

*Hrvatski filmski*

50 kn, 12 €

# LJETOPI

Zagreb 47/2006

## KINO MOSOR

### DANAS PRIKAZUJE

Farkaš  
Gilić  
Grozđanić  
Kosanović  
Košutić  
Kovač  
Krelja  
Krivak  
Kukoč  
Kurelec  
Lenić  
Marić  
Midžić  
Mikić  
Njegić  
Peterlić  
Picula  
Radić  
Rubeša  
Sablić  
Starešinić  
Turković



FILMSKA GENOLOGIJA

CODEN.HFLJFV

CODEN HFLJFV

## Sadržaj / Contents

### FILMSKA GENOLOGIJA

Hrvoje Turković: TIPOVI FILMSKIH VRSTA **3**

Nikica Gilić: NAMJENSKI FILM I FENOMEN FILMSKE PROPAGANDE **30**

### OGLEDI I OSVRTI

Marijan Krivak: PERMANENTNA FILMSKA REVOLUCIJA CHRISA MARKERA **39**

Tomislav Kurelec: ŽENE U IRANSKOM FILMU (Uz Ciklus iranskog filma II, Filmski programi, 8-13. ožujka 2006.) **46**

Tomislav Kurelec: JOŠ UVIJEK ZANIMLJIVA KINEMATOGRAFIJA — POLJACI U TUSKANCU (Uz Ciklus poljskog suvremenog filma, Filmski programi, 9-15. svibnja 2006.) **50**

### IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Enes Midžić: ALEXANDRE PROMIO, SNIMATELJ DRUŠTVA LUMIÈRE, U HRVATSKOJ 1898. (U potrazi za izgubljenim filmom između publike i nekoliko država) **55**

### FESTIVALI

Dragan Rubeša: FILMSKI BREVIJAR MEDITERANA (Filmske mediteranske igre u Rijeci, 1-4. lipnja 2006.) **67**

Jurica Starešinčić: BLAGODATI KRIZE IDENTITETA (17. Animafest, svjetski festival animiranog filma, kratkometražni filmovi, 12-17. lipnja 2006.) **71**

Tomislav Kurelec: IZNAD PROSJEKA — HRVATSKI FILM U PULI 2006. (53. Festival igranog filma u Puli, 15-22. srpnja 2006.) **81**

Krešimir Košutić: S PULOM, ZA FILM, S FILMOM, ZA PULU! (Međunarodni program 53. festivala igranoga filma u Puli, 15-22. srpnja 2006.) **88**

Petar Krelja: POVRATAK TIMONA (Povodom programa Vremeplov i *hommagea* Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli) **96**

Elvis Lenić: FILMOVI BEZ RAZVIKANIH IMENA (8. Motovun Film Festival, 24-28. srpnja 2006.) **103**

### REPERTOAR

Kinoizbor **107**

Videoizbor **143**

### IN MEMORIAM

Ante Peterlić: MATE RELJA — PROFESIJA KAO ŽIVOTNI IZBOR **161**

Krešimir Mikić: U SPOMEN ZNANSTVENIKU, PROFESORU, LJUBITELJU FILMA, DRAGOM ČOVJEKU STJEPKU TEŽAKU **167**

### REAGIRANJA

Dejan Kosanović: FILMSKA LIMENKA NIJE SASVIM PRAZNA (Povodom teksta Enesa Midžića *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke*) **169**

### LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **175**

BIBLIOGRAFIJE **178**

PREMINULI (Slavko Brankov, Josip Genda, Damir Mejovšek, Ivica Pajer, Mate Relja, Stjepko Težak) **181**

### SAŽECI **183**

### O SURADNICIMA **190**

### FILM GENOLOGY

Hrvoje Turković: FILM TYPES **3**

Nikica Gilić: UTILITARIAN CINEMA AND PHENOMENON OF FILM PROPAGANDA **30**

### ESSAYS

Marijan Krivak: CHRIS MARKER'S PERMANENT FILM REVOLUTION **39**

Tomislav Kurelec: WOMEN IN IRANIAN FILM (Program of Iranian Films II, Film Programmes, 8-13 March 2006) **46**

Tomislav Kurelec: STILL AN INTERESTING CINEMA — POLES IN TUSKANAC (Program of Contemporary Polish Films, Film Programmes, May 9-15, 2006) **50**

### FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Enes Midžić: ALEXANDRE PROMIO, CAMERAMAN OF SOCIÉTÉ LUMIÈRE, IN CROATIA 1898 (In Search of a Lost Film between Audience and Several Countries) **55**

### FESTIVALS

Dragan Rubeša: MEDITERRANEAN FILM BREVIARY (Mediterranean Film Games in Rijeka, June 1-4, 2006) **67**

Jurica Starešinčić: AMENITIES OF IDENTITY CRISIS (17th Animafest, World Festival of Animated Films, Short Films, June 12-17, 2006) **71**

Tomislav Kurelec: ABOVE AVERAGE — CROATIAN FILM IN PULA 2006 (53rd Pula Film Festival, National Selection, July 15-22, 2006) **81**

Krešimir Košutić: WITH PULA, FOR FILM, WITH FILM, FOR PULA! (53rd Pula Film Festival, International Programmes, July 15-22, 2006) **88**

Petar Krelja: TIMON RETURNS (Vremeplov Programme and Homage to Zvonimir Berković and Zoran Tadić at 53rd Pula Film Festival, July 15-22, 2006) **96**

Elvis Lenić: FILMS WITHOUT MUCH-VAUNTED NAMES (8th Motovun Film Festival, July 24-28, 2006) **103**

### REVIEWS

CINEMAS **107**

DVDs **143**

### OBITUARIES

Ante Peterlić: MATE RELJA — PROFESSION AS LIFE CHOICE **161**

Krešimir Mikić: IN MEMORY OF A SCIENTIST, TEACHER, FILM LOVER AND GOOD MAN, STJEPKO TEŽAK **167**

### REACTIONS

Dejan Kosanović: FILM CAN IS NOT COMPLETELY EMPTY (In Response to Enes Midžić's article *Coronation of Serbian King and The Port of Šibenik: An Archaeological Exploration of an Empty Film Can*) **169**

### CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **175**

BIBLIOGRAPHIES **178**

DECEASED (Slavko Brankov, Josip Genda, Damir Mejovšek, Ivica Pajer, Mate Relja, Stjepko Težak) **181**

### SUMMARIES **183**

### CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE **190**

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS** 47/2006.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ  
ISSN 1330-7665  
UDK 791.43/.45  
Hrvat.film.ljeto., god. 12. (2006), br. 47  
Zagreb, listopad 2006.

**Nakladnik:**

Hrvatski filmski savez

**Utemeljitelji:**

Hrvatsko društvo filmskih kritičara,  
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka,  
Filmoteka 16

**Za nakladnika:**

Vera Robić-Škarica

**Uredništvo:**

Bruno Kragić (glavni urednik), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo,  
Hrvoje Turković (odgovorni urednik), Tomislav Šakić (izvršni  
urednik), Katarina Marić (kino i videorepertoar)

**Likovni urednik:**

Luka Gusić

**Lektorica:**

Saša Vagner-Perić

**Prijevod sažetaka:**

Sandra Palihnić

**Priprema:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tisak:**

Tiskara CB Print, Samobor

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi tromjesečno u nakladi od 1000  
primjeraka.  
Cijena ovom broju 50 kn

**Godišnja pretplata:** 150.00 kn

Žiro račun: Zagrebačka banka,  
br. računa: 2360000-1101556872

**Za inozemstvo:** 60.00 USD, 60.00 €

**Adresa uredništva:**

10000 Zagreb, Tuškanac 1  
tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764  
fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

bruno.kragic@lzmk.hr

tomsakic@yahoo.com

Web stranica: [www.hfs.hr](http://www.hfs.hr)

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

**Cijena oglasnog prostora:** 1/4 str. 5.000,00 kn

1/2 str. 10.000,00 kn

1 str. 20.000,00 kn

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi uz potporu Ministarstva kulture  
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb  
Nakladnik je upisan u Upisnik HGK o izdavanju i distribuciji  
tiska pod rednim brojem 396.

**Naslovnica:** Bivše Kino Mosor u Zagrebu  
(foto V. Šamanović)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 12 (2006), No 47

Zagreb, October 2006

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

**Publisher:**

Croatian Film Clubs' Association

**Founders:**

Croatian Society of Film Critics,  
Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,  
Filmoteka 16

**Publishing Manager:**

Vera Robić-Škarica

**Editorial Board:**

Bruno Kragić (editor-in-chief), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo,  
Hrvoje Turković (supervising editor), Tomislav Šakić (managing  
editor), Katarina Marić (reviews)

**Design:**

Luka Gusić

**Croatian language advisor:**

Saša Vagner-Perić

**Translation of summaries:**

Sandra Palihnić

**Prepress:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Printed by:**

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price of each copy: 18 €

**Subscription abroad:** 60 US Dollars, 60 €

Account Number:

2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

**Editor's Address:**

*Hrvatski filmski ljetopis* / *Croatian Cinema Chronicle*  
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association  
Tuškanac 1

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

bruno.kragic@lzmk.hr

tomsakic@yahoo.com

Web site: [www.hfs.hr](http://www.hfs.hr)

*Hrvatski filmski ljetopis* (*The Croatian Cinema Chronicle*) is  
indexed in the 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

**Front Page:** Former Cinema Mosor in Zagreb  
(photo V. Šamanović)

H r v o j e T u r k o v i ć

## Tipovi filmskih vrsta

Tri tipa filmskih vrsta i jedan podtip (igranofilmski *žanrovi*) dobili su tijekom povijesne klasifikacijske prakse stanovitu načelnu individualnost te se uz njih teže vezivati i posebni razredni nazivi.

Riječ je o sljedećim razredima filmskih vrsta:

1. *filmski rodovi* ili *filmske discipline*
2. *filmske kategorije*
3. *filmski stilovi*

Međutim, ponajviše se spominje i raspravlja o jednoj posebnoj podvrsti igranog filma — o *filmskim žanrovima*. U većini teorijskih i povijesnih tekstova često se čini da su jedina vrsta vrijedna spominjanja upravo *žanrovi* naprosto zato jer je *igrani film* prevladavajući predmet većine teorijskih rasprava i povijesnih pregleda. No, igranofilmski žanrovi samo su jedno područje razvrstavanja, u sklopu i u »suživotu« s drugima koje se upravo u ovome radu nastoji istaknuti i obraditi.

Naime, nakon pitanja: kojem filmskom rodu, disciplini pripada ovaj film? Kojem žanru? Kojoj kategoriji? Kojem stilu?, očekujemo vrlo različit repertoar odgovora. Na prvo pitanje, ono o *rodu*, očekujemo da ćemo dobiti, na primjer, sljedeći repertoar odgovora: film pripada ili *igranom*, ili *dokumentarnom*, ili *znanstveno-obrazovnom*, ili *propagandnom*, ili *eksperimentalnom*, ili *animiranom* filmu, ili nekoj njihovoj kombinaciji. Na pitanje o *žanru*, očekujemo, prvo, da to govorimo o *igranom filmu*, i drugo, da ćemo dobiti odgovor da je riječ o jednom od sljedećih podvrsta igranog filma: *vestern*, *komedija*, *melodrama*, *pustolovni film*, *mjuzikl*, *znanstvena fantastika*, *film strave* i dr. Na treće pitanje, o kategoriji, možemo dobiti brojne odgovore, često u dihotomnom ili u stupnjevitom obliku. Na primjer, odgovorit će se da je film ili *crno-bijeli* ili *u boji*, da je *nijemi* ili *zvučni*, da je ili *komercijalni* ili *nekomercijalni*, *namjenski* ili *nenamjenski*, *čisti* ili *miješani*, da je *kratkometražni*, *srednjometražni* ili *dugometražni*, *umjetnički* ili *neumjetnički* itd. Na četvrto pitanje, o *stilu*, također možemo dobiti raznovrsne odgovore, već prema tome na koji tip stila mislimo. Ako govorimo o globalnom stilu, stilu povijesnog razdoblja, tada ćemo očekivati odgovor da film pripada, npr., jednoj od sljedećih vrsta: *primitivnom*, *klasičnom*, *modernističkom* ili *postmodernističkom stilu* (dakako, to sve ovisi o periodizaciji). Ako govorimo o personalnom stilu, tada možemo očekivati autorsku identifikaciju filma, npr. da film pripada stilu tog i tog autora, itd.

Očigledno je da je u svim tim slučajevima riječ o različitim *tipovima*, *razredima vrsta*, i to tipovima koje smo naučili prilično dobro razlikovati, iako tih razlika ne moramo biti uvijek podjednako svjesni, niti ih moramo uvijek najdjelotvornije povlačiti i primjenjivati.

Primjerice, filmske ekipe pretežito nemaju potrebe baviti se tumačenjem klasifikacija pa koriste samo nazive za tzv. *osnovne vrste*, one koje su se razgovorno proširile u filmskoj javnosti, npr. govore o igranom, dokumentarnom, reklamnom itd. filmu, potom o kriminalističkom filmu, vesternu i dr., potom o nijemom filmu, crno-bijelom filmu i sl. Tek se poneke od tih pojedinačnih vrsta teži nekako objediniti u skupinu i toj skupini dati razredovni naziv. Najčešće je to slučaj u sklopu igranog filma gdje se dosta prošireno govori o *žanru* kao razredu.

Potreba da se među vrstama uočiti neka osobita strukturiranost, da se nekako dodatno srede, javljaju se obvezatnije tek tamo gdje su ljudi natjerani na sustavnu komparativnu analizu pojedinih rodova, odnosno gdje je potrebno nekako razvrstati i srediti postojeće nazivlje. Riječ je tipično o festivalima koji nekako moraju odrediti koju će vrstu filmova prikazivati, pa su prisiljeni nekako kategorizirati filmove. Festivali su, tipično, *rodovski*, *disciplinarni* festivali, bilo festivali pojedinačnog roda — tj. festivali igranog filma, animiranog, dokumentarnog, avangardnog, videoumjetnosti... — a ponekad festivali više rodova, ali s jasnim rodovskim kriterijem (posebnim kategorijama u kojima se daju posebne nagrade) — kao, primjerice, Dani hrvatskog filma, na kojima se filmovi natječu u pet rodova/disciplina, nadrodova i podrodova: igrani, dokumentarni, eksperimentalni, namjenski, glazbeni spot, reklame.

Drugo mjesto gdje se izlučuju vrste jesu filmografski podaci o filmu koji se također moraju raditi prema nekom sređivačkom kriteriju pa se u njima, obavezno navodi rodovska pripadnost filma i kategorijske odrednice. Potom tu su enciklopedije i leksikoni što neizbježno pristupaju obuhvatno i s težnjom da unesu neki red u pojmove i vrste, te da nekako usuglase razrede vrsta i njihove definicije, te one pokušavaju nekako srediti i vrsno nazivlje (usp. *Filmska enciklopedija* pod uredništvom A. Peterlića, 1985/1990. i *Filmski leksikon* pod uredništvom B. Kragića i N. Gilića, 2003). I najzad, ova se *razredovna* potreba za dodatno sređivanje vrsta javlja u školsko-didaktičnom kontekstu (u udžbenicima i priručnicima), gdje se nastoji dati sređen pogled nad područjem, pa

su za sređivanje itekako važne ove dodatne klasifikacije spontanijih vrsta.

## 1. Filmski rodovi

### 1.1. Što se smatra filmskim rododisciplinom?

Jedna od povijesno najduljih i najstabilnijih podjela filmova jest po *rodu* ili *filmskoj disciplini*. Tako su se, u nas, razlučili sljedeći razredi filmova:

1. dokumentarni film,
2. igrani film
3. znanstveno-obrazovni film
4. propagandni film
5. animirani film
6. eksperimentalni film.
7. pazbiljske (3D) videoigre, kompjutorska pazbilja

Iako su rodovi *povijesne pojave*, nisu svi odmah artikulirani, niti su odmah imenovani, ipak su temelji za rodovsku podjelu naznačeni gotovo odmah, a rodovska se podjela spontano razvila uz neke stabilnije, a druge nestabilnije nazive za nju.

(1) Prve proizvedene filmske snimke (i kod Edisona i kod braće Lumière) bile su *zapisima zatečenih prizora*, dakle dokumentarističke. One su time otvorile struju što se razradila u autonoman rod koji je, doduše, dobio svoj jedinstven rodni naziv dosta kasnije (1926, John Grierson; usp. Grierson, 1966), ali su različite varijante takva *zatjecajnog* pristupa prizorima imale svoje posebne (uglavnom promotivne) nazive čim su učestale na programima kina (u engleskom jeziku su se pojedine podvrste dokumentarca oglašavale kao: *topics* — snimanje važnih događaja na licu mjesta, *scenics* — slikanje krajobrazu, *panorama* — široke vizure obično gradova ili obilježenih krajolika, *travelogue* — putopisne snimke, *actualities* — snimanje događaja koji su viješću...).

(2) S druge strane, gotovo se odmah nametnula mogućnost *priređivanja prizora za snimanje*, dakle postavljanja igranih (glumljenih) situacija (npr. *Poliveni polivač*, 1895), te je time potaknuta važna i plodna struja igranofilmskih, narativnih razrada, razvoja kulturno-industrijski moćnog i razvojno ključnog roda igranog filma.

(3) Također, cijeli je izum filma bio pripremljen *znanstvenim interesom* — potrebom da se »reproduktivno dokumentira« (dakle i analitički demonstrira) *kinetika kretanja živih bića* (Mayer, Maybridge), a i sama je tehnologija izuma imala znanstveno-demonstracijsku funkciju — da svijetu otkrije novo *znanstveno pomagalo* (podvrstu optičko-registracijskih naprava, poput teleskopa, mikroskopa i fotografije) za *znanstvenu analizu svjetovnih pojava* (nadasve pokreta pojava i strukture procesa). Film se tako otprve počeo koristiti u sklopu znanstvenih predavanja kao jedno od sredstava »ilustracije« (usp. Majcen, 2001), a znanstvena se uporaba filma i praktički i teorijski ubrzo ustalila (usp. Matuszewski, 1987). Tim *uključivanjem* filma u obrazovne, a uskoro i znanstvene procese otvorila se i obrazovno-razrađivačka, diskurzivna perspektiva za razvoj cijeloga roda znanstvenog, odnosno obrazovnog filma.

(4) Gledanost i popularnost filma odmah je postavila pitanje izravnog utjecaja filma na ponašanje ljudi uopće, a posebno

djece — jer se činilo da ljudi iz popularnih filmova uzimaju »upute« kako da se odijevaju, kako da razgovaraju, kako da se drže u društvu u pojedinim situacijama, koje poteze da vuku u vrlo određenim životnim situacijama, da preuzimaju vrednote što ravnaju najrazličitijim stranama života... To su pitanje utjecaja film na ponašanje ljudi postavljali istaknuti dušobrižnici te su od rana nastojali utjecati na profil i efekte filmova (preko publicističkih napada, cenzura), ali se ova mogućnost utjecanja otkrila i kao područje specijalizirane proizvodno-uporabne razrade filmova: uočilo se da se filmom može ciljano utjecati na specifične oblike ponašanja, odnosno vrijednosnog opredjeljivanja ljudi, bilo na tržištu roba, bilo u kriznim političkim situacijama (npr. ratovima, u kojima je trebalo osokoliti vojnike da ratuju, a ukupno društvo da podrže rat, ili ih je trebalo od toga odvratiti). Dakle, ustanovilo se da je film koristan kao *propagandno sredstvo*. Ranom pojavom ratova (Španjolsko-američki rat, burski ratovi, balkanski ratovi, Prvi svjetski rat...) javili su se i rani *političko-propagandni filmovi*, a i poneki su igrani filmovi rađeni s *političko-utjecajnim svrhama*, a s tim se u vezi pronalazilo i najprikladnije tipove strukturiranja kojim se najdjelotvornije ostvaruje utjecaj. Mimo i pretežito neovisno od ove političke struje propagandizma, a vezano uz jaka kapitalistička tržišta i marketinške potrebe, brzo su se pojavili i *reklamni filmovi*. Rod *filmsko-propagandnih filmova* bio je tako nedvojbeno uspostavljen, iako heterogenih proizvodno-distribucijskih »smještaja«.

(5) Prve fazne analize prizornog kretanja i sinteze ovih faznih analiza u »iluzornu« ili »prikazivačku« percepciju kontinuiranog kretanja — tj. prve animacije — temeljile su se na *iscrtanim likovima*, a perceptivna sinteza postizala različitim napravama što su prethodile izumu filma (npr. *phenakistoscope*, *zoetrope* i dr.; usp. Ceram, 1965). Bile su dakle — *crtanofilmske*, iako bez filmske vrpce i filmske aparature kao nositelja i prenositelja cijeloga procesa. Uvođenje filma potisnulo je uporabu ovih zabavljakačkih *animacijskih naprava*, ali ubrzo se u filmskoj tehnologiji (snimanju faznih crteža na filmsku vrpcu i njihovim projiciranjem) nastavila i počela sustavno razvijati ova animacijska praksa. Dijelom osloncem na struju i karikaturi (usp. Crafton, 1982; Ajanović, 2004), a dijelom pod dojmom narativnih rješenja »živog« filma, osobito *slapstick* komedija, crtanofilmski su se pokušaji množili sve dok ih nije industrijski proširenim i naširoko popularnim učinio Walt Disney i njegovo poduzeće, te drugi holivudski producenti, uz javljanje naglašenih umjetničkih individua posvuda u svijetu (usp. Ajanović, 2004). Animacija je postala razlučnom filmskom vrstom.

(6) Ideja da populistički (igranofilmski, animacijski i dokumentaristički) i pragmatički (obrazovni i propagandni) oblici filma mogu dobiti i visoko-umjetničku alternativu javila se tek po ustaljenju dominantne populističke produkcije igranog filma tijekom 1920-ih. Tada se u kontrastu spram dominantne produkcije javila tzv. *umjetnička avangarda*, koja je u ponekim svojim verzijama dobila ime *eksperimentalni film* (pod tim je nazivom i u nas ustaljena, iako s još aktualnim otporima i inačicama: *alternativni film*, *videoumjetnost*). Bit je ove alternative bio u uzimanju za cilj romantičarske ideale povišenih raspoloženja, osobito takvih kakvi su se inače

razrađivali u posebnoj književnoj vrsti — *poeziji*, odnosno u *glazbi*. Razrada takva osobno-poetiziranog i poetizacijskog — općeg — odnosa prema svijetu postala je ciljem različitih avangardnih, odnosno visokoumjetničkih pokreta. Važilo je to za tzv. *prvu avangardu* — francuski impresionizam, čisti i nadrealistički film, njemački apsolutni film, poetski dokumentarizam, sovjetski revolucionarni film, ali i sve potonje i suvremene visokoumjetničke pokrete na svim područjima (i u igranome filmu, i u eksperimentalnome filmu, dokumentarcu, videoumjetnosti).

(7) Kao što se film javio prilično kasno da zadovolji potrebe *zapisivanja kretanja*, tako su se i kompjuterske videoigre, osobito njihova protofilmska narativna varijanta s 3D (trodimenzijskom) animacijom (tj. s *pazbiljom*, *virtualnom stvarnošću*) kasno javile kao otvoreno razrađivačko polje da zadovolje potrebe za *interaktivnim* sudjelovanjem u prikazivačkom svijetu, nasuprot tzv. *receptivnom* statusu dotadarnog filma.<sup>1</sup>

## 1.2. Kulturno-civilizacijska ugniježđenost filmskih rodova

Gotovo sve ove rodovske artikulacije slijedile su, bilo po uzoru, bilo spontano, odgovarajuće rodovske artikulacije u komunikacijskom sustavu suvremene civilizacije. I dokumentarni i igranofilmski (fikcijski) model vuku najdulju tradiciju, ponajprije u jezično-književnom području, ali i u kazališnom, likovnom. Osobito su razradu dobio u suvremenom komunikacijskom polju s masovnim razvitkom fiktionalne književnosti i nefiktionalnih (pretežito publicističkih, ali i znanstvenih) književnih vrsta.

(1) Film je, primjerice, narativno-fikcijski model pronašao odmah u kazalištu (burleski, vodvilju, klasičnoj drami), u novinskim reportažama, u popularnim i općekulturno etabliranim pripovijetkama i romanima i spontano se i prepoznatljivo — a uskoro kulturno-industrijski dominantno — počeo razvijati taj model u sklopu *igranofilmskog roda*.

(2) Dokumentaristički predložak se, barem u početku, i nije morao tražiti igdje drugdje, jer je film i izumljen s »dokumentacijskim« ambicijama (zapisom zatečene stvarnosti). Ali, karakteristično, rodovska razrada *dokumentarizma* temeljila se prvo na fotografskoj tradiciji, potom dijelom na izlagačkim iskustvima narativnog filma (kod, primjerice, Flahertyja), a potom se vezivala uz diskurzivne forme predavanja, dijelom je preuzimala žurnalističke (novinarske) zadatke *informativnog svjedočenja* — *reportaže*, odnosno izlagačke postupke razvijene na svakome od tih područja.

(3) Već je jasno naznačeno da se film odmah ugniježdio u novovjeku znanstvenu i prosvjetnu (»multimedijsku«) praksu, te je rodovska standardizacija i razrada *obrazovnog i znanstvenog smjera* ubrzo postala prepoznatljivom granom (specijalizacijom) filmskog rodovskog stabla.

(5) Prema Craftonu, jak je utjecaj na razvoj crtanog filma bio u *stripu*, ali su nedvojbeno jak utjecaj imale *ilustracije dječjih knjiga*, te *karikatura* (usp. Ajanović, 2004), ali i *nadasve naracija* — razvoj je crtanog filma bio najsnažniji upravo na području *narativne animacije*, i velik su utjecaj na animirani film imale »male forme« *vica*, *anegdote*, potom naglašeno

*baike*, i osobito forme i stilske strategije narativnog klasičnog filma. No, uporaba animacije u obrazovnom i znanstvenom filmu (kao i u propagandnom) oslanjala se i na dijagramatsku i shematizacijsku tradiciju likovne opreme znanstvenih i tehničkih knjiga.

(6) Avangardno-eksperimentalna grana filma razvila se je u sklopu širih transumjetničkih avangardnih *pokreta* (u likovnim umjetnostima, književnosti, glazbi, kazalištu...), potaknuta njima, a i nastajući često upravo u njihovu krilu — a ne u dominantom kinematografskom. Također, ideali su, kako je naznačeno, preuzeti iz globalne kulturno poopćavajuće poetike romantizma i tradicijskog uzvisivanja »poetizma«.

(7) Slično je bilo s videoigrama. Na vrlo različitim stranama kulture isprobavao se model *igrivog interakcionizma*: u »narativnim strukturama« plemenskih rituala, »etnografskih« i dječjih igara, suvremenih sportskih igara, publicističkih »razbibriga« (enigmatskih »kutića«) pa sve do najnovijih oblika »umjetničke prakse« — pretežito interaktivnih »instalacija«, »akcija« i »intervencija« u svakodnevnu sredinu... koje pokušavaju gledatelja »uvući« kao pokretačkog aktera u predodžbeni svijet djela. Kompjutorski omogućen interakcionizam (*kibernetički svijet*) kao da je »sljubio« sva ta raštrkana nastojanja u jedinstven rod, unutarnje izrazito razgranat i raznolik, s velikim razvojnim potencijalima (usp. Manovich, 2001).

Iako se takvo vezivanje filma uz povijesni i kulturni kontekst često naivno tumačilo kao primitivno-imitativnu crtu filma, indikaciju nedostatka autonomije i »prikrpavanja« drugim »starijim« umjetnostima i kulturnim područjima, prikladnije je to protumačiti kao *dokaz sposobnosti* filma da postane plodno područje odjelotvorenja ključnih civilizacijsko-kulturnih funkcija, već, naravno, razrađivanih na svim postojećim — etabliranim — kulturnim stranama.

Film, uzevši u obzir cijeli njegov obuhvat, pokazao se *multifunkcionalno plodnim komunikacijskim područjem* u kojem su se mogli aktivirati i dalje razrađivati svi tradicijski priopćajni sustavi, te je mogao postati njihovim nadovezivateljem, razrađivačem, suradnikom i suparnikom.

## 1.3. Rodovi i tipovi izlaganja

No, teško je previdjeti da je funkcionalna specijalizacija i specijalizacijsko nadopunjavanje koje se provodi rodnim grananjem filma vođeno ne samo posebnim duhovno modelotvornim ciljevima, kako su gore opisani, nego njima prikladnim načinima ostvarivanja, tj. modelotvorni ciljevi najprikladnije se ostvaruju uz pomoć specijaliziranih *tipova izlaganja*, *diskursa*.

Primjerice, teško je ne uočiti kako se fiktionalnost, odnosno prizorna (znači i događajna, a time i kauzalna i plansko-intencionalna...) konkretizacija zamišljenih svjetova u igranome i animiranome filmu osobito pogodno i plodno razrađivala putem *narativnog*, *pripovjednog* tipa izlaganja, tj. onog u kojem se opažajčno-spoznajno prate (»vizualiziraju«) pojedinačna prizorna zbivanja, a prate se zato jer su osobito interesantna (nose u sebi »problem«). Utoliko je specijalizacijom

sko, prevladavajuće obilježje igranog i animiranog filma upravo u razradi *narativnog izlaganja*, *narativnog pristupa*.

Kako je *opis* onaj tip komunikacije o svijetu kojemu je glavni zadatak da iznese i izlagački organizira ključne sastavnice svijeta (prizora) za prepoznavanje i upoznavanje, tj. cilj mu je da *obavještava, informira* o svijetu/prizorima, da stvara identifikacijsku *predodžbu* o njima, to se upravo *opisno izlaganje* dominantno razrađivalo u dokumentarnim filmovima i činilo njihovu specijalizacijsku jezgru.

Budući da se obrazovna i znanstvena svrha najdjelotvornije komunikacijski ostvaruje upravo *diskurzivnim tipom izlaganja*, tj. raspravljačkim, objašnjavačkim, demonstracijskim izlaganjem, to obrazovni i znanstveni film središnje razrađuje upravo te tipove izlaganja (usp. Turković, 2004), onako kako se to čini u književnim esejima, znanstvenim raspravama, udžbenicima.

I najzad, kako se je jedna od temeljnih funkcija eksperimentalnog filma (ali i reklamnog filma koji teži aktivirati emotivne i motivacijske potencijale) emotivno-senzibilizacijska funkcija, a nju se najizričnije i specijalistički ostvaruje osobitim, tzv. *retorički obilježenim, stilizacijskim* postupcima, onima koja bitno obilježavaju tzv. *poetsko-asocijativni tip izlaganja*, to se upravo taj tip izlaganja pokazao kao onaj koji najtipičnije (prevladavajuće) obilježava eksperimentalni film.

Važno je ovdje uočiti sustavno upozoravanje na *ne-univerzalnost* pripisa svakog tipa izlaganja određenome rodu, iskazano u naglašavanju da se njega ostvaruje tek *dominantno, prevladavajuće, pretežit*o. Naime, činjenica je da specijalistička vezanost svakog roda uz neki razlučni tip izlaganja jest *jezgrečno obilježavajuća* i prevladavajuća, ali nije sveobuhvatna, tj. ne proteže se na sve filmove roda, niti na cijele filmove, ma koliko oni bili uzorni primjerci danoga roda, a to znači da ta vezanost nije ni isključiva, tj. da u mnogome, čak i uzornom primjerku roda mogu biti prisutni i fuzionirani različiti tipovi izlaganja (usp. Turković, 2003b, za vezu između naracije i opisa).

#### 1.4. »Problem« s rodovsko-izlagačkim »miješanjima«

Ocertana podjela filmskih radova, kao i tipova izlaganja što u svakome dominira, kad ju se uzme malo pretresati, čini se krajnje kolebljivom i nedosljednom, jer se čini da nisu posrijedi međusobno isključive nego vrlo preklapne kategorije.

Primjerice *igrani film* se tipično kontrastira s *dokumentarnim*, ali to kontrastiranje ne priječi da se u igrane filmove uključuje dokumentarističke sekvence, niti da poneki igrani filmovi imaju dosta *zatečeno snimljenih prizora*, ili barem *vidova* prizora (recimo zatečenu ambijentalnu pozadinu grada), te da i cijeli igrani filmovi ostavljaju jak dojam dokumentarnosti (»realističnosti«). I najstrože fabulativno ustrojen igrani film imat će ne samo narativne — događajno razrađene — scene, nego i »događajno mrtva« opisna mjesta, poetsko-asocijativne sintagme (tzv. *montažne sekvence*), te veze između događaja i scena neće biti samo *narativne*, nego i »nenarativne«: opisno nizalačke i »poetsko asocijativne«.

S druge strane, postoje dokumentaristički filmovi koji imaju narativnu strukturu kao i igrani, a i pristupaju prizorima »rekonstruktivno« — gotovo kao da se snima igrani film, tek s dodatnom regulativnom obavezom da imaju postojeći predložak i da ga se vjerno (istinoljubivo) drže (usp. Carrol, 1997). Čak se uspostavila posebna vrsta tzv. *dokudrame* — dokumentarističke drame u kojoj je doista riječ o igranom filmu, ali rađenom s rekonstruktivno-dokumentarističkom orijentacijom (usp. Creeber, ur. 2001: 31-35). A postoji čak i prepoznatljiva podvrsta dokumentarnog filma — tzv. *poetski dokumentarni film* — u kojem opisi i nemaju funkciju da nas toliko upoznaju s prizorom, koliko da nas pobude na određeno raspoloženje što pravda čest, informativno hendi-kepiran pristup u takvu dokumentarnom filmu.

Znanstveno-obrazovni film često se, a ponegdje i isključivo, drži podvrstom dokumentarnog jednostavno zato što koristi mnogo dokumentarističke »građe«, ali se znanstveno-obrazovnim filmom drže i filmovi u kojima pratimo igranofilmske, narativne ilustracije/rekonstrukcije nekog povijesno i znanstveno važnog događaja, ili animirano-narativne filmove posvećene analizi neke obrazovno važne pojave, pojma ili zaključivanja. To što je neki film obrazovni ne priječi ga da ima igrane, propagandne, animirane i dokumentarne dijelove... A i »poetske«, kako takve sekvence učestalo uključuju suvremene popularnoznanstvene televizijske emisije (npr. BBC-a).

Počesto se i propagandni filmovi drže podvrstom dokumentaraca jer, osobito u ratnim prilikama, ali i u razdobljima jačih političkih kampanja, dokumentarni filmovi dobivaju izrazito propagandnu svrhu i strukturu. Ali, šire gledano, propagandni filmovi, osobito oni ekonomsko-propagandni, zdravstveno propagandni, tipično su rodovski promiskuitetni, jer se propagirati može i igranofilmski i animirano i obrazovno postavljenim filmom (usp. praksu Škole narodnog zdravlja; Majcen, 2001), a i eksperimentalno-filmski obrasci legitimni su u propagandi, posebno onoj ekonomskoj.

Animirani filmovi čine se na prvi pogled nečim posve drugim od svih »živo snimanih filmova«, ali kad mu gledate izlagačku strukturu i uporabu, vidjet ćete da tipični »crtić« prati narativno-izlagačku tradiciju igranog (*fikcionalnog*) filma te se može smatrati »sastavnim« dijelom te »igranofilmske« tradicije. Ali, animiranim može biti i obrazovni i propagandni film.

A opet eksperimentalni film, iako se teži kulturno suprotstaviti svim uhodanim rodovskim oblicima, on od svih njih »preuzima« i rodovske značajke s kojima će se »poigrati«, tako da često možemo prepoznati eksperimentalni film s izrazitom dokumentarističkom orijentacijom, ili igranofilmskom ili animacijskom, s miješanjem i opisnog i narativnog i asocijativnog pristupa.

S druge strane, *videoigre* su obavezno animirane, kompjutorskom su animacijom, a one u 3D tehnici nadovezuju se na igranofilmske, fiksijske narativne obrasce, ali se interakcijski temelj itekako upotrebljava i u diskurzivno-interakcijskim, »multimedijskim« formama pomoću kojih se na internetu ili na CD-ROM-u predočavaju obrazovni i informativni (znanstveni i dokumentarni) sadržaji. A recentno se javljaju i na-

rativno-animacijski koncipirani obrazovni filmovi s opisno-dokumentarističkim obilježjem (npr. *Šetnja s dinosaurima / Walking with Dinosaurs*, usp. Turković, 2005b)

Čini se da gotovo nema kraja, nema granica unutarrodovskome miješanju.

To je, međutim, razumljivo, koliko god uzrokovalo velike probleme za genologa, odnosno didaktičara koji hoće stvoriti jasnu sliku rodovske pripadnosti i razgraničenosti. Razumljivo je ako se prisjetimo da je filmovanje *modelotvorno otvoreno*, tj. da je stalno pred izazovom da iskušava što se sve i na koji način može filmski oblikovati. S druge strane, to je i zato što, bez obzira na specijalizacije, postoji stalna potreba da i pojedini filmovi budu duhovno što bogatiji, kulturno-recepcijski što multifunkcionalniji kako bi odgovarali brojnim istodobnim duhovnim potrebama i težnjama gledatelja, recipijenta filma, pa se onda rabi ona kombinacija izlagačkih oblika koja omogućava da se postigne dani tip multifunkcionalnosti određenog filmskog djela.

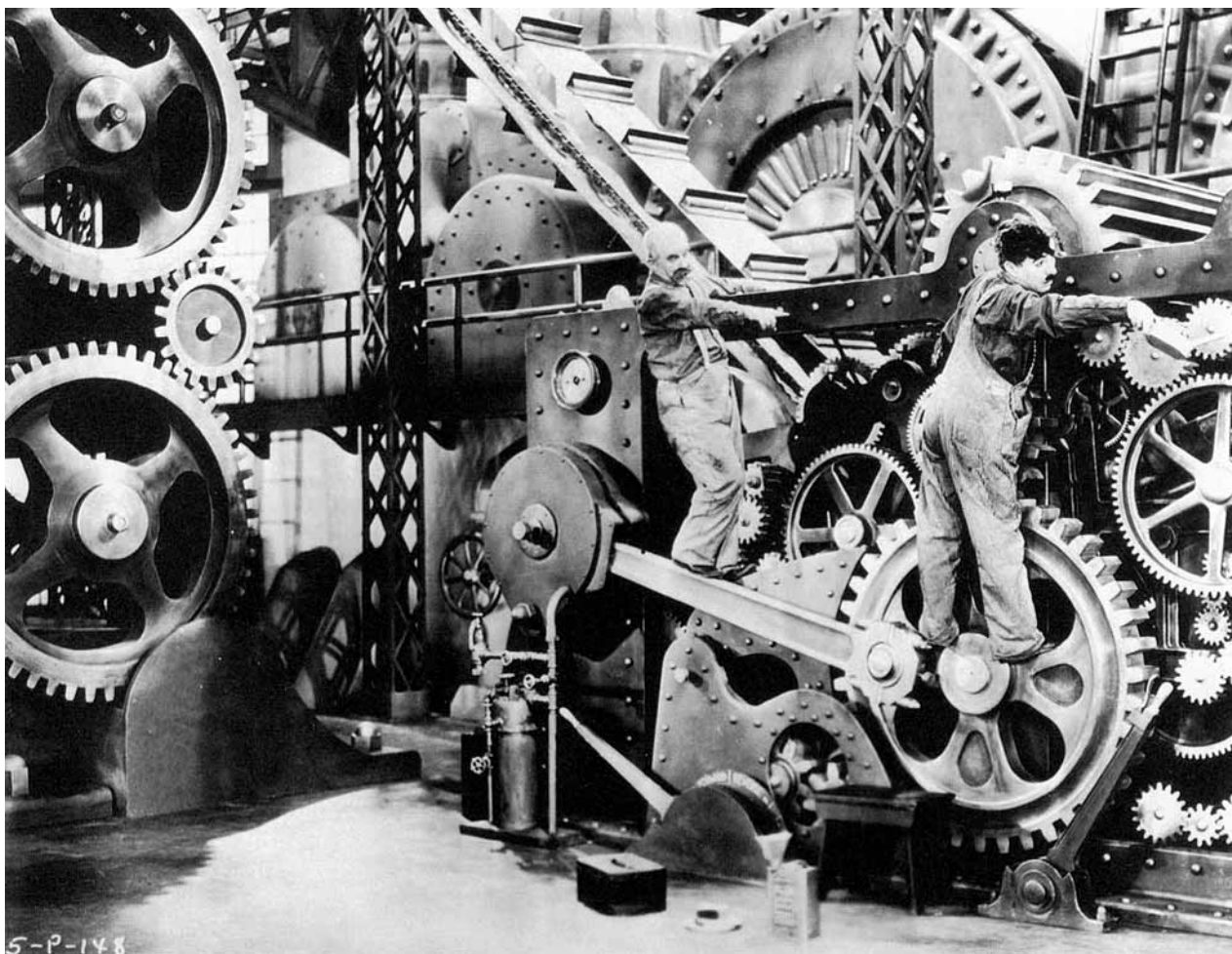
### 1.5. Kriteriji rodovskog razgraničavanja-specijalizacije

Svejedno, ako prihvatimo, kako se to samo nameće, da je u nabrojanim vrstama riječ o jedinstvenoj razini klasifikacije

— onoj *rodnoj, disciplinarnoj* — nju bismo morali uzeti kao spontanu, prirodnu. Civilizacijska proširenost, povijesno-evolutivna identifikabilnost, pa i sama sklonost miješanju i klasifikacijskom preklapanju indiciraju da je riječ o *funkcionalnim vrstama*, odnosno *funkcionalnom razredu vrsta*, i to onome koji je izrazito obuhvatan — teži obuhvatiti ukupno vršno područje filma. Naime, kako je rečeno, za svaki se film može opravdano pitati kojem rodu, disciplini pripada (odnosno kojem *sve* rodu...), ma koliko odgovor u ponekim slučajevima ne bio lak.

Kad se odgovara na to pitanje, prihvaćat će se kao rodovski pripadne sve filmove u kojima su *dominantne* izabrane karakteristike, ma koliko pri tome ti filmovi dijelili sporedne ili podređene karakteristike s ostalim rodovima. Na primjer, neki će se film držati igranim, makar u sebi imao mnogo dokumentarnosti (npr. Cassavetesove *Sjenke / Shadows*, SAD, 1960), jer ključne karakteristike igranosti dominantno određuju naš doživljaj cjeline filma.

Također, iako s opravdanošću očekujemo od svakog filma da pripada nekom rodu, to ne znači da se nećemo sretati s primjercima filmova koje je teško jasno pripisati bilo kojem rodu, oko kojih smo u krajnjoj nedoumici, jer imaju raznovrsnih rodni crta, bez neke crte koja bi bila jasno dominantna



FILMSKI RODOVI, IGRANI FILM, *Moderna vremena* Ch. Chaplina





FILMSKI RODOVI, IGRANI FILM, *Metropolis* F. Langa

tna. Dakle, bit će prirodno da neki filmovi nemaju dominantne vrste, nego dijele mnoge vrsne crte, bez prevage jedne.

Sve je to zato što kriterij za klasifikaciju rodova nije jedinstven, tj. pojedini se filmski rodovi teže grupirati po kategorijskim oprekama i međusobno razlikovati, i to povijesno nestalno.

Na primjer, *igrani* i *dokumentarni* film teže se smatrati posebnom (*nenamjenskom*) kategorijom u odnosu na *znanstveno-obrazovni* i na *propagandni* (kao kategorija *namjenskih filmova*). *Animirani film* se oprekovno odvaja od svih *neanimiranih* ili »živih« *filmova*, dakle i od igranih, i od dokumentarnih, a i od većine znanstveno-obrazovnih i propagandnih.

Također, eksperimentalni filmovi se teže kontrastirati spram cjelokupne ove disciplinarnе podjele i njezinih podvrsta kao *konvencionalne*, pa se utoliko eksperimentalni film kategorizira kao *nekonvencionalni* ili *alternativni*.

Opet, dok igrani, dokumentarni i animirani filmovi teže biti, bar pretežno, rodovski prilično jasno međusobno razgraničeni, *čisti* (uza sve moguće prijelazne oblike, ali koji onda čine marginalne, slabo reprezentativne slučajeve, tzv. »iznimke«), dotle namjenski filmovi i eksperimentalni teže stanovitom međurodovskom promiskuitetu i česte su međurodovske kombinacije (npr. obrazovno-propagandni film, dokumentarno-propagandni, animirano-propagandni, igrano-propagandni, animirano-igrano-dokumentarno-eksperimentalni film, i sl.), tj. »nečistim« su rodom.

Zapravo, čini se da upravo ova raznovrsnost kriterija klasifikacije u rodove/discipline, te očita mogućnost njihove kombinacije, prepletanja, jest ona koja čini rodove toliko kulturno-funkcionalno snažnim (»robusnim«) i (evolutivno) vitalnim. Čini se da svaki od ovih disciplina *specijalistički* razrađuje neku od temeljnih epistemološko-komunikacijskih mogućnosti koje se u većini kultura drže funkcionalnim i koje se u većini kultura društveno specijalistički njeguju — kako smo vidjeli — *na svim komunikacijskim poljima* (i u

književnosti, odnosno u jezičnim komunikacijama uopće, kao i na poljima drugih komunikacijskih sistema: predstavljačko-kazališnom, likovnom, glazbenom...), a ukupno rodovsko polje teži obuhvatiti *sve disciplinarne specijalizacije* u civilizacijski vitalnu *multifunkcionalnu cjelinu* — onu koja teži obuhvatiti raznolike doživljajne potencijale pojedinaca a osobito one što imaju raznoliku komunikacijsko-socijalnu *relevantnost* po raznoliku i opstojno (vitalno) funkcioniranje kulture.

Pogledajmo, sad, malo podrobnije ove oprekovno-kombinatorne funkcije što služe kao kriterij za rodovsko-disciplinarno razgraničavanje.

**(a) Igrani film.** Ono što, čini se, ključno obilježava igrani film jest uobličavanje i razrada *zamišljajnih predodžbeno-prizor-nih — svjetovnih — mogućnosti* i to bez obzira da li su one već tipski poznate (ostvarene) u životu, ili su tek vjerojatne, ali u životu nepotvrđene, ili su pak, prema postojećim znanjima, posve nemoguće, neostvarljive, premda su zamislive. Takve zamišljaje koji mogu biti »otkvačeni« (»disocirani«) od neposrednih prilika (koji mogu biti »transsituacijski«) i razrađivati se na taj »otkvačeni«, transsituacijski način drži se — *fikcionalnim, maštalačkim, imaginativnim, simulativnim* (usp. Carroll, 1997: 184, njegovu odredbu, engl., *suppositional imagination*, odnosno teoriju simulacije Currieja, 1996). Ono što se zamišlja jest *konkretan*, singularan, *svijet* s unutarnjom koherencijom (zakonomjernostima — kauzalnim, intencionalnim, statističkim...). Poticajan je epistemološko-komunikacijski zadatak za igrane filmove, odatle, da razvide *uvjetne* situacije, tj. kako bi stvari izgledale i kako bi se razvijale kad bi se stekli *baš takvi i takvi* pojedinačni uvjeti (»Što bi bilo kad bi...«). To jest, igranim se filmovima *simuliraju* i *modeliraju situacije*, bile one iskustveno dobro poznate (pa ih se nastoji bolje shvatiti kroz kontroliranu modelotvornu razradu ili čak »vjernu rekonstrukciju«, tj. *realistički*), bilo one koje su slabo poznate (pa se s njima tek upoznaje danim filmom), bilo one koje nam normalno i ne bi pale na pamet, pa su čak i nemoguće u našem životnom svijetu (pa nam služe za vježbu mašte — *fantastične* su).<sup>2</sup> Ali, sljedeći važan zadatak jest da se te zamišljene situacije učini *uvjerljivim*, tj. uklopivima u prikladna iskustva stečena ili razrađena u životu. *Uvjerljivost* je jedno od ključnih mjerila imaginacijskog uspjeha nekog fikcionalnog svijeta. Polazište igranog filma jest, utoliko zamišljajni i priopćivi artefakt, izradevina, izmišljotina, model, simulacija, a ishodište uvjerljiva predodžba svijeta. Za igrani je film tipična *narativna konstrukcija izlaganja*, ona koja podrazumijeva da u svijetu postoje (kauzalno-intencionalne) linije događanja od dostatna interesa za njihovo dugoročno pobliže praćenja, i da postoji osobit interes u ljudi da bi se time zaokupljali (usp. Dunbar, 2004).

Fikcionalnost reži tipski odudarati igrani film od dokumentarnog, koji je *faktualan, činjeničan*. Obvezatna singularnost situacija koje se prati (modelira) u igranom filmu teži ga razlikovati od dokumentarnog gdje je singularnost izborna, jer dokumentarac može pratiti singularno zbivanje, ali i ne mora (gdje se prati *tipski opis*), i ilustrativnih (tipskih) scena u obrazovnome. Iako se može reći da je uvjerljivost kao na-

čelo važi za sve *prikazivačke filmove*, ipak u dokumentarnome i znanstvenome filmu nad uvjerljivošću stoji načelo *istinitosti*, koje, međutim, ne obavezuje igrani film (fakultativno je u njemu). Itd.

**(b) Dokumentarni film.** Za razliku od igranog filma, polazište dokumentarca jesu *već ostvarene mogućnosti* — što se zaista zbilja — i njih se teži ocrtati. Prvo važno načelo dokumentarca zato je *obavijesna relevantnost*: sposobnost da nam se pruži obavijesti o stanju stvari u svijetu, od trenutne ili dugoročne spoznajne vrijednosti. Pri tom su dva mjerila za procjenu spoznajne vrijednosti ključna u dokumentarizmu. Jedno mjerilo sastoji se u procjeni koliko nam je dani podatak doista obavijesno relevantan i koliko je spoznajno iscrpan, nazovimo ga *kriterijem informativne relevantnosti*. Potom, drugo, iznimno je važno je li stanje stvari doista takvo kakvim nam se prikazuje, ili nije takvo, može li se *vjеровати* onome što nam dokumentarac predočava ili ne, pa je onda riječ o *kriteriju obavijesne istinitosti* ili *vjerodostojnosti*. *Kriterij obavijesne istinitosti* važno je procjenjivati, jer dokumentarac može i *lagati*: film može deklarirati da se baš to što gledamo zbilja i dogodilo tako, a da ne bude doista tako, tj. to što gledamo nije zatečeno, ili nije prevladavajuće u postojećem, nego je *izmišljeno, isfabricirano, krivotvoreno* (nalik postojećem, ali bez zbiljskog pokrića). Dokumentarci se, zato, unutar sebe diferenciraju s obzirom na *tip informativnosti*, odnosno prema tipu integracije obavijesti u širi spoznajni sustav kojemu teže (npr. *višest, reportaža, čisti doku-*

FILMSKI RODOVI, DOKUMENTARNI FILM, *Olimpija* L. Riefenstahl

mentarac, esejistički dokumentarac...), a mogu se diferencirati i prema osobitom *tipu istinitosti* kojoj teže. Primjerice, jedna grana dokumentaraca nastoji »uhvatiti« jedinstvenu, neponovljivu pojavu, kakva je zatečena u danoj jedinstvenoj prilici kad ju se snima (*zatjecajni dokumentarac*) te pretendirati da je *singularno istinita*, tj. istinita u odnosu na taj jedinstven događaj (takvima teže biti *filmske novosti*, *reportaže*, ali s takvim idealom su se javljale stilske struje *filmova skrivene kamere*, *filma istine* te *direktnog filma*). Druga grana nastoji uhvatiti *tipska zbivanja*, a to često uz pomoć vjernih *rekonstrukcija* (*priređivački*, *rekonstrukcijski dokumentarac*; usp. Turković, 1996: 57-61), te se tom dokumentarcu ne procjenjuje toliko *singularna istinitost* koliko *tipska istinitost* (koliko je *tip* predočenih zbivanja *istinostan*, tj. koliko odgovara stvarnoj povijesno razmjerno postojanoj strukturi i karakteristikama tematizirane strane zbivanja). U svakoj prilici dokumentarni film ipak teži da u postojećem pronade ono što je *zamišljajno stimulativno* (da ima stanovite posljedice po naše sposobnosti zamišljanja i zamišljajne razrade svijeta — našeg shvaćanja svijeta), tj. nastoji pronaći ono što je *informativno* — rijetko, neobično, teško zamislivo premda činjenično — i tome su podvrgnute njegove metode. Utoliko je i dokumentarcu — kao i igranom filmu — jako važna *sama mogućnost*: najključnija spoznaja koju nam daje neki dokumentarac ne mora biti tek u utvrđivanju činjenice (iako je to izrazito važno), već utvrđivanje *mogućnost takve i takve činjenice* (»kako je moguće da se tako nešto zaista zbiva?«). Dok se u igranom filmu ide od mogućnosti ka njihovu — barem perceptivno-predodžbenom — *simuliranju*, činjeničnom potkrjepljivanju, dotle kod doku-

mentarnog filma pravac je obrnut — ide se od činjenica ka uočavanju njihove same mogućnosti.

**Propagandni i obrazovni — kao namjenski filmovi.** Dok, je tako, u igranome i dokumentarnome filmu prvenstven interes da se razrađuju predodžbene i spoznajne moći čovjeka, obrazovni i propagandni filmovi teže utjecati na same oblike konkretnog ponašanja čovjeka, naravno, prvenstveno nastojeći to postići utjecanjem na zamišljajne — pojmovne, predodžbene, vrijednosne — temelje čovjekova životna, konkretnog djelovanja. Njihovo je njegovanje fikcionalnih ili dokumentarnih mogućnosti utoliko tek instrumentalno u navođenju ljudi da se ponašaju na određen način i zato se njih »podvrstava« pod tzv. *namjenske filmove*, filmove s pragmatičnom, životno interventnom namjenom.

**(c) Propagandni film.** Propagandni film teži djelovati na neke pojedinačne, konkretne postupke ljudi (npr. na *kupovanje* određenih tržišnih roba, na *glasanje* za danog političara ili stranku, na *aktivno podržavanje* neke pojedinačne ideologije ili stranke i sl.) dok *obrazovni film* teži djelovati na dugoročnije obrasce ponašanja, na one na kojima se temelji ukupno funkcioniranje dane zajednice za koju se obrazuje pojedinac. Kako je ovdje najvažniji ishod, *djelotvornost utjecaja* na ponašanje ljudi, to oba ta roda, a osobito propagandni, teže koristiti sva priručna sredstva koja omogućavaju djelotvornost u danoj prilici i u odnosu na ciljano publiku. Zato oni pokazuju spomenute značajke *rodovske promiskuitetnosti*: ako se kupca može uvjeriti da kupi dani proizvod tako da se »znanstveno« objašnjava djelotvornost tog proi-

FILMSKI RODOVI, DOKUMENTARNI FILM, *Olimpijada u Tokiju* K. Ichikawe



FILMSKI RODOVI, ANIMIRANI FILM, *Surogat* D. Vukotića

zvoda, onda će propagandni film dobiti obrazovnu strukturu. Ako se smatra da će se dani proizvod lakše prodati ako ga se poveže s nekim podsvjesnim kulturalnim vrijednostima, onda će se posegnuti za njegovim narativnim smještajem u poželjno zbivanje, poželjne (glamurozne) ambijente — pa će reklama biti igranofilmski postavljena, narativna. Ili će se pokušati osobitim filmskim »dizajnom« cijele reklame, dizajnom što ima svoje provjerene emotivno-konotativne vrijednosti, pobuditi emotivnu vezanost uz proizvod, pa će reklama biti izrazito *poetizirana*, *estetizirana*. A najčešće će se težiti uključiti u reklamu što više takvih faktora ako se drži da njihova kombinacija ojačava osnovnu djelotvornost.

**d) Obrazovno-znanstveni film.** No, obrazovni film razlučuje od svih dosad opisanih rodova činjenica da se u njemu specijalistički teži izrazito argumentacijsko-demonstracijskom pristupu — teži se tzv. *diskurzivnoj*, *raspravljачkoj strukturi* (usp. Carroll, 1997; Turković, 2004). Dok se igrani i dokumentarni uglavnom obraćaju našim *prizorno-predodžbenim*, *perceptivno utemeljenim zamišljanjima* (predočava se naš konkretan prizorni svijet u njegovu odvijanju), obrazovni film razrađuje naš *poimateljski odnos prema svijetu*, naše

pojmovno znanje, naše klasifikacijske mehanizme. Utoliko je on izravno povezan sa znanošću, ali i sa svakim racionalnim poopćavanjem, pa u obrazovni rod možemo svrstavati i čisto *znanstveni film* kao i *instrukcijski film* (onaj u kojem se demonstriraju faze neke vještine kako bi se olakšalo njezino usvajanje).

Ovaj se rod rado miješa s dokumentarnim filmom, i vrlo se često drži tek podvrstom dokumentaraca, jer se snažno oslanja na dokumentarističko pokazivanje pojava o kojima se govori, na činjeničnu, faktografsku točnost i (tipsku) istinitost, ali se od prototipskog dokumentarca razlikuje upravo o tumačilačkoj, objašnjavateljskoj dominantni: tj. vodeće izlaganje jest objašnjavačko, tumačilačko — argumentacijsko.

Uz to, obrazovni film i dokumentarac nemaju isti opseg, samo se djelomično preklapaju. Naime, iako se obrazovni film često odnosi na empirijski temeljenu znanost koja proučava opažljive fenomene, pa ih je onda, uz dane tehničke mogućnosti, moguće i snimati (npr. medicinske, šire biološke, fizikalne, neuropsihološke i dr. fenomene), može se temeljiti i na izlaganju i objašnjavanju pojmova apstraktnih, neempirijskih znanosti — npr. matematičkih, filozofskih,

metodoloških. Takva objašnjenja ne ovise izravno o faktografskom materijalu, pa onda mogu u cijelosti biti izvedeni, recimo, animiranom tehnikom, kako su to, primjerice, mnogi *element-filmovi* (eng. *single concept film*) Filmoteke 16 (npr. serija o matematici); mogu se pri povijesnim »objašnjenjima« koristiti igranofilmskim rekonstrukcijama, dijagramima i tabelama, dakle sličnom slikovno-zvukovnom građom koju koriste i verbalna znanstvena izlaganja, s vizualizacijom »imaginarnih eksperimenata«.

**f) Animirani film.** Animirani film je po osnovnim oblicima najbliži igranom filmu — sav je usredotočen na zamišljajne mogućnosti. Ali, dok »živi« filmovi razrađuju te mogućnosti na temeljima registriranog životnog prizora, oslanjajući se na registracijske temelje filmske slike (kauzalno uvjetovane promjenjivom optičkom strukturom prizora koji se snima), dotle animirani filmovi polaze od (često) *artificijelnog prizora* (iscrtanog, modeliranog, igranofilmski namještenog) i, najistaknutije, od *artificijelnog pokreta* — faze se posebno iscrtavaju ili određuju i pomoću njihove tempirane uzastopnosti konstruira se percepcija/predodžba *pokreta* prizornih pojava i točki promatranja. Animirani film tako ima posebno otvorene mogućnosti da razvija upravo one epistemološke posljedice koje su izazvane varijacijama u artificijelnim aspektima prizora.<sup>3</sup> Kako je, dakle, animirani film tipično *polazno artificijelan*, to je pogodovalo povijesnom razvijanju njegovih *imaginacijskih*, pa potom i njegovih *fikcionalnih potencijala* — upravo u dosluhu s tradicijom (a i u recepcijskom kontekstu) igranog filma, te ta »igranofilmska«, »fikcionalna« grana animacije dijeli *narativne strategije* i *ključna obilježja* s igranim filmom. S druge, pak, strane, mogućnost da se daleko temeljitije i nadziranije konstruira prizor koji će se prikazati, čini animaciju izrazito pogodnom za svakovrsnu stilizaciju, pa i dijagramatizaciju, te se zato animacija izvrsno uključuje kao jedna od korisnih tehnologija za opojmljivanje i pojmovnu analizu konkretnih prizora u *obrazovnom* i *znanstvenom* filmu (usp. Turković, 2004), ali i za stvaranje polazno dijagramatiziranih, apstraktnih prizornih polazišta za razne objašnjavačke svrhe.

**g) Eksperimentalni film.** Kako svaka kulturno prihvaćena epistemološko-komunikacijska specijalizacija podrazumijeva stvaralačku razradu nekih mogućnosti uz potiskivanje drugih, to je osnovni cilj eksperimentalnih filmskih vrsta (avangardnih, alternativnih...) u tome da ispituju i razrađuju upravo ono što je kulturalno potisnuto, neispitano. Dijelom na tematskom području, ali više na *pristupno-izlagačkom*: eksperimentalnim filmom istražuju se *izlagačke mogućnosti* koje ne ulaze u standardno vrijednosno privilegirano područje svih ostalih rodova. Iako je takva *alternativnost* eksperimentalnog (avangardnog, alternativnog, videoumjetničkog) djelovanja sveprotežna, ipak postoji jedan dominirajući evolucijski smjer: za razliku od ostalih rodova koji se temelje na *općeprihvaćenoj* — *kulturno-dominantnoj* — *standardizaciji* djelotvornih disciplinarnih rješenja, stanovitoj prenosivosti dostignuća, alternativni se filmovi temelje na uzvisivanju singularne kreativnosti, jedinične osjetljivosti danog filmaša, odnosno danog jediničnog filma, te postoji »pozitivna predrasuda« eksperimentalnog filma prema *poet-*



FILMSKI RODOVI, EKSPERIMENTALNI FILM,  
*Mreže popodneva* M. Deren

*skom, emotivno pobuđujućem, dočaravajućem* — *ekspresivnom, izražajnom* — *izlaganju*, tj. takva je njegova prevladavajuća specijalizacija. Premda, i to je jedna od alternacijskih mogućnosti, postoji krilo eksperimentalnog filma koji nastoji poništiti ovu »singularnu«, »kreationističku« prirodu većine eksperimentalnog filma, te favorizirati »algoritamsku« varijantu — automatskih postupaka koji djeluju sami za sebe, bez važnosti identifikacije »autora«. (Turković, 2002). Naravno, ono što je polaznom eksperimentalnom filmu uspostavljeno kao »alternativnost«, kao »oprekovna« crta, danas više i ne mora imati prevratničkih konotacija: naprosto je riječ o legitimnom rodu, koji, normalno, dijeli mnoge crte s ostalim rodovima (i preklapa se s njima), ali ima i ocrtane jasne *distinktivne crte*, one koje izričito njeguje i razrađuje (dok, ako su i prisutne u drugim rodovima, nisu tako izričito, središnje i strukturno prevladavajuće razrađivane).

**h) Interaktivna pazzbilja — videoigre.** Tražena i prevladavajuća osobina većine izlaganja u filmskim rodovima jest da račun na nadasve *receptivni* odnos gledatelja prema *gotovu* proizvodu: gledatelji očekuju da će im *stručnjaci* (*ekspertni autor* i stručna ekipa) s posebno razvijenom sposobnošću (vještinom) predočavanja i s posebno razvijenim osjetljivostima i dosjetljivostima — a to je ono što većina gledatelja ne posjeduje u toj mjeri, ili u toj varijanti — *ponuditi* na *naš osobni* uvid. Gledajući filmove mi imamo mogućnost *usvajati* drugačije osjetljivosti, drugačije viđen svijet, upoznajmo se s drugačijim sposobnostima od naših. Dio vrijednosti umjetničke ponude jest u takvom *osobnom usvajanju* društveno ponuđenih tuđe-osobnih *umskih dosega* (odnosno u *ponudiivačkom podružtvovljenju* osobne osjetljivosti ekspertnog umjetnika). Umjetnost *omogućava* takvu *čistu receptivnost*, a ona je rijetko kad moguća u stvarnome životu — u životu smo rijetko u prilici da funkcioniramo kao »čisti«, neuvučeni promatrači u nekoj intrigantnoj životnoj prigodi. Uglavnom smo u situaciji makar i suspendirane (ali stalno spremne) *uvučenosti, upletenosti*.

Ali, upravo zato što se najveći dio komunikacija u životu — osobito onih izravno osobnih (licem u lice) — odvijaju u *raz-*

mjeni i uzajamnom modeliranju sadržaja razmjene (priopćenja), ta se životna grana osobito *simulacijski, modelotvorno* razrađivala u rezervatskim područjima *interaktivnog artikuliranja* i dogotovljavanja »djela« — uglavnom u ritualima i igrama, ali i u osobitim »čisto komunikacijskim« prilikama (u »razgovorima radi razgovora«). Takve se posebne *interaktivne* prigode tradicionalno i nisu računale kao »umjetnost«, pa se jedna od modernističkih (pretežito avangardnih) tendencija u umjetnosti sastojala upravo od razrada takvih prilika za *interaktivno građenje djela* (interaktivno u smislu suradnje između umjetnika i publike, odnosno tako da publika mijenja tijek djela čijoj izvedbi svjedoči). U nas je ta grana — u vizualnim umjetnostima — dobila rodni naziv *nova umjetnička praksa*. No, sve je to bilo uglavnom *izvedbeno singularno* i bez mogućnosti rodnog uhodavanja. Kompjutorsko programiranje je, međutim, dalo tehnološki temelj za *interaktivnost*, a nju se posebno, audiovizualno-pokretno-slikovno (»filmski«) specijalizirano razrađivalo u *videoigrama* odnosno u raznolikim *kibernetički temeljenim »multimedijama«* (usp. Manovich, 2001).

## 2. Filmske kategorije

### 2.1. Uvodne odredbe

Rodovska i žanrovska razvrstavanja unutar igranog filma vrlo su složena — ovise o složenoj i promjenjivoj konstelaciji karakteristika. Uglavnom teže biti spontana, nenaglašena, pozadinska. Svjesni smo ih samo kad se suočimo sa spornim slučajem ili kad moramo, na nečije pitanje npr., iskazati kriterije prema kojima to razvrstavamo dani film u danom slučaju. U većini slučajeva pristupamo detekciji žanrovske ili rodovske pripadnosti nekog filma, odnosno njegovom žanrovski utemeljenom razabiranjju onako kako razabiremo da sa sugovornikom na ulici razgovaramo na svom lokalnom dijalektu, a ne, na primjer, standardnim jezikom. Tj. registramo to pozadinski, pozadinom naše pažnje i svijesti. Usvajanje žanrovskog i rodovskog sistema odvija se od prve izloženosti filmu (i televiziji) i vrlo se brzo, u ranom djetinjstvu, nekako uspostavlja, da bi se postupno upotpunjavalo i preobličivalo tijekom života. Riječ je o spontanoj društvenoj kultivaciji s rijetkim potresima. Proces te kultivacije najčešće nismo posebno svjesni, a najčešće ga se naknadno i ne možemo sjetiti.

Postoje, međutim, razvrstavanja filma koja su sredstvom usredotočivanja pažnje na klasifikaciju, odnosno razvrstavanja, a javljaju se u specifičnim okolnostima u kojima je *prigodno* potrebna klasifikacija. Kad odlazimo u kino bit će nam ponekad važno znati da li je film *u boji* ili *crno-bijeli*, da li je u pitanju *kratki film* ili *dugometražni film*, je li *nijemi* ili *zvučni* itd.

Isto će tako kritičaru i teoretičaru biti važno da upozori je li dani film *umjetnički* ili *populistički*, *komercijalan* ili *nekomercijalan*, da li je *filmičan* ili je *kazalištan*...

Svaka od ovih *karakterizacija* uspostavlja stanovito, ponekad i vrlo važno, vrsno razgraničavanje među filmovima, tj. dijeli ukupno filmsko polje na filmove s tematiziranom karakteristikom i na one bez nje. Takvo tematska razvrstavanje koje se služi isticanjem određenih karakteristika i njihovim

uspostavljanjem kao kriterija razvrstavanja tipično, u našoj filmskoj žargonskoj tradiciji, nazvat ćemo *filmskim kategorijama*.<sup>4</sup>

Budući da kategorizacija ovisi o nekoj istaknutoj, izdvojenoj karakteristici, to je ona visoke *plodnosti*, jer se u svakom filmu mogu izdvojiti nebrojene njegove pojedinačne karakteristike i upotrijebiti ih kao kriterije klasifikacije. Takvo *karakterizacijsko kategoriziranje* je, također, vrlo *fleksibilno*, tj. uspijeva priskočiti, može se uspostaviti pri pojavi bilo koje klasifikacijske potrebe, u bilo koje svrhe, bilo u proizvodne, distribucijske, doživljajne, bilo u komunikacijske, a od ovih posljednji bilo u prigodne razgovorne svrhe ili u dugoročnije raspravljačke svrhe kritičkog, teorijskog ili historičarskog razmatranja filmova.

Kako je u ovom tipu razvrstavanja važno izdvojiti ključnu karakteristiku, jer je ona tematizirana kriterijem razvrstavanja, to se kategoriziranje filmova u pravilu odvija bilo kroz *dihotomije*, tj. kroz oprekovne parove koji najmanje obuhvaćaju prisutnost ili odsutnost dane karakteristike, ili prisutnost ovih ili onih značajki (primjerice je li film *nijemi*, tj. bez zvuka, ili je *zvučni* ili *govorni*, tj. u njega je strukturno uključen zvuk; je li *animiran* ili *živo-sniman* i sl.). Kategoriziranje, međutim, može biti i *stupnjevito*, po konačnoj *skali*, pa se tako filmovi mogu stupnjevito razlikovati po *trajanju* (*mini-filmovi*, *kratkometražni filmovi*, *srednjometražni filmovi*, *dugometražni filmovi*...), po broju filmova koji pripadaju nizu (npr. *miniserija*, *serija*, *megaserija*) i sl.

U svim je tim slučajevima kategoriziranja važno da je kriterij vezan uz istaknutu, tematiziranu karakteristiku i da se primjenjuje bez obzira na ostale karakteristike, tj. bez obzira koliko se ostale karakteristike promatranih filmova međusobno razlikovale, pa možda bile i suprotne po nekom drugom kriteriju kategorizacije. *Crno-bijeli filmovi* bili su i nijemi i zvučni filmovi, i ovog ili onog žanra, i ove ili one filmske discipline (i igrani i dokumentarni i rani animirani...), ili ovog ili onog filmskog stila...

Korist od kategorizacijskog klasificiranja upravo je u njegovoj velikoj fleksibilnosti i plodnosti, mogućnosti da se prema specifičnim potrebama uočavaju i izdvajaju sve novije i novije kategorije (što izoštravaju našu pažnju i osjetljivost za karakteristike filmova i omogućuju orijentiran razgovor o njima), te što se karakteristike dadu kombinirati u nove kategorije, pa se i kategorije dadu kombinirati, odnosno križano određivati (npr. populistički i elitistički film dade se križati s komercijalnim i nekomercijalnim, odnosno kinofilmom i festivalskim filmom te razlikovati kinofilm koji je populistički, a počesto i komercijalan, od »festivalskog filma« koji ne mora biti komercijalan, ali ima pretenziju na elitistički prihvat).

Važno je pritom imati na umu da se to plodno umnožavanje kategorija *ne osjeća ugrožavanjem sustava razvrstavanja*, kako se to ponekad znade dogoditi u rodovskim i žanrovskim razvrstavanjima, osobito kad mu se pristupa s *purističkog klasifikacijskog krila*. U rodovskim i žanrovskim razvrstavanjima preveliko komunikacijsko profiliranje žanrovskih naziva i žanrovskih distinkcija, odnosno rodovskih distinkcija, može izazvati konfuziju i nesigurnost u vrsnim procje-



FILMSKE KATEGORIJE, NIJEMI FILM, Zora F. W. Murnaua

nama pojedinih filmova, a može i omesti doživljajnu orijentaciju kod onih gledalaca koji doživljajno nisu previše odo-maćeni s žanrovima (tj. slabo idu u kino, ili gledaju mali broj filmova). U kategorizacijskom pristupu kategorije se mogu beskrajno množiti — i to je njego-va prednost.

## 2.2. Dva načina komunikacijskog uvođenja kategorija

Nabrajati čak i orijentacijski pojedinačne kategorije besmislen je posao, jer ne samo da ih ima ogromna količina u primjeni, već je uvijek moguće uspostaviti novu kategoriju kako se za njom osjeti komunikacijska ili određivačka potreba, koliko je kategorizacijski raspoložen, odnosno inventivan neki raspravljač o filmu, ili kako se određena karakteristika nametne pažnji. No, i same kategorije moguće je kategorizirati, i to s nešto većom stabilnošću i ograničenošću nego što se to čini u primarnoj kategorizaciji samih filmova. Pa ću to sada učiniti kako bi se ipak nekako dobila orijentacija u ovoj sferi *kategorijskog klasificiranja*.

U prvome redu važno je podsjetiti na dva temeljna načina pomoću kojih se dolazi do kriterijskih karakteristika za kategorizaciju, a koja donekle (iako nikako ne potpuno) odgovaraju podjeli na spontane, prirodne vrste i komunikacijske, umjetne vrste.

1. *opservacijske kategorije*
2. *diskurzivne kategorije*

**(1) Opservacijske kategorije**, a to su one koje smo u metodološkom dijelu, nazvali *doživljajnim*, konstituiraju se osloncem na neke opazljive značajke samih filmova, značajke za koje se smatra da imaju dalekosežne posljedice. U većini slučajeva ne možemo a da nametljivo ne opazimo je li film *crno-bijel* ili *u boji*, je li *zvučan* ili *nijem*, je li *kratak* ili je *dug* i dr. i da to ne smatramo tek prigodno važnim, nego itekako i dalekosežno važnom podjelom, pri čemu svako od tih *svojtava* važno utječe na ukupnu strukturiranost filma.

**(2) Do diskurzivnih, odnosno komunikacijskih kategorija** prema našem polaznom određivanju,<sup>5</sup> dolazimo pretežito spekulacijom, pojmovnom apstrakcijom, pretežito komunikacijski. Naravno, i one teže imati pokriće u opazljivim karakteristikama filma, odnosno oslanjati se na tematiziranje nekih opazljivih karakteristika filmova, ali one nastaju *odozgo*, deduktivnim, spekulativnim putem, domišljanjem u određenoj misaono-socijalnoj tradiciji, izvedba u sklopu neke posebne teorije, ideologije, programa, ili pak u sklopu neke diskusije... i tek se potom teže primijeniti na opazljive karakteristike (one se traže tek da ilustriraju danu kategoriju). Evo primjera takvih diskurzivnih kategorija:

- *čisti* nasuprot *nečistom filmu*
  - *filmičan* nasuprot *nefilmičnom filmu*
  - *umjetnički* nasuprot *neumjetničkom filmu*
  - *autorski* nasuprot *neautorskom filmu*
  - *angažiran* nasuprot *neangažiranom filmu*
  - *feministički* nasuprot *nefeminističkom filmu*
  - *materijalistički* nasuprot *iluzionističkom filmu*
- itd.

Takvih diskurzivnih kategorija može biti nepregledno mnoštvo, jer svaki kritičar sklon generalizacijama u svakom svojem esejističkom tekstu, svaki teoretičar koji teži originalnom pristupu filmovima i reviziji dotadanih teorija, svaki filmaš koji izlazi sa svojim umjetničkim manifestom, deklaracijom, poetikom, svaki analitičar kojemu zatrebaju distinkcije pri analizi... — svaki od njih može stvoriti priručno pogodne diskurzivne kategorije, ili prepravljati po svojim potrebama postojeće dajući im posve novi smisao.

Zbog takve proliferacije, beskrajne plodnosti diskurzivnih kategorija, ovdje ih i nećemo posebno razmatrati, nego ćemo posebno razraditi taksonomiju opservacijskih karakteristika.

### 2.3. Umjetnički film kao vrsta — diskurzivna ili opservacijska kategorija?

No, učinit ćemo jednu iznimku: pozabavit ćemo se s jednom diskurzivnom kategorijom dominantnog utjecaja — riječ je

o izlučivanju *umjetničkog filma* kao posebne filmske vrste, i to vrste koja ima osobito privilegiran status u odnosu na sve ostale filmske vrste. To kategoriziranje se, naime, teži važno uplitati u današnji govor o filmu, pa i u govor o razvrstavanju filmova, često uzrokujući teške zbrke.

Kao i veći dio kategorijskog razvrstavanja, izlučivanje umjetničkog filma uglavnom je *dihotomno, oprekovno*, tj. poprima različito značenje (različite su karakteristike važne) u kontrastu s različitim filmskim kategorijama. Evo nekih tipičnih opreka:

- *umjetnički film* naspram *zabavnom filmu*
  - *umjetnički film* naspram *komercijalnom filmu*
  - *umjetnički film* naspram *žanrovskom filmu*
  - *umjetnički film* naspram *namjenskom filmu (obrazovnom, reklamnom)*
  - *umjetnički film* naspram *umjetnički neuspjelom filmu*
  - *umjetnički film* naspram *umjetnički neobrađenoj građi*
- itd.

Već iz ovog nabiranja opreka kroz koje se artikulira pojam *umjetničkog filma* ukazuje na vrlo različite priručne kriterije. Npr. kad se *umjetnički film* kontrastira spram *zabavnog*, jedan je kriterij u *tipu doživljaja* koji svaki zahtjeva i, prikladno, tipu publike koju svaki podrazumijeva: doživljaj koji traži umjetnost drži se, recimo, složenijim i zahtjevnijim, drži se da traži kultivaciju i kultivacijski napor publike (tj.



FILMSKE KATEGORIJE, UMJETNIČKI FILM, *Posljednji tango u Parizu* B. Bertolucci



podrazumijeva obrazovanu publiku), za razliku od općeprihvatljivog tipa doživljaja na koji se oslanja zabavni film, a koji time računa i na nezahtjevnju, pa i neobrazovanu, publiku (usp. za raznolike kriterije i kod ove opreke u Turković, 2005, raspravu »Što je zabava«). Kad se umjetnički film kontrastira prema komercijalnome, tada su prevladavajuće u igri ekonomski i društveno-organizacijski kriteriji (umjetnički film nastaje izvan filmske industrije, ili »protuindustrijski«, bez obaveze da bude tržišno isplativ). Kad ga se kontrastira prema žanrovskom filmu, tada se uglavnom radi o podvrstavanju unutar igranog filma, pa se umjetnički film drži svojevrsnim »nežanrovskim filmom«, ili posebnim »žanrom« što je u opreci spram dominantne »žanrovske formacije« (usp. gore raspravu o podvrstama igranog filma; odnosno Turković, 2005a). Umjetnički se film, međutim, teži kontrastirati i prema vrstama koje su izrazio ne-umjetnički orijentirane, kao što su to obrazovni i znanstveni filmovi (v. prethodnu raspravu o rodovima), odnosno informativne (novinarske) podvrste dokumentarnih (filmski žurnali, reportaže) (usp. Carroll, 1997), a kriterij je funkcionalan: čemu filmu služi, da li nadasve istinosnoj spoznaji ili, npr., imaginativnom modelotvornom doživljaju (usp. Turković, 2005a / »Što je zabava«). Iako izlučivanje »umjetničkog filma« u većini ovih opreka podrazumijeva i popratno vrijednosno izdvajanje (privilegiranje: umjetnički film poželjniji je od zabavnog, komercijalnog, »žanrovskog«...) vrijednosni kriterij je glavni u kontrastu umjetničkog filma spram *umjetnički neuspjelog filma*: film se, pri takvoj klasifikaciji umjetničke vrste, neće nazvati *umjetničkim* ako je neuspjao, ako ne zadovoljava vrijednosne kriterije koje uspostavlja, recimo, mjerodavna umjetnička zajednica (»umjetnički svijet«, usp. Danto, 2004; Dickie, 2004, npr. medijska sredina koja diktira mnijenje). I, posljednji u našoj listi, nezaključnoj dakako, jest kontrast između umjetničkog filma čijim su vršnim članovima *filmska djela*, tj. artikulirane, posebno ustrojene cjeline, nasuprot tzv. *sirove građe* — recimo snimaka nadzornih kamera po bankama ili čuvanim prostorijama koje se pohranjuju u dokumentacijskoj arhivi; pojedinačni kadrovi koji su u razne svrhe snimani, a nisu obrađeni, niti uklopljeni u neku suvislu cjelinu i sl. Tu se uzima kao kriterij prisutnost ili odsutnost uobličeniosti u cjelinu s nekom osobitom komunikacijskom funkcijom.

Očigledno je da se svaki od ovih kontrasta na osobit — tipično kategorijski — način upliće u ostala razvrstavanja koja razmatramo, te da često služi kao svojevrsno *metakategoriziranje* — razredovanje postojećih filmskih vrsta i kategorija (usporedi dalje poglavlje »Kategorijsko razredovanje«). Po tom kriteriju jedni su rodovi predestinirani da budu *umjetnički* (igrani film, dokumentarni, animirani), drugi da budu *neumjetnički* (obrazovni, reklamni); jedni su igrani filmovi predestinirani da budu umjetnički (oni »nežanrovski«, odnosno stilski »originalni«), drugi kao neumjetnički (ili dvojbeno, nesigurno umjetnički: žanrovski filmovi; komercijalni...).

S druge strane, svrstavanje filmova u umjetničku kategoriju podrazumijeva svojevrsno transgeneričko svrstavanje, ili pak potiče na posebno generičko razvrstavanje. Primjerice, svaki se filmski fenomen, bio on nekako prethodno razvrstan ili

ne, može dodatno svrstati u *umjetnički film* ili u *neumjetnički film* (npr. kad se kaže da je film umjetnički »kad je dobar«, bez obzira o kojoj se vrsti inače radi, pa se i obrazovni i reklamni film, na primjer, može procjenjivati je li i *umjetnički* ili to uopće nije).

Potom, »umjetnost« se pokazuje kao vrhunski razred (poput odrednice »film«) unutar kojeg se onda prema »umjetničkom«, »estetskom« kriteriju obavlja razvrstavanje. Često upravo po *opservacijskom*, odnosno tzv. *medijskom* kriteriju. Pa će se onda, recimo, tvrditi da *nijemi film* i *zvučni film* tvore ili odjelite umjetnosti (usp. Gilić, 2005) ili posebne »umjetničke discipline«, posebna »umjetnička područja« unutar filma, ili će se tvrditi da crno-bijeli film i film u boji tvore posve posebne *umjetničke podvrste*, da to vrijedi i za kratki film i dugački film i dr. U takvu se pristupu stvara posve drugačiji sustav *umjetničkih vrsta* od ovog kojeg ovdje izlažemo. Sustav »umjetničkih vrsta« koji je, tipično, podzriv prema rodovskome razvrstavanju, ali ne i prema stilskom (te se stilski pravci i razdoblja teže povezati s određenim medijskim opredjeljenjima).

Ovo povezivanje »umjetničke« kategorizacije s opservacijskim, odnosno s medijskim razvrstavanjima stvara iluziju kako je razvrstavanje po *umjetničkom*, odnosno *estetskom* kriteriju spontano, ontološki utemeljeno, važi za film unaprijed (*a priori*) čim se uzme u obzir njegovu medijsku narav i mogućnost medijske »stvaralačke razrade«. Tj. da nije diskurzivno — dakle uvjetovano tek »dodanim« komunikacijskim potrebama i komunikacijski utabanim kontekstom.

No, već i osnovno povijesno prisjećanje upozorava kako film nije otprva klasificiran kao »umjetnost« i umjetničko područje (područje umjetničkog stvaralaštva), kako je klasifikacija pojedinih vrsta filmova kao umjetnosti povijesno varijabilna i razvojna (usp. preglede povijesne diskusije oko toga što čini »filmsku umjetnost« u Bordwell, 2005; Carroll, 1988), te kako se ta pitanja izrazito kontroverzno raščišćavaju u teorijskim i kritičarskim tradicijama raspravljanja. Sve to prilično pouzdano upućuje da se u razvrstavanju filma pod umjetnost radi tek o još jednom *diskurzivnom*, *umjetnom* klasifikacijskom pristupu, tek s ovakvom ili onakvom (uvijek diskutabilnom) referencom na opservacijske (kategorijske) distinkcije.<sup>6</sup> Zapravo, možemo zaključiti, da je nespособnost da se uspostavi »konsenzus« između brojnih tradicijskih i istodobnih odredaba umjetnosti, da se dohvati barem neka temeljno prihvatljiva »definicija umjetnosti«, odnosno »umjetničkog filma«, te da se složi oko toga koje osobine pojave ulaze u referencijalno područje pojma umjetnosti, odnosno koje pojave uopće ulaze u to područje jest gotovo *neumitna*: ta upravo je funkcija *kategorijskog* pristupa da bude osjetljiv prema svakovrsnim i prigodnim komunikacijskim potrebama, te stoga u korištenju toga pojma itekakvu važnost imaju osobite raspravljačke perspektive pojedinog teoretičara i kritičara, raspravljački konteksti (iz kojeg se teorijsko-disciplinarnog konteksta, koje teorijske tradicije, ili iz koje kritičarske »škole« raspravlja o filmu).

S druge strane, izdvajanje »umjetničkog filma« znade biti tek derivatom, odnosno primjenom općenitije »nadfilmske« kategorizacije: tj. određivanje filma u kontekstu drugih umjet-

nosti. Ako se, naime, film promatra »kao umjetnost«, onda ga se dovodi u kontekst drugih umjetnosti, te se nastoji vidjeti, prvo, po čemu je film sve umjetnost, tj. koje sve umjetničke karakteristike dijeli s drugim umjetnostima (npr. kazalištem, književnošću, slikarstvom, glazbom...), a koje ga karakteristike specificiraju, čine *posebnom granom umjetnosti*. K tome, diskurzivno kategoriziranje filma kao *umjetnosti*, iako ponekad doista teži razredovati postojeće vrste po »estetskom kriteriju«, najčešće je zanemarivo sa stajališta razlučivanja rodova i njihovih podvrsta. Primjerice razlika između igranog i dokumentarnog filma može se povlačiti vrlo pouzdano, a da se ne priziva kriterij »umjetnosti«, a pogotovo je rodna klasifikacija koja obuhvaća i obrazovne i reklamne filmove prisiljena zanemariti kriterij »umjetnosti« kao relevantan kriterij za takvo razvrstavanje. S druge strane, upravo stanovita »irelevantnost« koju kriteriji za svrstavanje filmova u »umjetnost« imaju za uspostavljanje rodovskih i pod njih svrstanih distinkcija, čini da filmski i opći estetičari povratno baš i nisu nimalo marili o takvu razvrstavanju filmova, pa to objašnjava priličnu teorijsku zanemarenost drugih filmskih rodova do onog igranog (i, eventualno, dokumentarnog), kao što objašnjava opće zanemarivanje pitanja genologije koja bi bila najobuhvatnije postavljena, tj. koja bi obuhvaćala sve empirijski (»kinematografski«) prisutne filmske vrste.

Ova moguća neovisnost rodovske klasifikacije od umjetničke ne umanjuje, međutim, vrijednost rasprava o umjetničkom filmu, umjetnosti i umjetničkim vrstama, odnosno ne umanjuje vrijednost diskurzivnih razvrstavanja. Štoviše, u povijesti teoretiziranja i kritičarskog esejiziranja diskurzivno kategoriziranje i rasprave o kriterijima po kojima se uvode diskurzivne vrste i kako ih primijeniti, često imaju najistaknutije, privilegirano mjesto. Spekulativna poticajnost i komunikacijska plodnost takvih kategorija čini ih neminovnim pri svakom razmatranju filmova i zato sam smatrao i nužnim da ovakav kategorijski pristup postavim kao posebna *razred razvrstavanja*.

No upravo zbog iznimne »plodnosti« diskurzivnog pristupa, i velike tradicije sporenja oko gotovo svakog diskurzivnog kategorizacijskog prijedloga, ulaženje u bujnu raspravu oko njih vjerojatno bi povuklo zanemarivanje svih ovih »predestetičkih«, odnosno »izvanestetičkih« razvrstavanja kojima u ovom radu nastojim dati da dođu do riječi. Zato taj klasifikacijski razred — diskurzivnih kategorija — posebno određujem i spominjem, ali ne ulazim u njegovu razradu.

Posebno ću se, kako sam najavio, pozabaviti opservacijskim kategorijama, jer se, uostalom, mnoge diskurzivne klasifikacije oslanjaju i pozivaju na opservacijske kategorije.

#### 2.4. Razredi opservacijskih kategorija: medijske, tematske, stilske i kinematografske

Možemo, orijentacijski, razlikovati četiri vrste opservacijskih kategorija:

- 1) *medijske kategorije*
- 2) *tematske kategorije*
- 3) *stilske kategorije*
- 4) *kinematografske kategorije*

**(1) Medijskim kategorijama** možemo držati sve one kategorije filmova koje se izlučuju na temelju uočljivih tehnoloških karakteristika s nepropustivim percepcijskim obilježjima, onih koje u konačnom ishodu imaju važne doživljajne reperkusije. Među njih se, uglavnom, mogu ubrojiti sljedeće kategorijske dihotomije ili skale:

- *nijemi i zvučni film*
  - *crno-bijeli (monokromatski) film i film u boji*
  - *dvodimenzionalni film i trodimenzionalni ili stereoskopski film*
  - *animirani film i živo sniman* (sad ne kao rod nego kao tehnologija)
  - *monofonski i stereofonski film*
  - *kratkometražni, srednjometražni i dugometražni film*
  - *klasični ekran i široki ekrani*
- itd.

Kako se može nazrijeti iz nabrojavanja, filmovi se svrstavaju u medijske kategorije po naglašenim *perceptivnim karakteristikama* filmske snimke, a one tipično podrazumijevaju svoj posebno standardiziran tehnološki temelj ili/i postupak. Primjerice, *crno-bijeli film* se od filma u boji razlikuje po nametljivom, nepropustljivom, perceptivnom kriteriju, ali taj perceptivni ishod (da li vidimo svijet samo tonalitetno, ili *i* tonalitetno *i* kromatski) podrazumijeva drugačiji tip vrpce i drugačiji proces snimanja i razvijanja u svakom od ta dva slučaja. To može dalje povući i osobit tip *senzibilizacije* — i stvaralačke i gledateljske — odnosno osobitu *estetiku*, pa se *crno-bijeli film*, odnosno *film u boji*, može držati i osobitom »estetskom kategorijom«, posebnom »umjetničkom disciplinom« u sklopu nekih teorija.

Određnica *medijski* ovdje je, kao i inače, višesmislena — podjednako upućuje na perceptivne karakteristike kao i na materijalno-tehnološke temelje tih perceptivnih karakteristika (o različitim značenjima pojma medija usp. Peterlić, gl. ur., 1990, natuknica *medij, filmski*). No, kako su te odrednice bile čestom temom estetičkog pristupa, uzimane, kako smo to prethodno vidjeli, kao važan kriterij za razvrstavanje »umjetničkih područja« unutar filma, i filma među drugim umjetnosti, to se njih smatralo dalekosežno važnim, i obilno ih se razmatralo u tzv. *medijski* utemeljenim *teorijama filma*.<sup>7</sup>

**(2) Tematske kategorije** izlučuju se ukoliko neka tematska — tj. prizorna, fabularna — karakteristika filma iskoči i takva se pronalazi u različitim filmovima. Tematska je strana, naime, u najvećem broju slučajeva iznimno važna za spoznajni i općeinteresni odnos gledatelja prema filmu, najčešće je ključni objedinjavatelj filmske konstrukcije time što postupcima daje spoznajni i doživljajni cilj, te je time snažna motivacijska sila i u recepciji filma, a, prirodno, i u planiranju i izradi filma. Zato su i tipska tematska razlikovanja ključna u našem »razredbenom« snalaženju u filmovima i vitalna za naše razgovore o filmovima.<sup>8</sup>

Naravno, velike su mogućnosti tematskih razlikovanja i u pravilu se upravo prema tim kategorijama uspostavljaju podvrste i nadvrste unutar pojedinih rodova, i u igranom i u dokumentarnom, obrazovnom, znanstvenom filmu. Primjeri-

ce, unutar *igranog filma* žanrovi se prevladavajuće izlučuju po središnjem tematskom kriteriju (usp. Turković, 2005a), ali se tako mogu izlučiti i privremeni tematski nizovi (*ciklusi* koji mogu itekako biti vezani sa žanrovima), primjerice:

- *filmovi o djeci*
- *filmovi o maloljetnicima (tinejdžerski filmovi)*
- *ženski filmovi (filmovi o ženama)*
- *obiteljski filmovi (filmovi o obiteljima)*
- *filmovi o prijateljima (drugarski, buddy-buddy filmovi)*
- *gradski (urbani) filmovi*
- *ruralni filmovi*
- *filmovi sa životinjama*
- *politički filmovi*

itd.

U sklopu *dokumentarnog i obrazovnog filma* vrlo je ustaljeno razvrstavanje prema tematskoj dominantni, čak je takvo razvrstavanje i komunikacijski uobičajenije nego po drugim kriterijima.

Iako se ovakve podjele temelje na izrazito *tematiziranim*, središnje-interesnim, »sadržajnim« aspektima filma, često je tek stvar razgovornog naglaska, razgovorne potrebe hoće li se dani tematski aspekt izdvojiti i o njemu podrobnije govoriti ili ne. Dok su, tako, neke tematske kategorije *protožanrovskim*, spontanim proizvodno-recepcijskim kristalizacijama, neke su naprosto proizvodom kritičko-interpretacijskog, povjesničarskog ili teorijskog *diskurzivnog* pristupa. Doista, mnoge *diskurzivne kategorije* zapravo su *tematske* (iako, naravno, ne sve).

**(3) Stilske kategorije** formiraju se na temelju nekih konzistentnih, obilježavajućih, uglavnom *složeno doživljajnih* reakcija na filmove, i otuda je ovaj tip kategorija ponešto eluzivniji od prethodna dva tipa. Reakcije su složene jer se temelje na spletu zamjetljivih i spoznajnih karakteristika, obilježava ih prepoznatljiva jezgrovna konzistentnost. Primjerice, u ovu grupu kategorija spadaju ovakve karakterizacije filmova:

- *humorni filmovi*
- *tragični filmovi*
- *sentimentalni filmovi*
- *realistični filmovi*
- *naturalistički filmovi*
- *filmovi jake dosjetke (high-concept films)*
- *dosadni filmovi*

itd.

Problem je s ovim kategoriziranjem što se, primjerice, nazivanjem nekog filma *tragičnim* stvara dojam da je riječ o žanru, odnosno supstancijalnoj kategoriji — a u stvari samo se isti splet značajki koje može imati svaki film, svaka vrsta filma. *Tragičan* može biti i igrani i dokumentarni i crtani film, takvim se može doživljavati i mjuzikl i vestern i kriminalistički film, te se tako ova kategorizacija prevlači preko različitih drugih vrsta i u svakoj od njih bira, odnosno izdvaja one filmove u kojima se dade pronaći ova karakteristika.

Stilske kategorije imaju snažnu diskurzivnu obojenost jer je obično potrebna stanovita refleksija o vlastitim doživljajima i iskustvenim značajkama filma kako bi se kritična karakteristika izdvojila i imenovala. »Stilskim« sam nazvao ove kategorije zato što se njih osobito izdvaja u tradiciji rasprave o stilovima; često se stilove pokušava definirati upravo korištenjem kategorija ovoga tipa, bilo to ispravno ili pogrešno.

**(4) Kinematografske kategorije.** Sve ove dosad nabrojane tipove kategorija specificira činjenica da ih se vezuje uz karakteristike koje rese samu doživljajnu strukturu pojedinačnih filmskih djela. Zato ih možemo nazvati *užefilmskim* ili *unutarfilmskim (imanentno filmskim) kategorijama*. Od njih se, međutim, moraju razlikovati, onda, *šire filmske* li *filmsko-kontekstualne* kategorije, koje ovdje nazivamo *kinematografskim*.

»Kinematografskim«, dakle, možemo držati sljedeću podjelu:

- *komercijalni i nekomercijalni filmovi*
- *populistički i elitistički filmovi*
- *kinofilmovi i televizijski filmovi*
- *dominantni i alternativni film*
- *amaterski i profesionalni film*
- *televizijski i kinofilm*
- *državni i neovisni film*
- *javni i privatni film*

itd.

Sve te podjele izvode se iz *društvenih* uvjeta proizvodnje (*profesionalni i amaterski, televizijski i kinofilm...*), iz društvenih uvjeta *recepcije* (i proizvodnje za tu recepciju: *populistički i elitistički filmovi, javni i privatni...*) te *socijalnog statusa* dane skupine filmova u danoj kulturi (*dominantni i alternativni, populistički i elitni*), prema *tehničkom mjestu* proizvodnje i prikazivanja filma (*televizijski i kinofilm*), te *načinu financiranja* i prikladnu statusu (*državni i neovisni film*) i drugo. A naravno, te se odredbe mogu preklapati u odnosu na pojedini film.

I ove kategorije znadu biti diskurzivnog podrijetla (npr. opreka *festivalski i kinofilmovi*, koju su uveli kritičari), ali se obično temelje na očiglednim karakteristikama proizvodnje, prikazivanja, institucijske regulacije, publicističkog tretmana i drugo, i to je obično činjenično utvrdivo.

### 3. Filmski stilovi

#### 3.1. Uvodne odredbe

Osnovni cilj dosad razmotrenih razreda vrsta — i rodova i žanrova i kategorija — bio je u tome da se uspostave dovoljno općeniti kriteriji što omogućavaju (stvarno, razabirački ili pak diskurzivno, komunikacijski) da se bilo koji film procijeni pripada li toj vrsti ili ne, i to bez obzira na njegovu neporecivu *pojedinačnost* i nužnu *individualnu različitost* od drugih filmova.

Nadalje, cilj je tih tipova razvrstavanja bio da se određenoj grupi filmova procijeni vrsna pripadnost *bez obzira na društvene i povijesne varijacije* kojima filmovi što pripadaju promatranoj vrsti podliježu i po kojima se može utvrditi njihov

povijesno društveni individualitet, neponovljivost, jedinstvenost.

Međutim, to ne znači da individualnost, povijesno-kulturalna posebnost nije od velike važnosti pri raspoznavanju i pravljenu filmova. Kad gledamo film vrlo nam je važno ustanoviti je li je to riječ o filmu koji smo već gledali, je baš to onaj kojeg nam je preporučio prijatelj ili neki kritičar, ili je to neki posve drugi film. Važna nam je *individualnost filma*. Mi u takvu slučaju utvrđujemo tom filmu jedinstveno mjesto — jedinstvene značajke — u sklopu svih filmova za koje pretpostavljamo da smo ih gledali ili da ćemo ih gledati. Također, dosta može biti važno kojeg je porijekla film, koji ga je redatelj napravio, koja producencka kuća, iz koje nacionalne kinematografije dolazi, je li film iz ranog nijemog razdoblja ili je riječ o trenutnačnom repertoarnom filmu itd. Ukratko, važno nam je znati kojoj jedinstveno kulturno-povijesnoj cjelini, kojem jedinstvenom razvojnem nizu, pripada dani film.

I sve nam to nije važno samo usput: o *stilskome identitetu* ovisit će naš doživljajni (a i šire recepcijski) odnos prema filmu, ovisit će cijeli važan spektar konotacijskih vrijednosti koje ćemo uspostavljati i razabirati pri gledanju određena filma, odnosno filmova dane kulturno-povijesne individualnosti, identiteta.

Vrsne srodnosti po tome, jedinstveno kulturno-povijesnom, razvojnem *individualitetu*, *identitetu*, *posebnosti*, nazivaju se *stilskim* i prema njima se formira poseban razred filmskih vrsta — razred *filmskih stilova*.<sup>9</sup> Dakako, može se opravdano pitati kakve veze ima utvrđivanje individualiteta, posebnosti s razvrstavanjem, klasifikacijom?

Ovo pitanje ne bi bilo nužno kad bi individualnosti koje imamo na umu bile samo globalne, kulturno-povijesne, tj. one tzv. *grupne individualnosti* (npr. individualnost određene umjetničke struje, filmske »škole«, proizvodne sredine, povijesnog razdoblja...). U tom je slučaju jasno da utvrđivanje posebnosti podrazumijeva utvrđivanje pripadnosti filma određenoj grupi filmova s kojima ima takvih srodnosti kakvih nema s drugim filmovima. Spor an je, međutim, slučaj individualnosti *pojedinačnog filma* ili *dijela filma*, a ponešto na drugačiji način sporna je i individualnost tzv. *personalnog stila*, stila autorskog opusa. Naime, kako primijeniti klasifikacijski pristup na nešto što se sastoji samo od jednog člana?

Stvar je u tome što klasifikacijski pristup nastoji uspostaviti ne samo podudarnosti *između* različitih pojedinačnosti, već i ustanoviti stanovitu — sinkronijsku i dijakronijsku — *postojanost*, tj. *identitet* dane pojave. Pitanje postojanosti, identiteta, javlja se tamo gdje u promatranoj pojavi može doći do promjena, do razlika u identitetu. Na primjer, razabiranje da film koji gledamo po drugi put u posve drugom kinu, u različitom gradu, pod različitim projekcijskim (svjetlosnim) uvjetima te drugačiju kopiju jest *isti film* koji smo izvorno gledali, ili da je film koji gledamo na televiziji isti film koji smo već vidjeli u kinu, podrazumijeva utvrđivanje *invariantnih*, zajedničkih značajki koje povezuju dvije odvojene trenutačne pojave, dva *primjerka*, dvije *instance* filma, odnosno dva gledanja. Uza sve razlike u vremenu gledanja, uvjetima gledanja, mjestu emitiranja, karakteristikama slike

i zvuka, eventualnim strukturnim promjenama u slučajevima promjene širine ekrana, oštećenja filma, izrezivanja nekih dijelova, promjena u kolorizmu i svjetloći — mi ipak možemo *prepoznati*, *identificirati* dva primjerka filma kao primjerke *istog filma*, filma kojemu je ipak — koliko toliko — očuvan identitet.

Ono što ovdje *klasificiramo* jesu interne značajke filma i njihov postojan odnos: razlučujemo značajke koje pridonose *individuiranju* djela, od onih koje su *individualizacijski neutralne*, nekonzekventne.

Stoga je razabiranje identiteta — *identifikacija* — uvijek i vrsni postupak. Čim se uspijeva *identificirati* neku pojavu — neki film, neku skupinu filmova — uvijek ta identifikacija podrazumijeva utvrđivanje osobite vrsne pripadnosti nužno različitih instanci (kopija, prezentacija) bilo pojedinačnog filma, bilo različitih filmova iste povijesne i/ili regionalne skupine, odnosno vrsne pripadnosti jednog spleta karakteristika nasuprot drugim prisutnim karakteristikama u danome djelu.

No, valja reći da posao identificiranja stila — nije teorijski posao, iako teorijski temeljena analiza može pomoći. Individualitete se *prepoznaje*, a pristupi individualitetu jesu kritičko-interpretativni, tj. tipično su kritičari, interpreti i povjesničari oni koji se »bave« povijesnim i pojedinačnim individualitetima, onime što jedinstveno obilježava danu pojavu.

### 3.2. Tipovi identiteta — razredi stilova

Kako tip identiteta, odnosno, točnije govoreći, *tip primjerka* na koje se utvrđivanje identiteta odnosi, ključno određuje *razred stila*, to prema tome kriteriju možemo razlikovati sljedeće klase filmskih stilova.

- 1) *pojedinačni stil* ili *stil tematiziranog primjerka*
- 2) *osobni, personalni stil*
- 3) *grupni ili globalni stil*

**(1) Pojedinačni stil** ili *stil tematiziranog primjerka* čine sve one karakteristike koje određuju neponovljivu pojedinačnost nekog filma, nekog njegova dijela ili nekog njegova aspekta. Drugim riječima — sve osobine koje uvjetuju njegov *identitet*. Utoliko u *pojedinačni stil* ulazi:

- *stil pojedinog filma*
- *stil izdvojenog dijela nekog filma*
- *stil nekog dostatno izlučivog aspekta pojedinog filma*

Naime, ako neki film prepoznajemo kao individualan, možemo se uvijek pitati koje karakteristike i koja njihova konstelacija uvjetuju takvo prepoznavanje, prepoznavanje njegove individualnosti. Isto vrijedi i za pojedine dijelove filma: ako neki dio filma — recimo scenu, sekvencu — prepoznajmo kao individualnu cjelinu među drugim cjelinama tog filma, također se možemo pitati koje to karakteristike uvjetuju takvo prepoznavanje njezine jedinstvenosti u sklopu filma. Također, uvijek nam pažnju može zaokupiti i osobito nas se dojmiti pojedini aspekti filma, tj. neki provodni način na koji film, ili koji njegov dio, ostvaruje svoju jedinstvenost. Recimo, osjećajući da dani film odlikuje osobit »slikovni dojam« (osobit »slikovni stil«), ili/i osobit »ritam«, ili osobita

»prizorna prostornost« i sl. možemo ispitivati kojim se to karakterističnim potezima u filmu gradi takav osjećaj...

U pravilu, kad film *interpretiramo* uglavnom mu težimo utvrditi »jedinstven duh« (jedinstven stil), njegovu *osobitost*, a to onda činimo izlučivanjem onog simptomatskog spleta crta koji nam uvjetuje takav dojam jedinstvenosti, neponovljivosti, osobitosti. Naravno, sve to izlučujemo u kontekstu našeg ukupnog iskustva u gledanju najraznovrsnijih pojedinačnih filmova.

**(2) Osobni stil** ili *personalni stil* razabire se na temelju onih filmova — onog niza filmova — koji se porijeklom dadu vezati uz neku utvrđivu proizvodnu osobu, svojega tvorca (svojem »autora«). Podrazumijeva se da postoji složen splet karakteristika koje *individuiraju* tzv. *umjetnički svijet* i/ili *izvedbeni, radno-stvaralački, obrazac* (»stvaralački rukopis«) danog stvaraoca, čine ga *prepoznatljivim* od filma do filma, omogućuju da sa priličnom sigurnošću *atribuiramo* filmskom stvaratelju, ili da — znajući tko je stvaratelj — uključimo neke karakteristike njegovih filmova (filmova koja je stvorio) u cjelovitu predodžbu *stvaralačkog identiteta* tog stvaraoca.

Osobni stil u pravilu se na filmu utvrđuje kod tzv. *autora* i *autorskih suradnika*, tj. onih osoba koje odlučuju o cjelini filma, odnosno o ponekom identitetno ključnom aspektu filma. Ovo ne znači da će se kod svakog redatelja, glumca ili kojeg drugog stvaralačkog suradnika moći prepoznati osobnost. Oni koji se prilagođuju tzv. »općem stilu«, i osobitim uvjetima pojedinog žanra ili roda, te primjenjuju uglavnom uigrana tipska rješenja može biti iznimno teško izlučiti iz samih filmova simptome autorske individualnosti, osobnog stila. Pa i kod naglašeno, i lako uočljivo, individualnih stilova može biti kritičarima i interpretima izrazito teško utvrditi sve osobine koje tome pridonose. No teškoća specificiranja u čemu je individualnost nekog autora ili autorskog suradnika ne mora biti i razabirački problem: možemo mi vrlo lako prepoznati neki film kao Antonionijev, a da nam ne bude lako odrediti po čemu to tako lako prepoznamo.

Sljedeće su podvrste *osobnih stilova*:

- *autorski* ili *redateljski stil* — tj. stil jedne redateljice/redatelja ili redateljskog »tandema«
  - *stil glumca/glumice*
  - *stil snimatelja/ snimateljice*
  - *stil scenarista/scenaristice*
  - *stil filmske skladateljice/skladatelja*
  - *stil scenografa/scenografkinje*
  - *stil kostimografkinje/kostimografa*
  - *stil producenta/producerice*
  - *stil montažerke/montažera*
- itd.

Za razliku od pojedinačnog stila, za utvrđivanje personalnog stila obično je potrebno uzeti u obzir više međusobno različitih pojedinačnih filmova (tj. filmova različitog identiteta), naravno tek onih čija se izrada daje povezati s istim tvorcem, te koji odaju određene invarijantne ili srodne osobine povezuje baš s tim tvorcem.

Osobni stil ne moraju nositi svi filmovi danoga redatelja, niti sve karakteristike njegovih filmova moraju nužno biti konstitutivne u njegovu *autorskom svijetu*. Također, u kojoj mjeri tzv. *autorski suradnici* uspijevaju ostvariti vlastiti stil varirat će od filma do filma, i neće biti u jednakoj mjeri očitljivo u svim filmovima koje su radili, niti će biti »autorstvo« očitljivo kod svih »autorskih suradnika«.

Kod nekih stvaralački ključnih osobnosti neće biti lako utvrditi *osobitost njihova doprinosa* razmatranjem tek simptoma filma. Primjerice, iz igranog filmova biti će tipično vrlo teško očitati *montažerski stil* neke montažerke ili montažera, iako osobno poznavanje njihova proizvodna ponašanja iz filma u film i njegova povezivanja s montažerskim karakteristikama filmova na kojima su radili može pridonijeti razmjerno pouzdanom identifikaciji i ponekog montažerskog stila. Teškoća u razlučivanju »montažerskog stila« neke montažerke ili montažera velikim je dijelom uvjetovana često uskom suradnjom s redateljem, i načelnim »montažnim stilom« prema kojem je zamišljen film, sniman i prema kojem redatelj diktira da bude i montiran. S druge strane, kod dokumentarnih filmova i kompilacija kod kojih montažer igra ulogu i svojevrsnog redatelja filma, tj. osobe koja vizualno strukturira tijek razumijevanja filma, osobni stil montažerke/montažera može biti itekako razabirljiv.

Isto tako, producenti/producerice ne moraju nimalo biti odlučni u profiliranju stila pojedinačnog filma, pa se ne mora moći očitavati njihov osobni stil iz različitih filmova koje su proizveli (koje su proizvodile različite ekipe), ali se to može dogoditi pod osobitim uvjetima kontrole, te se iz niza filmova koje su proizveli može izvesti osobit *producent-ski stil* (usp. takve analize osobitog stila studijskih mogula iz holivudske ere u Schatz, 1996). Slično važi za različite druge suradnike koji mogu važno utjecati na karakteristike filma, a da bude iznimno teško izlučiti njihovu stvaralačku osobnost iz niza filmova koje su radili (npr. *tonski snimatelji, statisti sa zadatkom, kaskaderi, redatelji borbi, pomoćnici redatelja* — koji često autonomno režiraju pozadinski plan prizora i dr.).

Najveći dio ovih poteškoća u utvrđivanju autorsko-suradničkog osobnog stila proizlazi iz bitno *ekipnog stvaralačkog rada* na filmu, u kojem se najčešće usko prožimaju stvaralački prinosi brojnih filmaša, »stapaju« se u cjelinu djela, pa ih iz ovoga nije uvijek moguće razlučiti, niti je to jednostavno i kad je moguće. Barem ne po osobnome »podrijetlu« stilskih crta. Ali, u dovoljno brojnim slučajevima to je moguće, pa se otuda i može govoriti o osobnim stilovima.

**(3) Grupni ili globalni stil** zapravo je *nadindividualan* u odnosu na pojedine filmove i pojedine stvaralačke osobe, tj. prepoznatljiv je kod različitih stvaralaca i u većem broju pojedinačnih filmova. Ali, ono što ga čini *stilom* jest činjenica da je *regionalno-povijesno jedinstven, neponovljiv*. Tj. on je *regionalno-povijesno individualan*. U grupne stilove spadaju:

- a) *umjetnički (stilski) pokreti*
- b) *stilske struje, pravci i tendencije*
- c) *»kućni« (producent-ski) stil*
- d) *regionalni stil*



FILMSKI STILOVI (STILSKI POKRET), NEOREALIZAM, *Kradljivci bicikla* V. De Sike

- e) *stilsko razdoblje (stilski period)*
- f) *aspektualni stilovi*

**(3a) Umjetnički odnosno stilski pokret** u pravilu se javlja u ograničenu povijesno-geografskom mjestu, obuhvaća ograničen broj filmaša i njihovih filmova, a podrazumijeva da ti filmovi i umjetnici imaju neko, obično programatski istaknuto, zajedništvo. Obično se javlja u sklopu nekog roda, tj. *disciplinarno je specifičan*. Primjerice, u sklopu *igranog filma* takav je bio:

- *Kammerspielfilm* u Austriji i Njemačkoj
- *ekspresionistički film* u Njemačkoj
- *sovjetski revolucionarni film*
- *neorealizam* u Italiji
- *Free Cinema* u UK
- *novi val* u Francuskoj

i dr.

U sklopu *dokumentarnog filma* takvi su bili pokreti:

- *britanski dokumentaristički pokret* 40-ih
- *cinéma vérité* u Francuskoj
- *Direct Cinema* u SAD i Kanadi

i dr.

U *eksperimentalnom filmu* takvi su bili sljedeći pokreti:

- francuska *avangarda* 1920-ih
- njemački *apsolutni film* 1920-ih
- *njujorška kooperativa*, odnosno *američki underground* 1960-ih
- britanski *strukturalistički film*, pretežito 1970-ih
- zagrebački *antifilm* (Kinoklub Zagreb), početkom 1960-ih
- *splitski krug* (Kinoklub Split 1960-ih)

i dr.

U *animiranom filmu* umjetnički je pokret bila, recimo:

- *zagrebačka škola crtanog filma* (od druge polovice 1950-ih do konca 1980-ih),
- animirani film kanadskog *National Film Boarda*

i dr.

Poneki su pokreti bili transgenerički, preko-rodovski, pa je britanski *Free Cinema* začet kao dokumentaristički pokret, a potom nastavljen kao igranofilmski. *Sovjetski revolucionarni film* obuhvaćao je podjednako dokumentarce, žurnale kao i igrane filmove...

Umjetnički pokreti su brojni, lokalni, i najčešćim su predmetom proučavanja nacionalnih i internacionalnih filmskih povijesti. Mogu ponekad obuhvaćati samo jednog umjetnika i



FILMSKI STILOVI (STILSKI PRAVAC), FILM NOIR,  
Duboki san H. Hawksa

njegove najbliže suradnike (npr. *kino-oko* Dzige Vertova, ili grupa *Dziga Vertov* Jean-Luca Godarda), ali tipično je riječ o povezanoj grupi filmaša.

**(3b) Stilski pravci, struje i tendencije** teže biti prošireniji i povijesno razvučeniji niz filmova u kojima se prepoznaje neki vezan, samosvjesno njegovan sklop crta, odnosno neka svjetonazorska orijentacija sa stilskim posljedicama. Stilski pravac tipično nema društveno temeljenu normativnost (ne postoje obavezni postupci), a za razliku od umjetničkog pokreta ne mora ju postojati istodobne osobne veze među pripadnicima struje, ne mora postojati neki izričit poetički program.

Tipično se mogu razlikovati tri faze, koje se onda mogu i razlučiti uz pomoć ova dva postojeća (inače sinonimno upotrebljavana) naziva uz dodatak trećeg (koji je također kolo-kvijalno prisutan u hrvatskom jeziku):

- *stilski pravac* (formativna faza)
- *stilska struja* (postformativna faza)
- *stilski tendencija* ili jednostavno *filmski stil*

*Stilskim pravcem* možemo nazvati prvu fazu uspostavljanja kakve stilske vrste (*formativnu fazu*). To je tipično obilježeno pojavom nekog pojedinačnog filma naglašeno izuzetnih crta, odnosno bliskog niza filmova jednog autora ili grupe autora (umjetničkog pokreta), uzimanja tog filma ili grupe filmova kao *stilski predložak* («modela», «uzora») te intenzivnije razrade njegovih (njihovih) vrsnih potencijala u nizu filmova različitih redatelja tog razdoblja. Filmovanje u tom povijesno određenom razdoblju ima izrazit »pravac« (smjer, vodilju) koji mu daje filmski predložak i ugledanje u njega, otuda umjesnost primjene termina *filmski pravac* na njega. Tako je, recimo, bilo s pojavom i razradom *film noir*a tijekom 1940-ih godina. Tako je i sa »pseudodokumentarističkim« snimateljsko-montažnim stilom filmova *Dogme '95* koji je obilježio ne samo *umjetnički pokret* *Dogma '95*, nego i niz ugledanja posvuda po svijetu na njih — i u igranom i u dokumentarnom filmu.

U stilski pravac tipično se računa, primjerice:

- *film noir* iz 1940-ih godina u SAD-u
- *Kammerspielfilm* iz 1930-ih godina u Njemačkoj
- *Dogma '95*

*Stilskom strujom*, međutim, možemo nazvati često razdoblje u kojem se *filmski pravac* počinje držati ustaljenom stilskim izborom, postaje općepoznat i općepriznat. To se obično događa kad su njegovi potencijali naizgled dostatno razrađeni te mu se vidi raspon i naslućuju granice (kaže se da se stil »iscrpio«, da se njime »zasitilo« i umjetnike i publiku), te donekle gubi na svojoj razrađivačkoj intenzivnosti — nema više intenzivnog nadovezivanja (tj. ne rade se učestalo i istodobno filmovi danog stila), nego se takvi filmovi izrađuju povremeno, s jasnim »referiranjem« na kulturno etabliranu stilsku fazu, s time da se njegovi »refleksi«, odnosno »nasljedovanje« može razvući kroz povijest, a i geografski (nisu vezani uz lokalnu kinematografiju) te postaju *načelnom, izbornom, stilskom inačicom*. Kako takvi filmovi pripadaju povijesno poznatom »stilu« (tj. *stilskom pravcu*) drži ih se još uvijek pripadnim toj stilskoj »liniji«, pa je otuda prikladno upotrijebiti za njih naziv »*stilski*« odnosno »*filmska struja*«. Takvim je recimo nasljedovanje stila *film noir*a 1970-ih, njegove refleksije na kriminalističke filmove posvuda u svijetu (Melville s nizom filmova, posebno *Samurajem*; Tadić s *Ritmom zločina*), njegov prijenos u druge žanrove, recimo, znanstvenu fantastiku (*Blade Runner* Ridleyja Scota) i filmsku dramu (usp. Turković, 2005a).

- *film noir* nakon 1940-ih godina; svuda po svijetu (npr. Melville *Samurajem*; Tadić *Ritmom zločina*)
- *nadrealizam* nakon njegove avangardne faze 1920-ih u Francuskoj (npr. Fellini *Giullietta i duhovi*; Delvaux i dr.)
- *cinéma vérité* nakon svoga programatskog isticanja — tada postaje »anketnom metodom« (npr. filmovi Krste Papića)

i dr.

*Stilskom tendencijom* ili određenim *stilskim tipom* (s obvezatnom specifikacijom o kakvu se tipu radi) može se nazvati one izdvajajuće karakteristike koje omogućavaju da film prepoznamo kao film *napravljen u tom i tom stilu*, iako se taj stil ne mora prepoznavati niti kao vezan uz povijesno definiran *filmski pravac*, niti za *filmsku struju*. Zapravo, stilskom tendencijom možemo nazvati filmove koje možemo okarakterizirati pomoću određene *stilske kategorije*. Utoliko su oni izrazito ovisni o diskurzivnom pristupu komunikatora o filmovima i najčešće imaju oprekovni, dihotomni karakter.

*Tendencijom* se može nazvati zato jer takvi filmovi obično središnje pripadaju nekim drugim vrstama (rodovima, žanrovima i stilovima), ali se svejedno u njima može razabrati dani splet *stilskih obilježja*, koji filmu (ili dijelu filma) daje prepoznatljivo stilsko *obojenje* ili načelnu *orijentaciju*.

U neke od povjesničarski i teorijski izlučenih *filmskih tendencija* spada, recimo ove stilske opreke:

- *realistička tendencija* nasuprot *stilizacijskoj* ili *formativnoj tendenciji* (tj. povijesno se može utvrditi postojana pojava težnja prema ovom ili onome tipu *realizma*, odnosno težnja prema naglašavanju artifizijelnosti, izrađenosti filma, i razradi tih očito tvorbenih crta)
- *klasičnost* nasuprot *manirizmu*, odnosno (težnja klasičnom stabiliziranju i »savršenstvu« nasuprot metodološ-

kom isprobavanju granica stilskih modela, s implicitnim rizikom)

Kako je riječ o kategorijskom pristupu razvrstavanju, ove distinkcije mogu biti vrlo spekulativne i apstraktne, iako teže tematizirati empirijski utvrdive crte filma, te iako su, u stanovitu smislu, »transhistorijske«, utoliko što se mogu javljati i nestajati tijekom povijesti, one uvijek u svojoj ponovnoj pojavi imaju povijesno-lokalno utvrdive varijante, te se mogu povjesničarski proučavati kao stilski individualne, obilježavajuće za globalni individualitet izlučena skupa filmova.

**(3c) »Kućni« ili producerski stil** nije tako učestala pojava, ali jest prepoznatljiva. Podrazumijeva se da u slučaju nekih dominantnih producenata, individualnih osoba i sustava proizvodnje koji su razvili, njihov utjecaj na sve faze proizvodnje filmova koje produciraju (otkup prava, izrada scenarija, izbor redatelja i glumaca, montaža filma te tip razglašavanja i prezentacije filma — tj. marketing) jest takav da ti filmovi, neovisno koji ih redatelji rade, kako je sastavljena kreativna ekipa filma, iskazuju prepoznatljivu srodnost, prepoznatljiv *producerski stil*.<sup>10</sup> Također, u ponekim velikim studijima proizvodnja je bila tako standardizirana i uigrana na način poseban za taj studio, da su se po razlučivu spletu pojedinih značajki, a i po ukupnom »štihu« (stilskom obojenju) ti filmovi dali prepoznati kao filmovi tog i tog studija — mogao se prepoznati njihov *kućni stil*.

*Kućni stilovi* koji mogu, ali ne moraju biti povezani s jednom producerskom osobom jesu, primjerice:

- *Patheov stil*
- *Universalov stil*
- *Ealingov stil*
- *stil zagrebačkog Studija za crtani film* (koji se može držati dijelom obilježenim stilskim pokretom »zagrebačke škole crtanog filma«, ali i različitim od njega, ukoliko obuhvaća i autore koji njemu ne pripadaju)

i dr.

**(3d) Regionalni stil** jest prepoznatljiv stil filmova koji nastaju u nekoj regiji (obično u nekom određenom povijesnom razdoblju). Naime, često je važna identifikacija regionalne pripadnosti stila, odnosno pripadnosti geografsko-povijesno određenoj *tradiciji* (genetičkog, razvojnog identiteta). Te pripadnosti tipično se razlučuju po tipu regije koju se promatra i koja »daje prepoznati« individualitet skupine filmova što ih se u njoj (i za nju) proizvode. Tipično se, prema, obuhvatnosti područja, razlučuju sljedeći *tipovi regionalnih stilova*:

- *stil vezan uz gradsko/mjesno sjedište proizvodnje* (npr. *njujorški film*, *holivudski film*, kad se misli doslovce; *čakovečki film* — animacija ŠAF-a); *zagrebački film* — film nastajao u Zagrebu; *hongkonški film*...)
- *nacionalni stil* (npr. hrvatski film, holivudski — u smislu populistički film SAD-a; francuski film; iranski film...)
- *nadregionalni stil* (npr. europski film, afrički film, istočnoazijski film...)

i dr.

Nije uvijek lako utvrditi postoji li stil neke od tih »regija«, jer je proizvodnja tipično heterogena, isprepleću se različite tradicije, a povijesno gledano, tradicije se znadu kasno uspostaviti, nisu nepromjenjive. Utoliko se često ove odrednice drže ili kategorijskim, i to kinematografsko-kategorijskim (tj. ovise o tek jednoj ili ograničenom spletu karakteristika — recimo o tome da svi filmovi nastaju u jednome gradu ili na jednome području), ili se drže tek *diskurzivnim* (umjetnim), prigodno tematiziranim za potrebe nekog tipa raspravljanja. Ali, ponekad se doista radi o spontano prepoznatljivim *regionalnim individualitetima* skupine filmova (povijesno-geografski jedinstvenima), te se tada o njima doista može pouzdano govoriti kao o regionalno-povijesnom stilu (recimo o *klasično-holivudskom stilu*; usp. Bordwell, 2005), o *klasično-njemačkom filmu* (1930-e — 1945) vidno različitom od svih drugih klasičnih filmova toga razdoblja u drugim zemljama itd. A tako se može govoriti i o osobitostima *njujorškog filma* u razdoblju, u kontrastu spram *holivudskog*.

**(3e) Stilsko razdoblje ili stilski period** (odnosno tzv. *povijesni stil*) osobito je važna stilska identifikacija po povijesnoj dimenziji, posebno tematizirana u povjesničarskim i kritičarskim razmatranjima, ali i spontano, u doživljajima publike, koja, a da i ne zna stručne nazive za izlučena razdoblja, ipak prepoznaje film kao »jako star«, tj. kao film nekog posve drugog stilskeg razdoblja od onog u kojem upravo prati filmski repertoar, a može i pouzdano izlučiti stanovitu skupinu filmova koji pripadaju *istom povijesnom stilu* od onih koji mu ne pripadaju, ili kod kojih takva pripadnost nije jasna.

*Periodizacija* filma može biti izvedena po varijabilnim kriterijima, premda je, očigledno, najrelevantnija ona koja se temelji na sposobnosti da se identificira, na temelju spleta filmskih karakteristika, identitetno konzistentan povijesni niz filmova. Po ovom posljednjem kriteriju, uobičajilo se razlikovati sljedeća globalna povijesna filmska razdoblja:

- *primitivni stil* ili *primitivni film*
- *klasični stil* ili *klasični film*
- *modernistički stil* ili *modernistički film*
- *(postmodernistički film?)*

Ovi se stilovi ponajviše razlučuju u *igranom filmu* (usp. esej »Narativni stilovi: primitivni, klasični, modernistički« u Turković, 1988), ali se može s mnogo razloga razmatrati i koliko se i dokumentarni, obrazovni, animirani i propagandni filmovi uklapaju u stil razdoblja.<sup>11</sup> Doduše, vladavina određena stila ne mora se javiti strogo istodobno u svim disciplinama, nego se tek povijesno preklapa: klasičnost se u dokumentarnom filmu javlja nešto kasnije nego u igranome, a još kasnije u obrazovnome, a nekako istodobno se javlja u igranome i u animaciji, iako svi nekako u istom temeljnom razdoblju — tek s raznolikim, često zamućenim povijesnim granicama (početkom i svršetkom).

Kako takva tipološki temeljena periodizacija podrazumijeva da prije uspostave razdoblja, odnosno dominacije određenog tipa kinematografskog stila, postoji mogućnost najave i marginalnog njegovanja danoga stila, kao što i kasnije postoji mogućnost da u novom razdoblju opstanu tipološki trago-





FILMSKI STILOVI (STILSKO RAZDOBLJE), MODERNIZAM, *Avantura* M. Antonionija

vi prethodnog razdoblja, to se uvijek mogu unutar pojedinog razdoblja uočavati *najave* ili *preostaci* drugih stilskih razdoblja (npr. avangardistička najava modernizma u sklopu klasičnog razdoblja, tijekom 1920-ih, odnosno preostaci primitivnog stila u amaterskoj proizvodnji klasičnog i modernističkog razdoblja). Odnosno, pojedini se stil može javiti ili ostati kao »tendencija« i u razdoblju dominacije nekog drugog stila. Primjerice, u vrijeme dominacije »primitivnog stila« javljale su se vrlo artikulirane najave *klasičnog stila* (usp. Bordwell, 2005), kao što se u vrijeme uspostave klasičnog stila istodobno marginalno javljale grupne i individualne modernističke tendencije (u raznim *avangardama*, odnosno djelovanju individualnih umjetnika: npr. Dreyera, Wellesa...; usp. Turković, 1988).

### 3.3. Stilske koordinacije

Unutar svake klase stilova i među samim klasama postoji osobit tip koordinacije. Stilovi svake razine izdvajaju se na temelju svoje međusobno dostatne različitosti. Na primjer, autorski stil redatelja — osim što pretpostavlja stanovitu konzistenciju među crtama unutar svakog pojedinog filma i među filmovima autorova opusa — pretpostavlja i dostatnu razliku spram autorskih stilova svih drugih redatelja. To važi

i za sve druge stilske razine — i za pojedinačan film a i za sve grupne stilove.

S druge strane, stilovi se vrsno koordiniraju po načelu regulativnog obuhvaćanja, tj. po hijerarhijskom načelu. Primjerice, identitet pojedinačnog filma može biti reguliran identitetom autorskog stila nekog redatelja (ili autorskog suradnika), opus redatelja može se uklapati u neki umjetnički pokret ili stilsku struju (tj. pokret ili struja može regulirati određen splet crta režiserova opusa, ali i opusa drugih režisera), a stilski pokret se opet može uklapati u stilsko razdoblje...

Dakle, jedno filmsko djelo može istodobno pripadati cijelom hijerarhijski koordiniranom skupu stilskih razreda — i stilu djela i autorskom stilu i stilskoj struji i stilskom razdoblju i nacionalnome stilu i kontinentalnom stilu...

Hijerarhijski odnosi među stilovima, međutim, rijetko su posve nedvosmisleni. Mogu biti parcijalni, tj. pojedini razredi stilova mogu se tek djelomično hijerarhijski preklapati. Primjerice, filmsko djelo izrazite individualnosti može u sebi 'tendencijski' kombinirati crte različitih stilova perioda, referirati se na različite filmske struje ili stilske tendencije. Opus redatelja što ga je razvojno vrlo lako identificirati, s pouzdanim i razabirljivim genetičkim identitetom, može pri-

padati dvama različitim razdobljima ili umjetničkim strujama (primjerice dio Fellinijeva opusa pripada pokretu neorealizma, a drugi dio militantnom modernizmu, a opet se oba percipiraju kao autorski konzistentna, međusobno kontinuirana).

Neki stilski identiteti, također, mogu biti utvrđivi tek u sklopu određenog stilskeg razdoblja, ali ne i u drugom stilskeg razdoblju. Primjerice, razlikovanje između nacionalnih kinematografija u sklopu socijalističke Jugoslavije uvodi se tek pojavom tzv. *autorskog filma*, dok se klasično razdoblje drži stilski koherentnim za cijelo područje bivše Jugoslavije, te se drži teškim razlučiti regionalne stilove u tom klasičnom razdoblju. Naravno, takve se procijene mogu mijenjati podrobnijim proučavanjem, ali i tada se može uvijek *stupnjevati stilska posebnost*, pa reći da je u razdoblju socijalizma bila *niska*, a u razdoblju autorskog filma, odnosno modernizma — *visoka*.

Iako se velika većina stilskeg razvrstavanja oslanja na izdvajanje filmskeg kategorija i na povlačenju distinkcija, ona se od kategorija razlikuje upravo po tome što — kao i disciplinarna i žanrovska klasifikacija — računa na složene komplekse značajki koje zajednički proizvode određen doživljajni »geštalt«, prepoznatljivu konstelaciju, konfiguraciju koju je moguće identificirati, i tek je taj »geštalt« onaj koji stilski identificira pojedine filmove i grupe filmova, a ne tek pojedina značajka.

Premda se stil opisuje pomoću karakteristika, utopijski je držati da se mogu popisati sve relevantne karakteristike i njihovi odnosi. Stilski opis se najčešće zadovoljava ustanovljavanjem *dostatno određujućih značajki*, tj. onih značajki koje mogu u danoj komunikacijskoj prilici na dostatno razlikovni način prizvati dani »geštalt« među drugim za danu priliku relevantnim »geštaltima«.

## 4. Odnosi između razreda

### 4.1. Kategorijsko »razredovanje«

Očrtani razredi očigledno čine međusobno različite tipove razvrstavanja vrsta. Međutim, riječ je o povezivim tipovima, tj. tipovima što se suodređuju, uvjetujući preglednu kompleksnost cijelog našeg vrstovnog odnosa prema filmu.

Recimo, kod kategorija se nije moglo a da se ne upozori na činjenicu da kategorijske podjele filma nisu samo izravne podjele pojedinačnih filmova, već da kategorije operiraju i nad drugim razredima vrsta. Na primjer, kategorijska opreka *nijemost/zvučnost* podjednako razgraničuje cijelo filmsko polje na dvije vrste filmova, ali ono i služi kao stilski-kategorijsko određivanje filmskeg razdoblja — *razdoblja nijemog filma* i *razdoblja zvučnog filma*. Opreka *akcionost/psihološkičnost* može poslužiti kao dimenzija kojom premjeravamo svaki igrani film i svaki dio filma bez obzira kojeg žanra, ali ta kategorijska opreka može poslužiti kao kriterij za formiranje nadžanrova, tj. za razvrstavanje već postojećih žanrova u nadžanrovske vrste. Isto tako, činjenica da se niz filmova posvećuje putovanju po cestama dostatno je da se kategorijski izdvoji takve filmove, ali ukoliko takvo izdvajanje tematike ceste s avanturističkim okvirom izazove sustavnu pažnju

publike i proizvođača, kako se to i zbililo, može postati katalizatorom žanra, itd.

Upravo ova dvojnost kategorija, njihova autonomna primjenjivost na izravno razvrstavanje filmova, kao i primjenjivost na sam proces lučenja drugih tipova razvrstavanja čini ih iznimno korisnima. Kategorizacija ima i drugu važnu svrhu. Budući da ona podrazumijeva i povlači kao posljedicu usmjeravanje pažnje na pojedine karakteristike, to je upravo *kategoriziranje* sredstvo za razumijevanje drugih razvrstavanja, ali i za metaforički objašnjavački prijenos.

Da dam primjer: opis stila najčešće se svodi na opis *simptoma* (tj. karakteristika što mogu utjecati na percepciju identiteta), a svako usredotočivanje na pojedini simptom, karakteristiku, pojačava, prvo, osjetljivost za nju, povećava sposobnost razlikovanja toga simptoma, a time ga donekle »izolira«, omogućujući uočavanje tog simptoma u drugim filmovima — »proizvodi« kategorijsku distinkciju primjenjivu na sve filmove danog stila, ali ne i samo danoga stila nego i svih drugih filmova.

Ako, primjerice, utvrdimo da je kompozicija u filmovima primitivnog stila *frontalna*, s likovima raspoređenim po simetričnom principu, tada cijelo filmsko polje možemo podijeliti na filmove (ili dijelove filmova) u kojima dominira pretežito frontalna kompozicija i na filmove bez nje, i time se osposobiti za bolju karakterizaciju filmova, za precizniji govor o strukturnim značajkama filmova. Međutim, takve se izdvojene kategorije stilskeg obilježja, potom, mogu primjenjivati i na filmove koji dijele te karakteristike s primitivnim filmovima ali nisu — po drugim karakteristikama i po ukupnome dojmu — pripadnici primitivnog stila. Takva primjena često vodi do odgonetavanja značajki jednog stila u filmovima drugog stila. Na primjer, izdvajanje nekoliko značajki za koje se smatra da su simptomatske za primitivni stil (npr. frontalnost kompozicije, uporno držanje srednjeg plana kroz cijeli kadar, nastojanje da se u jednom kadru odigra cijela scena i da glumci glume naglašenom stilizacijom za pomalo udaljenog gledatelja koji se nalazi stalno na istoj strani) omogućuje da se među filmovima u posve drugom filmskom razdoblju i posve drugog stilskeg podrijetla (npr. u suvremenim amaterskim filmovima, odnosno u jednom krilu modernističkog filma; usp. Turković, 1988) pronađu stilske karakteristike primitivnog stila i da se potom govori ili o »utjecaju«, ili o »ugledanju na«, ili o »citanju« primitivnog filma, ili da se te stilske kategorije počnu tretirati kao *univerzalne*, tj. kao mogućnosti koje nisu povijesno prolazne, nego upozoravaju na neke temeljne moduse čovjekova spoznajna pristupa svijetu.

Ovaj postupak *kategorijske generalizacije* uz prijenos na područje na kojem te generalizacije nisu izvorno nastale, odigrava se i u odnosu na disciplinarnu i žanrovske karakteristike.

Izdvajanje i uopćavanje nekih karakteristika koje tipično služe kao simptomi da je posrijedi, primjerice, *dokumentaristički film* i potom njihov kategorijski prijenos u kontekst igranog filma omogućava da govorimo o »dokumentarističnosti« u igranom filmu, odnosno — ako se prenose značajke kriminalističkog filma — možemo govoriti o kriminalisti-

stički postavljenoj znanstvenoj fantastici. Ovaj *kategorijski prijenos* nije samo recepcijska stvar, već je, očito, i proizvodna: stvaratelji filma, vladajući simptomima nekih vrsta, mogu proizvoditi filmove u kojima na osobit način kombiniraju te simptome proizvodeći stanovitu žanrovsku, disciplinarnu i stilsku mješavinu, dajući time osobite, klasifikacijski neuobičajene, ili, pak, perspektive recepciji koje je moguće klasificirati na nov način.<sup>12</sup>

#### 4.2. Druge koordinacije među razredima

Međutim, nisu samo kategorije te koje koordiniraju odnose među klasama. Između rodovskog i stilskog razvrstavanja postoje i izravne, kategorijski neposredovane, veze. Mogli bismo reći da gotovo svaki razred stilova obilježava posebna struktura odnosa prema drugim razredima vrsta, odnosno specifična prisutnost ili odsutnost određenih disciplina, žanrova i kategorija unutar danoga stila.

Primjerice, primitivan stil odlikuje razmjerno grubo disciplinarno grananje koje nije nužno praćeno sviješću gledalaca o ukupnom opsegu disciplinarnih razlika. Tako gledatelji ne moraju spontano uočavati razlike između dokumentarnog i igranog, a da bi ih uočavali one moraju biti jače naglašene (recimo u ponašanju likova; usp. Turković, 1988: 119). Obrazovni film se tada i nije razlikovao od dokumentarnog osim po kontekstu prikazivanja...

Dakle, može se reći da je disciplinarno grananje u ranom primitivnom filmu još nestandardizirano, odnosno *ad hoc* standardizacijama. Međutim, klasični film obilježava jasno, metakomunikacijski obilježeno razlučivanje i hijerarhizacija disciplina (s igranim filmom kao dominantnim, dokumentarnim kao podređenim, ali još uvijek dijelom zajedničkog, centralnog, kinematografskog polja, a s obrazovnim i propagandnim filmovima kao razlučenim, ali kulturno marginalnim i »dislociranim« fenomenima, dislociranim u odnosu na tzv. »filmsku industriju«, te se po tome čak drže »izvanfilmskim«, ili »izvankinematografskim« jer imaju od kina neovisnu egzistenciju, ne nastaju u sklopu središnjih filmskih studija, niti se vezuju uz prikazivačke tržišne uvjete igranog i dokumentarnog filma.

Također, dok je žanrovska diferencijacija u primitivnom igranom filmu slaba, nestalna i pretežno svedena na serijale i cikluse, dotle u klasičnom igranom filmu ona postaje dominantnom, teži biti sveobuhvatnom (tako da čak i žanrovski miješani ili žanrovski neimenovani filmovi ostavljaju dojam jasne »žanrovitosti«, svedeni obično pod neki »pokrivni« žanrovski termin kao »akcijski film«, »drama«, »kostimirani film«...). Između žanrova se uspostavlja hijerarhizacija, s jedne strane po kriteriju dominantnosti-marginalnosti (pa se *drama*, *melodrama* i *kriminalistički film* drže kulturno prestižnim žanrovima, a *komedija*, *vestern*, *film strave*, *znanstvena fantastika* kulturno neprestičnim), a s druge strane po načelu unutaržanrovskog obuhvaćanja, sadržavanja (podjela na *nadžanrove* i *podžanrove*).

Ovo što važi za razdoblja važi i za personalne i pojedinačne stilove. Personalni stil može, dijelom, obilježavati i osobit odnos autora prema rodovskom i žanrovskom sustavu u čijem okružju djeluje (tj. radi li samo igrane filmove, ili djeluje

je na području više rodova; da li radi u uskom rasponu žanrova ili tek u jednom, ili mu je obuhvat žanrova raznovrstan; je li sklon uklapanju u žanrovsku tradiciju ili je teži modificirati, ili pak oponira žanrovskim podjelama i nastoji raditi »nežanrovski«...

Također, za individualitet pojedinog filma može biti simptomatski iznimno važno kojoj vrsti pripada, na koji se način uključuje u disciplinarnu i žanrovsku odrednicu... Govor o stilovima, njihov pokušaj određivanja, dakle, ne može a da ne uzme u obzir disciplinarnu, žanrovsku i kategorijsku repertoar unutar kojeg se dani stil uspostavlja, odnosno prema kojem se postavlja.

#### 4.3. Razvojnost vrsnih diferencijacija

S jedne strane, rodovi i žanrovi teže se konstituirati kao nadstilske (nadpovijesne, nadrazvojne, genotipske) pojave, tj. pojave koje mogu obuhvaćati više stilova i javljaju se kao načelne mogućnosti, tj. stalno raspoložive mogućnosti. Međutim, činjenica je da se genotip uvijek konstituiraju i razabire na temelju fenotipski prisutnih vrsta, a one se artikuliraju u vrlo konkretnim povijesnim i mjesnim uvjetima.

Mogli bismo, zapravo, reći da je i disciplinarno i žanrovsko razvrstavanje uvjetovano određenom *razvojnomo kategorijskom diferencijacijom* promatrane vrste, tj. razradom i razgranjivanjem distinktivnih crta određene vrste, i to od grubih, obrisnih polaznih crta do vrlo složene simptomatske konfiguracije u »zrelom« stadiju dane discipline.

Uzmimo za primjer odnos između dokumentarnog i igranog filma. Ta je distinkcija otprva prisutna i otprva se temeljila na najavljenim različitim pretenzijama: dokumentarci su se javljali s pretenzijom da to što pokazuju jest faktično, činjenično, da se odnosi na zatečena stanja u svijetu, štoviše, da je to kauzalno uvjetovano izgledom događaja neovisnih o snimanju, a igrani filmovi su se javljali s pretenzijom da je to što se pokazuje izrađeno posebno za snimanje, odnosno posebno za pogodno promatranje, da je velikim dijelom *izmišljeno* — prikazan svijet trebalo je shvatiti kao slobodnu izrađevinu, izmišljotinu. Te su pretenzije kontekstualno oglašavane (plakatima, najavama pred projekciju, komentarima za vrijeme projekcije) i tako su uvjetovale različito orijentirano primanje filma. Ali, osloncem na, recimo, kazališnu praksu, razlika se između igranog i dokumentarnog filma podcrtavala prenaplašenom pantomimom glumaca, pantomimom koja je jasno odudarala od zatečena ponašanja ljudi u dokumentarcima. Tako je strukturni element filma (stil glume) postao signalom disciplinarnu razlike. Potom, duljom i raznovrsnijom izloženošću filmovima, gledaoci su postajali osjetljiviji za strukturalne značajke filma, a te su time mogle postati disciplinarno diferencijalne, i za gledatelje i za proizvođače. Primjerice, kad se je uvelo raskadranje prizora (unutarstvensko raskadranje), igrani je film težio razvijati montažni kontinuitet — tj. predodžbu neprekinutog praćenja zbivanja, dok je dokumentarni ostao i nadalje obilježen eliptičnošću — fragmentarnim prikazivanjem tjeka zbivanja — i razrađenijom deskriptivnošću. Također je i fabuliranje postalo kriterijem disciplinarnu razlike: prikazivanje zbivanja u igranim filmovima težila su biti ili slabo vjerojatna u

svojoj strukturi (silne koincidencije, zabune, zgusnuti zapletaji zbivanja), ili su bila skroz nevjerojatna (fantastična, postignuta trikovima), dok su se dokumentarni filmovi težili držati manje uzbudljive svakodnevice, naglašavati zatečenost i nedramatičnost većine prizornih zbivanja...

Dakako, i u očitavanju tih signala moglo je biti zabune, jer je publika varirala od redovite, već donekle sofisticirane, osjetljive za različite metafilske signale, do slučajnih namjernika bez ikakva gledalačkog iskustva. Također, oslanjajući se na slabu osjetljivost publike, igranofilmske su se rekonstrukcije mogle reklamirati kao dokumentarna svjedočanstva, a dokumentarac je mogao težiti igranofilmskoj popularnosti pomoću naglašene dramatizacije predočenih zbivanja i preuzimanjem narativnih strategija raskadriranja. Ali, čim je uspostavljena neka rutina, onda ne samo da su se i razlike i signalizacija razlika standardizirala, nego se postojeće disciplinarnih signala moglo iskoristiti za prijevare (pa se, primjerice, »simuliranjem« tipično indikativnih dokumentarističkih postupaka — npr. eliptičnosti, trapavih montažnih kontinuiteta, »nemirne« kamere i nestabilne kompozicije, a onda i stanovitog očuvanja »prirodnosti« ponašanja ljudi, zalihosti u njemu, stanovite »pripovjedne disfunkcionalnosti« gesta i ponašanja i sl. — postiže dojam kao da je riječ o dokumentarnom filmu, a ne igranome.

S druge strane, metakomunikacijske signalizacije se mogu poremetiti promjenama stilova. Prijelaz s primitivnog dokumentarca na klasični pobrkao je već uspostavljene diferencijalne signale u odnosu na igrani film. Gluma je, naime, u ranom igranom bila tipično pantomimski prenaplašena za razliku od »prirodnog«, tj. zatečenog ponašanja likova u dokumentarnim snimcima, pa je to bio signal »igranofilmskosti«, fikcionalnosti danoga filma (Turković, 1988: 115-126), ali onda kad je dokumentarac, kod Flahertyja počeo usvajati narativne postupke (»režiranje« likova, postava i raskadri-

nje scene, »fabuliranje« radnje...) zadržao je »prirodnu« glumu iz dokumentarističke tradicije pa je dao drugačiji predložak glume i za igrani film. I doista, i u igranom se filmu, dijelom i pod vjerojatnim utjecajem takva tipa dokumentarizma, dijelom i zbog scensko-montažnih razrada situacija, počeo favorizirati tzv. *realističan tip glume*, onaj koji se udaljavao od »pantomimskog« i približavao »dokumentaristički zatečenu« tipu glume. Time se počela gubiti jedna važno indikativna razlika između *igranosti* i *dokumentarnosti*, ali je s druge strane pokrenut proces drugačijeg kategorijskog bistrjenja odnosa prema faktičnosti, pa se u dokumentarnom filmu razlučilo *rekonstrukcijski pristup* od *zatečajnog, singularnog*, a s druge se strane dalje razrađivalo sofisticirane narativne tehnike koje su igranom filmu omogućavale predočavanje takvih psiholoških nijansi u reakcijama ljudi, odnosima među njima i u njihovu ponašanju i djelovanju kakve su bile nedostupne dokumentarizmu, nedostupne i rekonstrukcijskom i zatečajnom dokumentarcu.

Ovakve kategorijske povijesne evolucije često su ključne u prepoznavanju i definiranju vrsta, pa ih se očito mora itekako uzeti u obzir. Takve se evolucije najčešće percipira prvo kao *stilske promjene*, ali one često tjeraju na promjene u poimanju disciplina i žanrova unutar kojih se javljaju i u čije veze i razlike zadiru.

Jedno valja imati na umu: sve ove varijacije, promjene i promjenjivosti u odredbama pojedinih vrsti i njihovih međusobnih — sinkronijskih i dijakronijskih — odnosa ne samo da ne poništavaju *važnost razvrstavanja*, nego je pojačavaju. Fleksibilnost i podložnost promjenama vrsnih razlika indikacijom su njihove evolutivne adaptabilnosti, a njihova obvezatna prisutnost indikacija je njihove važnosti: koliko god bili povremeno nesigurni u razvrstavanjima, koliko se god protiv njih bunili, ne prestajemo za njima posezati i smatrati *važnom* njihovu (evolutivnu, adaptacijsku) *reviziju*.

## Bilješke

- 1 O filmskoj strukturiranosti ovih igara usp. Manovich, 2001: 78-88
- 2 O svjetovnom modeliranju usp. Turković, 2000, i Turković, 2005., osobito dio knjige posvećen *žanru*.
- 3 Kad je animirani film u pitanju, postoji tumačilačka struja koja drži da se ta vrsta izuzima iz područja filma, te da pretežitije pripada *vizualnim umjetnostima*. Tako Stephenson drži da je spoj animacije i filmske vrpce povijesno slučajan (»Animated films are usually considered a branch of the 'live' cinema. but the connection between the two is rather a matter of historical accident than any necessary identity of structure.« / »Animirani filmovi obično se smatraju granom 'živog' filma. Ali veza između njih prije je stvar povijesne slučajnosti nego bilo kakve strukturne istovjetnosti«; Stephenson, 1967: 7). Prve animacije i nisu ostvarivane filmskom tehnologijom (npr. animacije u sklopu zootropa, a, mogli bismo dodati, niti postojanje današnjih kompjutorskih animacija nije uvjetovano postojanjem filmske tehnologije. Dušan Stojanović (1969: 97), izričito svrstava animirani film u »grafičke umjetnosti u pokretu«, a i, najnovije, Nikica Gilić izopćuje animirani film iz područja filma (Gilić, 2005). Većina se tih shvaćanja temelji na *medijskom pristupu* odredbi pojma *film*, tj. na shvaćanju da je »umjetničko područje« *medijski* determinirano, te da medijsko-tvorbene razlike (je li snimano na filmsku vrpcu i projicirano pomoću nje, ili je crtano na papiru ili foliji, a reproducirano kako se stigne...) bitno

uvjetuju klasifikaciju. No, drugačiji, *recepcijski pristup* odredbi filma, po kojemu ono što je film bitno aktivirao jest *predodžbeno* područje uvjetovano, recimo, *pokretnom slikom* (usp. Carroll, 2003), tj. slikom koja se mijenja na uređen i vremenski ograničen način, puno je obuhvatniji i tolerantniji. Naime, ako je važan vizualan efekt pokreta te činjenica da se na njegovoj razradi (narativnoj, montažno sekvencijalnoj) temelji najveći dio onoga što je doživljajno relevantno na tom području, onda je dopustiva svaka »medijska« varijacija kojom se postiže taj temeljni »doživljajni učinak«, te je samo stvar unutarnje (vrstovne ili podvrstovne) diferencijacije da li se takvo djelo (»pokretna slika«) proizvodi i reproducira cilindrom zootropa ili kakve slične naprave i crtežima, ili pak fotografijama a u zootropu, složenom snimateljskom, laboratorijskom i montažnom filmskom tehnologijom, ili pak drugačije složenom elektronskom i kompjutorskom tehnologijom, da li je u pitanju registracijsko-optička tehnologija, ili animacijsko likovnjačka ili programerska tehnologija. Animirani film kao i televizijska i video djela po tome se uračunavaju u široko polje *pokretnih slika*, ili tradicionalno duže: kao *film*. Ovakav pristup uopće ne »poništava« razlike između tih područja, jer normalno je da računa kako je »utjelovljenje« pokretnih slika u različitim medijskim modusima dio specifičnih kreativnih »uvjeta« (ograničenja), i specifičnih izazova, ali te (često itekako važne) medijske varijacije ne drži toliko

- »sudbonosnim« da bi svaka varijacija povlačila odmah izdavanje posebne, generički posve različite »umjetnosti«.
- 4 Iako u samu u ovom tekstu do sada naziv *kategorijska* uglavnom koristio kao izdvojenicu s *vrsta*, kao najopćenitiji pojam koji pokriva svaku vrstu životnih pojava (pa tako taj pojam upotrebljavaju i psiholozi mišljenja, odnosno kognitivisti), u ovom unutarnjem »razredovanju« filmskog područja oslanjam se na u nas razmjerno uohodanu žargonsku kinematografsku tradiciju. Naime, u nas se pod *kategorijskom* pomišlja standardizirana karakterizacija filma, kakva se može naći u filmografijama, odnosno u ispunjavanju prijavnice za festivale. Tu se pod *kategorijskom filma* podrazumijeva iskazivanje njegove rodne ili žanrovske pripadnosti (npr. je li igrani, dokumentarni, namjenski, animirani i dr.), dužine danog filma (je li dugometražni, kratkometražni i dr.), veličine i tipa filmske vrpce (je li 35 mm, 16 mm vrpca ili kakva druga; odnosno je li to VHS, BETA, DVD i dr.), je li crno-bijeli ili u boji, a u arhivima se bilježi još i stupanj istrošenosti vrpce i još ponešto. Dakle, pretežno je riječ o tzv. »tehničkim« *kategorijskama* (onima koje ćemo nazvati »medijskim«), s izuzetkom *rodne ili žanrovske*, koju ćemo uzimati tako. Kako su kod takva »tehničkog« kategoriziranja u pitanju tipično *jednodimenzionalne* klasifikacije, prema samo jednoj osobini, poopćio sam ovaj žargonski termin i protegao termin *kategorijska* na sve ove *jednodimenzionalne i/ili priručne* klasifikacije.
  - 5 Razlika između *diskurzivnih i komunikacijskih* može izgledati ovdje nejasnom. Naravno, diskurzivne kategorije jesu nadasve komunikacijske, jer *komunikacijskim* smo nazvali sve kategorije kad ih se *pojmi*, kad se o njima počne izričito govoriti, kad ih se uzme opisivati i/ili imenovati. No, među različitim komunikacijski spominjanim kategorijama, *diskurzivnima* ćemo, međutim, držati samo one koje su stvorene nekim prigodno izričitim komunikacijskim povodom i s jednoznačnim kriterijem.
  - 6 Vrlo su uvjerljiva, iako sa slabim odazivom među estetičarski orijentiranim kritičarima i filozofskim estetičarima, demonstracije o povijesnoj recentnosti suvremena uzvisavanja statusa »umjetnosti« i suvremene klasifikacije pojedinih djelatnosti i tvorevina kao »umjetničkih« kakve daju povjesničari (usp. Kristeller, 1951; Tatarkiewicz, 1980; Woodmansee, 1994).
  - 7 Carroll u tekstu »Zaboravi na medij« (2001), a i ja u tekstu »Medij i razgraničenje filma« (u tisku, 2006) zalažemo se za napuštanje pojma medija kad ga se koristi za ontološku odredbu filma, tj. kao jedan od odgovora na pitanje »što je film« (za razliku od drugih umjetnosti ili sredstava javnog priopćavanja...). Ovdje ga, međutim, s jedne strane primjenjujem u mnogo užem smislu, da bih nekako označio klasifikacijske pristupe u kojima pojedine *fizikalne karakteristike* koje mogu postati perceptivno i stvaralački standardizirane i tako temeljem za svrstavanje u određenu komunikacijsko-društveno relevantnu vrstu. Odnosno, jednostavno kao naziv za fizikalnog »nositelja« nekog komunikacijskog zapisa — ono što se u nas danas naziva *nosačem (nosačem zvuka, audio-vizualnim nosačem i dr.)*. S druge strane, koristim ga u danas proširenu značenju po kojem se pod *medijima* — obično množinski upotrijebljenoj riječi — podrazumijeva isto što i *sredstva javnog sporazumijevanja, javnih komunikacija*.
  - 8 Za analizu *tematizacije* usp. Turković, 2000, posljednje poglavlje »IV dio: teorija tematizacije«, str. 281-378.
  - 9 Za razrađenu raspravu o filmskim stilovima vidi raspravu »Što je stil« u Turković, 2005a.
  - 10 Usporedi izvrsnu studiju takva tipa stila, kao i složenih uvjeta pod kojima se razvija: Schatz, 1996.
  - 11 Kod crtanog filma je izričito jasna njegova pripadnost *klasičnom stilu*, npr. Disneyeve, Warner Brothersove i druge holivudske proizvodnje između 1930-e i 1970-e (usp. esej »Klasični crtani film«, u Turković, 1985), a animirani film filmske avangarde dvadesetih godina, Normana McLarena, zagrebačke škole crtanog filma i dr. izrazito je i samosvjesno *modernistički* (usp. esej »Mala rekapitulacija razvoja 'zagrebačke škole crtanog filma'« u Turković, 1985). Slično je utvrđivo i u dokumentarnom filmu: od Flahertyjeve narativno-montažne »revolucije« s početka 1920. godina do pojave *filma istine* odnosno *direktnog filma*, može se govoriti o *klasičnom dokumentarcu* koji dijeli mnoge normativne stilske značajke s klasičnim narativnim filmom (npr. tematsku orijentiranost, i to na »univerzalno« privlačne teme; »skrivanje« izrađivačkih postupaka i udjela ekipe /tzv. *stilska nerefleksivnost*); opisnu preglednost kadrova i niza kadrova /za analizu tih načela, usp. Turković, 2003/ i dr.). Opet avangardne varijante dokumentarizma od 1920-ih nadalje, pa do pojave *filma istine* te *direktnog filma* jasno se artikulira posebna struja, a potom i stilski obilježeno razdoblje *modernističkog dokumentarca*, te većinu potonjih stilskih razrada i račvanja u dokumentarizmu možemo držati upravo *modernističkim stilskim* (pojačano autorefleksivnim, s mnogim toleriranim ili ciljano njegovanim odstupanjima od klasičnih načela). Slično se daje utvrditi i za *obrazovni i popularno znanstveni film*, samo možda s drugačijim povijesnim tempiranjem (ne moraju sve grane, svi rodovi istodobno prihvaćati neki stil što teži zavladati razdobljem). Uglavnom, *stil razdoblja* teži biti šire-kulturno uvjetovan, te dominirati ukupnim kulturnim poljem; cijelim sustavom umjetnosti, odnosno komunikacijskih priopćenja.
  - 12 Da se neke specifično vrsne karakteristike upotrebljavaju kategorijsko-generalizirajući (da se primjenjuju i na primjerke koji očitno ne pripadaju polaznoj vrsti u vezi s kojom je uopće izdvojena dana kategorija ili splet kategorija) obično obilježavamo tako da vrsno ime dajemo kao apstraktnu imenicu. Na primjer, govorit ćemo o *dokumentarističkom filmu* kad obilježavamo konkretnu vrsnu pripadnost danog filma, ali govorit ćemo o *dokumentarističnosti u filmu* ako u nedokumentarnom filmu uočavamo karakteristike dokumentarnog filma. Ili, govorit ćemo o *klasičnom filmu* ili *ekspresionističkom filmu* da obilježimo odnosnu konkretnu povijesno-kulturnu pripadnost danih filmova, ali ćemo govoriti o *klasičnosti u filmu* i *ekspresionističnosti* kad bismo htjeli naglasiti kategorijsku generalizaciju nekih simptomatskih karakteristika klasičnog i ekspresionističkog filma, uz otvaranje mogućnosti njihova prijenosa na filmove koji nisu nastali u klasičnom razdoblju niti pripadaju ekspresionističkoj struji njemačkog filma.

## Literatura

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Carroll, Noël, 1988, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, SAD: Princeton University Press
- Carroll, Noël, 1997, »Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis«, u Allen i Smith, ur., 1997.; također u Carroll, Choi, ur., 2006.
- Carroll, Noël, 2003a. (2000), »Forget the Medium!«, u Carroll, 2003b
- Carroll, Noël, 2003b, *Engaging the Moving Image*, New Haven, London: Yale University Press
- Ceram, C. W., 1965, *Archeology of Cinema*, London: Thames and Hudson, Ltd.
- Crafton, Donald, 1982, *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, Cambridge, SAD, London: The MIT Press
- Creeber, Glen, ur., 2001, *The Television Genre Book*, London: BFI.
- Currie, Gregory, 1995, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

- Danto, Arthur C., 2004. (1964), »The Artworld«, u: P. Lamark, S. H. Olsen, ur., 2004, *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. An Anthology, Oxford: Blackwell Publ.
- Dickey, George, 2004. (1983), »The New Institutional Theory of Art«, u: P. Lamark, S. H. Olsen, ur., 2004, *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. An Anthology, Oxford: Blackwell Publ.
- Dunbar, Robin, 2004. (1996), *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, London, Boston: Faber and Faber.
- Gilić, Nikica, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Grierson, John (ur. F. Hardy), 1966, *Grierson on Documentary*, London: Faber and Faber
- Kragić, Bruno, Nikica Gilić, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Kristeller, Paul Oskar, 1970 (1951-52), »The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics«, u Morris Weitz, ur., *Problems in Aesthetics*, 2d. ed., New York: Macmillan (izvorno u: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, 1951; Vol. 13, No. 1, 1952)
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge, SAD, London: The MIT Press
- Matuszewski, Bolesław, 1984 (1898), »Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude«, *Filmske sveske* XVI, br. 1/zima 1984; Beograd: Institut za film
- Peterlić, Ante, gl. ur., 1985/1990, *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Shatz, Thomas, 1996. (1989), *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*, London: Faber & Faber
- Stephenson, Ralph, 1967, *Animation in the Cinema*, London, New York: A. Zvemmer Ltd., A. S. Barnes & Co.
- Stojanović, Dušan, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: vlastito izdanje
- Tatarkiewicz, Władisław (Vladislav Tatarjkevič), 1980 (1975) *Istorija šest pojmova. Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu*, Beograd: Nolit
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: GZH
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2000, (drugo izd.; 1994. prvo), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2002, »Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film«, *Zapis*, posebni broj, god. X, ljetopis 2002, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2003, »Opisnost naracije — temeljna opisna načela«, *Hrvatski filmski ljetopis* 35/2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2004, »Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću«, *Hrvatski filmski ljetopis* 39/2004, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2005a, *Film: zabava, žanr, stil. Rasprave*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2005b, »Može li animirani film biti — dokumentarističan?«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44/2005, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Woodmansee, Martha, 1994, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia U.P.

Nikica Gilić

# Namjenski film i fenomen filmske propagande

## Uvod

Kategorija namjenskoga filma često se pojavljuje u hrvatskoj filmskoj kritici i filmskoj komunikaciji općenito (npr. na festivalima), pa se korisnim čini zapitati se ima li ta odrednica i teorijskog (genološkog) utemeljenja. Animirani film ili televizija mogu se razlikovati od umjetničkih filmskih rodova (igrani, eksperimentalni i dokumentarni film) već po temeljnim svojstvima slike (nastalim zbog različite tehnologije) ali i, što je još važnije, po temeljnim načinima prezentacije. Jasnije je stoga zašto u takvim slučajevima govorimo o zasebnim medijima, a ne tek o filmskim rodovima kako to zna reći hrvatski filmolog Hrvoje Turković.<sup>1</sup> Na taj se način, međutim, teško može od eksperimentalnog ili dokumentarnog filma razlikovati namjenski film koji je u najvećem dijelu svoje povijesti uglavnom nastajao upravo na filmskoj vrpici,<sup>2</sup> ali je nastajao podjednako uspješno i na nijemofilmskoj i na videofilmskoj vrpici, a zadnjih nekoliko desetljeća sve češće nastaje na drugim tehnološkim podlogama. Za ovu izvanumjetničku uporabu pokretnih slika razlike pojedinih tehnoloških medija umjetničkog izražavanja, kao što ćemo vidjeti, manje su bitne, a situacijske odrednice medija prema kojima se film i televizija najbolje mogu razlikovati u ovom su području od najmanjeg značaja (pa se iste »televizijske« reklame prikazuju i u kinima).

## Definicija

Namjenski film naziv je za skupinu filmova neumjetničke namjene, koja obično podrazumijeva stjecanje novih znanja i vještina ili promicanje neke ideje, vrijednosti ili robe.<sup>3</sup> Dakako, i igrani i dokumentarni i eksperimentalni film kao rodove umjetničkog filma najprimjerenije je definirati prema sasvim različitim kriterijima, koji se mogu svesti na pitanje referencijske uciljanosti — prema izvanfilmskoj zbilji u dokumentarnom ili unutarfilmskom svijetu u igranom filmu odnosno, u slučaju eksperimentalnog filma, u raspršivanju referencije.

Gledatelj namjenskog filma trebao bi, dakako, moći uočiti naznačenu namjenu da bismo mogli govoriti o namjenskom filmu, a značajke prema kojima se namjenski film nekada može smatrati i umjetničkim djelom često će omesti uočavanje namjene, baš kao što će upadljiva neumjetnička namjena često omesti uočavanje umjetničkih struktura u nekom filmu.

Filmovi očito nastali s neumjetničkom svrhom često se, nadalje, prikazuju i gledaju u adekvatnom »namjenskom« kon-

tekstu, u kojem se i »namjenski« vrednuju, pa se temeljni rodovi namjenskog stvaralaštva definiraju pragmatičnijom metodom od rodova umjetničkog filma. Rodovi su namjenskog filma, moglo bi se zaključiti, reklame (koje propagiraju robu ili ideje), videospotovi (koji služe predstavljanju glazbenog sadržaja) i obrazovni filmovi (koji služe gledateljevoj naobrazbi, dakle stjecanju znanja i vještina).

Dobra bi reklama u ovakvom namjenskom sustavu bila ona koja poveća prodaju proizvoda ili postotak glasača koji će se prikloniti kandidatu neke stranke,<sup>4</sup> dobar bi obrazovni film bio onaj koji poboljša stupanj higijene kod publike kojoj je prikazan ili je nauči kako izvesti kemijski pokus.<sup>5</sup> No, i ono što je obrazovno, tržišno-industrijski ili reklamno-politički kodirano svejedno može biti umjetničkim djelom, neovisno o istodobnom postojanju neumjetničkih funkcija, pa umjetnički vrijedna reklama u podjednakoj mjeri može biti tržišna ili propagandno potpuno učinkovita i neučinkovita.<sup>6</sup>

Povjesničar obrazovnog filma Majcen, doduše, relativno jasno razlikuje društvenu instituciju »dominantne« kinematografije od »neprimjetne kinematografije okrenute vrlo utilitarnom korištenju pokretnih slika u nastavnom procesu (...)«, u kojoj, nadalje, nastaje niz djela »isključivo namjenskog, obrazovnog značaja« (Majcen, 2001: 22-3). No, kada govori o hrvatskim obrazovnim filmovima, osobito o vrhunskim primjerima nastalim unutar Škole narodnog zdravlja, Majcenov je analitički aparat ipak dominantno određen kategorijama genologije umjetničkog filma: »(...) snimljeno je više izvornih dokumentarnih (*U prirodu*, 1929) i igranih filmova (*Birtija*, 1929, *Grešnice*, 1930)...« (isto, 114). Nešto kasnije, navodi: »(...) filmski autori okušali su se u sva tri roda: dokumentarnom filmu (...), filmovima snimljenim tehnikom sjenki (...) i animiranom filmu (...), te igranom filmu s profesionalnim glumcima« (isto: 128).<sup>7</sup>

Dakako, propaganda ne bira sredstva i za nju korištenje medija ili/i tehnologije nije i ne može biti važno kao za umjetničko stvaralaštvo, pa je kod namjenskog filma od male važnosti, pa Majcen ne griješi kada bez ikakvih ograda spaja namjenski animirani i namjenski igrani film u istu klasifikacijsku razinu. No, on ipak govori vokabularom filmskoumjetničke klasifikacije (»rodovi«, »dokumentarni film«...). Naime, gledateljima formiranim u sustavu umjetničkog filma s jedne je strane teško u potpunosti se prikloniti tržišnim i drugim namjenskim zakonitostima, a s druge se strane može reći da sustav namjenskog filma teško pronalazi protokole



Oklopnjača Potemkin S. M. Ejzenštejna

označavanja koji se ne bi mogli nadovezati na neke segmente umjetničke komunikacije.

Namjenski se filmovi na umjetničkim festivalima pojavljuju u zasebnoj kategoriji,<sup>8</sup> no, to je iznimka koja ne utječe na temeljnu klasifikaciju. Uostalom, unatoč takvom miješanju kategorija, filmska kritika nije razvila razrađen, generički specifičan repertoar vrednovanja namjenskog filma, niti ga je uistinu prihvatila kao dio svog područja. Namjenski se filmovi obično nalaze na marginama interesa filmske kritike i publike, premda su smotre reklama i festivali posvećeni političkim temama (promicanju ljudskih prava općenito ili nekih specifičnih prava) katkada relativno dobro posjećeni. Premda je u novije vrijeme sve više smotri i festivala reklama i videospotova, bilo na samostalnim manifestacijama bilo u sklopu šire koncipiranih filmskih festivala,<sup>9</sup> te su smotre često ili pretežito ili isključivo televizijske naravi.

### Između filma i televizije

Televizijske su reklame, međutim, u najvećem broju slučajeva koherentno strukturirane poput filmova. Zbog borbe protiv prirodnog gledateljskog poriva za mijenjanjem kanala, bitno su kompaktnije od emisija u kojima se prikazuju, pa ne dolaze do izražaja ni često spominjana televizijska tendencija prema slabijoj strukturiranosti, niti s njom povezana

osobina postavljanja manjih zahtjeva za gledateljskom koncentracijom. Za postizanje kompaktnosti reklama svakako je od velike važnosti i audiovizualni ritam, ali su i narativne strukture neočekivano česte — likovi u uzročno-posljedično motiviranom slijedu ispunjavaju svoje ciljeve i jedni drugima postavljaju prepreke.

U jednoj se tako reklami za čokoladno-mliječni desert Kinder Pingui dva mlađa adolescenta prikradaju hladnjaku ne bi li ukrali deserte mlađem bratu jednog od njih dvojice. Mlađi dječak, međutim, premda okrenut leđima, čuje njihove korake i smješka se. Lopovi zateknu hladnjak omotan debelim lancima, a mlađi dječak nudi im deserte u zamjenu za sunčane naočale jednog od starijih dječaka. Na kraju reklame njih trojica se druže uživajući u desertu, a animirani pingvin ulijeće u prizor i izravno se obraća gledateljstvu, kako bi naglasio poentu izložene priče.<sup>10</sup>

Ovako prepričana, priča iz reklame ne upućuje na pretjerane dramaturške ni umjetničke potencijale, no vrstan bi redatelj i iz ovog predloška mogao napraviti sjajan kratki film, primjerice, *slapstick* komediju. Međutim, čak kada bi iz ovog konkretnog predloška ili iz snimljenog materijala bilo nemoguće napraviti neko osobito vrijedno umjetničko djelo, to nije od veće važnosti za genologiju kakva se u ovom tekstu zagovara. Naime, evidentno je riječ o pravoj priči te o



prototipskom fikcionalnom svijetu (u kojem su mlađi dječaci pametniji od starijih), a tek pojava animiranog pingvina na kraju narušava zaokruženost i cjelovitost ovog fikcionalnog svijeta.

Dakako, glazbeni videospotovi, baš kao i reklame, mogli bi se promatrati i kao dio televizijskog medija. No, izuzme li se eventualna preferencija glazbenih spotova prema drugačijem repertoaru planova, teško je vidjeti u videospotovima nešto što bi im (ontološki) onemogućilo kinoprikazivanje, pa se na nekim festivalima u kinima prikazuju i takva audiovizualna djela. Repertoar je izražavanja u spotu k tome širok koliko i repertoar drugih namjenskih rodova; moguć je čak i »dokumentarni« videospot, u potpunosti snimljen na snimanju pjesme u studiju ili, primjerice na koncertu. Sve što se kaže o pojedinom žanru ili vrsti mora, međutim, biti fundirano u konkretnoj povijesnoj epohi, kao što ispravno ističe književni genolog Pavao Pavličić (1983).

Vrste i žanrovi nastaju u određenom povijesnom razdoblju i u određenim konturama žanrovskog sustava (zna se da je, primjerice, ep stariji od romana), pa se otprilike zna i kada su nastali videospotovi, i u kojem produkcijskom i komunikacijskom kontekstu (glazbena televizija MTV i njezina publika!). No, premda se obično vezuju uz razdoblje nakon 1980, glazbeni se videospotovi strukturno-izlagački ipak dovodezu i na prilično bogatu filmsku tradiciju, vjerojatno najživlju tijekom 1930-ih i 1940-tih, kada su nastajali kratki glazbeni filmovi s onodobnim zvijezdama popularne glazbe i jazza. Premda ova tradicija nije bila toliko živa u razdoblju od početka 1950-ih do početka 1980-tih, i pojedini dijelovi televizijskih emisija iz tog razdoblja bili su koncipirani kao videospotovi.<sup>11</sup>

U jednom od glazbenih filmova (»praspotova«) iz razdoblja klasičnog Hollywooda, glavnu pjevačko-glumačku ulogu saksofonista u velikom jazz-orkestru glumi Jimmy Rushing, u to vrijeme pjevač orkestra Counta Basieja. Junak zaspi tijekom koncerta i usne kako se (dakako, pjevajući tipičnu pjesmu onodobnog Basiejeva repertoara) udvara djevojci. Nakon *odsanjane* pjevačke dionice, junaka budi nezadovoljni vođa orkestra — glumi ga sam Basie — pa se pjesma i film privode kraju uz instrumentalnu glazbenu dionicu, dok junak poslušno svira saksofon u odgovarajućoj sekciji orkestra. Iznesena parafraza, dakako, upućuje na (barem elementarnu) narativnu strukturu, a cjelovitost fikcionalnog svijeta ničim nije narušena.

Junak je očito frustriran zato što mora sjediti i svirati umjesto da se udvara djevojkama, a sporedni lik vođe orkestra ljut je na njega jer loše radi svoj posao. Ti likovi imaju svoje temeljne značajke i ciljeve, a priča o simpatičnom marginalcu, punašnom saksofonistu koji na poslu sanja da je pjevač i romantični junak, fikcionalna je jezgra kakva se, primjerice, razrađuje u cjelovečernjim igranim filmovima *Tajni život Waltera Mittyja* (*The Secret Life of Walter Mitty*, N. Z. McLeod, 1947) ili *Billy lažljivac* (*Billy Liar*, J. Schlesinger, 1963).<sup>12</sup> Zbog takvih veza i spomenute fleksibilnosti propagande kada je u pitanju izbor sredstava, nema potrebe strogo definirati »film« kao sastavnicu namjenskoga filma — tek u području neumjetničkog stvaralaštva turkovićevska lakoća

širenja termina film na svaku sliku koja se imalo pomiče ima smisla.

### Klasifikacija

Temeljne klasifikacijske skupine koje se mogu nazvati rodovima namjenskog filma različite su od temeljnih klasifikacijskih skupina umjetničkog filma onoliko koliko se međusobno razlikuju temeljni kriteriji umjetničkog i namjenskog stvaralaštva. Polazeći od gledateljskog iskustva (za razliku od nešto spekulativnije koncepcije rodova umjetničkog filma), možemo reći da su temeljni modusi (možda čak i temeljni »izbori«) namjenskog filma sljedeći: obrazovanje (edukacija), reklama (propaganda) i »glazbenost« (podređivanje cjelokupne strukture glazbenom sadržaju). Može se dakle, govoriti o sljedećim rodovima: obrazovni film, reklamni film i, kao treći rod, glazbeni videospot. Kolokvijalno kraćenje naziva u trećem rodu u »videospot« sasvim je prihvatljivo. Suvremeni, televizijski baziran videospot, kao što smo vidjeli, strukturni je nastavak kratkih glazbenih filmova iz ere klasičnog Hollywooda.

Većina se, dakle, namjenskih filmova po svojoj strukturi može jasno pridružiti bilo igranom, bilo dokumentarnom, bilo eksperimentalnom filmu. Međutim, kod namjenskog filma te skupine nisu temeljne, ono što je u umjetničkoj komunikaciji temeljna odrednica u namjenskoj je komunikaciji sekundarno, pa su igrani, dokumentarni i eksperimentalni film stoga vrste u svim rodovima namjenskog filma. Videospotovi su često zasnovani na načelima eksperimentalnog filma, primjerice u svim slučajevima u kojima izvođači skakuću po krovovima i napuštenim skladištima, ili se prikazuju asocijativno začudne serije prizora nalik onima u avangardnom eksperimentalizmu, no i videospot se može odlikovati zamjetnim fikcionalnim elementima.

Klasičan je primjer fikcionalnosti glasoviti videospot za pjesmu *Thriller* (J. Landis, 1983) pjevača Michaela Jacksona, u kojem je sama glazbena točka integrirana u (kratku) priču o udvaranju mladića djevojci na način koji podsjeća na integraciju glazbenih točaka u priču u klasičnom mjuziklu.<sup>13</sup> Mnogi su kritičari naglašavali utjecaj filmskog eksperimentalizma i filmskih asocijativnih struktura općenito na videospot, a kritičarka Ivana Kronja (2002: 184) čak ističe ikografsku podudarnost videospotova s filmom *Uzdizanje škorpiona* (*Scorpio Rising*, 1964) Kennetha Angera.<sup>14</sup>

U ranije spomenutom slučaju s Jimmyjem Rushingom i Countom Basiejem također se, unatoč zapisu na filmskoj vrpici, iz današnje perspektive može govoriti o igranom videospotu, dijelom i stoga da bismo lakše razlikovali naziv kategorije namjenskih glazbenih ostvarenja od naziva za umjetnički žanr glazbenoga igranog filma. Kako, u skladu s ranije iznesenim zapažanjima, nema potrebe za tako strogim medijskim razlikovanjem između glazbenih filmova i videoradova, u novije vrijeme temeljni termin videospot može se primijeniti čak i na znatno raniju namjensku audiovizualnu produkciju.

Dakako, videospot sa snimcima nekog znamenitog koncerta može se smatrati dokumentarnim videospotom; na taj su način kao samostalni videospotovi korišteni ulomci iz dokumentarnog filma *Woodstock* (M. Wadleigh, 1970) te doku-

mentarni zapisi s brojnih drugih znamenitih koncerata i festivala (npr. s velikog humanitarnog koncerta Live Aid za gladne u Africi). Takav se spot gledatelja doima kao da mu je važan cilj (uz prodaju glazbe, propagandu ideja i pomoć gladnima) i prenošenje ozračja zbiljskog koncerta, koji je postojao neovisno o nastanku spota.

I ostali rodovi namjenskog filma (obrazovni i reklamni) mogu biti i eksperimentalni i igrani i dokumentarni, a na nižoj se razini sva tri roda dalje mogu segmentirati u žanrove. Obrazovni se film žanrovski može segmentirati na film o kulturi, film o znanosti, film o medicini, film o higijeni, prometni film, potom film o kemiji, film o oružju i tako dalje; koliko ima potencijalnih predmeta obuke ili obrazovanja, toliko može biti žanrova obrazovnog filma. Zbog temeljnih odrednica namjenskog filma, razumljivo je raslojavanje prema namjeni, a svi ti (i brojni drugi žanrovi) u načelu mogu pripadati i vrsti igranoga obrazovnog filma i vrsti dokumentarnoga obrazovnog filma i vrsti eksperimentalnoga obrazovnog filma.

Reklamni film se, sukladno tome, segmentira na politički, industrijski film (o tvornicama), film o nosačima zvuka, film o prehrambenim proizvodima, filmsku najavu (s podžanrovima *trailer* i *teaser*) i tako dalje, a videospot se logično dijeli na *rock* spot, s podžanrovima sukladnim podžanrovima *rock* glazbe, potom na *pop* spot, *country* spot, *hip-hop* spot, *jazz* spot i tako dalje. Korisno je napomenuti da se i namjenski animirani film u ovom smislu izdvaja u mediju animiranog filma na isti način na koji se namjenski film izdvaja u filmskom mediju.

Čuven je, primjerice, animirani spot za pjesmu pjevača Petera Gabriela *Sledge Hammer* (S. R. Johnson, 1986),<sup>15</sup> s iznimno dojmivom animacijom predmeta i animacijom ljudi. Ako se promatra iz gledišta umjetnosti animacije, ovaj bi animirani videospot najvjerojatnije pripadao eksperimentalnom animiranom filmu. Dakako, tehnika animiranog filma i u namjenskom filmu može poslužiti za razne tipove izlaganja. Skoro podjednako poznat videospot za pjesmu *My Baby Just Cares For Me* (P. Lord, 1987)<sup>16</sup> pjevačice Nine Simone igrani je animirani namjenski film, s pričom o romantičnom mačku koji nastoji doprijeti do zgodne pjevačice (mačke) koja mu se jako sviđa. U skladu s ranijim napomenama o opravdanosti multimedijske koncepcije namjenskog filma, dakako, nema potrebe za izdvajanjem ovih animiranih namjenskih filmova u zasebnu kategoriju — i animirane videospotove možemo smatrati dobrim primjerima tog namjenskofilmskog roda.

### Zašto uopće izdvajati namjenski film?

Ovo bi razmatranje svakako bilo nepotpuno bez upućivanja na temeljno pitanje: može li neki film istodobno biti vrhunsko umjetničko djelo (primjerice, igrani ili dokumentarni film) i namjenski film (djelo nastalo kako bi zaradilo novac ili promicalo neku nacionalnu ili internacionalnu ideologiju)? Premda potrebno radi praktične komunikacije, jer novinarstvo, kritika, pa čak i teorija, često na njega ne bi znali pretjerano uvjerljivo odgovoriti, ovo je pitanje zapravo banalno. Kategorija umjetnosti i naša namjenska kategorija (npr. tržišna isplativost), međusobno se ne isključuju, baš

kao što se međusobno ni ne uvjetuju. Prodamo li *Mona Lisa* za velike novce pritom nećemo ni umanjiti ni uvećati njen umjetnički status u sklopu likovne umjetnosti. Uostalom, još je danas malo zanemareni rodonačelnik angažiranog filmskog dokumentarizma Grierson znao razlikovati umjetnost od drugih društvenih sustava:

»Ne zanima me pretjerano film kao takav. (...) Umjetnost je nešto posebno, pa ju je pametnije, rekao bih, tražiti tamo gdje ima dovoljno prostora za njeno nastajanje; zabava je nešto sasvim drugo, obrazovanje (u smislu razredne nastave) opet je nešto treće, propaganda je nešto četvrto, a film je, poput pismenosti, medij sposoban za mnoge forme i mnoge funkcije.« (Barsam, 1973: 38)<sup>17</sup>

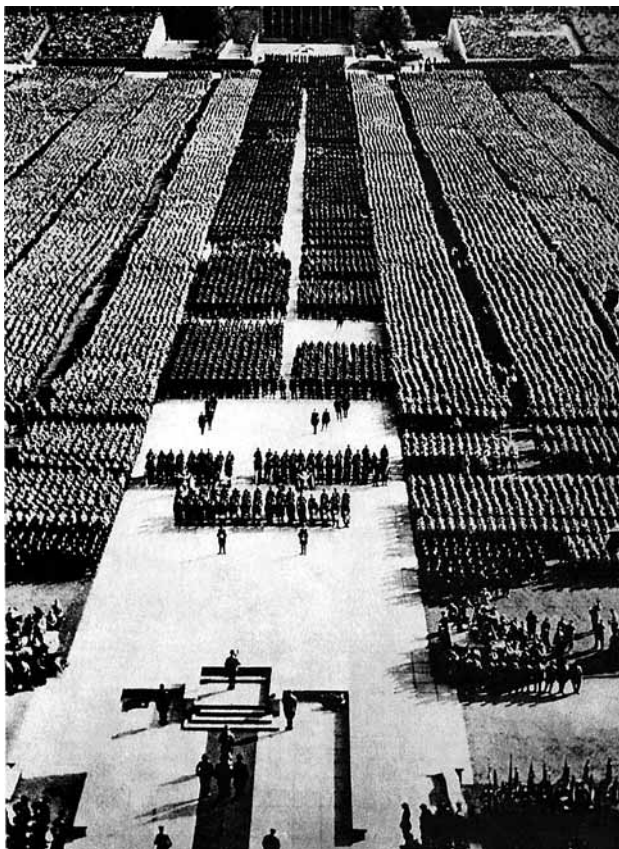
Grierson, doduše, ne vidi osobit društveni prostor za tvorbu filmske umjetnosti, no jasno razlikuje umjetničke od drugih »formi i funkcija« koje se mogu pojaviti u filmskom ili nekom drugom mediju.

Zašto je Griersonovo zapažanje tako važno? Zagovaratelji teze o filmu kao o temeljno »popularnoj« i »masovnoj« umjetnosti<sup>18</sup> često iz te teze izvlače zaključak o nekim osobitim društvenim i političkim zadaćama cjelokupnog medija, koje bi čak i umjetnički film trebale distingvirati od umjetničke književnosti. No, time polaze od izjednačavanja medija i umjetnosti koja u njemu nastaje, ali i od spajanja različitih kriterija — umjetničkih kriterija i kriterija popularnosti i društvenog utjecaja. Najkraće — sintagma »masovna umjetnost« uključuje samo riječ umjetnost, ne i njezino značenje.

Filmski medij katkada koristiti umjetničke strukture i stupa u umjetnički sustav, katkada se ograničava na informacijsko — propagandno djelovanje, no najčešće je polifunkcionalan, djeluje u raznim društvenim sustavima. Filmski je medij daleko adekvatan »pisanju« (koje je dio još šireg medija jezične djelatnosti), filmska umjetnost adekvatna je (umjetničkoj) književnosti, dok je filmsko djelo (pojedini film) adekvatno književnom djelu. Može se zamisliti argumentacija prema kojoj se filmski medij može uspoređivati s širim medijem cjelokupne jezične djelatnosti, koji obuhvaća i govorni jezik, no razlike usmene i pisane književnosti ipak se čine dovoljno velikima — veće su i od razlike zvučne i vizualne percepcije — pa je film bolje uspoređivati s pisanom riječi.

Riječ film često se koristi na taj način da označava i »filmsku umjetnost«<sup>19</sup> kao podsustav društvenog sustava umjetnosti, ali i tako da označava svojstva pojedinih filmskih djela (vrsta, žanrova, autorskih opusa...) koja se mogu protumačiti umjetničkima. Jasnoće radi, najbolje je stoga koristiti riječ film u značenju »filmskog medija«, a najprecizniji je naziv za pojedini film »filmsko djelo« (ili, skraćeno, »djelo«).

Umjetnost, dakako, sama po sebi nije ni popularna ni masovna; popularan ili masovan eventualno može biti medij u kojem umjetnost nastaje, popularno može biti i neko umjetničko djelo, njegov stvaralac ili stvaraoci, neki žanr ili vrsta umjetničkog stvaralaštva, i tako dalje (među stvaraocima su, dakako, uvjerljivo najpopularniji glumci). No, umjetnička funkcija tih popularnih ili nepopularnih medija, djela ili stvaralaca neovisna je o popularnosti; ma koliko, neko masovno ili popularno djelo formom podražavalo postupke ti-



Trijumf volje L. Riefenstahl

pične za umjetnost prošlosti i sadašnjosti, ili ma koliko anticipiralo forme tipične za umjetnost budućnosti.

Djelo će biti umjetničko djelo samo ako se uklapa u sustav umjetnosti, o čemu dakako prosuđuju umjetničke institucije (kao što je kritika), a ne komercijalne institucije (kao što su trgovina i filmsko oglašavanje), niti političke ili obrazovne institucije.<sup>20</sup> U navedenom je citatu Griersonov pandan filmskom mediju pismenost ili pisana riječ (*writing*), a i Genette (2002: 10) jasno razlikuje uspoređivanje raznih umjetnosti (komparativnu estetiku) od uspoređivanja umjetničkog verbalnog iskaza s ostalim verbalnim iskazima. Kada se govori, primjerice, o analizi umjetničkog romana ili soneta, malu težinu ima činjenica da se hrvatska pismenost i zemljišno-pravna dokumentacija zasnivaju na Bašćanskoj ploči (drugo je pitanje ima li tekst Bašćanske ploče umjetničkih vrijednosti), a za analizu soneta nije puno važnija golemo popularnost dnevnih novina, »ženskih časopisa« (*Cosmopolitan*, *Gloria*, *Mila*, *Tena*) i pseudopolitičkih »tabloida« koji svi spadaju u pisanu riječ.

Za ovakvo razgraničavanje može biti koristan metodološki okvir interdisciplinarnе teorije sistema, koja shvaća umjetnost kao društveni sistem zatvoren od svoje okoline, okrenut sebi samom s pomoću provedbene razlike lijepo/ružno (Biti, 1997: 177-178, 370-372, Müller, 1994: 39-54).<sup>21</sup> To što umjetnički sistem koristi neki film, roman ili dramu ne sprječava gospodarski sistem (s temeljnom provedbenom ra-

zlikom isplativo/neisplativo) da i on zahvati taj isti film, roman ili dramu. Dakako, vrednovanja istog djela u različitim sistemima bit će međusobno neovisna: umjetnički će ga sistem vrednovati kao umjetninu, gospodarski sistem će ga vrednovati kao robu. U tom nema ništa komplicirano, a nema ništa proturječno niti u tome što je, primjerice, film *Titanic* Jamesa Camerona (1997) umjetnički podbačaj a tržišni trijumf, dok je Griffithova *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916) umjetnički trijumf i tržišna kataklizma, nakon koje autor nikada više nije uspio stabilizirati svoju karijeru. Nadalje, *Batman* (1989) Tima Burtona i umjetnički je i tržišni uspjeh, dok je *Pearl Harbor* (M. Bay, 2001) neuspjeh prema kriteriju ljepote — odnosno umjetničke vrijednosti i »razočaranje« (Hall, 2004: 14) prema kriteriju isplativosti.

Filmske novosti nastale u svim zemljama i političkim uređenjima, potom filmovi britanske dokumentarističke škole ili Ejzenštejnovi klasici *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), *Štrajk* (*Stačka*, 1924) i *Oktobar* (*Oktjabr*, 1927) često su istodobno i umjetnička i namjenska ostvarenja. Stoga smo kategoriju namjenskog filma i definirali funkcijom koja ne spada u sustav filmske umjetnosti. Kategorija namjenskog filma je, dakle, veliki sistem definiran provedbenom razlikom društvene (neumjetničke) funkcionalnosti i nefunkcionalnosti, koliko god se to temeljno određenje doimalo jezično nezgrapnim.

Može se stoga ustvrditi da je kategorija namjenskog filma pokušaj da se iz gledišta umjetničkog sistema sistematiziraju načini na koje politički, gospodarski i drugi neumjetnički društveni sistemi koriste filmski medij. Ako namjenski film tvori nezavisni, autonomni svijet, tada je riječ o namjenskom igranom filmu, ako referira na zbilju, tada je to namjenski dokumentarni film, a ako je njegova struktura do te mjere začudna da negira pojavnu stvarnost, tada je očito riječ o namjenskom eksperimentalnom filmu, no to nisu temeljne odrednice za neki namjenski film. Važnije je pitanje namjene kojoj služe. Dakako, spomenuti Ejzenštejnovi klasici, ili *Tri pjesme o Lenjinu* (*Tri pesme o Lenine*, 1934) Dzige Vertova, još jedno remek-djelo, mogu dakle biti više ili manje uspješna namjenska djela s aspekta zagovaranja boljševičke revolucije ili opstanka i razvoja socijalizma.

Analizirana iz umjetničke točke gledišta, navedena su djela iznimno dojmive vizualne strukture, koje snažno djeluju na gledateljeve emocije i intelekt, a njihovo umjetničko djelovanje (neovisno o volji i intencijama zbiljskih autora) u svakom slučaju nije objašnjivo željenim intelektualnim i političkim učincima u propagandnom društvenom sistemu.<sup>22</sup> Proučavanje tih intelektualnih i političkih učinaka logičan je predmet socijalne povijesti filma, odnosno (historiografskih, socioloških ili/i politoloških) pokušaja utvrđivanja utjecaja filma na procese u izvanfilmskom svijetu.

Kada je o novijim kulturalnim teorijama riječ, možemo citirati jedan reprezentativan pogled na propagandnu dimenziju narativnog filma:

»Umjesto da kao zemlja velike demokratije malo glasnije progovori o svojim greškama, one se sistematski eliminišu iz svijesti običnih ljudi, propagandom putem medija, između ostalog i filma, te se time realizuje već dobro oprobana propaganda 'kaubojskog filma' kao borbe protiv 'skidača' skal-

pova, a ne genocida nad jednim kompletnim narodom sjeveroameričkog kontinenta. Uskoro se o rasističkoj Americi neće više ništa znati. Film piše tu istoriju, već uveliko.» (Panjeta, 2004: 161).<sup>23</sup>

Dužnost istinskog svjedočenja o povijesti traži dodatno objašnjenje, pogotovo ako znamo da je priča o zločinu na Indijancima ipak prodrila u javnost i obrazovni sistem nakon duge epohe u kojoj su »kaubojski filmovi« uglavnom pisali bitno drugačiju filmsku povijest.<sup>24</sup> Unatoč desetljeća propagandnog suglasja u američkom filmu, istina o bjelačkim zločinima ipak nije zaboravljena, baš kao što pola stoljeća (katkada i duže) još monolitnijeg suglasja socijalističke propagande nije uvjerilo građane Istočne Europe u zastarjelost individualizma, religije, privatnog vlasništva ili nacionalizma. Uostalom, zašto bi upravo film (i to još fikcionalni!) trebala zapasti nezahvalna dužnost ispravnog svjedočenja o povijesti? Ili ipak tu dužnost imaju svi tekstovi (u svim medijima), a ne samo filmovi? Ili tu dužnost imaju »samo« svi američki tekstovi?<sup>25</sup>

No hollywoodski (baš kao i francuski, palestinski ili kineski) narativni filmovi ipak imaju svoju propagandnu dimenziju. Propagandni aspekt narativnih filmova može se vjerojatno smatrati elementom asocijativne strukture koja je, u usporedbi s narativnom strukturom, obično nešto čvršće uklopljena u širi kulturni kontekst epohe u kojoj je film nastao. Najšire promatrano, svaki film propagira neku ideologiju, politiku i način života, katkada dominantan za kulturu iz koje dolazi a katkada toj kulturi oporben<sup>26</sup> ili marginalan. Američka desnica, primjerice, često nije zadovoljna hollywoodskom propagandom hedonizma i multikulturalizma, a slične vrijednosti u Hollywoodu prepoznaje i europska desnica. No, dok europski nacionalisti Hollywood stoga smatraju bastionom dominantnih američkih vrijednosti, američka će desnica baš u tim vrijednostima vidjeti oporbu svojim (dominantnim) vrijednostima, koje zagovaraju brojne američke udruge i političari republikanci (primjerice predsjednici Ronald Reagan i mladi predsjednik Bush).

Kod *Oklopjače Potemkin* propagandna (anticaristička i anticrkvena) asocijativna dimenzija filma nije, međutim, omešla tvorbu naracije (a ni umjetnički vrijedne cjeline), što su prepoznali kritičari raznih osobnih ideoloških opredjeljenja. Jedan je od ideala dobre analize, uostalom, moć razlikovanja umjetničkih od ideoloških struktura koje mogu paralelno egzistirati u nekom tekstu (uz pedagoške, ekonomske i druge strukture). Uz sovjetsku montažnu školu, brojni se primjeri umjetnički uspješnog angažiranog filma mogu naći i u stilskoj struji političkog filma, formiranoj krajem 1960-tih godina, a osobito utjecajnoj u sljedećem desetljeću, krajem kojeg se već možda može govoriti i o žanru.

Kasniji je primjer tog žanra *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995) Kena Loacha, u kojoj brojni izrazito klasični narativni postupci služe gledateljskoj identifikaciji s likovima i njihovim vrijednostima, staromodnim čak i u idejnim okvirima novije ljevice. Dakako, bez ritmičkih aspekata filmskoga izlaganja, bez suptilnog djelovanja na gledatelja tempom i dinamikom, teško bi moglo doći do naznačene identifikacije.

## Film kao svjedok povijesti

Premda je propagandno djelovanje filma s više uspjeha obrazložano kada je riječ o dominantno asocijativnom izlaganju, treba podsjetiti na logičke greške koje se javljaju u takvim raspravama. Naime, s obzirom da dokumentarni film može, kako se to često doslovno kaže, *bilježiti* ili *registrirati* zbilju, često se shvaća kao neprocjenjiv »svjedok povijesti«. Referencija na zbilju uistinu je ključna značajka znatnog dijela asocijativnog filmskog izlaganja, no iz te se polazne točke često odlazi u prečvrsto povezivanje filma s poviješću, pri čemu se povijest (sada već stvari postaju posebno zanimljive) shvaća i kao naracija, jer se narativna priroda većeg dijela historiografije (pisanja o povijesti) po svoj prilici povratno preslikava na povijest.<sup>27</sup>

Izjednačavanje kriterija referencije s kriterijem veza među dijelovima cjeline zna, dakle, dovesti do semantičkog klizanja u kojem postaje sasvim svejedno govori li se o povijesti (slijedu događaja u nekom vremenskom razdoblju), o historiji (znanosti o tim događajima koja svoje spoznaje često uobličava narativnim izlaganjem), potom o metodi analize teksta (povijesnog izvora)<sup>28</sup> ili o narativnom tekstu koji se, između brojnih drugih funkcija, može koristiti za izvlačenje historiografski relevantnih zaključaka. Primjerice, Bill Nichols ističe kako se i propaganda i reklame (*propaganda* i *advertising*), baš kao i dokumentarizam, zasnivaju na vezi filma i stvarnosti (Nichols, 2001: xiv), pa iz tog upitnog povezivanja referencije (koja definira dokumentarizam) s društvenim djelovanjem (koja definira namjenski film) izvlači evidentno neodrživ zaključak o temeljno propagandnoj vrijednosti dokumentarizma.

Primjeri su opisanog semantičkog klizanja brojni, a neki ga autori, čini se, smatraju neizbježnim. Kao što lijepo kaže sažetak jedne studije Paule Rabinowitz:

»Dokumentarni je film tijesno povezan s povijesnim pamćenjem. Ne samo da teži rekonstruirati povijesnu pripovijest, nego često sam služi kao povijesni dokument. Štoviše, veza između retorike dokumentarnog filma i povijesne istine gura dokumentarce u otvoreno političko svrstavanje koje utječe na gledatelje.«<sup>29</sup> (1993: 119)



Uzdizanje škorpiona K. Angera

Rabinowitz je, doduše, svjesna konceptualnih skokova na kojima se njeno razmišljanje zasniva, no to ne smatra razlogom za odustajanje od takvih skokova.

Raspravljajući se aspekt asocijativnosti brka i s temeljnim za- pažanjima o filmskom mediju, zbog kojih se dokumentarni film katkada navodio kao temelj filmskog medija, i to samo zato što filmska slika »prikazuje svijet«. Radi se, dakako, o kritički odavno razobličenoj prvotnoj fascinaciji mimetiz- mom filmske slike, jer je čak i najizrazitije prototipski doku- mentarni film nepobitno definiran retorikom filmske slike.<sup>30</sup> Grierson, primjerice, ističe kako je korijen dokumentaristič- kog pokreta u sociološkim, a ne u estetičkim preokupacija- ma (Grierson, 1978, Ajanović, 2004: 159-245),<sup>31</sup> dok Rosen (1993: 78) s pravom upozorava kako su Griersonovi stavovi o stvaranju filmova i njihovoj društvenoj funkciji slični stavovima suvremenih zagovornika kulturalnih studija i »postmodernih« teorija označavanja.

Nova humanistička ljevica, nastala na sociološko-književnim temeljima, najčešće, međutim, zanemaruje svoje filmološke preteče. Podjednako bi utilitaristički odnos prema filmskom mediju, dakako, vjerojatno odgovarao i nekim segmentima desnice,<sup>32</sup> pa je jasno da je propagandni aspekt, o kojem se često govori u kontekstu rasprave o filmskoj umjetnosti, za- pravo primjerenija tema za raspravu u okvirima institucije namjenskog filma. Kao što smo već napomenuli, određiva- nje nekog filmskog djela propagandnim ne može, međutim, dokinuti njegovu pripadnost umjetnosti (kao što mu ne može ni smanjiti ni povećati umjetničku vrijednost), jer je ri- ječ o sasvim različitim i razdvojenim kriterijima vrednova- nja.

### Zaključak

Namjenski je film, dakle, zasebno neumjetničko područje filmova. Namjenski film naziv je za sve one filmove u koji- ma se jasno očituju primarno neumjetničke društvene svrhe na razini cjeline djela. Pojedini se film može pritom istodob- no promatrati i u umjetničkom i u barem jednom neumjet- ničkom društvenom sistemu (tržišnom, ideološko-propagan- dnom...), film istodobno može biti i umjetnički i namjenski.



Zemlja i sloboda K. Loacha

Cjelovečernji dokumentarni filmovi Michaela Moorea po svoj su prilici, doduše, dobili neke nominalno umjetničke nagrade zbog političko-propagandnih razloga, no takve su devijacije stara pojava u komunikacijama za koje se koristi filmski medij.

Promatrano iz umjetničke perspektive, jasno se prepoznaje namjenski film kao fenomen u kojem se film koristi u neu- mjetničke svrhe. Prema temeljnim neumjetničkim svrhama u koje društvo koristi film formiraju se tako rodovi obrazov- nog, filma, reklamnog filma te videospota. Nadalje, dok su igrani, dokumentarni i eksperimentalni film temeljne kate- gorije umjetničkog stvaralaštva, kod reklama, obrazovnih filmova i videospotova riječ je o vrstama unutar svakog od navedenih rodova namjenskog filma.

Preglednosti radi, donosimo grafički prikaz klasifikacije nam- jenskog filmskog stvaralaštva:

Rod	OBRAZOVNI FILM	REKLAMNI FILM	VIDEOSPOT
Vrsta	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni
Žanr	Film o kulturi, o znanosti, o prirodi, o čovjeku, o kemiji, o higijeni, o fizici, o oružju, o zaštiti na radu...	Politički, industrijski, film o sredstvima za čišćenje, o nosačima slike i zvuka, o prehrambenim proizvodima	Rock, pop, metal, dance, techno, hip-hop, acid, country, blues, jazz...

Iz perspektive umjetničkog stvaralaštva obrazovni filmovi, baš kao i reklamni filmovi i videospotovi, mogu se doimati kao eksperimentalni, igrani ili dokumentarni filmovi, i po tim se svojstvima najlakše mogu uključiti u sustav umjetničke komunikacije. Mogla bi se u ovom smislu zagovarati i teza da znatan dio tzv. simptomatske filmske kritike (marksističke, feminističke, postkolonijalne), one koja u filmu prvenstveno traži simptome izvanfilmskih procesa i odnosa, zapravo promatra umjetnički film kao da je namjenski.<sup>33</sup> Simptomatski se kritičari, naime, veoma često prvenstveno pitaju kakva je društvena funkcija pojedinog filma, kojoj strukturi moći ili kakvom odnosu služi ili ga narušava, odnosno kakvu ideologiju odražava i promiče.<sup>34</sup>

Napokon, što se žanrova namjenskih filmova tiče, kako njihova izvanumjetnička komunikacijska svrha izravnije određuje publiku (s pripadajućim joj očekivanjima) i moduse prikazivanja i gledanja, logično je da nije došlo do diferencijacije sasvim nalik onoj do koje je došlo u umjetničkim rodovima. Stoga se kod svih namjenskih filmova tematska odred- nica može smatrati u potpunosti presudnom za žanrovsko određenje. No, genološki model izložen u ovoj studiji obli- kovan je u prvom redu tradicijom stvaranja, vrednovanja i analiziranja umjetničkih filmova, pa se većina ovih zapažanja i teza lakše može braniti na primjerima iz umjetničkog filma. Namjenski film je, logično, bliže rubu interesa film- skog genologa.

## Bilješke

- Vidi, primjerice tekst o filmskim vrstama u ovom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.
- To se jasno vidi u Majcenovoj povijesti hrvatskog obrazovnog filma (Majcen, 2001).
- O genološkom modelu na kojem se temelji ova koncepcija, te o veza- ma s genološkim koncepcijama Ante Peterlića (2000) i Hrvoja Turko- vića vidi opširnije u Gilić, 2005.
- I politički se kandidat (ili politička stranka) mogu shvatiti kao robna marka (*brand*); modusi reklamiranja svakako su slični kada su u pita- nju gazirani napici i političari — u oba se slučaja najčešće promovira životni stil ili ideologija, pri čemu reklame ciljaju precizno određene slojeve publike. Glavni je uzrok stilske razlike to što se političke re- klame ne obraćaju maloljetnicima, koji čine jezgru kupaca gaziranih napitaka.
- Turković nadahnuto tumači »raspravljачku« strukturu obrazovnih fil- mova Radovana Ivančevića (Turković, 2004).
- Komparativistički promatrano — Tolstojevi i Dostojevskijevi romani nisu bili naročito učinkoviti u svim društvenoreformskim, moralistič- kim ili mističkim »namjenama«, ali su kao umjetnička djela ostali za- pamćeni kao vrhunci ruske proze svoje epohe.
- Navedene igrane filmove režirao je Jozo Ivakić, a *U prirodu* je režirao Milan Marjanović.
- Primjer je kategorija namjenskih filmova na Danima hrvatskog filma, iz koje je potom u zasebnu kategoriju na tom festivalu izdvojen glaz- beni videospot, kao posebna (pod)vrsta ili rod namjenskog filma.
- Festivali namjenskog filma u načelu su rjeđa pojava od festivala umjet- ničkog filma.
- Ova se, kao i druge reklame, prikazuje u raznim varijantama, u skla- du s općim pravilima oglašavanja, pa bi u analizi reklama uvijek tre- balo precizno navoditi u kojoj verziji govorimo. Primjerice, redovito se nakon kraćeg razdoblja prikazivanja cijele reklame počne prikazi- vati kraća, ritmičnija i izrazitije eliptična verzija, koja treba samo pod- sjećati gledatelja na već »usvojenu«, interioriziranu reklamnu poruku. No, kako se reklame rijetko arhiviraju i filmografski obrađuju, njihovo je ozbiljno proučavanje iz ove perspektive iznimno teško izvodivo. Dakako, u novije vrijeme namjenski se filmovi sve češće pojavljuju u raznim varijantama i na internetu, no to je područje komunikacije po- kretnih slika još slabije proučeno.
- Najpoznatiji je hrvatski predstavnik te televizijske tradicije svakako redatelj brojnih zabavnih emisija Anton Marti, čiji se »spotovi« (tj. ulomci njegovih emisija) relativno često prikazuju u nostalgičnim te- levizijskim emisijama.
- Literarni i drugi korijeni ovakve situacije (od baroknih drama do predloška McLeodove filmske komedije) za ovu raspravu nisu od pre- sudne važnosti.
- Kao u klasičnom mjuziklu, premda služi iznošenju događanja, (umjet- nička) bit te glazbene točke nije u pripovijedanju. U klasičnoj pak ko- mediji bit komičke točke nije u pripovijedanju čak ni kada mu izrav- no pridonosi (Gunning, 1995b: 121).
- Vidi o tome i u Curtis, 2002.
- Na animaciji su radili Nick Park i braća Quay, kasnije cijenjeni umjet- nici animiranog filma.
- Peter Lord je suosnivač studija Aardman i Parkov bliski suradnik (npr. suredatelj *Pobune u kokošnjcu* / *Chicken Run*, 2000).
- »I have no great interest in films as such. (...) Art is one matter, and the wise, as I suggest, had better seek it where there is elbow room for its creation; entertainment is another matter; education, in so far as it concerns the classroom pedagogue, another; propaganda, ano- ther; and cinema is to be conceived as a medium like writing, capable of many forms and many functions.« Citat je iz *Grierson on Docu- mentary* (1966., London: Faber and Faber, str. 15-6). Lovell i Hillier (1972: 17, 24) obrazlažu temelje Griersonovih ideja (Lippman, neo- hegelijanska filozofija, kalvinizam, kasnoviktorijanski esejisti...), upo- zoravajući na moguće totalitarističke konotacije Griersonova naglašava- nja državnog angažmana (isto: 22); Griersona uspoređuju čak i s Ždanovom (isto: 26-7, Winston 2001: 30).
- Lacey (2000: 168), primjerice, misli da umjetnost može biti masovna.
- Redoslijed ne sugerira hijerarhiju. Turković (*FL*: 177) navodi devet značenja riječi film (skraćujemo): 1. filmska vrpca, 2. filmska snim- ka/zapis, 3. filmska slika (uključujući i tehnički sustav), 4. filmsko dje- lo, 5. »svijet filma« ili »film uopće« (u smislu zajednice svih značajki svih filmova), 6. filmski svijet (imaginarij predodžbi svih filmova i žanrova), 7. filmski medij, 8. filmska umjetnost te 9. kinematografija.
- O mehanizmima kojima kič podražava umjetnost i o funkcijama kiča vidi u Eco, 1989. Pripadnost sustavu umjetnosti, dakako, ne znači nužno da je umjetničko djelo vrijedno, baš kao što pripadnost politič- kom sustavu ne jači uspješnost neke politike.
- Teorija sistema, kažu citirani stručnjaci, teško definira provedbenu raz- liku umjetničkog sistema: »ljepota« je preapstraktan kriterij, dok je »umjetnička vrijednost« kao obrazloženje pripadnosti sustavu umjet- nosti obična tautologija. No kompleksnost fenomena umjetnosti zna- na je činjenica, pa ne čudi da se, u odnosu na ekonomske i druge druš- tvene sustave, teže može objasniti binarnom oprekom. Točnom se čini i ova Genetteova (2002: 9) opaska: »Književnost su, nedvojbeno, više stvari odjednom, povezanih, primjerice, slabim vezama onoga što je Wittgenstein nazivao 'obiteljskom sličnošću', a koje je teško ili čak ne- moguće promatrati zajedno zbog odnosa nesigurnosti koji se može us- porediti s fizičkim nesigurnostima.«
- Lovell i Hillier (1972: 12) i Barsam (1973: 39-40) prepričavaju slučaj Stephena Tallentsa, tajnika Carskog trgovinskog odbora koji je, i pri- je nego mu se Grierson obratio sa svojim filmskim projektima, iskazi- vao interes za razna sredstva propagande. Prepoznajući namjensku učinkovitost sovjetskih filmova, Tallents je formulirao vrijednosti i ideje koje bi trebala zagovarati Griersonova škola dokumentarnog fil- ma, pedantno ih podijelivši na područje monarhije, parlamentarizma, mornarice, pismenosti (prijevod *Biblije*, Shakespeare i Dickens stožer- ne su vrijednosti u ovom segmentu); potom međunarodnih odnosa, uređenja života u državi (pravda, red i zakonitost), nacionalnog zna- čaja, trgovine, proizvodnje te, napokon, sporta (Barsam, 1973: 40; o Griersonovim humanističkim propagandnim idejama vidi i Ajanović, 2004). Među umjetnički vrijednim propagandnim dokumentarnim filmovima često se spominje i američka serija *Zašto se borimo* (*Why We Fight*, F. Capra, A. Litvak, A. Veiller, 1942-5).
- Slične pozicije zauzima i Zyrd (2000) i Winston (2001).
- Autoričinu površnu upućenost u filmsku (pa i »kaubojsku«) tradiciju na ovom je mjesto uputno zanemariti jer nije presudna za glavne ar- gumente.
- Dužnost svjedočenja o povijesti prije pripada znanosti i obrazovanju nego umjetnosti, u kojoj je svjedočenje o povijesti tek jedan od broj- nih mogućih ciljeva. Koncept »rasističke Amerike« poistovjećuje SAD s idealnim recipijentima hollywoodskih filmova, kao da nikakav utje- caj na pamćenje nacije neće imati, primjerice, udžbenici i nastavnici koji ih koriste. Čak ako pod »poviješću« autorica zapravo podrazumi- jeva »javno mnijenje«, naša primjedba ne gubi na valjanosti. Uosta- lom, premda nisu bili najveći kino-hitovi, *JFK* (O. Stone, 1991) i *Gr- ađani opasnih namjera* / *Arlington Road* (M. Pellington, 1999) ipak pri- kazuju opasne desničarske urote, nesposobnost ili/i korumpiranost si- gurnosnih službi te površnost medija, dok se *Sreća* (*Happiness*, 1998) Todda Solondza može tumačiti kao antipropaganda obiteljskih i dru- gih vrijednosti dominantne kulture. Panjeta inače Indijance vidi kao jednu skupinu, premda je riječ o većem broju »naroda«, koji su među- sobno i ratovali i sklapali saveze s bjelačkim »narodima« protiv dru- gih Indijanaca i drugih bijelaca.
- Između »dominantnosti« i »oporbenosti«, dakako, brojne su među- mogućnosti, a mnoge se ideološke kategorije ionako veoma teško mogu mjeriti prema kriterijima kao što su dominantnost, oporbenost ili druge suprotstavljene ideološke odrednice (ljevica/desnica, napred- no/nazadno...), koje se k tome razlikuju kada je riječ o Americi i Eu- ropi, baš kao što se razlikuju i između pojedinih europskih zemalja.
- Teoretičarka (književnoga) pripovijedanja Dorrit Cohn tako smatra da je Hayden White naglašavanjem sličnosti fikcionalnoga i historio- grafskoga narativnog izlaganja ohrabrio olako brisanje granice izme- đu fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova (Cohn, 2000: 113-4).
- Historiografija na takvim izvorima (pisma, novinski članci, dnevnici...) bazira ogroman dio svojih spoznaja, ne gubeći iz vida kriterij fik- cionalnosti: što je tekst izrazitije fikcionalan to je nepogodniji kao izvor podataka za historiografsko istraživanje.
- »Documentary cinema is intimately tied to historical memory. Not only does it seek to reconstruct historical narrative, but it often fun-

ctions as an historical document itself. Moreover, the connection between the rhetoric of documentary film and historical truth pushes the documentary into overtly political alignments which influence its audience.»

- 30 Na tragu Arnheimovih (1962) čimbenika razlike.
- 31 Vidi Minh-ha, 1993: 97. O aktivističkoj tendenciji novijeg dokumentarnog filma piše i Radmila Šešić (2003).
- 32 O desničarskom korištenju filma piše Tomasulo, 1998.
- 33 Kategoriju simptomatske kritike preuzimamo od Davida Bordwella (1991: 71-104), usputno napominjući da bi u tu vrstu kritike svakako valjalo uvrstiti i »religioznu kritiku«, kakvu katkada objavljuju vjerske novine i časopisi (*Glas koncila*, dakako, objavljuje »katoličku« kritiku).
- 34 U simptomatskoj se analizi filmova (ili, svejedno, književnosti) distinkcija između implicitnog i eksplicitnog promicanja ideologije zna izgubiti, premda je upravo ta distinkcija često od iznimne važnosti za društveni učinak filmova o kojem se zagovornici ovih pravaca često u prvome redu brinu.

## Literatura

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Arnheim, Rudolf, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Barsam, Richard Meran, 1973, *Nonfiction Film. A Critical History*, New York: E. P. Dutton & Co.
- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Bordwell, David, 1991, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press (Prvo izdanje 1989)
- Cohn, Dorrit, 2000, *The Distinction of Fiction*, Baltimore i London: Johns Hopkins University Press (Prvo izdanje 1999)
- Curtis, David [Kurtis, Dejvid], 2002, »Američki eksperimentalni film: nove filmske poete«, u *EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, str. 251-271.
- Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, 1998, ur. Barry Keith Grant i Jeanette Slonowski, Detroit: Wayne State University Press
- Eco, Umberto, 1989, *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Preveli Anna Cancogni i Bruce Merry
- EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, ur. Nikola Lorencin, Beograd: Festival jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma
- Filmski leksikon*, 2003, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: LZ »Miroslav Krleža«
- Genette, Gérard, 2002, *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres (Izbornik iz 1991). Preveo Goran Rukavina
- Gilić, Nikica, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Grierson, John (Grirson, Džon), 1978 (Izbornik iz 1932), »Prva načela dokumentarnog filma«, u *Teorija filma*, ur. Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, str. 302-309.
- Gunning, Tom, 1995, »Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy«, u *Classical Hollywood Comedy*, ur. K. Brunovska Karnick i H. Jenkins, New York, London: Routledge, str. 87-105.
- Gunning, Tom, 1995b, »Response to 'Pie and Chase'«, u *Classical Hollywood Comedy*, ur. K. Brunovska Karnick i H. Jenkins, New York, London: Routledge, str. 120-122.
- Hall, Sheldon, 2004, »Rodoslovlje modernog blockbustera«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 40 (X), str. 5-16.
- Kronja, Ivana, 2002, »Muzički video-spot kao polje eksperimenta«, u *EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, str. 179-185.
- Lacey, Nick, 2000, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, Houndmills, London: Macmillan Press Ltd.
- Lovell, Alan, Hillier, Jim, 1972, *Studies in Documentary*, London: Secker and Warburg in association with BFI
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Minh-ha, Trinh T., 1993, »The Totalizing Quest for Meaning«, u *Theorizing Documentary*, str. 90-107.
- Müller, Haro, 1994, »Luhmann's Systems Theory as a Theory of Modernity«, u *New German Critique*, No 61, Winter, str. 39-54.
- Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- Panjeta, Lejla, 2004, *Industrija iluzija. Film & propaganda*, Sarajevo: HEFT d. o. o.
- Pavličić, Pavao, 1987, »Pučka, trivijalna i masovna književnost«, u *Trivijalna književnost*, ur. Svetlana Slapšak, Beograd: radionica SIC, str. 73-83.
- Pavličić, Pavao, 1983, *Književna genologija*, Zagreb: Liber
- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (Treće izdanje; prvo izdanje iz 1977, drugo iz 1982; oba Zagreb: Filmoteka 16)
- Rabinowitz, Paula, 1993, »Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory«, u *History and Theory*, Vol. 32, May, Issue 2, str. 119-137. (Iz znanstvene baze EBSCOhost)
- Rosen, Philip, 1993, »Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts«, u *Theorizing Documentary*, str. 58-89.
- Šešić, Rada, 2003, »Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi?«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 33 (IX), str. 3-8.
- Theorizing Documentary*, 1993, ur. Michael Renov, New York, London: Routledge
- Tomasulo, Frank P., 1998, »The Mass Psychology of Fascist Cinema. Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*«, u *Documenting the Documentary*, str. 99-118.
- Turković, Hrvoje, 2004, »Pojmovni film«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 39 (X), str. 65-84.
- Turković, Hrvoje, 1991, »Filmske vrste — nacrt filmske genologije«, u *Republika*, 1-2, str. 77-108. Zagreb.
- Winston, Brian, 2001, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London: BFI (Prvo tiskanje 1995)
- Zyrd, Michael, 2000, »Rhetoric and Representation in Nonfiction film (Review)«, u *Film Quarterly*, Summer, na [www.findarticles.com/cf\\_0/m1070/4\\_53/63794576/print.jhtml](http://www.findarticles.com/cf_0/m1070/4_53/63794576/print.jhtml), URL pregledan 30.3.2004.

Marijan Krivak

## Permanentna filmska revolucija Chrisa Markera

Retrospektiva velikoga francuskog filmskog autora Chrisa Markera bila je vrhunac 3. Human Rights Film Festivala, održanog u prosincu 2005. u organizaciji Multimedijalnog instituta, Udruge za razvoj kulture (URK, tj. Močvara) i Studentskog centra u Zagrebu. Devet prikazanih ostvarenja pokazalo je neusporediv ljudski i umjetnički nerv ovoga svjetskog putnika i bilježitelja svih povijesnih lomova, ali i »mal-rauxovske Nade« od druge polovice 20. stoljeća do završetka milenija. Pjesnik i putnik, esejist i fotograf, filozof i sineast — tek su neka određenja koja ni izdaleka ne pokrivaju značenje što ga je Chris Marker imao za intelektualnu scenu Francuske i Europe u drugoj polovici 20. stoljeća.

Fikcija njegove autobiografije označena je, *markirana* (!) odabirom umjetničkog imena Marker, tj. označitelj. Svojim opusom *označio* se kao jedan od najinovativnijih — i ne samo filmskih — autora perioda. Naime, osim što je pisao za *Cahiers du Cinema*, publicirao je i romane i drame.

Glede filma, radeći primarno na području nefikcionalnoga, Marker je odbijao konvencionalne narativne tehnike, te je umjesto toga duboko ispitivao politički teren, koristeći pritom statične slike, atmosfersku glazbu i književne komentare. Usvajajući perspektivu srodnu onoj »stranca u stranoj zemlji«, njegovi su filmovi istraživali filozofske implikacije razumijevanja svijeta kroz medije, te usto proširivali samu kinematografiju. Marker, jednostavno, bilježi meditacije o paradoksu sjećanja i manipulaciji vremenom.

### Slijepo pjege revolucije

Od najranijih Markerovih ostvarenja prikazan je film *I kipovi umiru* (*Les Statues meurent aussi*, 1953), režiran s Alainom Resnaisom. Dokumentarni materijal iz Afrike prikazuje pogrom afrokulture kroz kolonijalno izrabljivanje i poticanje proizvodnje i prodaje »svete narodne umjetnosti«. Nakon premijere u Cannesu, film je zabranjen uz objašnjenje da ima »antikolonijalne tendencije«, te je njegovo prikazivanje dopušteno tek 1963. S Resnaisom Marker surađuje i na epohalnom dokumentarcu *Noć i magla* (1955), ispisujući dojmljiv tekst u pozadini njegovih slika.

Pomalo ironično, *Mjesto oprostaja / Terminal* (*La Jetée*, 1962), Markerov najpoznatiji film iz ovog perioda, nije dokumentarac već *science fiction*. Parabola o putovanju kroz vrijeme, tridesetominutni je film sastavljen, s iznimkom jedne scene, isključivo od fotografija. Osim što je inspirirao 12 *majmuna* Terryja Gilliama, može se reći da ovaj »foto-ro-



Bez sunca

man« zapravo anticipira posvemašnju pošast »društva komunikacije bez komunikacije« kojoj smo danas svjedoci. Poetska priča o »žudnji i pogledu« fatalno završava smrću, kojom se cjelina filma zaokružuje. »Foto-roman« noćne more, vizija je zastrašujuće budućnosti u kojoj ljudska bića postaju objekti jezive manipulacije, no istovremeno i meditacija o ljubavi i smrti.

U programu posvećenom Susan Sontag prikazan je film *Cuba Si!* (1961). Ovaj dokument, snimljen gotovo iz ruke, fascinantno je kolaž revolucionarne Kube na prijelazu u novu 1961. — godinu obrazovanja i želje za boljitkom života tzv. običnog čovjeka. Markerov omiljeni lik iz filmova, Fidel Castro, govori o suživljavanju kubanskog naroda s revolucijom. *Nota bene*, zapleće se u jeziku, kada pokušava izgovoriti riječ »institucionalizacija«. Ali ne odustaje! Ovaj verbalni zaplet pokazat će se mnogo većim zapletom u cjelokupnoj povijesti komunističkih revolucija. Institucionalizacija i inauguracija revolucije ostat će slijepom pjegom i u reminiscencijama iz filma *Zrak je crven* (*Le Fond de l'air est rouge*, 1977–93), po meni najvažnijem djelu Markerova opusa, kojemu će biti posvećen i najveći dio ovog teksta. Posebice su u *Cuba Si!* dojmjljive sekvence plesa na havanskim ulicama, kao protuteža psihozi mogućeg američkog iskrcavanja. Marker je o filmu sam rekao: »Snimljen na brzinu u siječnju 1961. godine na Kubi, za vrijeme prvog kriznog razdoblja (kada većina francuskih novina nije obraćala pažnju na Fidelovu paranoju i strah od moguće invazije), film želi uspostaviti komunikaciju; ako ne dočarati iskustvo, onda barem vi-





*Terminal*

bracije, ritam revolucije koja će jednog dana možda biti smatrana ključnim trenutkom novije povijesti.»

*Pariške priče* (*Les Mots ont un sens*, 1970), minijatura je i topao portret ljevičarskog izdavača i trgovca knjigama François Maspéra, s motom iz Gramscija: »Pesimizam razuma čini optimizam volje obveznim.«

### Filmska pisma Tarkovskom i Medvedkinu

*Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1982), po mnogima, bio je najbolje Markerovo djelo nakon niza godina. Složena priča o putovanjima, inspirana pismima, vizualno je sjajan film. Strukturna spirala između prošlosti i sadašnjosti slike odnosi nas u područje što ga Marker, prema *Stalkeru* Andreja Tarkovskog, naziva »zonom«. Zona je to u kojoj se slike mogu ostvariti i prikazati tek kao slike, a ne kao prikaz stvarnosti. Tarkovskom je Marker posvetio i filmsku, sasvim osobnu biografiju, *Jedan dan Andreja Arsenijeviča* (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000). Andrej Tarkovski onaj je umjetnik koji utjelovljuje i posebnu Markerovu sklonost prema istraživanju »ruske duše« u beskrajnim prostorima prve zemlje autorova utopijskog ideala — komunizma. Dramaturški je možda ponajbolje Markerovo ostvarenje iz 1990-ih film *Posljednji boljševik / Aleksandrov grob* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992), također poetska biografija jednog redatelja — Aleksandra Ivanoviča Medvedkina. Film je i osobna pripovijest o povijesnom razdoblju nikad dohvaćene i žuđene komunističke utopije.

Prvi se puta Marker Medvedkinu posvetio u filmu *Vlak u pokretu* (*Le Train en marche*, 1971), koji se bavio neobičnim fenomenom svjetskog filma, kinovlakovima u revolucionarnom razdoblju sovjetske Rusije. Kao entuzijast stvaranja »novog svijeta« i njegova dijalektičkog propagiranja, Medvedkin je proputovao cijelom »šestinom svijeta« (Dziga Vertov) kako bi prikazivanjem filmova širio njegovu istinu. Ako je Aleksandar Medvedkin mogao biti »posljednji boljševik« s(o)vjetskoga revolucionarnog kina, Marker je zasigurno »posljednji boljševik« svjetskog filma kao umjetnosti. Upravo su se stoga njih dvojica i mogli susresti u jednom od najljepših dokumentarnih filmova ikada napravljenih. Jer, »malrauxovska Nada« koja izvire iz ovog filma utemeljena je u beskrajnoj ljubavi prema filmu i prema životu kao takovome.

Posljednji susret s Medvedkinom, pet godina prije njegove smrti (1984), Markera zavjetuje da mu piše, barem »koliko stane u Medvedkinov pokret rukom« zabilježen kamerom. On to i čini, te mu posvećuje »snop« od šest *filmskih pisama*. Pisma su, naravno, pisana »filmskim jezikom« punim ljubavi prema vlastitoj temi. Podijeljen u dva dijela, *Igra sjenki* i *Igra sjećanja* — dok u *Intermezzu* Marker snima svoju mačku kako sluša glazbu! — pred nama se razvija *utopija*, kako filmske umjetnosti tako i političke nade u bolji i pravedniji svijet.

Aleksandar Medvedkin je bio genij najvažnijeg razdoblja u povijesti sovjetske kinematografije. No ta mu činjenica, na-

ravno, nije pomogla da i uživa blagodati svog talenta. Svi su njegovi filmovi bili zabranjivani, tako da je bio potreban golem arhivistički i restauratorski napor da se velikome majstoru oda počast, barem *post mortem*. Njegovi najbolji filmovi iz 1030-ih — *Sreća (Ščastje, 1934)* i *Nova Moskva (Novaja Moskva, 1938)* — maestralne su pohvale životu i ljubavi. Dok je prvi smješten u ruralno područje Rusije i slavi mitske obrasce života ruskih mužika u suočenju s komunističkom kolektivizacijom, drugi je futuristička utopija, no opet začinjena gotovo mističkim slavljenjem ruralne, pogane Rusije. Medvedkinova *Sreća* pokazuje se najnavlastitijim iskazom umjetničkog talenta svog autora. U ovome filmu život buja, puca po šavovima, prelijeva se u beskrajnoj magiji. Ovaj iskaz povezanosti čovjeka i zemlje, pojedinca i životinje, prisposodiv je možda jedino s Dovženkovom *Zemljom*. S druge strane, i u *Novoj Moskvi* ispod urbane utopije probijaju se motivi zemaljskoga — čuvene Medvedkinove kравe, seljaci zatočeni kolhozima, isparavanje balege i zemlje...

Medvedkin je bio blag čovjek, podrijetlom seljak, no iskreni komunist. U zemlji komunizma, među svim »komunistima«, nije bilo lako biti komunistom! Bio je cenzuriran i zabranjivan, kao što će i njegova ideologija nakon njegove smrti biti bunkerirana. Marker stoga, bilježeći događaje nakon prevrata u Rusiji 1992, govori da je Medvedkin umro upravo kada je trebao — da ne bi vidio pošast 1990-ih. Naime, baš sa svoga samrtničkog kreveta Medvedkin gleda Perestrojku, i u

njemu se rađa zadovoljstvo što je komunizam konačno dobio ljudsko obličje!

Marker gradi film na izuzetno dinamičan način. Jednu cjelinu u njemu čine razgovori s ljudima, dobrim Medvedkinovim znancima, kao i onima mladima, koji su ponovno otkrili njegova remek-djela. Kći Antonina Pirojkova, snimatelj Jakov Tolchan, njemački prijatelj Albert Schulte, udovica Isaka Babelja Sofia Prituliak — svi oni, kao i mnogi drugi, evociraju uspomene na *posljednjeg boljševika*. Osim Medvedkinovih filmova, Marker kolažira i ostale presudne filmove te epohe. Prije svega tu su Ejzenštejn s *Oktobrom* i *Oklopnjačom Potemkin*, kao i Vertov s jednako nezaobilaznim *Čovjekom s filmskom kamerom*. U drugu, pak, cjelinu priče ukomponirani su i mnogobrojni inserti koji dokumentiraju doba socijalističkog realizma i staljinističkog kulta ličnosti.

Sam je Medvedkin autor poznatoga filmskog plakata Mos-Filma — možda najpoznatijeg komunističkog logotipa! — s muškarcem i ženom koji isprepletenih ruku nose srp i čekić. Marker, zajedno sa svojim sugovornicima, tuguje i za autorom *Crvene konjice*, Babeljem, za kazališnim čarobnjakom Mejerholjdom, a na koncu i za samom utopijskom idejom komunizma, ubijenom u nesretnom stoljeću kraha svih utopija. Na kraju filma, veliki su ruski redatelji i umjetnici prisposobljeni davno izumrlim dinosaurima. No, uz lik djevoj-



A. K.



Sjećanje na budućnost

čice koja grli plišanu igračku dinosaura, Marker zaključuje: »Ali djeca beskrajno vole dinosaure, zar ne?«

### Kolektivni agit-prop

*Daleko od Vijetnama* (*Loin du Viêt Nam*, 1967) prvi je i sigurno možda najpoznatiji filmsko-umjetnički iskaz grupe SLON (*Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles*). U njemu sedam redatelja — među kojima su Godard, Resnais, Agnes Varda, Claude Lelouch, Joris Ivens i William Klein — uz Markerovu koordinaciju, stvara nezaboravan agit-prop, no i umjetnički nenametljiv protest u nepravednom svijetu. Film je to koji utjelovljuje Solidarnost s vijetnamskim narodom u njegovoj borbi protiv agresije daleko nadmoćnijeg neprijatelja — SAD-a. Kao djelo kolektivnog autora, nijedan njegov segment nije eksplicitno potpisan, već se uklapa u cjelinu umjetničkog uratka i njegovu poruku. Film je svojevrсни kolaž raznovrsnih materijala, no ipak se doimlje kompaktnim i cjelovitim, što je umnogome zasługa njegova producenta i inicijatora Markera.

Na početku vidimo sekvencu s Pacifika, gdje se američni bojni zrakoplovi spremaju ponijeti smrtonosni teret bombi, kako bi ih istresli na vijetnamske snage, ali i na civile, zapravo na »sve što se kreće«. Njima su suprotavljeni vijetnamski gerilski borci, zakamuflirani u poljima, odlučni da se suprotstave tehnološki beskrajno nadmoćnijem agresoru.

Ikonografija je sasvim jasna, gotovo tendenciozna, ali u službi samozadane ideje filma djeluje uvjerljivo. Nadalje, dijalektika razmišljanja autora vrlo je jednostavna. Supostavljanjem dviju zaraćenih strana gledatelj se opredjeljuje. Naravno, opredjeljuje se za »pravednu stvar borbe vijetnamskog naroda«.

Završna sekvenca filma, pak, dokumentirana je, ali i režirana kao svojevrсни *performance*, »demokratska tribina« stavo-va i protustavova »običnih« američkih građana na dotad najvećim antiratnim demonstracijama u SAD-u 15. travnja 1967. Oni su suočeni s ratom vođenim u njihovo ime — u ime demokracije, protiv »komunističke opasnosti«. Nezaboravnim momentom filma posebice se iskazuje izvikivanje burzovnih mešetara, desničara: »Bomb Hanoi!« Iscerene fizionomije izvikivača ubilačkih poruka ostaju trajnim dokumentom ovog filma. Sekvenca je postala toliko čuvenom da su je koristili mnogi, možda i ponajviše u povijesti dokumentarnog filma. No, ako izvan konteksta *Daleko od Vijetnama* i djeluje karikaturalno, u njemu je nužna.

Jedina — recimo to tako, premda vrlo uvjetno — igrana sekvenca filma, u stvari, esejistički je ekspozicija o Vijetnamu, Francuskoj, Americi, općenito o tadašnjem stanju svijeta. Interpretira je Bernard Fresson, u ulozi Claudea Riddera, koji u filmu pak recenzira utjecajnu knjigu Hermana Kahna *O eskalaciji* (1965). Teze iz tada vrlo popularne knjige izrečene su glumački sugestivno, te na neki način iskazuju osjećaje intelektual(a)ca tog vremena vezane uz rat u Vijetnamu.

Film se nastavlja pripoviješću o pretpovijesti eskalacije vijetnamskog sukoba. Dokumentaristički materijal iz 1950-ih, praćen tihim glasom naratorice, pretapa se u stripovsku pop-artističku ikonografiju 1960-ih i sugerira »rat svjetova«. Rat svjetova — prirodnog i tehnološkog, moćnog i skromnog, bogatog i siromašnog... Iskazana sugestija sekvence nedvosmisleno je u službi agitacije i, prije svega, *solidarnosti*. Solidarnosti kao temeljnog ljudskog osjećaja prema egzistencijalno ugroženom, koji stječe svu moralnu i ljudsku prednost pred ugnjetavačem.

Naravno, u spomenutoj cjelini filma nije mogao biti zaobidjen ni Fidel Castro, odnosno »kubanska revolucija«. Kubanski borci služe kao model svakoga gerilskog ratovanja, a koje je i model vijetnamskom otporu. Fidel Castro je za Markera čovjek-simbol, čovjek-znak svakovrsnoga revolucionarnog naboja, kako smo vidjeli i u Markerovu gerilskom dokumentu *Cuba, Si!*, autorovoj reakciji na svjetsku *histeriju* i historiju. U *Daleko od Vijetnama*, Castro smireno i samouvjereno u kameru govori o važnosti Vijetnamskog rata kao herojskom primjeru borbe protiv imperijalizma, ali i o potrebi da se isti iskoristi kao povijesna prilika svijetu nas za samoosvješćivanje.

Sljedeće sekvence obilježene su medijskim praćenjima rata s obje strane. I dok američki generali i ministri obrane staju u sasvim iracionalnu obranu tragičnog američkog posezanja u vijetnamski teritorij (koliko se samo povijest farsično ponavlja 35 godina nakon toga!) — Michelle Ray, novinarka koja prati rat na samome terenu u Vijetnamu, slikom i glasom iskazuje jasan stav svoje opredijeljenosti za »pravednu vijetnamsku stvar« u cjelini filma. Smetnje u TV-prijemu, kao i

neobjašnjivo nestajanje slike u dokumentarno snimljenom materijalu iskazuju svu nemoć da se vizualno obuhvati tražična simbolika rata.

Jean Luc Godard filmu je pridonio sekvencom pod nazivom »Kino-oko«. U to vrijeme sasvim je izravno bio pod utjecajem Dzige Vertova, te je prema njegovim filmskim žurnalima iz 1920-ih i nazvao svoju agit-prop filmsku skupinu. Sniman iz različitih rakursa, sa svojom ogromnom kamerom kao perom (što je doslovna asocijacija na povijesno-filmsku metaforu *camera-stylo*), Godard podastire svoje filozofijske opservacije o Vijetnamskom ratu i vlastitoj moći, odnosno nemoći u suočenju s njime. Iskaz *Daleko od Vijetnama* (»Loin du Vietnam«) zapravo i potječe od njega i ove epizode. Naime, Godard kazuje da »daleko od Vijetnama, svatko od nas treba u sebi stvoriti, barem, jedan osobni Vijetnam«. Iako mu ni nakon upornih osmomjesečnih zahtjeva vijetnamske vlasti nisu izdale dozvolu za snimanje, on odaje počast vijetnamskoj borbi tako što snima svoj film *Kineskinja* iz kojega su i u *Daleko od Vijetnama* ubačeni neki kadrovi.

U samoj, pak, konačnici filma Marker — kao producent, redatelj i koordinator cijeloga projekta — filozofijski meditira o prirodi sukoba i njegovu značenju. Suprostavlja naš, zapadni svijet s odlučnim licima Vijetnamaca u vojničkom maršu. Vraća nas ponovno na nosače aviona s početka filma. Na taj način sugerira da je ono o čemu govori još uvijek i u svakome smislu aktualno. *Daleko od Vijetnama* ostaje jednim od najsnažnijih umjetničkih iskaza ne samo određenoga povijesnog trenutka, nego i univerzalna poruka humanizma. Koliko to bolno nedostaje u današnjem svijetu, ne moram ni spominjati! Onkraj besmisla svijeta u kojemu živimo. I onda i danas. No, ni *danas* ne smijemo zaboraviti ovo *onda*, kako ne bismo izgubili šansu za bilo kakvo *sutra*!

### Crvenilo u zraku

Kako već spomenuh, prvi film retrospektive, *Zrak je crven* ili *U zraku se osjeća crveno* svakako je jedno od antologijskih ostvarenja u povijesti kinematografije. Ovaj film nadilazi granice vlastita medija i prerasta u »nešto više«. To »nešto više« sadržano je u poetskom pristupu samoga autora temi koja je poetska sama po sebi. Kako drukčije danas gledati na film o borbi za prava »poniženih i uvrijeđenih«? Sam naziv filma — koji govori o povijesti tzv. Nove ljevice u desetljeću od 1967. do 1977. — priziva poetsku dimenziju, njegovu »slobodnolebdeću utopiju«.

Naime, doslovno neprevedivi francuski naslov filma sugerira da se revolucija nikada nije ukorijenila, nikada nije postala zemaljski čvrstom, već je ostala lebdjeti u zraku. Revolucija se fatalno rasplinula u sferama iznad zemlje, iznad *sada* i *ovdje* »zemaljske doline suza«. Ostala je kao *spleen* na ulicama Pariza. Gledajući film iz današnje perspektive, neumljivo se nameće jeziva fatalnost. Naime, to *koliko su se stvari zapravo malo promijenile*. Ako zamijenimo imperijalizam globalizacijom, komunizam terorizmom, Vijetnam Afganistanom ili Irakom — dobili smo vrlo sličnu sliku svijeta onaj iz filma! Koliko je stvarnost zapravo začudnija od fikcije tema je za opsežnije eseje. Ovdje spominjem tek jedan filmski detalj. Naime, američki pilot, koji na početku filma iz

svog *cockpita* komentira osobni užitek u prizoru napalm-bombi koji prže tlo i ljudsku kožu na njemu, mnogo je začudniji od fiktivnog Slima Pickensa s kraja Kubrickove antologijske satire o doktoru Strangeloveu! Jer, i doktor Joseph Goebbels nepojmljiviji je od Sellera kao Merkwürdichliebea! Iako bi me netko možda mogao objediti da ne shvaćam izvornu ideju liberalizma, navest ću na ovome mjestu Horkheimera koji nepogrešivo, bolno istinito kazuje da »onaj tko ne govori (kritički) o liberalizmu, treba šutjeti i o fašizmu«. Upitnim u ovome kontekstu treba postaviti i sam pojam »demokracije«, koju tako nadmeno nameće jedini titular te ideološke imovine kao američke »tržišne robe«!

Markerov film, naravno, više je osobna reminiscencija nego li objektivan prikaz povijesti, koju ionako uvijek pišu pobjednici. Jer, od samoga početka *Zrak je crven* boji fatalizam. Utopija je to koja već u svojim korijenima priziva vlastiti krah. Film započinje ničim drugim doli umjetničkim ostvarenjem *par excellence*. *Oklopnjača Potemkin* neupitno je jedan od najvećih umjetničkih filmova uopće. Ejzenštejnovo djelo, međutim, ostvarenje je i koje govori o nikada ugasivoj ljudskoj žudnji za boljim i pravednijim svijetom. Upravo u tom kontekstu situira se i cijeli pokret Nove ljevice u razdoblju opisanom Markerovim filmom.

*Zrak je crven* podijeljen je u dva dijela. Prvi nosi naslov *Krške ruke* i govori o nastanku i izravnom povodu pokreta. Drugi dio, *Odsječene ruke*, iskazuje tragiku raskola u samome pokretu i njegovo polagano ugasnuće. No, ipak, na samome kraju, u jasnoj metafori, dok se iz helikoptera ubijaju vukovi što bježe pred istrebljenjem, Markerov glas poručuje da ima još vukova, makar i samotnjaka. Struktura filma priziva *neverending story*, no i sam je autor, nakon nekih petnaestak godina, skratio izvornu četverosatnu verziju na trosatnu. Time je film postavio u kontekst »novog svjetskog portreta« u nastajanju 1993. godine. Pad Sovjetskog Saveza pokazao mu se logičnim epilogom njegove pripovijesti.

Naviješteni povod globalnoga lijevog pokreta i njegova filmskog tematiziranja, naravno, bio je Vijetnamski rat. Otpor njegovu nastanku i razbuktavanju, te po prvi puta videne slike sprženih tijela djece kao emotivni otonac globalne svijesti, našao je svog prirodnog saveznika u lijevim, komunistič-



I kipovi umiru

kim i socijalističkim partijama. Širom svijeta razbuktavaju se silnice otpora i pokreta za oslobođenje. Komunističke i socijalističke partije, nediferencirane teorijski Marxovim razlukama iz *Kritike Gotskog programa*, doista su u jedinstvu sa svim potlačenima. Doista, savezništvo radnika i seljaka, kao i partije i intelektualaca, 1967. još nije bilo narušeno. Barem glede otpora agresivnom imperijalizmu i ratnom kapitalizmu! U Francuskoj, Markerovoj zemlji, počinju se ujedinjavati dotad frakcijski razmrvljene struje unutar ljevice. *Tiersmondizam* je na izdisaju, kao i dugogodišnja ideološka vezanost Francuske komunističke partije uz rigidni staljinizam. Studenti i radnici povezuju se prirodnim nagonom. Otpor treba artikulirati. »La lotta continua« i širi se iz teorijskih sveučilišnih iščitavanja Marxa i Lenjina prema uličnim barikadama u tradiciji Pariške komune.

*Kamera*, koja se i sama, nošena rukom, *trese* — bilježi tektonske poremećaje. Markerov film dokumentira nemir i napukline u degaulleovskoj Francuskoj. Sorbonna se ujedinjuje sa Sveučilištem u Berlinu. Literatura Jaurésa spaja se aktivnošću Rudija Dutschkea, Daniel Bendit-Cohna i Ulrike Meinhoff. Samozadovoljno buržoasko društvo počinje se u paničnom strahu osjećati nesigurnim u svojim toplim »liberal-demokratskim domovima«.

Medijska javnost, naravno, za to ne optužuje »Fortress America«, već neobuzdanu mladost koja je prezrela i zaboravila naslijeđe svojih građanskih predšasnika. U povorci s demonstrantima, međutim, stupa Yves Montand. S barikada se čuje Jorge Semprun. Ništa više nikada neće biti isto nakon vrućeg ljeta 1968.

U cijelome svijetu, posebice u Latinskoj Americi, revolucija poprima vrlo konkretne obrise u borbi za konačno oslobođenje od imperijalističkih poltrona, a za internacionalizam svih poniženih klasa. Iako se iz današnje vizure to možda pokazuje neuvjerljivim, Fidel Castro glavni je lik ove priče. Njegovi govori i teorijska objašnjenja revolucionarne strategije, okosnica su prvog dijela Markerova filma. Naravno, tu su i druge ikone razdoblja: Ernesto Che Guevara tek je vrh goleme sante, niske heroja na rubu mita i zbilje, koji su bojili 1960-e. Njegova smrt pokazala se zapravo ne samo mit-skim obrascem ubijene revolucije, nego i komercijalnim artefaktom koji će je ikonografski hibernirati u bezopasni tržišni artikal. Jednaka će sudbina zadesiti i *svibanj* 1968. kao »zamrznuti trenutak« povijesti koji je ostao nedorečenim zbog fatalizma usuda Nove ljevice od samih njezinih začeta. Ideologizirana »diktatura proletarijata« spriječila je studente da artikuliraju svoj bunt u neki suvisliji program, a bila je autodestruktivna i prema samome radništvu. Jer, temeljni se problem pokazao u trenutku kada se iz nasilja trebalo prijeći na praktično upravljanje i zbiljsko realiziranje ideje o socijalno i ekonomski pravednijem društvu. Upravo ovdje završava i prvi dio filma. Pitanja postaju sve brojnijima nauštrb romantičnih vizija. I to kako vizije samoga autora tako i neukrotive građe što je obuhvaća.

Drugi dio započinje konačnim raspuknućem u staljinističkom naslijeđu Nove ljevice. Lom je to koji se više ne može »zalijepiti« ili »pokrpati«. Dakle, kolovoška zbivanja 1968. i gušenje Praškog proljeća konačno dezavuiraju ulogu Sovjet-

skog Saveza u koordiniranju europskih komunističkih partija. No, sam autor ne »plače za prolivenim mlijekom«. *Odrepane ruke*, kako sugerira naslov drugog dijela filma, tek su bile umjetne proteze zbiljski neuhvatljivog osjećaja revolucije. »Okus ili miris crvenog« doista je tek lebdio u zraku. Na svjetskoj sceni dolazi do institucionalizacije novonastalih socijalističkih državnih zajednica. »Moloh« države polako, ali sigurno počinje iscrpljivati revolucionarnu energiju iz autentičnih socijalnih pokreta. Markerov komentar, kao i onaj njegovih naratora, odiše blagom sjetom, ali ne i rezignacijom. Naime, kako sam već bio napomenuo, od samoga začetka povijesnog uspona Nove ljevice, naslućivao se i njezin kraj. Je li to sudbina svih utopija? Nadajući se da nije, mogu reći da *utopija nije tek samoobrana duha, već je obrana duha prvi korak protiv realiteta sadašnjosti i izvan nje*.

Institucionalizacija kubanske revolucije ovjekovječena je prikazom 1. kongresa Castrove komunističke partije 1975. godine. No, temeljna disleksija u samome pojmu komunističke partije očituje se već mnogo prije. Doista, staljinističko naslijeđe nije bila jedina devijacija u pretpostavljivo pravovjermom korpusu socijalističkih i komunističkih stranaka širom svijeta. Najmnogoljudnija nacija, Kina, bila je najbolji primjer doslovnog iščitavanja i promašenog konteksta Marxove političke teorije. No, koliko je bila promašenijom toliko je, izgleda, bila i dražom zapadnim, »lijevo orijentiranim« intelektualnim aktivistima. Ideal čistoće i skromnosti, inače namrjet iz jedne druge, budističko-taostičke tradicije, učinio se vrlo privlačnim mnogim, osobito mladim buntovnicima. Primjerice, fenomenu kineske jednostavnosti i čuvene Mao-ve »male crvene knjižice«, bili su predani sasvim različiti aktivisti i revolucionari. Tako je Marker pokazao aktiviste Crnih pantera kako mašu malom crvenom knjižicom uz stisnute pesti! Istu knjižicu nose i francuski anarhisti dok pjevaju Internacionalu. U filmskome pak svijetu, posvetu »maloj crvenoj Maovoj knjižici« bilježimo kod Marca Bellochija u njegovu možda najuspelijem filmu *Kina je blizu* (*La Cina è vicina*, 1967). Fenomen kineskog komunizma Marker, iako dobronamjerno, pomalo ironizira čestim prikazima aklamacija s partijskih kongresa i Maova karikaturalnog mahanja poklonicima njegova »kulta ličnosti«. Tu je i čest prikaz mačaka — stvarnih i onih u paradama. Naravno, asocijacija na Maovu pragmatičnost vrlo je eksplicitno vezana uz njegovu čuvenu izreku: »Nije važno da li je mačka crna ili bijela, važno je da lovi miševе.« Sami su miševi, na žalost, vrlo često bili mase kineskoga siromašnog puka!

Među ostalim povijesnim osobnostima od više negoli ikonografske vrijednosti u Markerovu filmu značajno mjesto pripada Salvadoru Allendeu. Legendarni čileanski socijalistički predsjednik prikazan je s više simpatija i od najčešće prisutnog Fidela Castra. Allende, primjerice, priča radnicima u tekstilnoj tvornici, čija su lica kontrapunktirana njegovu narodskom, ali lukavom govoru. Posebno su, pak, brižljivo kontekstualizirani nastupi Georgesa Marchaisa, predsjednika francuskih komunista pri dolasku Allendea na vlast u Čileu. On čak navješćuje konkretnu francusku pomoć Čileu u slučaju američke intervencije, što se pokazuje gorkom, utopijskom obmanom. Marker sasvim trezveno i realistički suprostavlja ovakve izljeve utopijskog zanosa s tragikom zbiva-

nja u stvarnosti. Zapravo tek blagom patetikom obojeni prikazi Cheove smrti, kao i istupi Allendeove kćeri na skupu u Kubi, pokazuju njegovu emotivnu obuzetost. Sličnu funkciju ima i sekvenca nijeme ukočenosti građana Praga povodom znakovitog samospaljivanja češkog studenta Jana Palacha, nakon sovjetske intervencije u kolovozu 1968.

S druge strane, Marker unosi i neke duhovitije elemente u dramaturgiju svojega filma. Kako bi ublažio fatalizam hladnoratovskog utjecaja na kolaps revolucionarnog potencijala na globalnoj razini, on prikazuje Castra kako »gladi mikrofone«, te kako izdavaču Feltrinellija odaje tajnu spravljanja najboljih talijanskih lazanja. Salvador Allende pripovijeda vi-ceve ljutim radnicima u tvornici, dok je inverzija takvog humora prisutna u već spomenutoj sekvenci američkog pilota koji kubrickovski sarkastično priča o svom orgazmičkom zadovoljstvu nakon ispuštanja napalm-bombi. Autorova ironija sadržana je i u prikazu gorljivih feministica u sukobu s policijom 1990-ih, što na neki način ocrtava transformaciju univerzalnog političkog pokreta ljevice u »identitne politike« međusobno nepovezanih partikulariteta, među koje spada i feminizam.

### Scene iz Trećega svjetskog rata

U svom trosatnom filmskom eseju, koji je i podnaslovljen *Scene iz Trećeg svjetskog rata 1967-1977*, Marker nudi veliki povijesni kaleidoskop, ali i sasvim vlastitu, intimnu pripovijest. Osobno vrlo aktivan svojim umjetničkim i inim doprinosima pokretu Nove ljevice, on je zasigurno bio najpoznatiji i da ju filmski historizira.

Kao i svaki sličan pokušaj sveobuhvatne historizacije, i ovaj Markerov umnogome zakazuje. Primjerice, u filmu se ne spominju Crvene brigade, gotovo da i nema prikaza Baader-Meinhoff frakcije Crvene armije, kao ni spomena o student-

skom buntu u nas, ali ni tematizacije samoupravnog eksperimenta u Jugoslaviji. No, ipak najbolji dijelovi filma, vrlo osobne autorske inspiracije, vezani su uz sjetne komentare o povijesnoj predodređenosti lijevih pokreta na ugasnuće.

Govoreći o svemu tome nakon petnaest godina, dakle nakon sloma Istočnog bloka, Marker govori o mogućnostima nekih drugih, mlađih ljudi da osvijeste nepravdu suvremenog svijeta nekim drukčijim, individualiziranijim činom otpora. Poantiranje, pak, cijeloga filma vukovima što reže na helikoptere koji će ih poubijati, dramaturški uvjerljivo zatvara autorsku cjelinu. Jer, ipak će ostati još poneki vuk koji neće pristati na pripitomljavanje u konzumeristički raj globaliziranog svijeta, svijeta »lažne demokracije«, svijeta »lažnog obilja i obilja laži«.

Markerov film umjetničko je djelo *par excellence*. No isti je tek posredno važan dokumentarni film iz povijesti kinematografije. *Zrak je crven* iskreni je dokument osobnog autorova preispitivanja vlastite savjesti i romantična oda jednome nikada prežaljenom povijesnom trenutku.

Markerovi naslovi prikazani u retrospektivi, osim kao prvorazredna filmofilska poslastica, bili su i svjedočanstvo iskonskog umjetničkog i životnog napora uloženog za sve »ponižene, ugnjetene i uvrijeđene« današnjeg »globalizacijskog smetlišta«. Od početka 1950-ih i njegova angažmana oko časopisa *L'Esprit* — koji je uznastojao na projektu pomirenja kršćanstva i marksizma/komunizma — Marker je na braniku »umjetničke ljevice«. U tom mu je smislu od današnjih filmova prispodobiv možda tek Ken Loach. No, *markacija* što ju je iscrtao Chris Marker nenadomjestiva je. Ona je znak koliko ideje Trockoga o »permanentnoj revoluciji«, tako i nikada ugasive želje za boljim i pravednijim životnim svijetom, svijetom onkraj digitalnog besmisla. Globalnoj katastrofi smisla unatoč.

Tomislav Kurelec

## Žene u iranskom filmu

Uz Ciklus iranskog filma II, Filmski programi, 8-13. ožujka 2006.

U posljednjih dvadesetak godina iranska je kinematografija osvojila vjerojatno najviše nagrada na međunarodnim festivalima, a status svjetski priznatih velikih autora stekli su Abbas Kiarostami, Dariush Mehrjui, Jafar Panahi, Majid Majidi i Mohsen Makhmalbaf. Zato i ne čudi gotovo potpuno ispunjeno gledalište na svečanom otvaranju ciklusa iranskog filma u kinu Tuškanac. Doduše, naša publika rijetko ima priliku vidjeti iranske filmove — tek ih je nekoliko nezapaženo prošlo kroz naše kinematografe, a HTV je prije nekoliko godina prikazao u ponoćnom terminu reprezentativni izbor pet Makhmalbafovih filmova, te u razmacima nekoliko Kiarostamijevih ostvarenja, pa se čini da su za taj ugled u nas ponajviše zaslužni malobrojni kritičari koji su vidjeli veći broj iranskih filmova na festivalima i o njima vrlo pozitivno izvještavali, ne zaboravljajući ih smjestiti u okvire njihove iznimno uspješne nacionalne produkcije.

Međutim kada su u prvoj polovici 1990-ih prvi put u Zagrebu (u tadašnjoj dvorani Kinoteke) prikazani iranski filmovi, situacija je bila bitno drugačija, pa mi se čak dogodilo da veći tekst o tom ciklusu koji sam napisao za uglednu kulturnu reviju njezin glavni urednik nije htio objaviti s obrazloženjem da ne želi tekstom o kinematografiji jedne nedemokratske zemlje pružati podršku takvoj državi i njezinu režimu, bez obzira što su Iranci do tada već osvojili osamdesetak nagrada na međunarodnim festivalima na kojima su žiriji bili sastavljeni većim dijelom od ljudi koji su imali o iranskim vlastima stav sličan njegovom.

Doduše, taj uspon na vrh na kojem iranska kinematografija opstaje dva desetljeća bio je prilično neuobičajen, bez obzira na prilično dugu i bogatu filmsku tradiciju. Filmovi su se počeli snimati već potkraj razdoblja nijemog filma da bi ih oko tisuću i dvjesto bilo napravljeno do islamske revolucije 1979. Tada dolazi do drastičnih promjena u društvu koje se izravno odražavaju u kinematografiji. Niz kinodvorana biva spaljen pod optužbom da su »centri korupcije«, a potom se nacionaliziraju dvorane koje su bile u vlasništvu američkih, britanskih ili francuskih kompanija. No, prvih godina nitko ne zna kakav odnos prema filmu zauzima islamska religija i to dovodi do najveće recesije u povijesti iranske kinematografije (s padom od devedeset filmova snimljenih 1972. na dvanaest 1982).

Tada vlast odabire film kao ključni medij za stvaranje kulturnog modela u službi revolucionarnih ideala, te 1983. utemeljuje Filmsku zakladu Farabi da bi stvorila nacionalnu kine-

matografiju s vlastitim kulturnim identitetom, podigla ukus publike i dala prednost iranskoj produkciji u kinima. Ma koliko se to na prvi pogled doimalo čudno, upravo je taj posljednji uvjet bio najlakše ispunjen, jer je vlada najprije zabranila strane političke filmove, a potom i uvoz filmova u kojima ima nasilja i erotike, pa kako je malo filmova u kojima ti elementi nisu makar djelomice zastupljeni, to je uvoz bitno smanjen, a uz to i mnogo oštrije nadziran, jer su privatnim distributerima oduzeta dopuštenja za bavljenje tim poslom koji je također potpuno preuzela zaklada. To je za posljedicu imalo da je broj prodanih ulaznica za strane filmove od 1983. do 1985. pao sa 7 000 000 na 5 600 000, dok se istodobno za domaće filmove povećao s jednog na sedam milijuna. No, ne može se reći da su u tom početku ciljevi u vlastitoj proizvodnji (koja je tada dosegla brojku od četrdeset pet filmova godišnje) posve uspješno realizirani. Možda su tada snimljeni filmovi mogli naznačiti što bi to trebao biti film s izraženim vlastitim identitetom po mjerilima Islamske republike, ali njihovi dometi nisu bili takvi da bi se uzdigao ukus publike. Tako je 1987. zaključeno da je došlo vrijeme za bitno poboljšanje njihove vrijednosti. U mnogim zemljama (pogotovo autoritarnim, pa i u nas — ne samo u bivšoj državi, nego i kasnije) nisu rijetki takvi zahtjevi, no nije mi poznato da su igdje osim u Iranu donijeli nekog ploda. Nakon što se autorima (ali i glumcima i ostalim suradnicima) objašnjavalo u detalje kako bi trebao izgledati »novi iranski film«, došlo je do odluke da treba postupati mudrije i tolerantnije i dopustiti filmašima da mnogo slobodnije oblikuju svoja djela. Iako su neki od autora afirmiranih prije revolucije prestali raditi, a neki otišli u inozemstvo, neki su i ostali, a pojavili su se i mladi talenti, pa je odmah bilo pozitivnih rezultata.

U to su se mogli uvjeriti i naši gledatelji prvog iranskog ciklusa u kojem su najbolja bila dva filma koja su u to vrijeme »drugačijeg kursa« realizirala dvojica danas priznatih velikana. Dariush Mehrjui (1940) se nakon studija filozofije i filma na sveučilištu UCLA u SAD-u vratio u domovinu i već prije 1979. snimio nekoliko međunarodno nagrađenih, a i u Iranu vrlo gledanih filmova. No, 1981. snimio je zabranjenu *Školu u koju smo išli* (prikazanu tek 1989), pa je nakon toga snimao u Francuskoj (*Putovanje u zemlju Rimbauda*), a u domovinu se ponovno vratio nakon tog svojevrsnog »zatopljenja« i 1987. napravio *Podstanare*. Tu sitni susjedski sporovi, potop iz napuklih cijevi ili raspadanje vlažnih zidova izazivaju goleme posljedice, pa film postupno prelazi u gro-



Kandahar

tesku nalik kulturnim *Ružnima, prljavima, zlima* Ettorea Scoble. Ruševna kuća koja je mjesto radnje također se nalazi na krajnjoj periferiji velegrada, ali su mentalitet stanara i njihovi svjetonazori potpuno drugačiji, ponajprije određeni svojim podnebljem, i po tome je Mehrjujev film uspio primjer nacionalne kinematografije s vlastitim kulturnim identitetom. Iako u njemu nema ni trunke povlađivanja režimu, Mehrjuj je nakon toga mogao nastaviti redovito snimati, što je već samo po sebi dovodilo u pitanje isključivo crno-bijelo sagledavanje iranskih prilika.

Možda je tada još veće iznenađenje za zagrebačke filmofile bio *Biciklist* (1989) Mohsena Makhmalbafa (1957) koji je mogao podsjetiti na De Sicina neorealistička ostvarenja po neuobičajenom, ali vrlo uspjelom miješanju elemenata naturalizma i fantastike, a po uobičajenoj filmske slike, posebice po rasvjeti, na postupke njemačkih ekspresionista, obrađujući provokativnu temu o afganistanskom izbjeglici, nekadašnjem prvaku u dugotrajnoj vožnji biciklom koji ne može (iako iranske vlasti i stanovništvo simpatiziraju afganistanske muslimane koji su se tada borili protiv komunističkog režima) naći pristojan posao da bi platio liječenje bolesne žene, pa do novca može doći dvostrukim nadmašivanjem svog rekorda tj. vožnjom bicikla punih sedam dana i noći bez prestanka. Jednako tako neobična je i Makhmalbafova biografija. Jedan od autora koji su se afirmirali nakon pobje-

de islamske revolucije, u mladosti je proveo pet godina u zatvoru zbog pripadanja militantnim islamističkim grupama (iako su ga kasnije baš njegovi fundamentalistički suborci ponajviše napadali), kao student pisao komade koji su se tajno izvodili po džamijama, da bi nakon 1979. postao član centralnog komiteta islamske revolucije i vodio Ured za islamske umjetnosti i mišljenje. Od njega se dakle moglo očekivati režimsku propagandu, no on je napravio neke od najzanimljivijih (pa i najkritičkijih) filmova o suvremenom društvu. Očito je da su iranske vlasti, za razliku od drugih, uvidjele da se filmom može postići više bodova u svoju korist ako se ne traži potpuna utilitarnost.

Ipak, Makhmalbaf i ostali su i rafiniranim redateljskim postupcima, ali i izborom tema i njihovom obradom, izbjegavali moguću cenzuru, pa je zato bilo i mnogo filmova u kojima su protagonisti djeca, te se kroz njihove oči neposredno i bez ideoloških odrednica prikazivao život i okolina koja ih okružuje. Opasnost od cenzure je čak postajala manja tijekom druge polovice 1990-ih kada dolazi do stanovite demokratizacije društva, pa i načina filmske proizvodnje koju više ne određuje u potpunosti država i u koju se sve češće uključuju i privatni producenti, a nerijetko se tim poslom bave i redatelji. Postaje to posao na kojem se može zaraditi već i na domaćem tržištu, jer se radi o zemlji sa sedamdesetak milijuna stanovnika, iako ima tek nešto više od tri stoti-





Kukuta

ne dvorana, a u posljednje vrijeme prodaje se oko sedam milijuna ulaznica godišnje, što je izrazito malen prosjek od oko desetine ulaznice (koja stoji oko jednog dolara) po stanovniku godišnje. No, prosječna cijena produkcije igranog filma je iznimno skromnih dvjesto tisuća dolara, a kako i dalje postoji i pomoć države (od davanja kredita do pomoći u postprodukciji za sve filmove), te prihodi od prodaje filmova u inozemstvu i to ne samo onih najvrednijih na zapadnom tržištu, nego i ostalih, posebice u muslimanskim i drugim azijskim zemljama, ne manjka onih koji su spremni ulagati u produkciju, koja se od 2000. popela na oko osamdesetak cjelovečernih filmova godišnje.

No, početak novog tisućljeća donio je i neke negativne promjene, posebno nakon 11. rujna, kada je američki predsjednik Bush imenovao Iran kao jednu od tri »osovine zla«. To je izazvalo jačanje konzervativnih klerika i njihovu borbu protiv reformista i studentskih demonstracija, zabranu devedesetak novina i revija, među kojima i dviju filmskih, te poštovanje cenzure i u kinematografiji. Ipak i dalje nema naglašenih zahtjeva za propagandom aktualne vlasti, ali ta situacija možda ipak utječe na dvije najizrazitije tendencije u današnjem iranskom filmu. S jedne strane neuobičajeno velik postotak filmova snima se o susjednim nacijama, posebno Afganistancima — među njima se ističe Makhmalbaf koji je nakon *Biciklista* još jednom uspješno obradio tu temu u *Kandaharu* (2001), dok se kao kuriozitet može spomenuti dokumentarac koji je s četrnaest godina realizirala njegova mlada kći. No, snima se dosta i o Kurdima, pa tu svakako treba istaknuti sjajno ostvarenje redatelja kurdske nacionalnosti Bahmana Ghobadija *I kornjače lete*, prikazano prošle jeseni i u našim kinima (na žalost pred malim brojem gledatelja, djelomice i zato jer za taj film nije bilo baš nikakvih najava). Iako su u ovom trendu napravljeni filmovi koji se u prvom redu bave snažnim osobnim dramama u teškom ratnom ili poratnom okruženju, možda je njihov velik broj posljedica i mogućnosti da se neizravno pokaže kako je praksa američke prisutnosti na kriznim područjima daleko od najava o demokratizaciji i poboljšanju života.

Možda je u sadašnjim kretanjima iranskog društva još teže razaznati uzroke druge dominantne tendencije — sve veće prisutnosti žena u kinematografiji, i to ne samo kao autorica ili suradnica, nego i kao vrlo često i kompleksno obrađivane teme i to na način na koji površni poznavatelji iranskih prilika nikada ne bi očekivali. Jer i autorica i ženskih tema i zanimljivih protagonistica više je nego što bi se moglo objasniti jedino potrebom da se gledateljima u inozemstvu pokaže kako predrasude prema položaju žene u iranskom islamskom društvu (a time i prema tom društvu u cjelini) nisu utemeljene. Doduše, zasigurno je i to igralo ulogu u izboru »ženskog« ciklusa koji je (uz gostovanje triju redateljica) u Zagrebu predstavio Iranski kulturni centar u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom i Ženskom infotekom. Istina, u izboru nije bila npr. Rakhshan Bani Etemad (1954) čiji su filmovi više od dvije stotine puta prikazani na međunarodnim festivalima, osvojivši desetak nagrada, po čemu je nadmaši-

la čak i neke od najuglednijih iranskih redatelja, a ni u svijetu najpoznatije, Makhmalbafove starije kćeri Samire koja je s osamnaest godina režirala vrlo dobru *Jabuku* (1998), što su mnogi držali posebnim u okviru položaja žene u tradicionalističkom islamskom društvu i dovodili u prvom redu u vezu s njezinim ocem, ali je njezina kasnija uspješna karijera pokazala da se radi o samosvojnoj filmašici.

Postojala je zato stanovita podozrivost da će zato ovaj najnoviji izbor iranskih filmova (kao što je to čest slučaj i s mnogim drugim zemljama kada njihove vlasti ili s njima povezane institucije biraju djela kojima će se predstaviti u inozemstvu) donijeti ostvarenja koja će njihovu zemlju predstaviti u ružičastom svjetlu. Te je bojazni posebno potencirala izjava jedne od prvih redateljica koje su se afirmirale nakon Islamske revolucije Pouran Derakhshandeh (1951) o njezinim poznatijim kolegama koji zahvaljujući stečenom renomeu sve češće snimaju u međunarodnim koprodukcijama. Kazala je da njihovi filmovi ne nailaze na zanimanje u domovini (što je naravno vrlo teško provjeriti), jer se radi o djelima koje financiraju stranci da bi prikazala Iran u ružnom svjetlu. To jednostavno nije točno, barem što se tiče onih koprodukcija koje sam do sada imao prilike vidjeti. Paradoksalno je međutim da je njen film *Svijeća na vjetru* (2004), kojim je otvoren ovaj ciklus, u mnogim elementima čak otvorenije kritičan prema životu u današnjem Iranu. Prva polovica filma o mladiću s intelektualnim pretenzijama koji ne uspijeva pronaći smisao života u velegradu intrigantna je, vrlo dobro režirana priča u kojoj se mogu naći elementi kafkijanske atmosfere i antiutopijske fantastike (iako vjerojatno i iranska tradicija poznaje slične elemente), dok u drugoj polovici — u kojoj se otkriva kako Teheran ili točnije krugovi u kojima se kreću mladi i nije toliko različit prema od drugih metropola i — kada počinje realistično obrazlaganje razloga njegove nesretne sudbine — film se ipak previše oslanja na stereotipe (posebno u svemu što je vezano s drogom). Iako Derakhshandeh zastupa tezu da »seks i nasilje, glavni sastojci zapadnog filma, ne postoje u iranskom. Žene su u zapadnim filmovima tek potrošna roba, dok im se u iranskom odaje poštovanje koje zaslužuju«, u njezinu se filmu može tek nazrijeti potvrda te teze, jer su ženski likovi (iako zanimljivi), tek epizode koje su u funkciji pokretanja radnje i rasvjetljavanja nekih elemenata protagonistovog doživljavanja svijeta.

Potvrdu njezine teze prije mogu pružiti složeniji i dramaturški važniji ženski likovi u *Kukuti* (2000) jedinog redatelja u ovom izboru Behrouza Afkhamija (1956), jednog od najkomercijalnijih autora u svojoj domovini, no koji nije posebno poznat izvan njenih granica. Scenarij opet potpisuje žena, Mino Farshchi, a priču koja po zapletu nalikuje američkoj *Fatalnoj privlačnosti* bilo je teško očekivati u kinematografiji u kojoj nije dopušten bilo kakav na ekranu vidljiv dodir muškarca i žene i u društvu gdje se ljubavnica smatra zločinicom. Protagonist prigodom posjeta svom šefu koji je završio u bolnici upoznaje medicinsku sestru i među njima se javlja snažna privlačnost koja na kraju počinje prijetiti ne samo njegovoj obitelji, nego i karijeri koja je krenula vrtoglavi usponom. No, iako posljedice mogu za sestru biti još i teže — otac je se odrekne, a ukoliko se za tu vezu dozna okolina će je tretirati kao kurvu — ona je toliko opsesivno zaljublje-

na da je ništa ne može navesti na odustajanje, pa je tragedija neizbježna. Predstavljanje te žene kao složene ličnosti i njezina doživljavanja situacije kao ravnopravnog ostalima opravdava uklapanje *Kukute* u ovaj »ženski« ciklus, a Afkhamijevo umijeće u filmski efektom uobličenu strasti bez ijednog prizora u kojem su glavni likovi u tjelesnom kontaktu svrstava film među respektabilna djela velike iranske kinematografije.

Ipak vrhuncem ovog izbora čini mi se *Požuri, prošlo je* Ensiyeh Shah Hosseini (1954) o isprepletanju i sukobljavanju tradicije i suvremenosti u otočnom ribarskom gradiću, gdje je upravo ta žena pokretač svih dramatičnih zbivanja. Otok su prije više stoljeća tadašnji kolonizatori naselili Afrikancima kako bi im služili kao robovi. Njihovi su potomci prihvatili islam, ali su unijeli i elemente svojih prethodnih vjerovanja, pa je iz tog spoja proistekla i tradicija koja izaziva tragičnu sudbinu glavne junakinje. Njezin je suprug poginuo za vrijeme ribarenja, no tijelo mu je nestalo u moru, a ona se ne može proglasiti udovicom dok se ne pronađe barem dio njegova tijela koji će potvrditi smrt. To znači da se ona ne može ponovno udati (iako kandidata ima, jer se radi o lijepoj ženi snažno naglašene osobnosti), a kao sama žena nema gotovo nikakvih prava. Uz to, ona je pridošlica, Iranica koja ne vjeruje u otočne kvazireligijske tradicije, a situaciju dodatno komplicira i činjenica da na zemlji koju je posjedovala s mužem (i gdje je njena skromna kućica) velika kompanija želi izgraditi hotel, za koji se zalaže i dio stanovništva koji vidi da bi se s razvitkom turizma njihovo mjesto moglo izvući iz zaostalosti. Ispreplećući oko lika snažne protagonistice sudbine čitavog niza vrlo različitih, ali jasno profiliranih likova i vodeći vrlo vješto i dramaturški precizno nekoliko različitih tokova priče, redateljica uspijeva stvoriti snažnu dramu i vrlo dojmljivu sliku jednog neobičnog, gotovo egzotičnog svijeta.

Visoku kvalitetu posjeduju i osjećajni srednjometražni filmovi Leile Merhadi (1964) *Majka* (2000) i *Pendar* (2003) koji se na vrlo uvjerljiv i dojmljiv način bave dječjim otkrivanjem svijeta oko njih. U prvome se dječak pred svojim kolegama



Svijeća na vjetru



Kokoš s krijestom

pomalo i srami svoje slijepe majke, no postupno postaje svjestan njenih kvaliteta i uspijeva u to uvjeriti i svoje prijatelje, koji će nakon dolaska u njegov stan biti oduševljeni načinom na koji ih je ona primila. U *Pendar* stara učiteljica u malom zabačenom mjestu uspijeva izgraditi sjajan odnos sa svojim učenicima, tako da obavijest o umirovljenju predstavlja za nju rastanak od djelatnosti koja joj životu davala smisao, dok i u životima djece, a posebno najnadarenije djevojčice nastaje emocionalna praznina koju će nastojati prevladati tako da pronađu posao preko kojeg će učiteljica ostati u blizini. Merhadi pokazuje zavidnu vještinu u radu s glumcima, a naročito s djecom koja djeluju izvanredno uvjerljivo u tumačenju i najfinijih nijansi osjećaj, a isto tako i u stvaranju atmosfere koja odiše autentičnošću, pa se iskazuje kao vrsna redateljica, iako nije dobila šansu za rad na cjelovečernjem filmu. To je pokazatelj da ipak stvari sa ženama u iranskom filmu nisu sasvim idilične, iako stoje mnogo bolje no što se pretpostavljalo.

Pozitivnom je dojmu na stanovit način je pridonijelo i prikazivanje filma za djecu — tradicionalne bajke *Kokoš s krijestom* (1900) koju je solidno, ali ipak pomalo staromodno (na način nekadašnjih sovjetskih filmova za djecu) režirala Ferial Behzad (1955) koja je i producentica, no čini se specijalizirana baš za filmove za najmlađe. No, i to je bio doprinos stilskoj i tematskoj raznovrsnosti ovoga u Zagrebu prikazanog ciklusa koji nam je otkrio i neke nepoznate sastavnice iranske kinematografije i tako omogućio kompletiranje slike te istaknute nacionalne produkcije koja je u vrhu svjetskog filma.

Tomislav Kurelec

## Još uvijek zanimljiva kinematografija — Poljaci u Tuškancu

Uz Ciklus poljskog suvremenog filma, Filmski programi, 9-15. svibnja 2006.

Hrvatski filmski savez u suradnji s veleposlanstvom Republike Poljske prikazao je u zagrebačkom kinu Tuškanac, u okviru svojih Filmskih programa, od 9. do 15. svibnja pet međunarodno nagrađivanih novijih poljskih filmova koji su našoj publici mogli pokazati kako se još uvijek radi o vrlo zanimljivoj kinematografiji čija djela nezasluzeno sve manje stižu do naših kako velikih, tako i malih ekrana. Radi se o zemlji bogate filmske tradicije koja je već između dva svjetska rata imala vrlo razvijenu filmsku proizvodnju, a u drugoj polovici 20. stoljeća barem u dva navrata bila među vodećim svjetskim kinematografijama.

Prvi put sredinom 1950-ih, u vrijeme procesa destalinizacije i kritike do tada prevladavajućeg modela socrealizma, Poljaci fasciniraju svjetsku filmsku javnost ne samo društvenom kritičnošću nego i inovativnim filmskim postupcima u dokumentarcima *crne serije*, a potom još veću pozornost privlači igrani film u kojem se posebno ističu već prije Drugoga svjetskog rata afirmirani Aleksander Ford (1908-80), te mlađi autori — Andrzej Munk (1921-61), Jerzy Kawalerowicz (1922) i Andrzej Wajda (1926). Znatan dio njihovih filmova bavi se na nov način nedavnom ratnom prošlošću i traumama koje nisu izazvali samo njemački okupatori, nego i podijeljenost jednog od najsnažnijih pokreta otpora u Europi na dvije grupacije — građanski orijentiranu Armiju Krajowu, povezanu s izbjegličkom vladom u Londonu, i komunističku Armiju Ludowu, povezanu sa Sovjetskim savezom. No, velik dio filmova bavi se i suvremenim poljskim društvom, često upotrebljavajući postupke slične onima francuskog novog vala koji se pojavio tek nekoliko godina kasnije.

Početak 60-ih godina taj se uzlet pomalo gasi zbog sve većeg političkog pritiska, što je i razlog da budući velikan svjetskog filma Roman Polanski, nakon sjajnog prvijenca *Nož u vodi* (1962), trajno napušta domovinu. Izlaz se počinje nazirati na prijelazu iz 60-ih u 70-e, Wajdinim filmovima *Sve je na prodaju*, *Pejzaž poslije bitke* i *Brezova šuma*, a nakon nereda u i protesta u baltičkim lukama 1970. dolazi do liberalizacije u društvu koja pomaže novom usponu kinematografije i pojavi niza novih, zanimljivih autora, među kojima se u europski vrh uz Wajdu (*Čovjek od mramora*, *Bez narkoze*, *Čovjek od željeza*) uvrštava i Krzysztof Zanussi (1939) s *Illuminacijom*, *Tromjesečnom bilancom*, *Kameleonom* i *Spiralom*.

I to drugo veliko razdoblje prekinuto je političkim i to još dramatičnijim promjenama — uvođenjem ratnog stanja, to



Velika životinja

jest svojevrsnim vojnim udarom generala Jaruzelskog 1981, pa su neki od talentiranih autora ostali bez prave prilike za slobodniji i kontinuirani rad i potpunu afirmaciju, a neki od najboljih filmova tog razdoblja, kao *Majka Kraljeva* (1983) Janusza Zaorskog ili *Slučajnost* (1982) Krzysztofa Kiesłowskog, bili zabranjeni i prikazani tek krajem 80-ih kad se rigidni komunistički režim pokušao spasiti novom liberalizacijom koja mu ipak nije pomogla da preživi raspad socijalističkog bloka. Pojedini autori biraju teme koje neće izazvati cenzuru, a poneki snimaju u inozemstvu ili pak u međunarodnim koprodukcijama, pa čak i postižu i velike uspjehe poput Wajde s *Dantom* (1983) i Zanussija s *Godinom mirnog sunca* (1984), ali cjelina poljske kinematografije ipak prolazi kroz teška vremena. Ipak, nekim čudom cenzuru zaobilazi društveno vrlo kritički usmjeren film *Bez svršetka*, vrhunsko ostvarenje Kiesłowskog (1941-96) koje u priči koja graniči s fantastikom pokazuje (kao i prethodni mu filmovi) kako čovjek ne može oblikovati svoju sudbinu po mjeri vlastitih nagnuća, te kako mu i naizgled nevažni detalji ili slučajne nesreće mogu odrediti život i smrt. Kiesłowski je i jedini poljski autor koji se 1980-ih priključio svjetskom vrhu, posebice nakon *Dekaloga* (1988-89), serije jednosatnih TV-filmova prema deset Božjih zapovijedi, od kojih su dvije proširene u cjelovečernje kinofilmove koji su dobili podosta međunarodnih nagrada (*Kratki film o ubijanju* i *Kratki film o ljubavi*). Zanimljivo je međutim da je i serija (koja kao cjelina nedvojbeno djeluje impresivnije od pojedinih joj sastavnica) osvajala nagrade na međunarodnim filmskim festivalima u Houstonu i Sao Paolu, a i francuski sindikat filmskih kritičara proglasio ju je najboljim stranim filmom. To na prvi pogled može djelovati bizarno, no čini mi se potpuno opravdanim, jer držim da su dva najznačajnija događaja u europ-

skoj kinematografiji posljednje četvrtine 20. stoljeća baš dvije TV-serije Fassbinderov *Berlin Alexanderplatz* te *Dekalog*.

Pad socijalizma donosi 1990-ih bitne promjene i u kinematografiju. Najpozitivnija je sloboda stvaranja, no i ona nosi stanovite opasnosti, jer je nemali broj autora upotrebljava za direktno iskazivanje svog svjetonazora i oštru kritiku neposredne prošlosti, ne koristeći više toliko imaginaciju za pronalaženje originalnih filmskih rješenja (kojima je jedan od bitnih ciljeva bilo i zavaravanje cenzure). No, izravne poruke nikada nisu donijele mnogo dobra cjelini umjetničkog djela, a osim toga u tim izmijenjenim okolnostima publika je sve te podatke i kritički odnos prema njima mogla mnogo naći u novinarskim uradcima. Osim toga, sada više nije film (uz književnost i kazalište) glavno mjesto na kojem će konzumenti moći naći hrabro suprotstavljanje postojećem režimu, pa i zanimanje publike opada, čak i kada su u pitanju i vrlo vrijedna ostvarenja kakvih je bilo i u ovom desetljeću. Osim toga na produkciju mnogo više no ranije utječe i gledanost filmova, jer državni fondovi više ne dodjeljuju potporu koja potpuno pokriva troškove proizvodnje svakog pojedinog filma. Tako dok u prethodnom desetljeću vrlo zanimljivi autori nisu zbog političkih razloga mogli realizirati bogatije i cjelovitije opuse, sada ih u tome priječe financijski problemi. Možda je i to razlog što se najznačajniji među njima, Krzysztof Kieślowski (koji ni u najtežim vremenima nije napuštao domovinu) sada definitivno potvrđuje kao jedan od vodećih europskih autora filmovima koje su producirali (ili bar koproducirali) Francuzi. Doduše i u Poljskoj je (kao i kod nas) nacionalna televizija koproducirala većinu filmova, što je ublažilo, ali ne i posve riješilo probleme. Da to nije bilo zanemarivo pokazalo se na prijelazu u novi milenij, kada je Poljska televizija ušla u financijsku krizu i nije više toliko mogla potpomagati kinematografiju.

Jedan od mogućih izlaza potražen je u za tu kinematografiju skupim, ali i spektakularnim ekranizacijama velikih djela klasične nacionalne literature o nekim od prijelomnih povijesnih zbivanja. Rade ih renomirani veterani, pa tako 1999. Jerzy Hoffman (1932) nakon *Pana Wolodyjowskog* (1969) i *Potopa* (1974) realizira još jedan veliki povijesni roman nobelovca Henryka Sienkiewicza, *Ognjem i mačem*, a Wajda iste godine ekranizira najslavniji ep poljske književnosti *Pan Tadija* Adama Mickiewicza. Ti su filmovi daleko nadmašili sve američke *blockbustere* i za njih je prodana petina svih kinoulaznica te godine u Poljskoj, koja je prilično veliko tržište s četrdesetak milijuna stanovnika. A kako se radi o piscima (a i redateljima) poznatima i izvan granica domovine, to je i prodaja u inozemstvu bila znatno bolja od drugih poljskih filmova, pa su ti filmovi donijeli zaradu unatoč visokim troškovima proizvodnje. Slijede ekranizacije (i opet Sienkiewicza) — *Quo vadis* (2001) Jerzya Kawalerowicza i *Po pustinji i prašumi* (2001), sniman u Južnoj Africi, gdje se razbolio predviđeni redatelj Maciej Dutkiewicz, pa ga je zamijenio tamošnji Gavin Hood. Međutim ti filmovi nemaju ni približan uspjeh i donose gubitke, pa se Poljaci vraćaju skromnijim projektima u kojima prevladavaju umjetničke aspiracije, te su filmovi u Tuškancu prilično reprezentativan izbor takvih nastojanja koja nerijetko bivaju nagrađena međunarodnim nagradama.

Najpoznatije ime među autorima predstavljenima u Zagrebu je nedvojbeno Jerzy Stuhr (1947) koji se najprije afirmirao kao glumac, za što je presudna bila sjajna naslovna uloga u *Kinoamateru* (1979) Krzysztofa Kieślowskog koji je ponajviše utjecao na njega (iako je Stuhr surađivao sa svim najvažnijim poljskim redateljima) ne samo time što mu je dao uloge u pet svojih filmova, nego i svojim stilom, a i svjetonazorom u kojem je bila bitna uloga katoličke vjere. Iako to nikada nije iskazano izravno, naglašeno djeluje na razrješavanje moralnih i etičkih problema koji su u središtu svakog od Stuhrovih filmova. Kieślowski mu pomaže i savjetima u režiji prvoga cjelovečernjeg filma *Popis ljubavnica* (1995) u kojemu, kao i u četiri kasnija, Stuhr tumači i glavnu ulogu, a već drugim *Ljubavne priče* (1997) osvaja niz međunarodnih nagrada, među kojima je najznačajnija nagrada kritike (FIPRESCI) na venecijanskom festivalu. Već ta dva filma su nedvojbeno dokazala (a kasniji to još i potvrdili) da Stuhr vrlo kompetentno režira na tragu svog velikog uzora, da su i njegove priče o dramatičnim ljudskim sudbinama vrlo uzbuđujuće, te da je njihovo prelamanje kroz dvojbe protagonista kojeg sam Stuhr izvanredno uvjerljivo tumači iznimno uzbuđujuće i uznemirujuće, jer se kroz njih uočavaju mnogi problemi s kojima se pojedinac susreće u suvremenom svijetu.

Premda su svi ti elementi prisutni i u filmu *Velika životinja* (prikazanom u ovom ciklusu), taj se film ponešto razlikuje od ostalih ne samo time što je jedini crno-bijeli. Mnogi su kritičari na temelju ostalih filmova bili skloni zaključiti da je Stuhr vrlo dobar redatelj i izvanredan glumac i da su zbog toga njegovi filmovi dosežu visoke domete, te da gledatelj i nije svjestan da se radi o scenarijima prosječne vrijednosti. Zato su bili skloni mišljenju da je baš ovaj film, snimljen prema jednom od ranih scenarija Kieślowskog, najbolji u Stuhrovu redateljskom opusu, a to potkrepljuju i nagrade na festivalima u Karlovym Varyma i Wiesbadenu. Priča je vezana za dvogrbu devu koja (nakon odlaska nekog cirkusa) ostane u provincijskom mjestu. Neupadljivi činovnik Sawicki (Stuhr), gotovo bi se reklo čovjek bez svojstava u kasnim



Velika životinja



Varšava

srednjim godinama, oženjen, ali bez djece, počinje se (zajedno sa suprugom) brinuti za životinju koju ubrzo zavoli, no čitava okolina misli da on to radi zbog nekog profita i nastoji u tom zamišljenom dobitku sudjelovati ili ga preoteti. Čak i partija nastoji tim putem izvući korist, a kada Sawicki odbije sve te ponude postaje izoliran i potpuno odbačen od društva. Tako film razvija nekoliko značenjskih slojeva — strah od drugačijeg, koristoljubivost i sebičnost suvremenog čovjeka koja napada svaki pokušaj iskazivanja ljubavi i dobrote, otuđenost birokracije i vlasti koja zastrašuje pojedinca, te ustrajnost i hrabrost koji su mu potrebni da na tom putu ustraje. Kako je scenarij nastao u vrijeme komunističkog režima, u njemu su tražene političke konotacije u mjeri i većoj no što doista postoje, jer Kiesłowskog unatoč njegovu vrlo kritičkom odnosu prema tadašnjem društvenom sustavu nisu zanimale samo njegove mane, nego mnogo više neke univerzalnije odlike ili nedostaci ljudskog roda. Zato mi se, kako to rade neki zapadni kritičari, traženje razloga zašto Kiesłowski nije snimio film prema tom scenariju u vrijeme kada ga je napisao isključivo u cenzorskoj zabrani (ako je ona uopće i postojala) ne čini previše uvjerljivim, jer je Kiesłowski u to vrijeme snimio i filmove koji su otvorenije kritički govorili o postojećem stanju stvari. Vjerojatnijim mi se čini da on u tom scenariju ipak nije našao dovoljno materijala da iskaže sve ono što je želio, te da ga nije realizirao zato što mu se činio presiromašnim. Isto tako izgleda mi da je *Velika životinja* pomalo nezasluženo dobila najistaknutije mjesto u Stuhrovu opusu zbog kultnog statusa scenarista. Meni se vrjedniji čine filmovi u kojima je sam pisao scenarije, bez obzira na to što se u tim scenarijima ponekad i mogu otkriti neki nedostaci. Stuhr ih naime piše upravo za sebe kao glavnog glumca i s jasnom vizijom kako će tumačeći protagonista izgraditi složenu osobnost kroz koju će se na iznimno uvjerljiv način prelamati mnogi bitni problemi suvremenog svijeta i mjesta pojedinca u njemu.

Drugi pak najpoznatiji filmaš i jedini u ovom ciklusu predstavljen dvama filmovima (i to doista najboljima u njegovu opusu) je Krzysztof Krauze (1953), istaknuti redatelj srednje generacije koji je, za razliku od većine ostalih poljskih redatelja, skloniji izrazito funkcionalnoj režiji koja ne želi skreta-

ti pozornost gledatelja na vlastita atraktivna rješenja, nego nastoji što neprimjetnije i primjerenije temi uobličiti dramatičnu priču koja će pažljivijem gledatelju otkriti niz značenjskih slojeva. Tako je *Dug* (1999), dobitnik gotovo svih najznačajnijih nacionalnih nagrada (i pobjednik manje poznatog festivala u Philadelphiji), izvanredno uzbudljiva kriminalistička drama o dvojici prijatelja koji žele pokrenuti posao (zastupništvo talijanskog proizvođača skutera), ali nemaju dovoljno početnog kapitala i tako upadaju u ruke kriminalcima koji ih ucjenjuju, pa čak i fizički ugrožavaju sve dok se na kraju njih dvojica ne oslobađaju umorstvom dvojice mafijaša. Krauze majstorski gradira napetost i pritisak koji vrlo uvjerljivo dvojicu mladih ljudi, koji u novom demokratskom društvu vide mogućnost za slobodnu afirmaciju svojih sposobnosti, vodi do najvećih poniženja, a potom do pobune i obračuna. No, uz to vrhunsko vođenje akcije, Krauze jednako uspješno i dojmljivo gradi i drugi plan koji sugestivno prikazuje sve nedostatke novog društva koje se tek oblikuje i koje svojom nedovršenosti pruža niz mogućnosti za specifične oblike kriminala. Jedini nedostatak ovog vrlo dobrog filma je nepotpuno uvjerljiv kraj, što vjerojatno proizlazi iz činjenice da je raden prema stvarnom događaju u kojem protagonisti, poštenu mladi ljudi koji su ubili iz krajnje nužde, ne mogu živjeti sa svojim zločinom i priznaju ga policiji, te dobivaju dugogodišnje kazne. Za razliku od ostatka filma u kojem Krauze vrlo detaljno i motivacijski savršeno uvjerljivo priprema svaki postupak svojih protagonista, u ovom kraju kao da mu je dostatna činjenica da se to stvarno dogodilo pa gledatelju treba dosta blagonaklonosti da bez čuđenja prihvati takav svršetak.

Takvih slabosti nema u *Mom Nikiforu* s kojim je (uz niz nacionalnih i međunarodnih nagrada) Krauze osvojio Kristalni globus za najbolji film i nagradu za najboljeg redatelja na festivalu u Karlovym Varyma 2005. Film se zbiva 1960-ih i bavi se posljednjim razdobljem života Nikifora koji će tek vrlo kasno steći priznanja kao veliki slikar naive. Zanimljivo je da ga tumači veteranka Krystyna Feldman (1920) koja je baš tom neobičnom ulogom osvojila najveća priznanja u karijeri, pa tako i nagradu za najbolju glumicu u Karlovym Varyma. Zadatak joj nije bio ni malo lagan, ne toliko zbog toga što je morala tumačiti lik suprotnog spola, koliko zbog toga što je za Nikifora slikanje važnije od života, ali i zato što je



Moj Nikifor

njegova komunikacija s drugim ljudima vrlo pojednostavljena i najčešće neprijateljska ili barem vrlo oprezna i suzdržana. Feldman je zato manje pozornosti mogla posvetiti nekim nijansama njegova ponašanja, ali je morala (i u tome izvanredno uspješna) stvoriti životno uvjerljiv lik neobičnog čovjeka koji djeluje poput agresivnog klošara, ali samo zato jer ga zanima samo njegova umjetnost, a ne odnosi s drugim ljudima. Taj se čovjek usred zime pojavljuje niotkuda na nekoj službenoj proslavi u provincijskom mjestu, gdje u okviru za to vrijeme uobičajenih proslava važnu ulogu ima i likovni, ponajprije režimsko-propagandni okvir, a time i službeni, stalno zaposleni slikar Marian kojeg tumači također sjajni (u Chicagu za tu ulogu nagrađeni) Roman Gancarczyk. Nikifor ulazi u njegov atelijer i odmah kaže kako mu slike ne vrijede. Marian, iako uvrijeđen, a i inače odbojan prema iritantnoj Nikiforovoj pojavi, mijenja mišljenje kada Nikifor počine crtati. Međutim Krauze mimo očekivanja gledatelja time ne započinje biografski film, nego gradi mnogo složeniju strukturu u kojoj važniju ulogu ima Marian koji spoznaje da Nikifor ima daleko više talenta od njega i nastoji sve učiniti da ga afirmira u javnosti. Za to žrtvuje ne samo privilegije koje mu se nude kao režimskom poslušniku, nego i svoj obiteljski život (supruga mu s djecom seli u Krakov). Krauze baš kroz Marianovu priču (doduše neraskidivo povezanu s Nikiforovom) pokazuje kako se umjetnost rađa i stječe priznanja tek uz velike žrtve, te kako običnog konformista može obratiti u svojevrstnog heroja, ali i da takav put traži iznimne žrtve. Pritom je u pozadini moguće očitati Krauzeovo viđenje socijalističke Poljske toga vremena, no isto tako i odnose između umjetnika i okoline (u kojoj se mnogi nastoje okoristiti tuđim radom i slavom), što nije vezano isključivo za određeni društveni poredak. Bogatstvo značenjskih slojeva Krauze i opet uobličuje »nevidljivom« režijom, perfekcionizmom u svakom detalju dramaturškog vođenja fabule, te efektivnim kontrastom ljepote pejzaža i netaknute prirode i ružnoće najčešće malih stambenih prostora u kojima skučeno žive ljudi pritisnuti osnovnim egzistencijalnim problemima, u kojima nema mjesta za oduševljavanje Nikiforovom umjetnošću i koji ga zamjećuju jedino kao smetnju svom preživljavanju.

Za Krauzeovim ostvarenjima ne zaostaju ni dva filma mlađih autora koji su također pridonijeli reprezentativnosti ovoga nevelikog ciklusa. Za kretanja u suvremenoj poljskoj kinematografiji posebno je zanimljiv slučaj *Varšave* (2003), drugog cjelovečernjeg filma inače renomiranoga dokumentarista Dariusza Gajewskog (1964) kojim je on na nacionalnom festivalu u Gdini 2004 osvojio većinu nagrada, uključujući one za najbolji film, režiju i scenarij, ali je dodjela protekla u znaku zviždanja i neodobravanja publike koju su dobrim dijelom tvorili filmaši i kritičari koji čak nisu ni vidjeli taj film snimljen skromnim sredstvima na DV-u i potom prebačen na 35 mm vrpcu. Međutim, mnogi su ga zbog tih nagrada naknadno pogledali i većina je promijenila stav, te je ubrzo prevladalo mišljenje kako je pobjeda *Varšave* u Gdini znak konačne afirmacije nove generacije poljskih filmskih autora koji vrlo teško dolaze u priliku da uopće snime film, jer novca je u kinematografiji relativno malo, a već afirmiranih autora znatan broj. Čak i u onim rijetkim prilikama kada



Pruge

mlađi dobiju sredstava iz državnih izvora, ona nisu dovoljna za realizaciju filma čak ni u najskromnijim okvirima. Doduše, Gajewski je *Varšavu* trebao snimati još 1998, ali je jedan od producenata bankrotirao, pa mu se nova šansa stvorila tek kada je Poljska televizija odlučila snimiti *Generaciju 2000* od deset (a njegov je bio posljednji u nizu) niskobudžetnih filmova mlađih autora kako bi se konačno vidjelo kakve su njihove sposobnosti i talent. Gajewski je tu priliku sjajno iskoristio, a dodatna sretna okolnost za *Varšavu* bila je i činjenica da su na prethodnom nacionalnom festivalu nagrade potpuno zaobišle tada najbolji film *Edi* (prikazan s uspjehom i u nas na festivalu u Splitu) debitanta Piotra Trzaskalskog (1964), što je ocijenjeno kao svojevrstan skandal. Zato je cijela ta situacija oko *Varšave* zanimljivija kao ilustracija prilika u suvremenoj poljskoj kinematografiji nego što bi se taj doista vrijedan film stranog gledatelja dojmio kao nekakav radikalni prekid s dotadašnjom poljskom produkcijom, bez obzira na originalnost i neke specifične vlastite vrijednosti. Jer ipak je i u Poljskoj bilo filmova kojima nije u prvom planu čvrsta dramaturška linija fabule i koji se više bave postojanjem i egzistencijalnim problemima nego psihologijom mnogobrojnih, jednako važnih likova koji se mimoilaze u istim prostorima, što autoru ostavlja mogućnost bavljenja duhom i atmosferom mjesta, viđenima na neuobičajen način. Zato protagonisti Gajewskog dolaze iz provincije — djevojka koja bi trebala početi živjeti sa svojim ljubavnikom, mladić koji je dolazi iz sirotišta da bi našao posao, poljoprivrednik koji želi naći svoju kćer kojoj se u Varšavi zametnuo trag, te konačno senilni starac koji traži svoj stan, ali se ne sjeća adrese. On doduše jest Varšavljanin, ali živi u vremenu varšavskog ustanka u Drugom svjetskom ratu, pa su mu građevine današnje Varšave jednako nepoznate kao i došljacima. Tako se karakteristične vedute glavnog grada i značajni spomenici pojavljuju nepripremljeno i neočekivano onako kako se pred ili među njima slučajno nađu likovi koji se povremeno i mimoilaze u svom lutanju po tom za njih novom području, da bi se njihove priče povezale tek oko jedne nesreće pri samom kraju filma i dovele ih u odnose koji će bitno djelovati na nastavak njihovih životnih priča. Mnogi su kritičari u tom postupku našli sličnost s Altmanovim *Kratkim rezovima*, no Gajewski se znatno više referira na značajnog filmaša i još značajnijeg književnika Tadeusza Konwic- koga (1926) i njegov roman *Uzašašće* (1967) i film iz 1972.

*Kako daleko, a kako blizu.* No, u proteklim desetljećima Varšava se promijenila, pa i ljudi koji u nju dolaze. I dok je kod Konwickog jedan od bitnih problema kako prevladati uspomene na rat da bi se živjelo u sadašnjosti, protagonisti Gajewskog (među kojima je epizoda starca svojevrsna posveta Konwickom) teško nalaze svoje mjesto u današnjoj dijelom i zbog nerazumijevanja generacija. Mladi ljudi ne samo da imaju teškoća u snalaženju u društvu koje se brzo mijenja, nego ne mogu ni koristiti iskustva starijih (pa ni onih najbližih) u kojima je još itekako živa nedavna prošlost koja mladima predstavlja daleku povijest koja s njima nema nikakve veze. Stariji pak tu mladu generaciju ne razumiju, ponekad čak ni doslovno, poput poljoprivrednika koji se gubi u potrazi za kćerkom jer ne razumije ni način govora ni mentalitet mlade generacije. Baš u građenju začudnih situacija, ponajčešće na tim razlikama, Gajewski briljira u neočekivanim i neuobičajenim detaljima koji stvaraju vrlo originalnu i kompleksnu sliku današnjih Poljaka.

Međugeneracijski sukob u kojem se ogledaju mnoge suprotnosti između nedavne prošlosti i novog društva u formiranju temelj je snažne psihološke drame *Pruge* (2004), prvijenca Magdalene Piekorz (1974), najmlađe među autorima predstavljenima u ovom ciklusu, koja je tim filmom pobijedila na nacionalnom festivalu 2004. Film se zapravo sastoji od dvaju dijelova. U prvome pobožan i strog otac okrutno kažnjava sina za svaku grešku i dječju nepodopštinu, tako da sin bježi od kuće i više nikada ne sretne oca. U drugom dijelu, koji se događa u sadašnjosti, taj je dječak postao mladi muš-

karac koji živi kao samotnjak i ne može zbog trauma iz djetinjstva uspostaviti dublje veze i normalne odnose s okolinom, pa čak ni s djevojkom koja ga voli. Tek će smrt oca i pismo koje mu je napisao, ali nije znao kamo uputiti i u kojem pokazuje kako je ipak volio sina i tek nakon njegova odlaska shvatio da je strogi odgoj u koji je vjerovao bio pogrešan te ga lišio jedinog bića (jer žena mu je umrla pri porodu) do kojeg mu je bilo stalo. Mlada redateljica je vrlo dobro oblikovala obje priče, služeći se drugačijim dramaturškim i stilskim sredstvima. Prvi dio je vrlo čvrsto vođena priča, dok u drugome rastrzanim emocijama i promjenjivim duševnim stanjima odgovara isprekidana dramska linija u kojoj svaki događaj dovodi do obrata i često neočekivanih reakcija protagonista, pa je tako i ova intimistička drama obogaćena mnogim značenjima koja ukazuju na razlike nekadašnjeg i današnjeg društva i nesigurnost u uklapanju mladih ljudi u okolinu koja se neprekidno mijenja.

I pored visoke vrijednosti Krauzeovih filmova ili Stuhrova pomalo sentimentalnog prisjećanja na velikog Kieślowskog, vjerojatno je novi svjetonazor koji donose filmovi mladih, vrlo zanimljivih autora bio i najintrigantniji dio poljskog ciklusa u Tuškancu. Moglo bi se to tumačiti i kao dolazak nove generacije, sposobne vratiti tu kinematografiju u sam europski vrh, ali problemi s financiranjem filmova, pitanje tko će, da li i kada od tih mladih filmaša dobiti šansu za novi film ipak ostavlja dvojbe o takvim optimističnim predviđanjima.

*E n e s M i d ž i ć*

## Alexandre Promio, snimatelj Društva Lumière, u Hrvatskoj 1898.

(U potrazi za izgubljenim filmom između publike i nekoliko država)

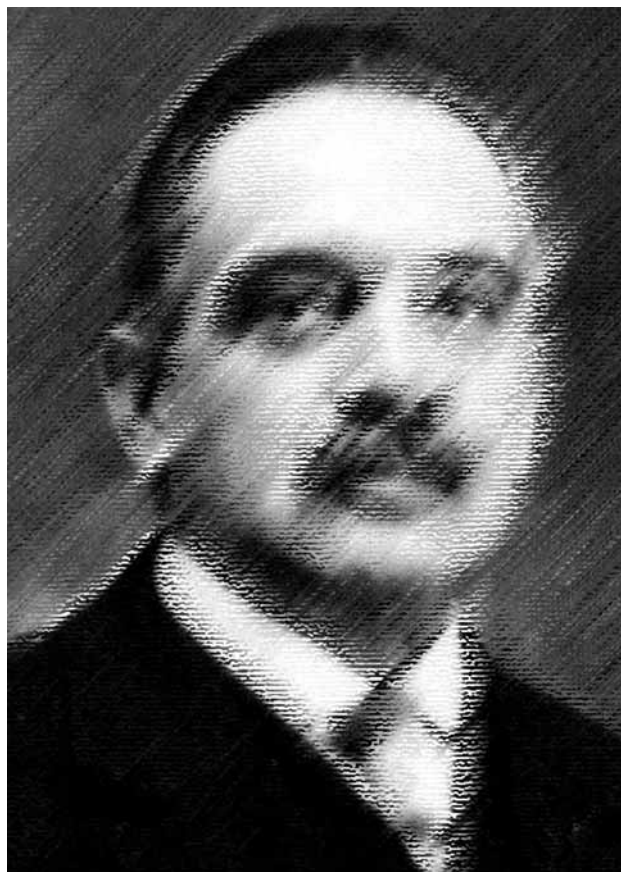
### Otkriće

U studenom 2005, tražeći neke filmove s kraja 19. stoljeća, naišao sam na australskoj internetskoj stranici *Senses of Cinema*<sup>1</sup> program francuskih eksperimentalnih filmova, koje je priredila Francuska kinoteka od 3. svibnja do 2. srpnja 2000. u Parizu. U toj sam filmskoj panorami među više od 400 naslova, rekao bih sretnom slučajnošću, uočio naslov *Salut dans les vergues de Alexandre Promio, Šibenik, 28 ou 29 avril 1898.*

Zapravo *Šibenik* sam prvo uočio, ta se riječ sama izdvojila, zabljesnula je i zazvučala poznato. No, je li to oznaka mjesta snimanja koje se zove kao i naš Šibenik ili možda nečeg drugog? Radi li se možda ipak o gradu Šibeniku, Hrvatska? Ukoliko se to pokaže točnim onda je snimatelj Društva Lumière (Société Lumière), znameniti Alexandre Promio, snimao u Hrvatskoj. Već je sama mogućnost zvučala sjajno. To zasigurno nije sve, mora toga biti još. Daljnjim istraživanjem taj se navod potvrdio i u katalogu manifestacije koji je 2001. izdala Francuska kinoteka u suradnji s fondacijom Mazzotta iz Milana.<sup>2</sup> Naslov je autentičan, a *Šibenik* nije neka tiskarska greška. Samo to i ništa više.

Premda bih trebao od ranije znati o eventualnom Promioovu snimanju u Hrvatskoj, ipak pregledavam knjige koje se bave našom ranom filmskom poviješću. Možda mi je što i promaklo, možda postoji neki neidentificirani materijal, neke naznake snimanja iz tog vremena. Novijih radova o tom razdoblju nema, a u starijima ni takvog snimanja ni Promioa. Kada se spomene Promio, svi se sjetite Venecije i vožnje kamere u gondoli. Prva snimka u pokretu.

Kako prolaze dani, sve sam više uvjeren da je to važan trag. Alexandre Promio, snimatelj Društva Lumière u Šibeniku 1898. — zvuči uzbudljivo, a mogućnost da su njegove snimke sačuvane graniči s fantastikom. To bi bilo prije svih dosad poznatih snimanja u Hrvatskoj, a i prije »prvog sačuvanog filma« snimljenog u Hrvatskoj, filmskoga fragmenta *Šibenska luka* (F. Mottershaw, 1904).<sup>3</sup> Neosporno je da su filmovi na našem tlu snimani praktički od prvih godina izuma, o tome se pisalo, ta bili smo dio civilizirane imperije, ali to da su možda i sačuvani poticaj je novog istraživanja. Trag je bio izazovan, a rezultat iznenađujući. O tome se u Francuskoj očito zna, no prirodno je da oni nemaju neku posebnu potrebu da nas na to upozore. Treba proučavati njihovu povijest, u koju su utopljeni fragmenti naše.



Alexandre Promio

Prespavao sam te podatke, zatomljujući uzbuđenje i maštanje o »velikom otkriću«, to je zasigurno na izvorima istraženo, ali kod nas nije poznato. Ili je ipak poznato? Ukoliko u prethodnih stotinu godina nije uočen taj filmski dokument, već je sam katalog i kinotečni program, star šest godina, moguć izvor podataka, a filmovi su zasigurno obrađeni ranije. Svi su to mogli pročitati. Prošlo je preko stotinu godina, pet se država promijenilo, raspala se Austro-Ugarska monarhija, propala kraljevina Jugoslavija, NDH nije dugo trajala, raspala se socijalistička Jugoslavija, pa čak ni sada naš kinotečni fond nije u našem posjedu niti postoji cjelovita slika o filmu od njegovih početaka. Još nismo izgradili sustav koji omogućava odgovore na takva pitanja.



Pustio sam diskretno glas o svom »otkriću«, o mogućem proširenju povijesti filmskog zapisa u Hrvatskoj za šest godina unatrag, ne specificirajući izvor već samo godinu. Propitivao sam se i o institucionalnim vezama s Francuskom kinotekom, a one su slabe, gotovo nikakve. Zapravo ih nema, kao da su blokirane. Već neka recentna iskustva dopisivanja s njima govore o slabom, dapače nikakvom odzivu. Opipavao sam bilo interesa, ali to nije izazvalo neku veću znatiželju, nitko se nije nudio ni odgovarao svojim vezama, utjecajem i znanjem. No, to je jedna druga hrvatska priča.

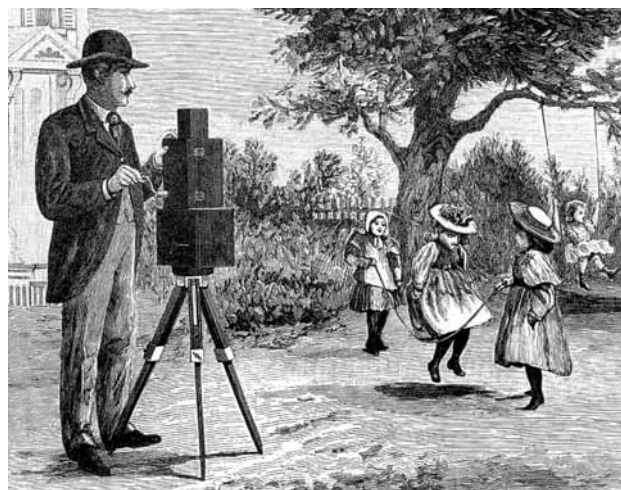
Pisani kontakti s mogućim izvorima informacija, telefonski pozivi, internetska lutanja gube se u uzaludnosti. Preko »veze« u Francuskoj pokušao sam dobiti više podataka s izvora, ali valjalo se osobno zaputiti tamo. U pripremi puta preko hrvatskog veleposlanstva najavljujem se Francuskoj kinoteci, što je u probijanju kroz francusku poslovničku administraciju potrajalo. Trebalo je naći novac, osloboditi se obveza i tek negdje pred Uskrs, pet mjeseci nakon »otkrića« pojavila se mogućnost putovanja.

Slabo poznajem Pariz, ali vežu me lijepe uspomene. To je moj četvrti radni dolazak. Tu sam pred 38 godina snimio fotografije s kojima sam prvi puta nastupio na Zagrebačkom salonu i prvoj samostalnoj izložbi, pred šesnaest godina snimajući film sa Bogdanom Žižićem i Igorom Zidićem o Vlahu Bukovcu, istodobno i sasvim nenadano, dobio sam Grand prix za snimateljski rad u Gamulinovu filmu *Posvećenje mjesta* na UNESCO-vu festivalu, a pred deset godina sa Željkom Senčićem snimao prizore za film o Josipu Račiću. To su poticajna sjećanja koja pobuđuju nadu da bi i ovaj pohod na Pariz mogao biti uspješan. Sada su mi vodilja Lumière, *cinématographe* i Promio. Treba stvari postaviti u kontekst vremena u kojem je snimka nastala.

### Cinématographe i rođendan kinoprikazivanja

Obilazim poznata mjesta, Boulevard des Capucines br. 14. Tu je kažu u suterenskom Indijskom salonu Grand Café rođena kinematografija 28. prosinca 1895, a za predstavu s filmovima Louisa Lumièrea prodane su 33 ulaznice. Doduše, oni koji tragaju za rođendanima susreću se s više datuma i više kinematografskih sustava.

*Cinématographe* je zamislio Louis Lumière, konstruirao glavni tvrtkin inženjer Eugène Moisson, proizvodio tvorničar znanstvenih instrumenata Jules Carpentier, a patentiran je 13. veljače 1895. godine pod nazivom *aparatus za produkciju kronofotografskih slika*. Na uređaj u kutiji veličine oko 19x19x12 cm, s pokretačkom ručicom sa stražnje strane, pričvršćivala se spremnica s filmom širine 35 mm i dužine oko 17 m. S dva okreta ručice u sekundi postizana je učestalost od 16 sl/s. Prema patentnoj prijavi, predviđena učestalost snimanja bila je 20 sl/s uz ekspoziciju od 1/50 s, a u praksi je iznosila 15 ili 16 sl/s. Prvotno je film za *cinématographe* imao perforaciju kružnog oblika, smještenu obostrano na donjoj trećini slike, i to po jedan par uz svaku sličicu. Od 1896. godine u Europi je sve više filmova, kamera i projektor s Edison-Dicksonovim normama i od tada se filmovi Društva Lumière kopiraju i na film s Edisonovim perforacijama. Kružne perforacije bile su značajka samo filmova



Cinématographe 1897.

Društva Lumière, što je kasnije bilo presudno u identifikaciji filmova koji nisu bili obuhvaćeni njihovim katalogima.

Mnogi smatraju da je »sretnom slučajnošću« Louis Lumière izabrao 35 mm filmsku vrpca, a činjenica je da je krenuo u razvoj svoga sustava na iskustvima Edisonova 35 mm *kinetoscopea*. Edisonov konstruktor kinematografskog sustava W. K. L. Dickson osmislio je film širine 1 3/8 inča (35 mm), fotogram veličine 1x3/4 inča (25,4x19,1 mm) s omjerom stranica 4:3 (1,33:1). Uz svaki su fotogram po četiri para obostrano postavljenih perforacija, kojih je na jednu stopu 16 parova. Te su mjere odredile standarde profesionalne kinematografije, koji uz minimalne izmjene traju do danas. Kinematografski film širine 35mm, oblikovan 1889. godine, patentiran je 24. kolovoza 1891. godine.

Za djelotvorni i jednostavni sustav *cinématographe*, kameru, kopirku i projektor, može se reći da je njime dovršen izum filmske kinematografije, a sve ostalo su tehnička i tehnološka dotjerivanja, u kojima do pojave zvučnog filma i filma u boji nije bilo važnijih kvalitativnih pomaka. U svakom slučaju *cinématographe* Louisa i Augusta Lumièrea, sinova Antoina, tvorničara fotografskog materijala iz Lyona, prvi je djelotvorni i cjeloviti kinematografski sustav. Edisonova filmska vrpca i jednostavni Lumiereov sustav snimanja, kopiranja i projiciranja, pobijedili su u trci mnogih za osvajanje novog tržišta i globalnu inauguraciju filmskog medija.

### Onodobne snimke — actualités

U Francusku se krajem XIX st. poduzetnošću braće i Društva Lumière slijevahu filmske snimke iz cijeloga svijeta, koje su napravili njihovi snimatelji kamerom *cinématographe*. Sustav *cinématographe* nije se prodavao, već je na njega davana koncesija, a Louis Lumière obučio je cijelu generaciju profesionalnih snimatelja, koje je uputio u svijet. Odvojeni od Lumièreeove tvornice, sami su razvijali i projicirali filmove. Najpoznatiji su bili Alexandre Promio, Felix Mesguich, Francis Doublier i Maurice Sestier, a uz njih i Marius Chapuis, Pierre Chapuis, Gabriel Veyre, André Carré, Félicien Trewy te Matt Raymond.

Praktički su skoro sve snimke sačuvane, obrađene i katalogizirane, prema onodobnim katalogima prodaje filmova, što je važno za našu priču. Od snimaka iz razdoblja 1895. do 1905. sačuvana su 1423 smotka filma, koji su pod nazivom *actualités* predstavljali kratke scene stvarnih prizora. Filmovi su većinom statični kadrovi, te snimljeni uglavnom u jednom kadru. U oko 200 filmova pojavljuju se vožnje ili filmski trikovi. Općenito se u ukupnom opusu njihove tvrtke nalaze sljedeće teme: vojni i pomorski prizori — manevri i defilei, prizori svakodnevnice — ulice i tržnice, institucionalne snimke — ceremonije i putovanja službenih osoba, komične ili povijesne priče, prizori iz cirkusa ili *music-halla*, snimke iz svijeta rada — radnički i seljački, te obiteljske snimke braće Lumière. Te su teme snimljene na smotku filma od 15 do 17 m, trajanja 45 do 55 s, s prosječno 800 fotograma uz učestalost od 16 sl/s.

Krajem 1897. godine braća Lumière, koji nisu vjerovali u veliku budućnost filma, prodali su svoje patente tvrtci Pathé, a filmove su snimali do 1905. Danas se zbirka filmova Društva Lumière nalazi u postupku uvrštenja u UNESCO-vu riznicu svjetske baštine.

### Što znam o Promiou

Jean Alexandre Louis Promio (Lyon, 1868 — Pariz, 1926). Njega smo usput spominjali na studiju. Prva snimka s kamerom u vožnji, u Veneciji na gondoli. To je sve, no nama snimateljima bilo je to važno.

Alexandre Promio, tada asistent jednog lionskog optičara, jedan je od gledatelja na projekciji filmova u sklopu Kongresa udruge francuskih fotografa (Société Photographiques de France) u Lyonu od 10. do 12. lipnja 1895. godine. Odlučuje se za poziv snimatelja i 1. ožujka 1896. zapošljava u Društvu Lumière. Već je u svibnju kao snimatelj i promotor sustava u Švicarskoj, u lipnju u Španjolskoj, u srpnju u Londonu, u rujnu u New Yorku i Chicagu, u studenom u Italiji, a u prosincu u Alžiru. Vrlo je brzo proputovao mnoge zemlje snimajući i promovirajući *cinématographe* u Rusiji, Belgiji, Švedskoj, Turskoj, Njemačkoj, Egiptu, Palestini i (po svemu sudeći) u Hrvatskoj, te mnogim drugim zemljama. Ubrzo postaje glavni snimatelj tvrtke. Alexandre Promio je zapisan u povijesti filma po jednoj od prvih vožnji kamere, a zasigurno prvoj plovidom, što je izvedeno gondolom u Veneciji 13. prosinca 1896. — *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*. I nakon toga Promio često, kao i drugi snimatelji toga doba, postavlja kameru na neko vozilo i snima u vožnji, bilo da je riječ o vlaku, kao što je to radio u Palestini, palubi broda, žičari na Mont Blancu i sl.

Snimatelji su svojom pojavom i pozivom izazivali pažnju. Od prvih dana snimatelje kao i fotografe privodi policija i milicija, civilna i vojna, službe sigurnosti, revni portiri i svjesni građani i tjelohranitelji, jer često ne mogu proniknuti što zapravo oni snimaju i za koga, baš kao danas. Jedan od prvih koji je s policijom imao posla je Alexandre Promio. Njegova ručicom pokretana kamera, postavljena na fotografski stativ, u Istanbulu je policajcima izgledala kao mitraljez, te je Promio završio u zatvoru.

Promio je obučio više snimatelja, a bavio se i režijom. Godine 1897. između puta u Rusiju te puta u London snimio je u mjesec dana dvadesetak filmova s kojima se uvrstio u preteče povijesnog filmskog spektakla, kao što su: *Ubojstvo vojvode od Guisa*, *Neron iskušava otrove na robovima*, *Smrt Robespierrea*, *Ubojstvo Marata*, *Faust* itd. Od 1904. vodi tvrtku *Périphote et Phtorama* gdje snima panoramske filmove za sustav *photorama* (360°), također izum braće Lumière. Od 1907. do 1910. je u tvrtci Théophile Pathé (Compagnie Théophile Pathé) redatelj i rukovoditelj produkcije. Od 1911. do 1924., s prekidom od dvije godine u vojsci, je u Alžiru gdje radi i snima za državnu upravu, a snima i filmove za tvrtku Éclair.

### O filmu u Hrvatskoj — prikazivanja i snimanja

Kakva je situacija u Hrvatskoj? Filmske projekcije u Rijeci, koja je pod mađarskom upravom, najavljene u lokalnom tjedniku na mađarskom jeziku *Magyar Tengenpart* 20. rujna 1896, nisu se održale zbog kvara na uređaju.<sup>4</sup> Prve su filmske projekcije održane Zagrebu od 8. do 16. listopada 1896. Organizirali su ih zagrebački fotografi i poduzetnici Rudolf Mosinger i Lavoslav Breyer u dvorani hrvatskog pjevačkog društva Kolo, u zgradi u kojoj je od 1950-ih smještena Akademija dramske umjetnosti. U tisku je objavljeno da će vlasnik kinematografa, a to je bio poduzetnik iz Graza Samuel Hofman, snimiti prizor na Jelačićevu trgu, međutim, osim te objave nije ništa ostalo, ni možebitna snimka niti pak zapisi o njoj.<sup>5</sup>

Poznato je da su tršćanski pioniri filma Giuseppe Stancich i Enrico (Heinrich) Pegan prikazivali, a možda i sami snimali filmove *Kazališna ulica u Zadru*, *Ruski ples u Zagrebu* i *Bura na moru kod Opatije*, o kojima pišu zagrebački *Obzor* 22. kolovoza 1898. i ljubljanski *Slovenski narod* 4. listopada 1898.<sup>6</sup> Sljedeće je godine u Rijeci poduzetnik Johan (Giovanni, Jean, Ivan) Bläser prikazivao (i vjerojatno sam snimio) film *Korzo u Rijeci*, prikazivan u više gradova. Godine 1902. godine mađarski snimatelj Bela Zitkovski je za Uraniu iz Budimpešte snimio film *Na vodama Kvarnera*, ambici-



Alexandre Promio

ozniji rad s dijelovima *Snimka iz brzog vlaka dolaska u Rijeku — Riječki korzo — Vadenje potopljenog broda Ika iz mora — Zalazak sunca*. Nakon toga snimio je više filmova duž jadranske obale. Tijekom ljeta 1903. Stanisław Noworyta je snimio film *Plaža u Crikvenici*, a krajem godine Johan Bläser prikazuje filmove *Riječka luka*, *Porinuće Szigetvara u brodogradilištu na Uljaniku*, *Isplata mornara na brodu Radetzky* i *Mornari se zabavljaju na palubi jednog broda*.<sup>7</sup> Ti filmovi, kao i prethodne snimke, nisu sačuvani ni opisani iscrpnije.

Dugi je niz godina prvi sačuvani filmski zapis u povijesti filma u Hrvatskoj, filmski fragment *Šibenska luka* iz 1904. godine pripisivan hrvatskom snimatelju poljskoga podrijetla Stanisławu Noworyti. Taj je podatak ispravljen tek u knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, a kao snimatelj identificiran britanski filmaš Frank Mothershaw.

### **La Cinémathèque Française, Alexandre Promio, Autriche-Hongrie (aujourd'hui Croatie)**

Vratimo se sadašnjosti i Parizu. Obnavljajući uspomene između ostaloga usput obilazim Trocadero, sa starim sjedištem kinoteke. Glavni je ulaz zatvoren, cijeli je kompleks u rekonstrukciji i prazan. Kinoteka je smještena u nove prostore, u bivši američki kulturni centar. Francuska kinoteka, Rue de Bercy 51, dugom je vožnjom metroom udaljena od staroga središta.

Čekajući već znatno ranije telefonski ugovoreni sastanak u Francuskoj kinoteci, za koju sam pretpostavio da imaju film iz programa koji su prikazivali, te znajući ponešto o francuskoj administraciji, ali i složenosti arhivističkih službi, još sam jednom telefonski potvrdio što me zanima: Alexandre Promio i njegov film. Rekli su tada da od Promioa imaju samo jednu kovertu s fotografijama iz nekog kasnijeg filma, u kojem je radio kao fotograf. To je bio hladni tuš, očekivao sam da će ulaskom u kinoteku biti dostupni svi podaci, a i film koji su prikazivali pred pet godina. Nije to dobro zvučalo, mislio sam da je film u njihovu posjedu. No, kada sam došao u zakazano vrijeme u medijateku, nakon dužeg čekanja rekli su da nemaju ni koverte. Ispričavali su se. Ne znaju kako je to moguće. Ohladio sam se jer sam očekivao da znamenita kinoteka ima sve.

U biblioteci kinoteke potražio sam moguće daljnje podatke u Promiou, a u katalogu filmova braće Lumière tražio tragove snimanja u Hrvatskoj. Pronalazim ih. Uz nekoliko je filmova pisalo mjesto snimanja: *Autriche-Hongrie (aujourd'hui Croatie), Pula ou Sibeni, Istrie ou Dalmatie*. »Austro-Ugarska (danas Hrvatska), Pula ili Šibenik, Istra ili Dalmacija«. Uredno je navedeno i s najosnovnijim podacima opisano postojanje sedam filmova koje je Alexandre Promio snimio 28. i 29. travnja 1898. Mnogo više od očekivanog jednog filma, ali gdje je taj film, odnosno gdje su ti svi filmovi, ako nisu u kinoteci? Naravno, Association Frères Lumière — Fondacija braće Lumière. Treba se obratiti njima. To sam našao u literaturi, a to su mi savjetovali i u kinoteci.

Na žalost, u kinoteci nisam uspio kupiti knjige, publikacije, DVD ili neki druge materijale, nema još dućana. Za daljnja se istraživanja u kinoteci, nakon ovog u kojem sam film nije

nađen, ponovno trebalo naručivati, zakazivati, čekati i sl. Nemam vremena prolaziti administrativno kompliciranu i složenu komunikaciju u kojoj je avantura, meni kao strancu, dobiti telefonski nekog upućenog, a na koji se javi snimljeni glas koji vam kaže da po vlastitu izboru pritišćete brojke za pojedine službe. Došao sam u krivo vrijeme i s nedovoljnom institucionalnom potporom, premda sam imao nesebičnu pomoć iz našeg veleposlanstva.

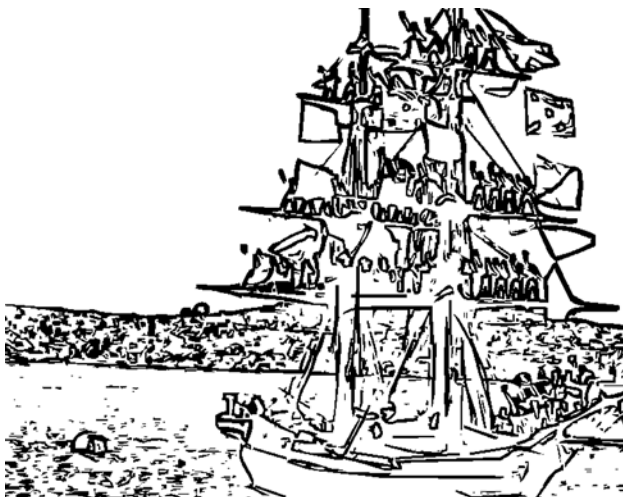
### **Association Frères Lumière**

Sada u kratkom vremenu teško je bilo što organizirati, a moje pariško vrijeme i sredstva su ograničeni. Nalazim osnovne podatke o Association Frères Lumière, Archives du Film et du dépot légal, nalaze se izvan Pariza, 78395 Bois d'Arcy Cedex. Na telefon se ne javljaju, na e-poštu nema odgovora. Uskrs je pred vratima. Pa ipak na kraju upornost se isplatila. Javlja se Mme Nathalie Morena, ljubazna i informirana osoba, ali sada u velikom tjednu nemoguće je dobiti termin za sastanak.

Gospođa Morena je iskreno začuđena što oprezno (i skromno) pitam za jedan film *Salut dans les vergues* Alexandria Promioa, ta oni ih imaju svih sedam. Sve je katalogizirano i u posjedu Association Frères Lumière. E-poštom šalje popis tih filmova, a prema jedinstvenom i recentnom katalogu svih filmova Društva Lumière. Uz to šalje kopiju onodobnog članka koji će više osvijetliti okolnosti snimanja: F. Silas, *Le Cinématographe français à l'Exposition jubilaire de Vienne*, Bulletin du photo-club de Paris, Paris, no 88, mai 1898., p. 177-178.

Nakon nekoliko izmijenjenih e-poruka, kada se Mme Morena uvjerila u ozbiljnost mojih nakana te dobila podatke da sam sveučilišni profesor (po profesiji snimatelj), autor dviju stručnih knjiga te izjavu da ću pisati za stručni časopis *Hrvatski filmski ljetopis*, stiže i iznenađenje: e-poštom dobivam u elektroničkom obliku i sam film *Salut dans les vergues* (samo za osobnu uporabu i pomoć u pisanju članka).

Gledam pristigli film *Salut dans les vergues* na prijenosnom računalu. Elektronička inačica je u niskoj rezoluciji, ali dovoljno dobra za analizu i za crtež koji radim prema elektroničkoj slici. Film je uzbudljiv, u jednom je kadru i traje 44 s. Brod austro-ugarske ratne mornarice, valjda kurirski. Brik jedrenjak s dva jarbola (križnjak), vjerojatno iz sredine 19. stoljeća, koji je na oba jarbola razapinjao križna jedra, a na krmenom jarbolu imao i sošno jedro. Pretežito su to bili trgovački brodovi, a u ratnoj se mornarici koristio kao kurirski brod. Jedrenjak, snimljen s desnog boka, vezan je krmom uz bovu u moru, a pramcem je okrenut i vezan uz obalu koja se na snimci ne vidi. Uz krmo je podignut pomoćni čamac, a na pramcu je zastava austro-ugarske mornarice. U daljini, odnosno u dubini zaljeva kamena obala s malo makije i pokoje drvo na sljemenu brdašca. Kamera je statična, nije sasvim u libeli i kadar malo visi. Total prizora koji nije sasvim korektno komponiran, te se sadržaj nalazi previše desno. Uz konopce se diže desetak pomorskih signalnih zastava. Pomorci će valjda znati što znače. Mornari u tamnim hlačama i svijetlim košuljama hitro se počinju penjati uz ljestve, razmještaju simetrično na križevima jarbola. Na donji se križ



Pozdrav s jarbola (skica)

svakog jarbola razmješta po pet mornara sa svake strane jarbola, na srednji po četiri sa svake strane, a na najgornji po dva sa svake stranu. Ukupno je na jarbolima 44 mornara, a još je šest poredano na kljunu pramca. Skidaju kape i tri puta ih dižu uz zrak uz pozdrave (hura). Četiri mornara, koji su dizali zastave, šeću se po palubi. Jedan mornar na krmi sjedi uz čamac, a uz njega je vjerojatno časnik ili dočasnik, u tamnoj uniformi koji također diže kapu. Upečatljiva scenska slika — *Salut dans les vergues*. Spektakularno, bolje od sletskih proslava kojih smo se nagledali u prošlom stoljeću.

Želim vidjeti i ostale filmove, ali vrijeme mi odmiče. Sada s osnovnim podacima tražim po specijaliziranim knjižarama već objavljene knjige s tim gradivom. Nakon lutanja, a prošao sam ih dosta, nailazim na jednu sjajnu, u ulici iza ugla Disneyjeva dućana na Champs Eliseeu. Knjige nisu nove, izašle su pred sedam i više godina, te od nekoliko meni zanimljivih nalazim jednu: Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio ou les énigmes de la Lumière* (1999). I tu su podaci o snimanju u Hrvatskoj, svi filmovi koji me zanimaju, a i članak F. Silasa. Za Francuze, znalce i informirane to je prošlomilenijski snijeg, a za nas otkriće.

Prošao je Uskrs. Pariško mi je vrijeme isteklo. Ostajem u vezi s Mme Morena u Association Frères Lumière, i s obećanjem da će mi poslati sve filmove putujem kući.

### Carska i kraljevska ratna mornarica

Zagreb. S jednim filmom »u džepu« iščekujem filmove o kojima se skoro svakodnevno vode razgovori i razmjenjuje e-pošta na relaciji Zagreb — Pariz. Film *Salut dans les vergues* pokazujem urednici svoje druge knjige Dijani Nenadić, kako bih »tajnu« iznenađenja ipak s nekim podijelio. Tražim literaturu u kojoj bi prepoznao i identificirao brod sa snimke. I tu se susrećem s činjenicom da je, osim za rijetke stručnjake, zaboravljano sve što je također dio povijesti hrvatskog pomorstva. Od tisuću fotografija koje je fotograf Alois Beer sustavno snimao u ratnoj luci Pula jedva da je što objavljeno. Pohranjene su u Austrijskom državnom arhivu u Beču, a zasigurno je i u Puli nešto sačuvano, ali nisam sada u moguć-

nosti i to istraživati. Ova filmska snimka ujedno je i najstariji filmski dokument naše mornarice.

Austro-Ugarska Monarhija, unutar koje smo možda bili provincija, ali i trojedna kraljevina Hrvatska, Slavonija i Dalmacija, kao da nije postojala, a njezina mornarica kao da nije naša. Tek se kroz članke u *Hrvatskom vojniku* o našoj (austro-ugarskoj) mornarici, s početka 1990-ih, te knjiga poslije 2000-e, dade se izvan uskih stručnih krugova razabrati dio te povijesti koji je i doveo snimatelja Društva Lumière u Šibenik i Pulu. Što je tu bilo zanimljivo za Promioa i konačno braću Lumière?

Pula. Sredinom 18. st. malo je selo okruženo malaričnim močvarama s 600 stanovnika, a odabirom za izgradnju pomorske baze austro-ugarske mornarice, u skoro petnaest godina izrasta u grad sa 17 000 stanovnika. Tu je zapovjedništvo ratne luke, centar za veze, pomorsko morskoplovstvo, baza hidrozrakoplova, hidrografski ured, zvezdarnica, Dom mornarice itd. Pomoćne se baze grade u Šibeniku i Boki Kotorskoj, a uređuju i mnoge luke na Jadranu. Obala je podijeljena na zapovjedništva pomorskih područja u Trstu, Šibeniku i Herceg Novom. Carska i kraljevska ratna mornarica krajem je 19. stoljeća suvremena pomorska sila koju čini momčad s oko 34 % Hrvata, a oko 7 % ih je u časničkom kadru. Nakon što su krajem Prvog svjetskog rata mornaricu preuzeli predstavnici Narodnog vijeća Države Srba, Hrvata i Slovenaca, vrlo su brzo taj ratni plijen razgrabile sile Antante.<sup>8</sup> Ostale su samo knjige, fotografije i filmski zapisi.

### Jubilarna izložba i snimke pomorskih manevara

Prema članku F. Silasa objavljenog u biltenu pariškoga fotokluba, koji je naslovljen *Manevri austrijske mornarice*, u Puli i Šibeniku je snimljeno oko petnaest filmova (nespecificirano), поближе navodi 11, i kaže da su u Beču prikazani na jubilarnoj izložbi netom poslije snimanja. Uglavnom se radi o prizorima manevara mornarice. Između ostalih sniman je i film, naveden pod brojem 10, *Danse nationale (Kolo)* — »Nacionalni ples (Kolo)«. On mi je najzanimljiviji po naslovu i sadržaju.



Jubilarna izložba

O kakvoj se to izložbi radi? U čast 50. godišnjice vladavine Franje Josipa I, u Beču, u Prateru, priprema se izložba čije je otvaranje zakazano za 7. svibnja 1898. uz nazočnost slavljnika. Za tu je prigodu izgrađen paviljon, uređeni su prostori, park i pripremljen svečani program. Dio programa, ako ne i sve, priprema uprava Uranije, znanstveno-umjetničkog kazališta za popularizaciju znanosti.<sup>9</sup> Oni su dogovorili s Društvom Lumière da se na izložbi prikažu filmske snimke pomorskih manevara koji se održavaju 28. i 29. travnja u Puli i Šibeniku, nepunih deset dana prije otvaranja izložbe.

Zapravo prema članku nije sasvim jasno jesu li oni naručili snimanje, ili je snimanje već ranije zakazano pa su iskoristili prigodu da prikažu filmove u okviru izložbe. Vjerojatno je snimanje već ranije planirano, kao zanimljivost iz standardnog repertoara Društva Lumière. Kako izvješćuje Silas, iz Lyona je sa slične zadaće doputovao Alexandre Promio sa svojom kamerom *cinématographe*. Program snimanja dogovarao je u Puli s umirovljenim kapetanom fregate Rottautscherom (Rottautscher de Malata) te snimao uz njegovo vodstvo i uz suradnju sa zapovjednikom manevara u Šibeniku, kapetanom fregate de Sambuchijem. Prema tom izvješću u Puli i Šibeniku snimljeni su sljedeći prizori:

1. Torpiljarka u pokretu ispaljuje torpeda.
2. Desantni čamac s kojeg se iz topa ispaljuje hitac, mornari skaču u vodu, razvijaju se u strijelce, pucaju i simuliraju napad bajunetama. Iskrcava se top.
3. Most nekog plovila — obrana od torpiljarke.
4. Šibenik. Ulazak brika s otvorenim jedrima, spuštanje jedara, bacanje sidra.
5. Na jarbole se podižu velike zastave, ljudi se uspinju staju na križeve i viču hura.
6. Spuštanje čamca u vodu i njegovo oboružavanje.
7. Smanjenje jedara za plovidbu po lošem vremenu — plovilo se ljulja kao na velikom moru.
8. Regata šest čamaca.
9. Defile tih čamaca.
10. Nacionalni ples (Kolo).
11. Pozdrav na palubi.

Podatak o petnaest snimljenih, a s jedanaest opisanih filmova, koji u svom prikazu daje Silas, očito je iz druge ruke. Premda on precizno navodi naslove odnosno sadržaje jedanaest filmova, u cjelokupnom verificiranom katalogu filmova Društva Lumière nalazi se svega sedam filmova. Naime, Silas svoj prikaz daje očito prije samih bečkih projekcija i bez kontakta s Promioom. Poziva se na 30. travnja, samo dan nakon što je snimanje završeno, govori o snimanju koje je obavljeno pred tjedan dana, a članak mu je objavljen u svibnju. To su prizori za koje mu je rečeno da su snimani, ali ne i snimljeni odnosno uspješni. Moguće je da je te podatke dobio od kapetana Rottautschera.

Odmah nakon snimanja Promio se vraća u Lyon, razvija filmove i pravi kopije koje se šalju u Beč. Što se pritom zbilježilo samo Promio. Prema Silasu, kopije filmova s manevara naše mornarice stigle su u Beč gdje ih je dr. Brezina, vjerojatno ključna programska osoba Uranije, uključio u program svečanosti, ali i u programsku djelatnost Uranije. Po-

daci o tim prikazivanjima mogu se zasigurno naći u arhivu Uranije, a možda i u onodobnom tisku.

Konačno sam i ja dočekao Promioove filmove. Preko Pariza, prijateljskom (diplomatskom) dostavom, stiže mi iz Bois d'Arcya DVD sa sedam Promioovih filmova snimljenih u Hrvatskoj 1898. Ovaj puta su snimke dobre rezolucije. Filmovi prikazuju prizore s manevara mornarice u Puli i Šibeniku. Prema katalogu Društva Lumière ti su filmovi standardni *actualités* na jednu od standardnih tema koje je promoviralo Društvo Lumière — vojno-pomorske igre:

kat. br. 836. *Dolazak i sidrenje broda — Arrivée d'un bateau et mise à l'ancre*;

kat. br. 837. *Pozdrav s jarbola — Salut dans les vergues*;

kat. br. 838. *Priprema za boj — Branle-bas de combat*;

kat. br. 839. *Iskrcavanje i puščana paljba — Débarquement et le feu de mousqueterie*;

kat. br. 840. *Regata (prolazak) — Régates (aller)*;

kat. br. 841. *Regata (povratak) — Régates (retour)*;

kat. br. 842. *Trka mornara — Course de matelots*.

Silas u svome izvješću nije spomenuo dva filma iz pristigle kolekcije: *Trka mornara* i *Priprema za boj* (ukoliko potonji ne predstavlja prizor koji on opisuje kao »obranu od torpiljarke«, što je lako moguće). Od prizora što ih Silas opisuje u katalogu Društva Lumière nema filmova sa snimkama: (1) *Torpiljarka u pokretu ispaljuje torpeda*; (3) *Most nekog plovila — obrana od torpiljarke* (ukoliko se ne radi o filmu *Priprema za boj*); (6) *Spuštanje čamca u vodu i njegovo oboružavanje*; (7) *Smanjenje jedara za plovidbu po lošem vremenu — plovilo se ljulja kao na velikom moru*; (10) *Nacionalni ples (Kolo)*.

Za film koji sam najviše čekao, *Nacionalni ples (Kolo)*, Mme Nathalie Morena kaže da vjerojatno nije uspio. U snimateljskom je poslu lako moguće pretpostaviti što može tome biti uzrok. Osim pretpostavke gubitka samog filma, mogući problemi zbog kojih snimka nije uspjela ili je eliminirana prije eksploatacije su: greška u radu kamere, greške u laboratorijskoj obradbi i greške u manipulaciji materijalom. Možda je snimka neoštra (greška kamere, greška objektiva, greška snimatelja), krivo eksponirana (pretamna ili presvijetla), možda je štetno osvijetljena vrpca (pri manipulaciji, ulaganju u kameru, prolaskom kroz kameru, u transportu, u laboratoriju i sl.) ili je vrpca ogrebena, a možda su oštećene perforacije. Moguće da vrpca ima tvorničku grešku. Dakle, i onda kao i danas moguća su prije, za vrijeme i nakon obradbe neugodna iznenađenja. To se odnosi i na ostale filmove čije prizore Silas opisuje, a nema ih u katalogu Društva Lumière.

O naručitelju snimanja, koje Silas ostavlja otvorenim i neka-ko povezuje s Uranijom, nije odgovoreno. Ipak, vjerojatno to nije Uranija. Promio je, prema navodima iz biografije, preuzeo tu obvezu snimanja četiri mjeseca prije manevara, mnogo prije pisma kojim Uranija traži snimke. Pri tome je zanimljivo da je to bilo jedno od zadnjih snimanja s takvim sadržajem, jer se od 1898. vojni prizori uglavnom više ne pojavljuju u filmskim snimkama.

Iz Francuske mi dolazi upit o broju fotografija koje želim objaviti u Hrvatskom filmskom ljetopisu. Nakon svih dosa-

dašnjih troškova dopuštam si samo dvije. Za ostale filmove radim računalne crteže prema snimkama.

### **Vojni snimci, pomorski manevri austro-ugarske mornarice**

#### **Dolazak i sidrenje broda — *Arrivée d'un bateau et mise à l'ancre***

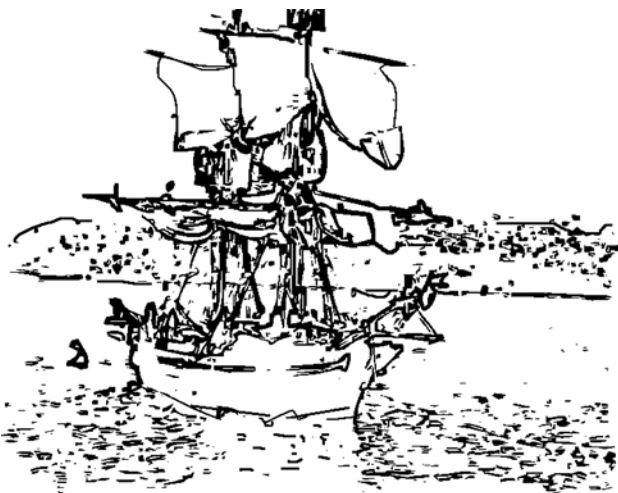
Katalog Društva Lumière br. 836.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Šibenik

Sadržaj: Brik na sidrištu u Šibeniku. U daljini obala, kamen i makija. Brod je s dva jarbola i napola skupljenim donjim križnim jedrima, a gornja su još puna vjetra. Snimljen s desnog boka. Vešan s krme konopom za bovu te vešan s dva konopa s pramca na obalu. Vjerojatno vučen konopima i prethodnom brzinom kreće se prema naprijed, prema obali



*Dolazak i sidrenje broda (skica)*

koja se ne vidi. Mornari na jarbolima skupljaju donja jedra i spuštaju gornja, dvojica bacaju sidro s boka broda. Brod za-tegnut konopom s bove zaustavlja se i kreće unatrag za cijelu svoju dužinu.

Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru. Kamera nije u libeli, morska je površina primjetno nagnuta u desno.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 44 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 2 pozitivske kopije Lumière perforacije, 1 pozitivska kopija Edison perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 3. srpnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.

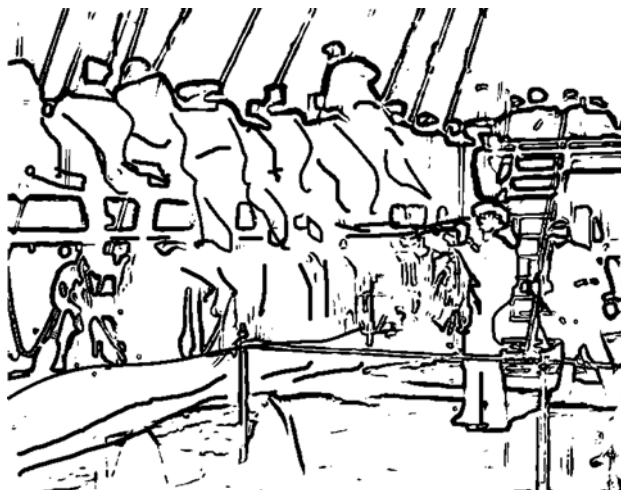
#### **Pozdrav s jarbola — *Salut dans les vergues***

Katalog Društva Lumière br. 837.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Šibenik



*Priprema za boj (skica)*

Sadržaj: Brik iz filma br. 836. Vešan uz bovu, sidren i vešan s dva konopa s pramca. U daljini obala. Uz konopce se diže desetak pomorskih zastava, a uz njih se pedesetak mornara hitro počinje penjati uz ljestve, razmješta na križevima jarbola, skidaju kape i tri puta ih dižu uz zrak uz pozdrave (hura). Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru. Kamera nije u libeli, morska je površina primjetno nagnuta u desno.

Trajanje: Prema DVD snimci trajanje bez naslova 44 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 1 duplikat-negativ Lumière perforacije, 1 pozitivska kopija Lumière perforacije, 1 pozitivska kopija Edison perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 3. srpnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.

#### **Priprema za boj — *Branle-bas de combat***

Katalog Društva Lumière br. 838.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Pula

Sadržaj: Dio palube bojnog broda. Mornari leže na palubi naoružani puškama. Trubač koji stoji daje znak trubom. Mornari se penju uz ogradu koja je visine oko 2,5 m, a na podest s kojega zaštićeni mogu pucati u klečećem stavu. Razmještaju se uzduž ograde. Časnik nadgleda, a trubač trubi. Nakon što se razmjestila grupa od dvadesetak mornara u kadar ulazi još desetak, uspinje se stepenicama prema povišenom krmenom dijelu i razmještaju se uz ogradu. U stanju su pripravnosti, kleče na jednom koljenu i nišane puškama. Časnik se uspinje stepenicama na krmeni dio.

Snimka: Snimano na palubi broda, između širokog srednjeg plana i polutotala, kamera statična, u jednom kadru.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 44 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 2 pozitivske kopije Lumière perforacije, 1 pozitivska kopija Edison perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 3. srpnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.



Iskravanje i puščana paljba © Association Frères Lumière

### **Iskravanje i puščana paljba — Débarquement et le feu de mousqueterie**

Katalog Društva Lumière br. 839.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Pula

Sadržaj: Dio žala, krupni šljunak. U drugom planu kameni molo, u daljini na moru dva manja plovila. U kadar ulazi s

lijeva čamac, prilazi žalu. Pun je naoružanih mornara. Na pramcu top koji ispaljuje hitac. Čamac se zaustavlja u plićaku, mornari iskaču u plitku vodu, pucaju iz pušaka. Još se u vodi razvrstavaju u liniju, i dalje pucaju, izlaze na kopno i iz kadra. Nekolicina zaostalih mornara iskače u vodu. U čamcu ostaje samo posada i topnik. Na krmi čamca se vije velika zastava austro-ugarske mornarice.

Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 44 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 3 pozitivske kopije Lumière perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 3. srpnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.

### **Regata (prolazak) — Régates (aller)**

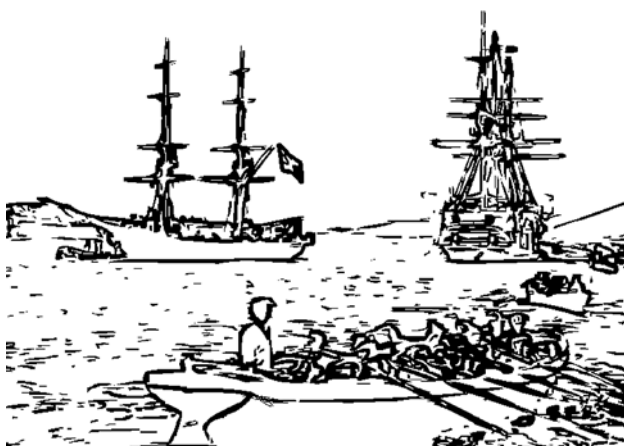
Katalog Društva Lumière br. 840.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Šibenik

Sadržaj: Utrka čamaca. Uža lokacija snimanja ista kao i u filmovima 837. i 838, ali s bitno promijenjenom pozicijom kamere. Na moru u drugom planu brik iz filma 837. i 838. Uz pramac brika, koji je postavljen s pramcem ulijevo, vezan je čamac s mornarima. Na desnoj strani kadra je bojni brod —



Regata (skica)

fregata ili korveta s tri jarbola. Vidi se s krmene strane i vjerojatno je vezana uz mol. Između ta dva broda jedan čamac na vesla. U prvi plan s lijeva ulazi u kadar čamac s tri para vesla i šest veslača, a na krmi kormilar koji stoji. Na čamcu se vijori zastava austro-ugarske mornarice. Za tim čamcem ulazi drugi s pet pari vesala i deset mornara s kormilarom koji stoji, a za njim i treći takav. Kormilari zamasa ruke određuju ritam veslanja. Voze prema bojnemu brodu. Načas izlaze iz kadra na desnoj strani i vraćaju se u kadar. Mornari žustro veslaju.

Po svemu sudeći, a i prema prizoru iz sljedećeg filma čamcu idu prema startu, na kojem će se poredati u liniju za početak trke, koja se odvija u filmu *Regata (povratak)*.

Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 34 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 1 duplikat-negativ Lumière perforacije, 2 pozitivne kopije Lumière perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 12. lipnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.

### **Regata (povratak) — Régates (retour)**

Katalog Društva Lumière br. 841.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Šibenik

Sadržaj: Utrka čamaca. Isti prizor kao i u filmu br. 840, ali snimljen nekoliko minuta kasnije pri povratku čamaca. U prednjem planu s lijeve strane kadra čamac sa časnicima sudjeluje u utrku. Jedan se čamac s promatračima nalazi između dva broda. S desna ulijevo prema sudačkom čamcu skoro poredani u crtu vozi šest čamaca s po pet pari vesala, deset mornara i kormilarom. Kormilari zamasa ruke određuju ritam veslanja. Pobjeđuje čamac koji prolazi u prvom planu najbliže kameri. Sudac sa zastavicom označava trenutak prolaska kroz cilj. Nakon što prođu cilj u svim se čamcima dižu vesla okomito u zrak. Mornari ustaju u mašu kapama.

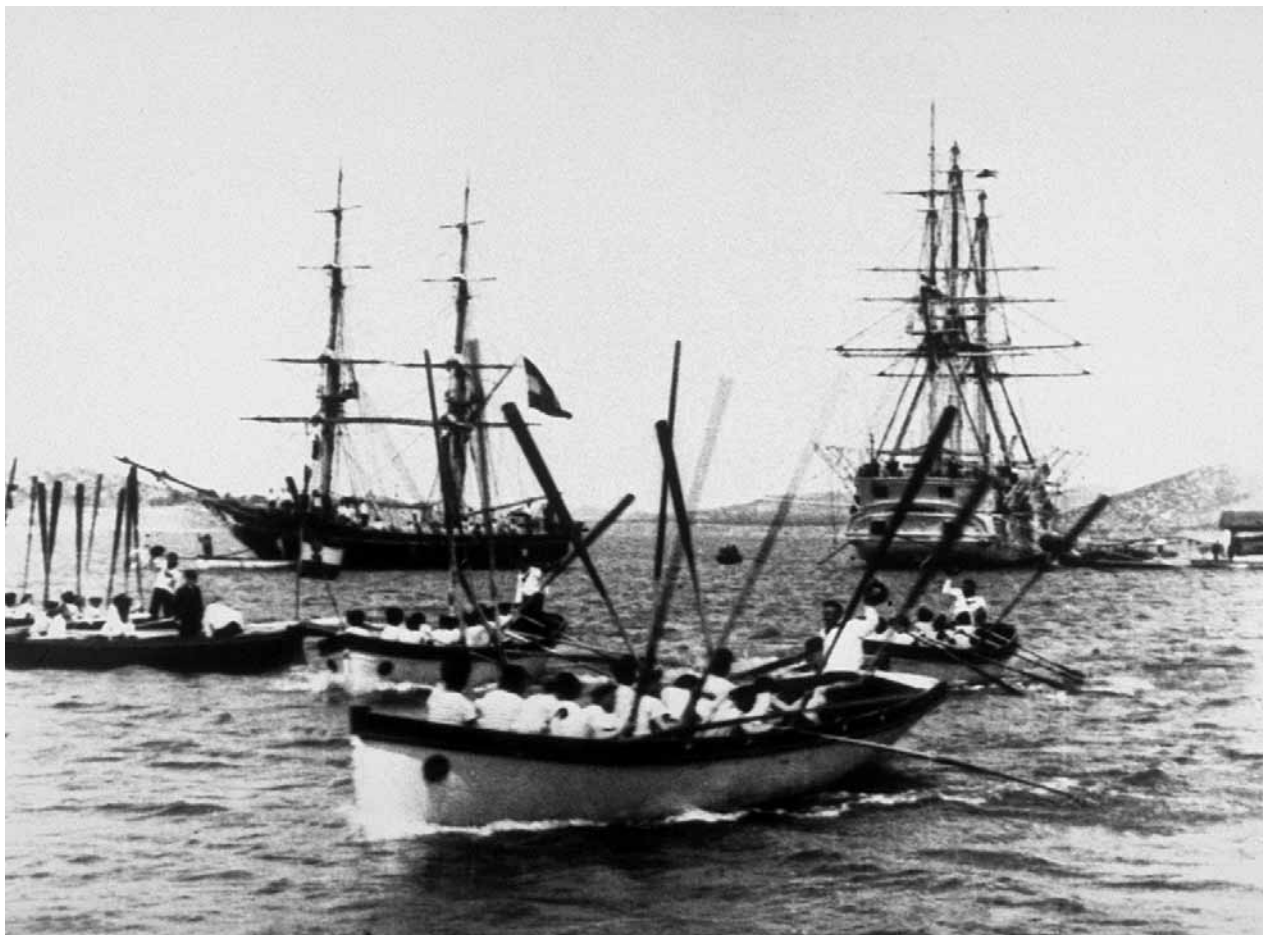
*Regata (povratak)* po svemu je sudeći prizor same kratke trke, a ne nastavak trke iz prethodnog filma *Regata (prolaska)* — *Regate (aller)*, kako bi se to iz naslova dalo zaključiti.

Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 46 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 2 pozitivne kopije Lumière perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 12. lipnja 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.



*Regata povratak* © Association Frères Lumière





Trka mornara (skica)

### Trka mornara — Course de matelots

Katalog Društva Lumière br. 842.

Snimatelj: Alexandre Promio

Datum snimanja: 28. ili 29. travnja 1898.

Mjesto snimanja: Pula ili Šibenik

Sadržaj: Prostor mornaričke baze. Uređena kamena obala. S lijeve strane komadić mora i nekoliko čamaca vezanih uz obalu. S desne strane platoa niska kamena kuća iznad koje je drveće. U dubini niska građevina, nad njom drveće, a iza veće kameno brdo. Pred tom građevinom stoji velika grupa mornara u bijelim bluzama, tamnim hlačama i s tamnim kapama. Na sredini platoa manji i niski kameni zid koji možda predstavlja kružni vrt s niskim raslinjem. Iz udaljene grupe mornara izdvaja se grupa od deset koja trčeći ide prema kameru. Pet prolazi pored lijeve, a pet pored desne strane »kružnog toka«. Ukupno protrči šest grupa, a časnici ostaju sami u pozadini.

Snimka: Snimano s kopna, total prizora, kamera statična, u jednom kadru.

Trajanje: Prema DVD snimci film bez naslova traje 45 s.

Arhivirano: negativ Lumière perforacije, 2 pozitivne kopije Lumière perforacije.

Prikazivanje: Film je prikazan 25. rujna 1898. u Lyonu. Podaci o ranijoj bečkoj projekciji nisu istraženi.

Pretpostavka: Možda se ipak radi o snimci iz Šibeniku, jer zaključujući po naznakama brežuljku u drugom planu i obali u daljini, taj je okoliš sličan zaljevu šibenskih filmova. Taj bi se prostor mogao možda nalaziti na obali s koje je snimana regata (br. 840 i br. 841), odmah lijevo od postava kamere za te snimke. Već i sam podatak da je u dva dana snimano na dvije tako udaljene lokacije i s toliko sadržaja koji je opisan u izvješću F. Silasa, govori ne samo o dobroj organizaciji, već i o uvjetima u kojima je sve bilo podređeno kameri, s nevelikim udaljavanjem od mikrolokacije snimanja. Pulski okoliš je sasvim drugačiji. To samo govori u prilog ovoj pretpostavci.

### P. S. — sasvim osobno

Zašto pišem o temi iz rane povijesti filma, po drugi puta, kada mi to nije struka? Već duži niz godina, pišući knjigu o tehničkom razvoju pokretnih slika, »od Altamire do multiplexa«, susrećem se s više zanimljivih podataka i navoda u člancima i popularno pisanim tekstovima, te na internetu, koji sjajno i novo zvuče u poznatoj povijesti filma, ali koje je teško provjeriti zbog nedostatka literature, dokumenata, a i mogućnosti uvida u strane arhive. Relevantne knjige nisu uvijek dostupne, u našim ih knjižnicama nema, a i ne prevode se. Učestalo se mora procjenjivati vjerodostojnost tih navoda, koji se ponekad pojavljuju u nekoliko nepodudarnih inačica, a potreban je i kritički odmak. Ipak, i na tim se mjestima iskopa pokoje zanimljivo zrnce.

Iako ima velikih bijelih mrlja, nove se stvari ne pojavljuju, a kada se nešto i nasluti teško je dosegnuti putove koji do njih vode. Mnogo je toga zapretno u jednostoljetnoj povijesti filma, mnogo je toga propalo ili pak svjesno bačeno, zapaljeno, preseljeno u druge arhive, kao što se to nakon Drugoga svjetskog rata dogodilo najvećem dijelu filmske arhive u Hrvatskoj.

Što se pak podataka tiče koji se odnose na najraniju povijest hrvatskoga filma i filma u Hrvatskoj, tu se izgleda zastalo s istraživanjima. Tu i tamo pojavi se pokoji podatak. Možda se čeka povrat nacionalne arhive iz Jugoslovenske kinoteke, koja će i hrvatskim autorima omogućiti da se temeljitije pozabave vlastitom poviješću.

Nakon osam mjeseci dopisivanja i telefoniranja te uz desetodnevni privatni boravak u Parizu, uz uredno plaćanje svih autorskih prava, materijala, filmova, fotografija i konzultacija, razumijem zašto se rijetko tko upušta u istraživanja koja su vezana za druge sredine u kojima se nalaze izvorni podaci. To je skoro nemoguće bez potpore institucija koje su utemeljene i financirane upravo i zbog takvih istraživanja. No, kod nas ne postoje one koje pokrivaju područje filma, instituta nema, katedre nema, a kinoteka je tek nedovoljno opremljena i nedovoljno financirana odjel velikoga nacionalnog arhiva, bez kustosa, bez znanstvenog aparata. Nije otvoren prostor u kojem bi se našlo mjesta za programe i projekte koji se i time bave.

Imao sam sreću, u posjedu sam DVD-a sa sedam filmova koje je Alexandre Promio snimio u Hrvatskoj, otkrio sam, čini mi se, djelić nečega što nismo znali. Ti filmovi, osim baštine svijeta, sigurno jednim dijelom pripadaju zemljama austro-ugarskog naslijeđa, a posebice su to filmovi naše povijesti i naše kulturno dobro. Snimljeni su u našoj zemlji, s našim mornarima. S najstarijim filmskim snimkama naše mornarice pomiče se sačuvani trag filmskog zapisa za šest godina unatrag, s 1904. na davnu 1898. godinu. Mjesto im je u Hrvatskoj kinoteci, koja će nadam se, jednoga dana s odgovarajućim smještajnim, tehničkim, kadrovskim i materijalnim potencijalom izrasti u samostalnu nacionalnu instituciju čuvanja, restauracije, obrade i istraživanja filmskog gradiva i filmske baštine te traženju njezina mjesta u »velikoj« povijesti.

Kroz ovo sam istraživanje već i površnim uvidom zamijetio još neke detalje, crtice nedovoljno istražene povijesti, koji mogu biti zanimljivi ne samo meni, već i povjesničarima filma. To sam naravno opet uočio kao snimatelj, a ne kao kritičar, teoretičar ili povjesničar filma. Mi film sagledavamo iz druge vizure i s drugim predznanjem.

Na svršetku ove priče sa sretnim završetkom mogu se našaliti na moje »otkriće«, parafrazirajući dosjetku mog oca koji je u šali znao reći, školujući me u mom filmskom zanimanju (a moju sestru u glazbenom): »Koštalo je, ali i vrijedilo, osjećam se kao mecena, Strossmayer hrvatske (filmske) znanosti i umjetnosti.«<sup>10</sup>

## Bilješke

- 1 Senses of Cinema, <http://www.sensesofcinema.com>, ISSN 1443-4059, Australija. Citirani program *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* nalazi se na stranici <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/6/program.html>.
- 2 Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, 2001.
- 3 Vidi: Enes Midžić, *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka* ili arheološko istraživanje prazne filmske limenke, Hrvatski filmski ljetopis, 2006, 46.
- 4 Dejan Kosanović, *Prvi koraci filma u Rijeci 1896-1918*.
- 5 *Agramer Zeitung*, 9. listopada 1896. (I. Škrabalo, D. Kosanović S. Knežević)
- 6 Dejan Kosanović, *Prvi koraci filma u Rijeci 1896-1918*.
- 7 Ibid.
- 8 Dario Petković, *Ratna mornarica Austro-Ugarske monarhije: brodovi u K. U. K. Kriegsmarine s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće do kraja Prvog svjetskog rata*, Pula 2004.
- 9 Uranija, muza astronomije. Pod tim su imenom djelovale institucije popularizacije znanosti u mnogim gradovima Austro-Ugarske, a po uzoru na berlinsku. Na poticaj Izidora Kršnjavoga osniva se 1900. godine u okviru Društva umjetnosti u Zagrebu Znanstveno umjetničko kazalište Urania u kojem su uz predavanja priređivani znanstveno popularni programi uz prikazivanje dijapozitiva i filmova. Urania je djelovala do 1903. godine, a bila je smještena u donjim prostorima Umjetničkog paviljona na Trgu kralja Tomislava.
- 10 Zapravo, u ovom je istraživanju najviše vremena, truda i novca uložila moja sestra, koja mi je u Parizu bila ključna osoba za kontakte i komunikaciju.

## Literatura

- Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque Française — Edizioni Gabriele Mazzotta, Pariz — Milano 2001.
- Zvonimir Freivogel, *Austrougarski bojni brodovi I. svjetskog rata / Austro-Hungarian battleships of World War One*, Adamić — Digital point, Rijeka 2003.
- Duško Kečkemet, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*, Muzej grada Splita, Split 1969.
- Srdan Knežević, »Prvo i drugo prikazivanje filmova u Zagrebu«, *Filmska kultura*, 153, Zagreb 1985.
- Dejan Kosanović, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije do 1918. godine*, Institut za film — Univerzitet umetnosti, Beograd 1985.
- Dejan Kosanović, »Prvi koraci filma u Rijeci 1896-1918.«, u knjizi *Kinematografija u Rijeci*, Muzej grada Rijeke, Rijeka 1997.
- Vjekoslav Majcen (ur.), *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (1904-1940)*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 2003.
- Ante Peterlić (ur.), *Filmska enciklopedija*, JLZ »Miroslav Krleža«, Zagreb 1986. i 1990.
- Dario Petković, *Ratna mornarica Austro-Ugarske monarhije: brodovi u K. u. K. Kriegsmarine s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće do kraja Prvog svjetskog rata*, C.A.S.H., Pula 2004.
- Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Éditions L'Harmattan, Paris 1999.
- F. Silas, »Le Cinématographe français à l'Exposition jubilaire de Vienne«, *Bulletin du photo-club de Paris*, no 88, Pariz 1898.
- Ivo Škrabalo, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije: 1896-1980*, Znanje, Zagreb 1984.
- Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998.



*Karaula*

*Dragan Rubeša*

## Filmski brevijar Mediterana

Filmske mediteranske igre u Rijeci, 1-4. lipnja 2006.

Rijeka je ovih dana veliko gradilište. Na zapadnom dijelu grada grade se raskošni olimpijski bazeni, kao ulaznica za toliko priželjkivane sportske Mediteranske igre, za koje se grad uporno kandidira. A na drugom kraju grada, onom istočnom, upravo se završila izgradnja ništa manje raskošnog WTC-a s ogromnim multipleksom i trgovačkim centrom, čijim će se otvaranjem ugasiti posljednja dva riječka kina, Teatro Fenice i Croatia, čija je zgrada pripala Crkvi. Od ove jeseni, dakle, riječki filmoljupci više neće gledati filmove, nego će ih kupovati. A za one najpredanije filmofile preostaju odlasci u sušački HKD kao jedinu oazu drukčijeg filma. No, kad već nismo dobili toliko željene Mediteranske igre u sportu, za koje se i dalje upisujemo na popis kandidata, dobili smo Mediteranske igre u kulturi u organizaciji agilne škvadre iz Drugog mora. Igre su bile podijeljene u tri segmenta. Prvi, onaj performerski, bio je osmišljen kao nogometna utakmica Moći i Mase. Drugi je uključivao talijanske videoradove na temu Mediterana, koje je odabrao milanski galerist Mario Gorni. A treći i najreprezentativniji bio je filmski program u HKD-u, osmišljen kao mali filmski vodič po obalama »mora koje je zibalo Evropu«.

Kako sam to naveo u programskoj knjižici, Mediteran je u tom vodiču prostor malih slika i naizgled nevažnih svakodnevnih detalja, ali i ono što bi se moglo sublimirati sintagmom »metafore otvorenosti«. Objektivni razlozi natjerali su nas da taj mediteranski filmski »brevijar« svedemo tako na nekolicinu manje poznatih destinacija, na kojima dominiraju obale Magreba. Čak i kad je riječ o afirmiranim kinematografijama poput one talijanske, nismo se rukovodili napuljskim i palermitanskim klišejima, nego smo odabrali manje istražene filmske obale Sardinije kao neku vrstu pulsirajućeg srca Mediterana. No, naša »pozitivna opsesija« Mediteranom nije svedena na uniformiranu folkloru i turističku razglednicu, nego na traganje za hrabrim filmovima koji pokušavaju istražiti *terru incognitu* njegove trenutne političke psihologije, čak i onda kad su oni polemično intonirani u mračnom apsurd. Da parafraziramo Predraga Matvejevića, cilj nam je bio odabrati male velike filmove koji ostaju kad sve drugo prođe.

No, premda nam nisu bili naklonjeni veliki sponzori, ipak smo dobili ono što smo željeli (svi uvršteni filmovi bili su hrvatske premijere, izuzev *Paradise Now* koji je već bio prikazan na zagrebačkome Human Rights Film Festivalu, i prikazani su na 35 mm formatu, a ne na DVD kopiji). A to čak ne uspijeva ni puno bogatijim festivalima poput Pule i Motovu-



*Paradise Now*

na, koji su u posljednjem trenu ostali bez najjačih aduta (*Vol-ver*, *Put za Guantanamo*). Jedino nam je žao da nismo dobili toliko željeni *A Perfect Day* autorskog tandema Joane Hadjitomas i Khalila Joreige, koji bi na neki način proročanski najavio ono što se trenutno zbiva u Libanonu. Osim toga, selekcija nije uključila ni filmove poput *Zapadnog Beiruta*, kojeg je riječka publika već vidjela u sklopu ciklusa Fonds sud cinema, premda Douerijev komad tek sada postaje proketo aktualan. A volio bih i da sam s riječkom publikom mogao podijeliti onaj isti ushit kojeg sam samo nekoliko dana ranije doživio u Cannesu tijekom projekcije prekrasnog filma Alžirca Rabaha Ameer-Zaïmechea *Bled Number One*. No, za to je bilo prekasno. A da se ne bi ponovila blamaža koju je, zadržimo se u mediteranskim kulturnim okvirima, morao otrpjeti inače inteligentno koncipirani splitski Festival novog filma i videa, kada je dvorana tijekom pojedinih projekcija zjapila sablasno prazna, zbog čega mu je FIPRESCI otkazao suradnju, odlučili smo se na agresivnu promotivnu kampanju, koja je uključivala gostovanja na lokalnim radio i TV postajama, i smrzavanje na festivalskom info punktu na Korzu. Trud se isplatio, jer je interes publike bio neočekivano velik, premda to nisu bili isključivo prijatelji organizatora i oni kojima je Aldo Paquola dodijelio titulu »zlatnog nazočnika«. Krenimo, dakle, dan po dan, na malo filmsko krstarenje Mediteranom, uz jednu malu napomenu. Autor ovog teksta ujedno je i selektor filmskog programa, što ga još uvijek ne sprečava da u isti mah bude i filmski kritičar. Uostalom svaki je izbornik svjestan da nijedan odabir ne može biti idealan.

*Ballo a tre passi***1. 6.**

Prvi festivalski dan bio je rezerviran za dva dijametralno različita suočavanja s islamskim fundamentalizmom. Jedan je sirov i »prljav« (*El Manara* Alžirca Belkacema Hadjadja), a drugi ispoliran, ali krajnje izbalansiran i iznijansirani (*Paradise Now* Palestinca Hanyja Abu-Assada). Snimljen u nizozemsko-francuskoj koprodukciji, *Paradise Now* već unaprijed može računati na besprijekorni produkcijski dizajn. Na isti način, jednu grupu alžirskih filmova čine oni za »izvoz« snimljeni u francuskoj koprodukciji, a čije autore mahom prepoznajemo u sinovima alžirskih emigranata iz pariških »banlieuses«, kojima ne manjka autorske hrabrosti, poput Amer-Zaïmecheova *Bled Number One*. A drugi su oni poput *El Manare*, snimljeni u siromašnoj TV produkciji, ali samim time još autentičniji u svome sirovom agit-propu, pri čemu se način na koji Hadjadj promatra rađanje islamskog fundamentalizma bitno ne razlikuje od onog kojim kasni Vrdoljak portretira komunizam u doba Bleiburga. Upravo je ta sirova i gotovo naivna autentičnost primarni razlog zbog kojeg smo ga uvrstili u program. Hadjadjev film krajnje je brutalan portret alžirskog društva s kraja 1980-ih i početka 1990-ih, kad na vlast dolazi militantna Fronta za spas islama (FIS), kojoj je zasmetao »vulgarni« način tradicionalne kostimirane proslave u čast proroka Muhameda. No, autorov prosede ostaje krajnje dijalektičan i fikcionaliziran.

S druge strane, Abu-Assadovi protagonisti, koji odluče doslovno »eksplozirati od života«, više nisu nikakvi mučenici, nego ekvivalent onih istih naših branitelja koji se polijevaju benzinom, dakle, dio one iste »kulture smrti« u kojoj je već sve »razneseno«. No, dok će u autorovu prethodnom filmu *Ranino vjenčanje* u kojem njegova heroina juri ulicama okupiranog Ramallaha u potrazi za vjenčanicom, praćena frenetičnim pokretima Abu-Assadove kamere, trijumfirati ljubav, *Paradise Now* pokazuje trijumf očaja. Njegova mizanscena sada počiva na gestama, očekivanjima, unutarnjim razdorama, egzistencijalnim nemirima i nesuglasicama. Ali Abu-Assadu je jako potreban cinemascope, jer jedino u tom formatu reklama za Samsung koja prekriva fasadu nebodera u Tel Avivu može u svojoj marketinškoj megalomaniji pokazati svu jačinu kulturnog šoka kojeg su doživjeli Khaled i Said

prelaskom iz Nablusa na Zapad (njihova vožnja autobusom u svojoj je napetosti gotovo ravna onoj Hitchcockove *Sabotaže*). Uostalom, kao kako bi to rekao Godard u *Histoire(s) du cinema*, dotaknuvši se svog filma o palestinskoj revoluciji *Ici et ailleurs*, »Ja nisam sudio njima, nego sam pokušao suditi sebi.«

**2. 6.**

Četiri godišnja doba (proljeće, ljeto, jesen zima). Četiri kraljika (more, planina, selo, grad). Četiri životna stadija (djetinjstvo, mladenaštvo, zrelost, starost). Na toj simetriji ekstatični pjesnik Sardinije Salvatore Mereu gradi svoje »plesne korake« u taktovima magičnog realizma. Kao i većina omnibus filmova, tako i Mereuov *Ballo a tre passi* oscilira od priče do priče. Ona uvodna u kojoj četiri dječaka po prvi put u životu ugledaju more, ulaze u vodu i igrom istražuju taj veliki »misterij Mediterana«, obuzeti nesputanom radošću (jedan od njih čak je i zaplakao od veselja) ujedno je i »najmediteranskija« od svih koje smo vidjeli na Igrama. A ona ljetna s mladim pastrom koji doživi svoj prvi seksualni odnos sa ženom, francuskom pilotkinjom koja je sa svojim dvokrilcem aterirala na njegov otok, gotovo je nadrealna u svom pulsirajućem erosu. Krasi ju jedna od najsenzualnijih ljubavnih predigri viđenih u recentnoj domeni filmskog heteroerosa (čak i finale njihove igre, kad pastir uporno tjera svoju partnericu na analni snošaj, jer je to jedini položaj kojeg je naučio u društvu ovaca, ne doima se nimalo vulgarno). No, kako film odmiče, s pričom o časnoj sestri koja odlazi na vjenčanje njezina rođaka, i onoj o usamljenom starcu koji traži utjehu u društvu prostitutke, tako se debitant Mereu sve više gubi u melodramatskim diskurzima i zadire u fellinijevske vode, premda mu se ne može osporiti talent, koji je sav fokusiran na poglede i punokrvenu mizanscenu. On znanđe detektirati pravu stvar, i dok je promatra spreman je staviti sve na kocku, čak i uz cijenu vlastite pogreške, bilo zbog ekscesa ili puke velikodušnosti.

Na posve drukčijem kolosijeku zatekla se odlična izraelska filmašica Karen Yedaya, čiji se *Or/Mon tresor* na neki način ambijentalno nadovezuje na finalnu priču Mereuova komada. Satkan od dugih elipsi, planova-sekvenci i statičnih kadrova, Yedayin impresivni film je bressonovski precizna i krajnje impresionistička kronika o tragičnoj neminovnosti



Or

ispričana kroz turbulentni odnos majke i kćeri. Majka je portretirana kao umorna odaliska slomljenih nada, koja se prostituira da bi preživjela. A kćer pere stubišta i suđe u restoranu, prikuplja boce, i odlazi u školu kad god može. Kompletna tekstura Yedayina filma igra na dualnosti na relaciji javno-intimno i vanjsko-unutarnje, premda su majka i kći te koje stalno zauzimaju skućeni prostor filmskog kadra i njime dominiraju. No, u filmu *Mon tresor*, prostitucija nije tretirana kao svaki drugi posao, nego se ona pretvara u ovisnost, nešto poput nasljedne genetske bolesti. Zato Yedayin feministički bijes na kraju biva potkopan autoričnim darvinističkim pristupom. Jer, kad autorica u finalnom kadru uokviruje u krupnom planu lice Or dok sjedi na krevetu nepoznatog stana, prije no što je krenula striptizom animirati zlatnu mladež Tel Aviva na nekom tulumu, ona tada ne postaje tek sama sebi strancem, nego i majčina tužna dvojnica.



Viva Laldjerie

### 3. 6.

Nakon Karen Yedaya, koja bi osvojila čisto zlato da se na Igrama dijele medalje, i dalje ostajemo na odnosu majke i kćeri. Samo što Izrael zamjenjuje mediteranska obala Alžira, čije noge stoje čvrsto u Africi, ali mu je glava okrenuta prema Francuskoj. Za Nadira Moknechea, Alžir je »duševno stanje« *par excellence*. U remek-djelu *Viva Laldjerie*, uz *Or* definitivno najboljem filmu Igara, Moknecheovi plastični protagonisti nalaze se u vječnoj transformaciji. Ona je Papicha, bivša kabaretska zabavljačica i trbušna plesačica, vedeta kluba Copacabana, portretirana kao balzamirana relikvija Alžira kakav je nekad bio, koja svojim stasom i hrapavim glasom podsjeća na neku od Almodovarovih transrodnih kreatura. A Goucem je njezina kći zaposlena u fotografskom studiju. Elan i očaj dva su dijametralna motiva koja se alternativno izmjenjuju, a katkad i združuju iz scene u scenu. Elan: Goucem traži utjehu kod Fifi. Očaj: odlazak Papiche i Goucem na očev grob. Elan i tuga: nezaboravna sekvenca u kojoj Papicha nakon dva dupla viskija pleše u opskurnom kafiću, praćena krdom razuzdanih mužjaka. U Moknechea, vedute Alžira nikad nisu bile tako senzualne i okrutne u isti mah, poput energične sekvence vožnje taksijem po ulicama koje dodiruju krovove zbijenih kuća. Papicha će na kraju ipak dobiti svoju gažu. A Goucem se sastaje na bočalištu sa



Noce d'ete

Samirom. Ambijent je tako mediteranski u svojoj idili. Kao da se susret dogodio u bilo kojem gradu na Mediteranu. Moglo je to, recimo, biti i u Splitu. Terorističke prijetnje koje su natjerale Papichu i Goucem na igru skrivača tada postaju dio nekog drugog ružnijeg svijeta.

Subotnja večer rezervirana je za jedno vjenčanje. Bilo to veliko grčko debelo vjenčanje ili ono tunižansko u rukopisu Mokhtara Ladjimija, kakva smo odabrali, etno stereotipi ostaju. No, kakva bi to bila subota bez svadbe? Film se zove *Noce d'ete* i prati zgrade i nezgode ambicioznoga tridesetogodišnjeg novinara, kojeg roditelji pod društvenim pritiskom odlučuju oženiti rođakinjom. On pristaje na vjenčanje, ali odbija sudjelovati u pripremnim radnjama. Film ima svojih humornih trenutaka, ali postaje veoma ozbiljan, kad nakon prve bračne noći koja nije bila konzumirana, nevjesta sama razdere himen, kako idućeg jutra ne bi doživjela dodatna poniženja. Ladjimijeve vedute bijelih kuća s azurnoplavim prozorima možda nas i podsjećaju na naše ljetovanje u Tunisu. No, redateljski stil nije nimalo turistički. A kad je o putovanjima riječ, njegov junak na kraju tek ostaje na (životnim) tračnicama. Ah, ti vražji filmovi koji ulaze u tunel i hodaju prugom. Kažu da na drugom kraju tunela postoji svjetlo.

### 4. 6.

Festival ulazi u svoju završnicu dvama marokanskim filmovima koji na dva različita načina i u dva različita smjera pristupaju motivu migracije. U filmu *L'enfant endormi* Yasmine Kassari, marokansko selo ostaje ispražnjeno od muškaraca



L'enfant endormi

koji su emigrirali u Europu u potrazi za egzistencijom, pa komuniciraju s najbližima putem videopisama. A u filmu ceste *Tenja* Hassana Legzoulija putovanje se odvija u suprotnom pravcu, jer se njegov junak vraća iz Francuske u Maroko, kako bi ispunio očevu želju da bude sahranjen u rodnom selu. No, dok Legzoulijeva sugestivna minijatura nije imuna na etno-retoriku, poetski intonirani i smireni rukopis Yasmine Kassari stavlja jedan marokanski ritual/legendu u feministički okvir. Nakon muževa odlaska, majka daje trudnoj kćeri talisman koji će uspavati njezino dijete u utrobi. Ritual nalaže da se dijete može probuditi samo uz muževu dozvolu, nakon njegova povratka. No, vrijeme prolazi i muž joj javlja da se više ne namjerava vratiti, dopustivši joj da sama probudi dijete. Ritualno »odgađanje« rođenja, dakle, fingirana trudnoća, sugestivna je i krajnje optimistična metafora o položaju žene u ruralnom Maroku. Jer, autoričina heroína

sama uzima sudbinu u svoje ruke i ne dopušta nikome da manipulira njezinim majčinstvom.

Igre koje su i inače bile jako naklonjene ženskim likovima, možda nisu mogle završiti na ljepši način. No, organizatori ostaju svjesni činjenice da priredba ne može egzistirati bez dijaloga i sinergije s drugim sličnim manifestacijama. Tako bi uskoro trebala započeti i suradnja Igara s najvećim od svih festivala mediteranskog filma, onim u Montpellieru (Festival international du cinema mediterraneen). Jer, kao što je Matvejevićev *Mediteranski breživijar* u svome vječnom nadopunjavanju i literarnom zamahu nadišao okvir jedne knjige prelivši se u druge tekstove, tako se nadamo da će već u idućem izdanju ovih celuloidnih Mediteranskih igara njihov filmski program biti bogatiji novim krajolicima, gostima i retrospektivama.

Jurica Starešinić

## Blagodati krize identiteta

17. Animafest, svjetski festival animiranog filma, kratkometražni filmovi,  
12-17. lipnja 2006.

Sedamnaesto izdanje za bijenalni festival animiranog filma i više je nego zavidno iskustvo. Mnogi velikani svjetske animacije predstavljali su se ranijih desetljeća u Zagrebu, kao što se ove godine predstavio veliki broj autora koji u vrijeme prvog festivala još nisu bili rođeni. Festival u svojim srednjim tridesetima već je odavno prerastao tinejdžersko doba, ali čini se da ga pitanja identiteta nikada nisu dublje pogađala. Koji filmovi spadaju u animirane, a koji ne? Nekad je to bilo puno jasnije. A onda su se pojavile tehnike poput piksilacije, rotoskopije, kompjutorske 3D animacije implementirane u igrani film i slično, pa se i festival pita: tko sam i kamo idem?

U Annecyju su film *Za kvadratne glave leptirica obavezna* (*Fliegenpflicht für Quadrat Köpfe*) Stephana-Flinta Müllera uvrstili u animirani program, a ove godine u Zagrebu u poseban program završne večeri, objasnivši kako, iako se radi o iznimno zabavnom uratku, ne zadovoljava uvjet da je 50% filma izvedeno animiranjem. I zbilja, radi se o filmu koji na animirani više podsjeća, nego što to jest. Estetski, geg humorom i karikaturnim pristupom, on je duboko uronjen u tradiciju animiranog filma, ali je izveden klasičnim snimanjem videokamerom. Zapravo slično kao što je film *Ryan* Chrisa Landretha (prikazan u Velikom natjecanju ove godine u Zagrebu) nastao imitirajući filmsko kadriranje, montažu i koristeći naracijske i dijaloške modele karakteristične za dokumentarni i igrani film, dok je u potpunosti izveden kompjutorskom 3D animacijom.

Još je graničniji slučaj (ovdje je bilo manje ili više sve jasno: animacija nije estetska, nego tehnička kategorija i po tome se ravnalo) eksperimentalni film *Dok Darwin spava* (*While Darwin Sleeps*, Paul Bush) izveden tehnikom piksilacije, a koji po mom sudu naprosto nije imao dovoljno sličnosti između dodirnih mikrokadrova da bi se mogao nazvati animiranim, iako je prikazan u Velikom natjecanju. Radi se o nizu



Brandomanija



Dok Darwin spava

fotografija različitih kukaca snimljenih u Prirodoslovnom muzeju u Luzernu, koje se projiciraju jedna za drugom kao sličice filma. Ako je namjera autora (što naslov donekle sugerira) bilo prikazati evoluciju kukaca koja traje tisućljećima u pet minuta, čini se da je eksperiment sasvim propao, jer je to meni djelovalo više kao niz nepovezanih sličica, a ako mu je namjera bila prikazati u pet minuta nevjerojatnu širinu i različitost vrsta kukaca koji se nalaze oko nas — onda to nije animirani film.

Druga krajnost je rotoskopski *Tango nero* Belgijanke Delphine Renard. Ovdje je cijeli film snimljen kamerom i s glumcima, a crteži preko snimljenog materijala toliko su vjerni i tako malo odstupaju od boja i oblika iz prirode da nije jasno čemu je ta tehnika poslužila. Najbizarnije je ipak što pouzdano znam da se sasvim sličan efekt može postići softverskom manipulacijom digitalne slike u, primjerice, programskom paketu Adobe After Effects. Iskreno govoreći, nisam siguran da taj film i nije proizveden običnim manipuliranjem snimljenim materijalom. Autorima vjerojatno možemo vjerovati, ali pitanje ostaje za budućnost: ako tehnika još više zaživi (Richard Linklater je, eto, snimio još jedan relativno popularan dugometražni rotoskopski film/animirani film), po čemu će selektori znati gdje je zaista crtan kadar po kadar, što je isključivi uvjet da govorimo o animiranom filmu, a gdje je računalo odradilo cijeli posao? *U susjedstvu grada*





Milch

Joška Marušića također koristi rotoskopiju, ali estetski razlozi za precrtavanje postoje i crtačka intervencija je vidljiva jer crteži oduzimaju dio trodimenzionalnosti likovima. Dodajte tome još *Gradski raj* (*City Paradise*, Gaëlle Denis) za koji ne sumnjam da je u više od 50% trajanja korištena kompjutorska animacija, ali gdje je ta tehnika korištena uglavnom za nešto što bi mogli nazvati specijalnim efektima. Mislim da bi i kronološki najnovije tri epizode *Ratova zvijezda* komotno prošle takvu definiciju animacije.

Kriza identiteta? Nije ni čudo. Granice filmskih tehnika blijeđe i specijalizirani festivali morat će još pažljivije definirati kriterije i još pažljivije selektirati filmove koje prikazuju da bi opravdali svoje programe.

### Programi

Kao što znamo, velik broj najcjenjenijih umjetničkih djela nastao je iz preispitivanja vlastitog identiteta, žaljenja za jednostavnijom prošlošću i iz straha od budućnosti. Tako je i Animafest u krizi identiteta iznjedrilo još jedno izvanredno izdanje. Jednim uhom oslušujući žalopojke iz Annecyja kako je svjetska animacija imala lošu godinu i kako su teško popunili festival kvalitetnim programom, zahvaljujući dvogodišnjem ritmu u Zagrebu smo oba oka zalijepili za platno u dvorani Vatroslav Lisinski gdje smo svaki dan imali prilike vidjeti barem po jednog laureata iz Cannesa, Annecyja ili oskarovca i uz njih još puno iznimno zanimljivih filmova u Velikom natjecanju i brojnim drugim programima.

Tako smo mogli vidjeti izbor najdražih filmova ovogodišnjeg počasnog predsjednika festivala, pobjednika prošlog izdanja, Kojija Yamamure, nekoliko retrospektiva poznatih studija za animirani film, nekoliko retrospektiva domaćih filmova, tematske blokove, blokove filmova koji nisu ušli u Veliko natjecanje, ali su se svidjeli selekcijskoj komisiji, zanimljivi dokumentarac o ruskoj školi animacije... U Natjecanju filmova za djecu, žiri su sačinjavala djeca kojoj se najviše svidio, pogadate, šminkerski Disneyjev kratki *Djevojčica sa šibicama* (*The Little Matchgirl*, Roger Allers), a posebno su istaknuli i domaći film *Kućica u krošnji* Darka Kreča. Jedna od novosti je i natjecanje Novi mediji. Radi se o kratkim filmovima napravljenim za internetsko prikazivanje koji su se mogli pogledati i/ili skinuti sa službenih stranica Animafesta. Pobjed-

nika je birala publika *online* glasovanjem. Tako je nagradu dobio jedninutni Flash geg iz Indije, *Gavran 1* (*The Raven 1*, Ravanbakhsh Sadeghi), iako je u konkurenciji bilo najmanje nekoliko neusporedivo promišljenijih, zanimljivijih i kvalitetnije napravljenih animiranih filmova. Koliko je film na brzinu napravljen, očigledno je svakome tko je primijetio kako je grančica koju je u ključnim trenucima filma trebalo skrivati gavranovo tijelo bila nepotpuno prekrivena maskirajućim slojem u Flashu, a banalnost i priprostost fabule nedostojna je prepričavanja. Osobno mi se najviše svidio kineski film *Mačka* (*Cat*, Bu Hua), također animiran u Flashu, također film s puno izvedbenih mana, ali začudno emotivna, originalna i dinamična priča ilustrirana s puno kontrastnih boja, zvukova i promjena planova.

Osim Velikog natjecanja, naravno, najzanimljivije je i ove godine bilo Studentsko natjecanje. Ako se može tako generalizirati, studentski filmovi za onima starijih kolega nisu nimalo zaostajali u tehničkom smislu. Često su ih i nadmašivali. Vjerojatno gonjeni ambicijom da pokažu svojim mentorima što suverenije vladanje različitim modernim i tradicionalnim tehnikama animacije, oslobođeni pritiska rokova, a možda i nedovoljno iskusni da bi prepoznali važnost komuniciranja ideja i osjećaja gledateljima, studenti su stvorili pregršt vizualno impresivnih radova ispoliranog vanjskog sjaja



Nesanica

iza kojeg se, na žalost, tek ponekad jedva nazirala neka originalna misao.

Domaći (hrvatsko-poljski) predstavnik *Vlak* (*Pociąg*, Goran Stojnić) izrazit je primjer tog pristupa. Iza lažno filozofske rečenice kojom je film predstavljen u festivalskom katalogu (»Proučavanje stvarnosti i međusobni odnos istinskog života i apstraktnog svijeta.«) krije se sasvim nezanimljiva fabula o nekoliko putnika i kondukeru u vlaku. Pripovijedanje je usto ispresijecano nepotrebnim kadrovima ptica kojima je jedina svrha pokazati što sve animator zna i može izvesti tehnikom ulja na staklu. A može izvesti čuda. Nekoliko kadrova (vlak koji prolazi poljem, pojedini kadrovi ptica) toliko su majstorski izvedeni, da se pitate bi li to bolje izveo i Stojnić

čev mentor, veliki Jerzy Kucia. Ako autor od mentora osim tehničke vještine nauči i ponešto o pretvaranju ideja u slike, umjesto da povezuje nekoliko impresivnih slika u tobožnju, pretenciozno sročenu filozofiju, možemo se nadati velikom autoru s umjetničkim ambicijama.

Žiri Studentske konkurencije posebno je istaknuo jedan drugi film nastao animacijom ulja na staklu, podjednako impresivno izveden, nešto promišljeniji i sigurnije režiran *Posljednji urlik* (*Dernier hurlement*, David Devaux), a ja naprosto moram istaknuti da je ova priča, iako ozbiljnija i slojevitija od Stojnićeve, predstavljena u katalogu samo rečenicom »Pas mašta o životu u čoporu vukova«. Možda mala lekcija iz skromnosti našem perspektivnom animatoru?

*Brandomanija* (*Brand Spanking*, John Paul Hamey), također s posebnom pohvalom žirija te Nagradom publike studentske konkurencije, tipičan je primjer obrnutog problema s kojim se izgleda mladi autori susreću kad točno znaju što žele reći i s tom mišlju kreću u realizaciju. Iako ima nekoliko uspješnih šala, iako je dinamičan i solidno animiran (3D animacija koja glumi 2D nije baš do kraja uspjela), film nemalo iritira bombardiranjem porukama. Dojam je da imamo autora koji je neposredno prije nego je počeo pisati scenarij čitao *No Logo* Naomi Klein i poželio sve što je zapamtio nagurati u film koji ispada više pamfletska antiutopija nego narativno djelo. Kako i zašto glavni lik shvaća ispraznost *brandomanije*? Što učitelja motivira na tako agilno služenje režimu? Nešto o njihovoj prošlosti, karakteru, nadama, strahovima... Ništa od toga film nam ne nudi. Likovi su puki simboli. Učitelj represivnog sistema, učenik autorove težnje za oslobođenjem od istog.

A glavnu nagradu konkurencije, sasvim je zaslužio odnio nepretenciozni karikaturni filmić koji je izgleda uspostavio najbolji odnos između želje da se napravi kvalitetna animacija, ispriča priča i ponudi nekakav osobni svjetonazor. Iako nipošto ne mislim da je ambicioznost mana, naprotiv — u konkurenciji studenata je ostao dojam da su najpotpunija djela ipak ostvarili autori koji su realnije procijenili svoje mogućnosti i odlučili velike poruke svijetu ili nevidene vizualne spektakle ostaviti za neke kasnije filmove, kad skupe još malo znanja i iskustva. *Zabava u vlaku* (*Bouts en train*, Emilie Sengelín) upravo je takav film. Zgodna kompjutorska animacija u tradiciji francusko-belgijske škole karikaturnog stripa, duhovit i pamtljiv song koji mora krasiti svaki humoristični mjuzikl, što ovaj film jest, razigran duh i nenametljiva poruka da svatko ima svoju priču koju vrijedi čuti i razumjeti, čine ovaj film izrazito uspješnim u okviru koji si je zadao. Ostaje nada da će autori biti podjednako uspješni i kad si zadaju zahtjevnije ciljeve.

### Domaći filmovi u Velikom natjecanju

Nekarakteristično velik broj domaćih filmova u Velikom natjecanju (tri) nimalo me nije iznenadio. S jedne strane zato što se slučajno dogodilo da trenutno najjači hrvatski autori baš ove godine završe svoje filmove (što je na Danima hrvatskog filma dočekano kao buđenje hrvatske animacije, iako nismo vidjeli ni jedan impresivan rad nekog novog autora osim efektno animiranog, ali na svim ostalim razinama samo



*Pita od jabuka*

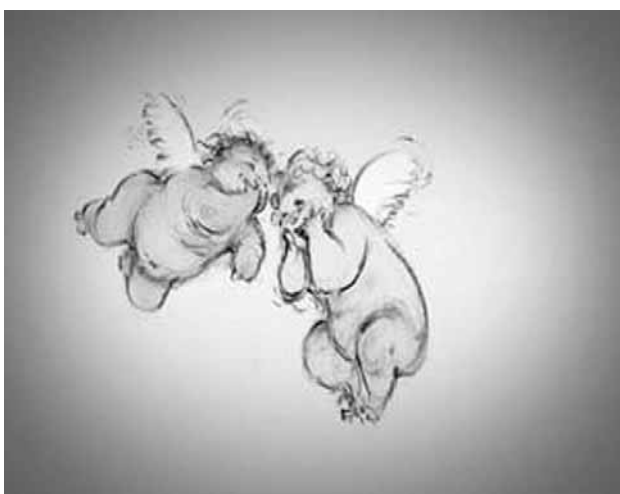
solidnog *Soldata* Davida Peroša-Bonnota), a s druge jer je u selekcijskoj komisiji između ostalih sjedio Milan Trenc čija je filozofija dobro poznata (»samo nas je pet milijuna, moramo si međusobno pomagati«). Ništa zato. Hrvatski su se filmovi sve samo ne osramotili.

U vrijeme kad je riječ *pretenciozno* postala omiljen pridjev većine naših kritičara i sasvim zamijenila riječ *ambiciozno* u ogleđima o filmu u domaćim novinama i časopisima, a svjetski trendovi nameću rezignaciju kroz biografsko/autobiografski trend »malih priča o malim ljudima«, veseli primijetiti da su se hrvatski animirani filmovi istakli baš ambicijom i željom da budu aktualni i društveno svjesni.

Najbliži je spomenutim svjetskim trendovima, a ujedno i najneambiciozniji ovogodišnji predstavnik hrvatske animacije (što nipošto ne znači da se radi o neambicioznom filmu), *U susjedstvu grada* Joška Marušića, iako i on zauzima određeni stav prema društvenim pojavama, samo što se ovdje one odvijaju u Splitu koji je vječno u pozadini sve do nepotrebne završne scene 3D leta kroz grad (autor tvrdi da je 3D model grada izrađivan punih godinu dana, a ja se nadam da će biti iskorišten još u nekom projektu jer je inače to vrijeme prilično beskorisno utrošeno). Film je dobio posebnu nagradu žirija, što je svojevrсни sukob interesa, i teško je vjerovati da žiri nije uopće imao u vidu činjenicu da je autor predsjednik vijeća festivala.

Vjerojatno je to malo i iziritiralo pojedine kritičare, pa sam ponegdje vidio i (osim uobičajenih ulizivačkih recenzija ljudi koji su se za ulizivanje davno specijalizirali) pretjerano stroge kritike. Ne radi se uopće o lošem filmu. Animacija koja sporim ritmom i A3 animacijom s pretapanjem želi podsjećati na *Satiemaniju* Zdenka Gašparevića dobar je izbor za obradu istinite priče o životu muškarca i žene koji žive životom sasvim odvojenim od društvenih i političkih spektakala koji se odvijaju negdje *iza* njih, dok se oni sasvim neovisno od ostatka svijeta malo vole, malo mrze, malo preživljavaju i onda umiru. Vjernost pokreta, fizičkih proporcija likova i pozadina osigurana je rotoskopskim precrtava-

njem. Taj proces izveden je vješto i djeluje opravdano. Malo može zasmetati što je društvo u konobi nacrtano tako izrazito karikaturalno pa odskače od ostatka filma, što je površina mora (nisam siguran radi li se o snimci ili vještoj 3D animaciji) »življa« od prvog plana pa malo krade scenu, već spomenuti završni kadar, a nije sasvim jasno ni što simbolizira riba koja pliva kroz zrak. Sve u svemu, uz nekoliko nepotrebnih manirizama, radi se o dosta dirljivom, a čini se i iskrenom i proživljenom filmu koji se možda u vrlo jakoj konkurenciji i nije toliko istakao da bi zavrijedio posebnu pohvalu žirija, ali sigurno je da mu je kvalitetom u konkurenciji bilo mjesto (ostavljam otvorenim pitanje sukoba interesa, jer stvarno ne znam je li se Marušić trebao odreći slanja filma na »vlastiti« festival ili nije), što su mu pojedini kritičari pokušali osporiti.



Snovi i želje

Drugi hrvatski predstavnik nije digao toliko prašine, ali je prikupio i pozitivnije kritike. Već je skoro tradicija da se filmovi Davora Međurečana i Marka Meštrovića precjenjuju. *Silencijum*, ovogodišnji film nastavlja crpiti iz istog izvora (Krlježa) i iste estetike (njemački ekspresionizam) kao i prošli istih autora, *Ciganijska*. Ovaj put film djeluje malo manje kao videospot, ali i dalje ne nudi dovoljno naracije da opravda trajanje od deset minuta. Problem filma najbolje ocrta činjenica da je publika oko mene, kad je negdje u pola filma u dvorani nestalo zvuka, počela gundati: »Pa neće valjda sad opet odvrtiti od početka. Nastavite samo gdje ste stali!« A za to se ne može optuživati neukost ili neznanje publike jer se radi o istim ljudima koji su s pažnjom ispratili hermetičnu eksperimentalnu animaciju *Pazi naftovod* (*Warning Petroleum Pipeline*, Jan van Nuenen). Vid Balog je bio istovremeno odličan izbor kao narator (odnosno recitator *Balada Petrice Kerempuha*) jer je svojim dubokim i ozbiljnim glasom dodatno progustio i onako mučnu atmosferu, ali je i do kraja oduzeo svaki trag Krlježine ironije i humora, toliko specifičnih i važnih za njegovo djelo. Autorsko čitanje *Balada Međurečana* i Meštrovića tako je postalo jednoslojno, prebacujući svu

krivnju na tlačitelje i sistem, iznevjerivši Krlježino uvjerenje kako su potlačeni jak kotačić u stroju sistema i kako samo zbog svoje gluposti i straha ne uspijevaju iskoristiti moć koju posjeduju. Mistična atmosfera, beznađe, dojmive slike zarobljenosti modernog čovjeka u vječno istim okovima, izvrsno producirani zvukovi koji samo pojačavaju spomenutu atmosferu (glazbu i zvuk potpisuju Cinkuš i Boris Wagner), dovoljni su za ukupno pozitivan dojam, ali zaboravili su ponuditi nadu, zaboravili su ponuditi nešto pozitivno. Film beznađa mora ponuditi nadu, pa maker zato da je na kraju iznevjeri, jer inače se radi o deset sasvim ravnih minuta u kojima se u smislu emocionalne dinamike ne događa apsolutno ništa. To je jedna lekcija koju su u *Balada Petrice Kerempuha* mogli i te kako dobro naučiti.

I na kraju ostaje sigurno najistaknutiji domaći film, *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha. Eksperimentalniji od prošlog, *Plasticata*, označuje Narathov povratak pristupu koji najbolje razumije i najviše voli. U izvedbi je korišteno više različitih tehnika, kao što su 3D animacija, animacija objekata, modeli i vjerojatno još ponešto. Rezultat je produkcijski impresivan film s kojim su se u tehničkom smislu mjeriti mogli jedino slavni Ryan Chisa Landretha i ranije spomenuti *Gradski raj*. U tom smislu je bio jedan od glavnih favorita i na kraju je i osvojio nagradu Zlatni Zagreb za »kreativnost i inovativno umjetničko postignuće«. Iako se na odjavnoj špici filma može vidjeti ime jednog od članova žirija, Hrvoja Turkovića, ovaj put spora o zaslužnosti nagrade nema.

Kao što je predstavnik žirija spomenuo na dodjeli nagrada, ne radi se o savršenom filmu. Zapravo, radi se o filmu kojem se puno toga može prigovoriti, ali to je sudbina svih ambicioznih projekata. Realizirati bez greške jednostavnu linearnu naraciju žanrovskog filma je relativno lako, a žalosna činjenica je da je baš takav pristup sve više trend. Valjda umorni od kritičarskih zanovijetanja, čak i autori umjetničkih ambicija sve više napuštaju tradiciju modernističkih istraživanja novih izražajnih sredstava i zadovoljavaju se hodanjem utabanim stazama. Simon Bogojević Narath nakrao je u svoj film gomilu ideja. Neke su odlične, neke ne tako uspjele, a neke nisu optimalno iskorištene. Najveći nedostatak filma vjerojatno je ritam. Nedostatak unutarnje naracije, dinamike koja bi pažnju gledatelja sistematski privlačila. Film počne spektakularno i u prvih minutu ili dvije bombardira gledatelja najboljim idejama, da bi s vremenom počela ponavljanja. Tako na primjer ideja da zastave u rukama vojnika mijenjaju boje svih zastava svijeta vrtoglavom brzinom (na svakoj sličici filma nova zastava) odlična je dok ne dosadi nakon pet minuta. Ples smrskanih glava je dojmiv (iako mi se čini da je negdje već viđen) i dinamičan, ali djeluje izvan konteksta ubačen između masovnih kadrova. Logičnije mjesto bi mu bilo na početku ili kraju filma. Završetak je općenito najslabiji dio filma, jer završni pokolj traje predugo i slijedi ga nepotreban i patetičan kadar ptica koje tvore vlastitog Levijatana. Nije sasvim jasan ni Narathov stav prema Hobbsovu djelu kojim je film inspiriran. Levijatan se u filmu diže (impresivno vizualno predstavljen kao div sačinjen od tisuća ljudi), ali njegova prisutnost ne sprečava rat. Naprotiv, borba se nastavlja do konačnog istrebljenja. Čitanje bi se, dakle, moglo shvatiti kritičkim, ali završni kadar



Tango nero

djeluje kao da jato ptica ipak može biti efikasan levijatan mira... Vjerojatno baš zato što ne nudi lake odgovore, nego uglavnom samo postavlja inteligentna pitanja, film je to koji se gleda s puno pažnje čak i u trenucima kad mu intenzitet pada.

### Laureati

Na posljednjih nekoliko izdanja Animafesta nekako se ustalilo da glavne nagrade dobiju filmovi koji su već obilato nagrađivani na drugim festivalima, što i ne čudi s obzirom na bijenalni ritam i činjenicu da terminom slijedi Annecy (tako veći broj autora iz udaljenijih zemalja može samo produžiti iz Francuske). Ove je godine za najvećeg favorita glasilo *Ryan*, dobitnik Oscara, pobjednik Cannesa i tko zna čega sve ne. Zasigurno jedan od najpoznatijih kratkih animiranih filmova posljednjih desetljeća, ali baš zbog toga nekako dosadan. Svi ljubitelji animacije već su se prije potrudili pogledati ga, a autoru Chrisu Landrethu definitivno ne treba još podrške ili poticaja da bi nastavio raditi dobro, a upravo negdje u tom smjeru trebalo bi tražiti razloge nagrađivanja umjetnosti koje je uvijek kontroverzno i pod povećalom.

Zato je većinu posjetitelja razveselilo što su ove godine glavne nagrade odnijeli manje eksponirani filmovi. Uvjerljivo najveći pobjednik festivala je britanski film *Snovi i želje — obiteljske veze* (*Dreams and Desired — Family Ties*, Joanna Quin), osvajač Grand prix-a i Nagrade za najbolji film žirija filmskih kritičara. Ako dodamo da je taj film samo tjedan dana prije osvojio Nagradu publike u Annecyju, jasno je da je redateljica uspjela očarati sve: struku, kritičare i publiku. Film je u potpunosti realiziran klasičnim crtežom na papiru i celu, što je u današnje digitalno doba svojevrsni eksces.

Radi se o redateljčinu omiljenom liku, korpulentnoj samici Beryl, koja nabavlja videokameru i snima vjenčanje na koje je pozvana. Željna eksperimentiranja, Beryl kameru gura gostima u lice, zadire u privatnost te kameru čak montira na leđa psa koji izazove skandal na svadbi. Nestašna kamera razotkriva tajne malograđanskog društva velikom brzinom. Film je duhovit, dinamičan i zanimljiv, ali ipak je najzanimljiviji u tehničari. I humorom i pristupom podsjeća na groteskniju animiranu verziju *Što je Iva snimila 21. listopada 2003*. Sve je izvedeno briljantno. Pokreti kamere amaterskih snimatelja savršeno su simulirani razigranim animacijskim

postupcima, karikaturalan crtež je nezaboravan, boje su same za sebe duhovite i razigrane. Ako je Marušić želio napraviti film vizualno usporediv sa *Satiemanijom*, Joanna Quin je u tome uspjela. Relativno malen broj crteža u sekundi vrlo je uspješno nadoknađen pretapanjem i sjajno odabranim ekstremima. U režiji, crtežu i animaciji gotovo da nema mane. Film je prikazan s videovrpce lošeg stereo zvuka, jer iz nekog razloga producenti nisu uspjeli na vrijeme osigurati kopiju na filmu, pa je govor ponekad bilo teško razumjeti, ali recimo da je to samo dodalo dojmima amaterske snimke. Film istovremeno funkcionira i kao posveta i kao parodija slavni pokreta *kino-pravda*, *Direct Cinema*, *Free Cinema* i *cinéma vérité*. S jedne strane koristi se njihovim iskustvima, a s druge je sušta suprotnost, jer je posrijedi animirani film (što je po definiciji nedokumentarna tehnika<sup>1</sup>) i karikaturalan prikaz.

Malo mi je zasmetalo što priprosta i neuka Beryl zna za Eizenštejnu, Dzigu Vertova, Leni Riefenstahl i jos ponekog prvaka filmskog eksperimenta (iako svoje neobrazovanje naglašava pogrešno navodeći njihova imena). Nekako mi to ne ide uz njezin površan karakter. Mada, možda i griješim. Možda se u britanskim školama gledaju i analiziraju filmovi poput *Trijumfa volje* ili *Čovjeka s kamerom*. Možda je britanski sustav obrazovanja toliko uznapredovao u odnosu na naš da ne pravi razliku između najvažnijih djela filmske i recimo književne umjetnosti, pa kao što kod nas svatko zna da je nekad postojao neki egzistencijalist Camus (čak i ako ga zovu Kamus), možda u Velikoj Britaniji svatko zna da je postojao neki eksperimentalni filmaš Cigo Vertov.

Osim već spomenutih domaćih filmova, žiri je još nagradio *Obalni vjetar* (*Veter udol'bereg*, Ivan Maximov) i *Milch* (Igor Kovalyov), oba iz Rusije. Prvi je prikaz sela za oluje ispunjen nadrealističkim slikama i lirskom atmosferom začinjnim socijalnom osviješćenošću. Na tragu magijskog realizma. Za razliku od nenametljive animacije *Obalnog vjetra*, *Milch* odaje autora koji se družio i s komercijalnom američkom produkcijom, pa i u ovaj film unosi dah raskošne i blještave animacije. Sama priča oslikava osjetljiv trenutak u ži-



Silencijum



Zabava u vlaku

votu dječaka kad se prvi put zaljubljuje i to u djevojku s kojom njegov otac već ima ljubavnu vezu.

Najboljim prvim filmom proglašena je *Nesanica* (*Bezmięs*, Vladimir Leschiov), zaista začudan nadrealistički prikaz halucinogenog učinka nesanice. Predivna animacija crteža na papiru ispunjena je zgodnim dosjetkama (mačka koja pije Mjesec kao mlijeko, penjanje i spuštanje na i sa zgrade pomoću pijuka koje je oba puta kad je film prikazivan dobro nasmijalo publiku) i dojmljivim oprekama noć/dan, grad/selo (krava na vrhu zgrade), mlijeko/Mjesec, mačka/žena...

Simpatije publike otišle su filmu *O Ivanu Ludom* (*Pro Ivana Duraka*, Mikhail Aldashin, Oleg Uzhinov), koji je imao tu sreću da se prikazivao zadnji, daleko najlošiji dan, a način glasovanja (svaki dan se glasuje za samo jedan film iz konkurencije tog dana) favorizira baš filmove koji se prikazuju unutar nešto skromnijeg programa. Iako, s obzirom na oduševljenje i aplauz s kojim je ispraćena oba puta kad je prikazivana, vjerojatno bi ta kolažna bajka osvojila Nagradu publike kako god da se glasovalo. Priča je duhovita, animacija razigrana u najboljoj tradiciji ruskih majstora kolaža, poneka pretapanja scena riješena su upravo briljantno, a glupi Ivan i medvjed s kojim se sprijatelji idealna su inkarnacija vječnog mršavo/debelog komedijaškog para. Šteta samo što se film nije ni u jednom trenutku udaljio od stereotipnog *crowd pleasera* i pokazao malo surovije svijet siromaha i glupaka.

Žiri je još posebno istaknuo tri filma. *Hodnik* (*Le couloir*, Alain Gagnol, Jean-Loup Felicioli) atmosferično predstavlja put od dosade do fascinacije nedostatkom vanjskih impulsa kroz priču koja počinje socijalnom temom o mladom čovjeku koji bez pogovora prihvaća posao čuvara hodnika u kojem ničega nema i ništa se ne događa jer je dugo bio nezaposlen, zatim se radnja koncentrirana na njegovo progresivno ludilo koje ga zahvaća kad njegova mašta počne tražiti smisao u tom besmislenom poslu, odjednom želi ostajati duže čuvati hodnik dok mu to ne postane isključivi cilj i svrha. Pridjev »kafkijanski« čini se vrlo ispravnim. Osim samog sadržaja, film imponira i izvedbom tehnikom crteža na papiru. Auto-

ri su se potrudili da radnja bude nositelj projekta, a animacija je nenametljivo ispriča.

*Pita od jabuka* (*Tarte aux pommes*, Isabelle Favez) nenametljiva je i nenametljivo ispričana priča o ljubavi pekari-ce i mesara koju slučajnostima karakterističnim za situacijske komedije ometaju pas, mačka i lovac. Slično je i s vrlo kratkom 3D animacijom *Lov* (*Oxota*, Ramil Usmanov) o prahistorijskim lovcima na medvjede. *Pamćenje psa* (*La memoria dei cani*, Simone Massi), o svijetu kako ga se sjeća pas, žiri filmskih kritičara posebno je pohvalio zbog impresivne animacije crtežom na papiru s puno pretapanja scena, teško odgonetljive radnje ispričane slikama dječaka, oca, lova, ubijanja, te minimalne upotrebe glazbe čime se produbljuje mediativna atmosfera.

### Ostali filmovi

Nagrade su samo zagrebale površinom blaga koje se našlo u ovogodišnjoj konkurenciji. *Tatica vuk* (*Ah-ppa-ga pil-yo-hae*, Chang Hyung-yun) vrijedan je primjer začudnosti dalekostočne animacije (korejski film u tradiciji je japanske anime). Priča o vuku piscu kojem neka žena donosi navodno njegovu kćer, šestogodišnju djevojčicu, pred kojom skriva svoju vučju narav, divna je parabola o mijenjanju životnih navika mladog oca. Crtež i animacija potpuno su ponikli iz tradicije anime, tako da nam ponekad nedostaje nekoliko sličica više da bi imali osjećaj da se likovi zaista gibaju, ali autoru je i onako jedini cilj ispričati priču.

Zanimljivo je spomenuti i film koji se možda i nije toliko istakao u ovoj konkurenciji, ali je dobar primjer novih trendova povratka reduciranoj animaciji koje je iznjedrila stalno rastuća popularnost internetskih *Flash* filmova. *Naučite samoodbranu* (*Learn Self Defence*, Chris Harding) duhovita je kritika američke vanjske politike izvedena stilom koji podsjeća na filmove UPA-e iz 1950-ih. Takva animacija, reducirajući sasvim broj ljudi potrebnih za realizaciju i trajanje izvedbe projekta, blista upravo u politički aktualnim, kritičkim parodijama, jer se filmovi proizvode tako brzo da mogu komentirati i najaktualnije događaje već nakon dan ili dva. Pošto je Zagrebačka škola crtanog filma glasila za najista-



Posljednji urluk

knutijeg nasljednika UPA-e, možda se u smislu proizvodnje takvih filmova nešto i od nas može naučiti.

Jedno od najvećih razočaranja konkurencije bio je film *Mjesec i sin: zamišljeni razgovor* (*The Moon and the Son: An Imagined Conversation*, John Canemaker) ovogodišnjeg dobitnika Nagrade za poseban doprinos teoriji animacije, ne zato što je film toliko loš, nego smo naprosto očekivali više od dobitnika Oscara za najbolji kratki animirani film. Animator nam pripovijeda, kroz glasove Johna Torturra i Ellija Walacha, o svom dugogodišnjem odnosu s autoritarnim ocem. Tipičan je to primjer biografsko/autobiografskih trendova i upada u zamku u koju mnogi takvi filmovi upadaju: djeluju više kao psihoanalitička sesija nego promišljena umjetnička djela. Umjesto da nam predoče svoja razmišljanja ili nekakvu životnu mudrost svezajućeg pripovjedača koji je pomiren sa svojom prošlošću, oni nam naprosto prepričavaju svoj život kao da očekuju da im damo dijagnozu ili savjet. Animirane dosjetke koje slikom prate ono što bi podjednako dobro funkcioniralo i kao radiodrama zanimljive su i maštovite, ali suviše. Ne otkrivaju nam ništa novo.

Publici se, sudeći po aplauzu, dosta svidio film *1 D* (*One D*, Mike Grimshaw), a meni će ostati u pamćenju kao jedna od najslabije iskorištenih ideja ikad. Namjerivši se napraviti šaljivi film u tradiciji američkih *sitcoma*, ali u jednoj dimenziji, što mi se učinilo kao sjajna ideja, autor je izigrao sve potencijalno zanimljive situacije i naprosto nacrtao svoje likove kao štapiće u trodimenzionalnom svijetu. Kakva šteta da je propustio čitav svijet filma svesti na jedan pravac (što bi bio pravi film u jednoj dimenziji) i likovima prepriječiti prave probleme s kojima bi se sreli u takvom svijetu (da se ne mogu mimoići, na primjer).

Kad sam već kod razočaranja, ne mogu prešutjeti ni vrlo neuvjerljiv nastup velikana animacije Michaëla Dudoka de Wita koji se predstavio s čak dva filma, od kojih je jedan bila tek solidna animacijska igra s čajem na papiru, a drugi nepodnošljivo nezanimljiva reklama za United Airlines u kojoj doduše ima tragova specifičnog načina gibanja de Witovih likova, ali kojoj nipošto nije bilo mjesto u Velikoj konkurenciji.

*Tuda prolazim svaki dan* (*Cada día paso por aquí*, Raúl Arroyo, Ramón González) impresionirao je prikazom svijeta oko nas izvanrednom upotrebom piksilacije. Posebno su zanimljivi bili kadrovi hoda crne siluete nasprejane u različitim stupnjevima pokreta na različitim zgradama koje su fotografirane i spojene djelovale kao odlična animacija hoda izvedena tehnikom grafita. Najuspješnije korištenje tehnike piksilacije na ovogodišnjem festivalu.

Kristalom za najbolji kratki film ovjenčana je u Annecyju *Tužna priča sa sretnim završetkom* (*História trágica com final feliz*, Regina Pessoa) koja završava svakako, ali sretno sigurno ne. Radi se o djevojčici koja protiv svoje volje postaje čudna, drugačija, odbačena od društva negdje na ulasku u pubertet i na (sretnom!?) kraju filma počinu samoubojstvo skokom kroz prozor. Naracija je možda previše liriska, nedostaje humora i autoironije, nedostaje malo oprosta glavnom liku, pa ostaje dojam da animatorica zaista osuđuje različitost i smatra ispravnim ukloniti se s puta »normalnima«, ali



*Levijatan*

crteži s puno šrafura u stilu avangardnog stripa i nevjerojatno bogata animacija ostavljaju bez daha. Tehnika animacije je crtež i rezbarenje na gipsanoj ploči, a djeluje kao da je u film utrošeno suludo vrijeme i trud tri animatora koji su na njemu radili.

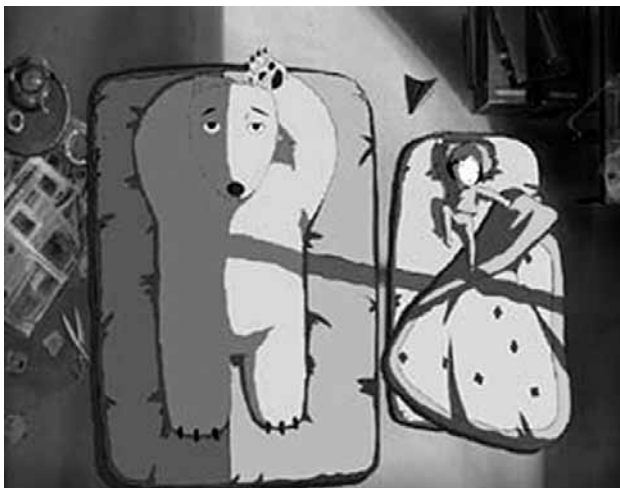
*Kunić* (*Rabbit*, Run Wrake) rasterskim bojama, motivima iz video igrice i crtežima u stilu starih udžbenika za djecu istražuje odnos virtualnog i opipljivog, slike i slova, simbola i znakova... Crnohumorno, okrutno i nadasve zanimljivo preispitivanje utjecaja zazličitih imputa na etički i moralni razvoj ljudi u zapadnoj kulturi.

Iako nije osvojio ni jednu nagradu, *Ryan* Chrisa Landretha bio je jedan od najvećih hitova festivala i neki su taj četvrtak pohodili dvoranu Vatroslava Lisinskog samo da vide to čudo o kojem su toliko slušali. Pohvale idu maštovitoj i neosporivo majstorskoj realizaciji koja nimalo ne smeta dokumentarističkim ambicijama filma (iako dodaje dosta subjektivnog), a pokude patetici na kraju i tipično američkom (Landreth je Kanadanin) pretjeranom objašnjavanju. Zašto je Landreth baš morao na početku naglasiti da je raspadnuto lice Larkina posljedica životnih rana? Manjim prigovorima usprkos, radi se o velikom modernom klasiku i možda i najboljem izdanku biografsko/autobiografskog trenda u animaciji koji sam već toliko puta spomenuo.

Istom trendu pripada i meni osobno najugodnije iznenađenje cijelog festivala, *Pokrajnja soba* (*A Room Nearby*) starog majstora Paula Fierlingera. Film je to koji kroz pet priča o samoći oslikava stanje duha u modernom svijetu kirurškom preciznošću s puno iskrenih emocija i bez imalo pogrešno plasirane patetike. Minimalistički, uvjerljivo i čvrsto priče jedna po jedna gradiraju do najdojmljivije, zadnje, u kojoj veliki Miloš Forman priča o svojem psu. 2D kompjuterskom grafikom koju je teško razlikovati od crteža na papiru, savršeno kombinira ono rečeno riječima s onim dopunjenim slikom. Baš to nije uspjelo Canemakeru. Impresivan mali veliki film.

### **Organizacijske poteškoće**

Uz impresivan program, inspiriran žiri i publiku spremnu zaboraviti na Svjetsko nogometno prvenstvo, u pamćenju će nam ostati i nekoliko neshvatljivih organizacijskih propusta. Tako je nekoliko puta nestajalo zvuka u dvorani pa su se fil-



Tatica vuk

movi morali ponavljati, što je posebno iritiralo zadnjeg dana, na dodjeli nagrada, kad se to događalo i po više puta unutar jednog filma. Nije jasno zašto i kako, ali takve stvari se na jednom velikom i uglednom festivalu ne bi smjele događati. I program na otvaranju i zatvaranju festivala je bio... A recimo čudan.

Na otvaranju su na pozornicu pozvali sasvim zbunjenog predstavnika selekcijske komisije, Milana Trenca, kojem nit-

ko nije rekao što treba reći ili uraditi, a koji je svoju zbunjenost podijelio s nama rekavši u mikrofon: »Meni nitko nije rekao što trebam raditi...« Strka se nastavila, i dok je publika plakala od smijeha, na pozornici su se redale neugodne scene i smotani najavljiivači. Na zatvaranju je pak dječji zbor nekoliko puta otpjevao istu, već prvi put dosadnu, temu iz *Profesora Baltazara* dok su neki žongleri-amateri izvodili svoj program plašeći žiri koji je sjedio u prvom redu ispuštajući čunjeve koji su letjeli oko njihovih glava. Zastrahujuće, sve u svemu.

Nadalje, zašto program Velikog natjecanja uporno počinje kasno navečer i traje skoro do ponoći, nikad neću shvatiti. Radni ljudi koji drugi dan u šest ustaju teško da će se odlučiti na praćenje festivala, a ni ljubitelji nogometa nisu bili oduševljeni činjenicom da se vrlo solidan program u utorak poklapao s utakmicom naše reprezentacije protiv Brazila. Meni osobno je to značilo da moram praktički trčati nakon projekcija na posljednji autobus za Karlovac umjesto da razmjenim dojmove s kolegama nakon festivalskog dana. Teško mi je povjerovati da u gradovima u promjeru od pedesetak kilometara oko Zagreba nema još potencijalnih gledatelja Animafesta koji su odustali od dolaženja ili zato što ne vole voziti svaki dan nakon ponoći ili nemaju sredstava javnog prijevoza kojima bi se vratili kući. Ali neka su termini prikazivanja čudni, organizacija povremeno šlampava, samo dok su filmovi ujednačeno dobri i najbolje od svjetske animacije stiže... Sve smo spremni oprostiti.

## Bilješka

1 *Može li animirani film biti — dokumentarističan?*, Hrvoje Turković, *HFLJ* 44/2005.

## Filmografija

17. Animafesta, svjetskog festivala animiranog filma, kratkometražni filmovi, 12-17. lipnja 2006.

### Veliko natjecanje

A DAMA DA LAPA, Joana Toste, PT, 2004

A L'EPOQUE..., Nadine Buss, FR, 2005

(A LONG DAY OF) MR. CALPACCIO, Uruma Delvi, JP, 2005

A ROOM NEARBY, Paul and Sandra Fierlinger, US, 2005

À TORT OU À RAISON, Joris Clerte, Philippe Massonet, FR, 2004

ABRAÇO DO VENTO, José Miguel Ribeiro, PT, 2004

AH-PPA-GA PIL-YO-HAE, Chang Hyung-yun, KR, 2005

AT THE QUINTE HOTEL, Bruce Alcock, CA, 2005

BEZMIEGS, Vladimir Leschiov, LV, 2004

BOITEL, Alexey Demin, RU, 2006

CADA DÍA PASO POR AQUÍ, Raúl Arroyo, Ramon Gonzalez, ES, 2004

CARNIVORE REFLUX, Eddie White, James Calvert, AU, 2006

CHRISTIES, THE (episode 1, OH, GEORGE), Phil Mulloy, UK, 2006

CITY PARADISE, Gaëlle Denis, UK, 2004

CONTE DE QUARTIER, Florence Mialhe, CA/FR, 2006

DARAZSAK, LUDAK, KÖRTEFA, László Csáki, HU, 2005

DIES IRAE, Jean-Gabriel Périot, FR, 2005

DREAMS AND DESIRES — FAMILY TIES, Joanna Quinn, UK, 2006

FELFÜGGESZTETI IDŐ, Laurence Bergeot — Veréb, HU, 2004

FLESH, Edouard Salier, FR, 2005

GODMOTHER'S PRESENT, Ekaterina Mikhaylova, RU, 2003

- HERR WÜRFEL, Rafael Sommerhalder, CH, 2004  
 HISTÓRIA TRÁGICA COM FINAL FELIZ, Regina Pessoa, PT, 2005  
 HOW ABOUT THAT, Vincent Patar, Stéphane Aubier, BE, 2004  
 ICHTHYS, Marek Skrobecki, PL, 2005  
 INSTANT ANIMATOR'S DINNER, Eric Barbeau, Theodore Ushev, CA, 2004  
 KELLOGG'S POP-TARTS — NORTH POLE, Steve Angel, CA, 2005  
 KESHAVARZ VA GAV, Fatemeh Goudarzi, IR, 2003  
 KUTOJA, Laura Neuvonen, FI, 2005  
 LA MEMORIA DEI CANI, Simone Massi, IT/FR, 2006  
 LE COULOIR, Alain Gagnol, Jean-Loup Felicioli, FR, 2005  
 LE REGULATEUR, Philippe Grammaticopoulos, FR, 2004  
 LEARN SELF DEFENSE, Chris Harding, US, 2004  
 LEGEND OF LADY GODIVA, Irina Kodiukova, BY, 2004  
 LEVIJATAN, Simon Bogojević Narath, HR, 2006  
 LIFE IN TRANSITION, John R. Dilworth, US, 2005  
 LOUISE, Anita Lebeau, CA, 2004  
 MILCH, Igor Kovalyov, US/RU, 2005  
 MOON AND THE SON: AN IMAGINED CONVERSATION, John Canner, US, 2004  
 MORIR DE AMOR, Gil Alkabetz, DE, 2004  
 ONE D, Mike Grimshaw, CA, 2005  
 OXOTA, Ramil Usmanov, KZ, 2006  
 PRO IVANA DURAKA, Mikhail Aldashin, Oleg Uzhinov, RU, 2005  
 RABBIT, Run Wrake, UK, 2005  
 RADIO\_INT 14/37, Lia, AU, 2005  
 RYAN, Chris Landreth, CA, 2004  
 SILENCIJUM, Davor Medurečan, Marko Meštrović, HR, 2006  
 SLIDE, Sharon Katz, CA, 2005  
 SNIP, Steven Woloshen, CA, 2005  
 SPACE MONSTER 3, Se-heon Jo, Seong-yoon Jo, KR, 2005  
 SUCRÉ, Gaël Brisou, FR, 2005  
 SUNDANCE CHANNEL — SOME DAYS, Julian Grey, CA, 2005  
 TANGO NERO, Delphine Renard, BE, 2005  
 TARTE AUX POMMES, Isabelle Favez, CH, 2006  
 THE AROMA OF TEA, Michael Dudok de Wit, NL, 2006  
 THE MYSTERIOUS GEOGRAPHIC EXPLORATIONS OF JASPER MORELLO, Anthony Lucas, AU, 2005  
 THE OLD CROCODILE, Koji Yamamura, JP, 2005  
 THE TRUE STORY OF SAWNEY BEANE, Elizabeth Hobbs, CA/UK, 2005  
 TOWER BAWHER, Théodore Ushev, CA, 2005  
 U SUSJEDSTVU GRADA, Joško Marušić, HR, 2006  
 UNACCOMPANIED LADY, Kevin Baldwin, UK, 2005  
 UNE HISTOIRE VERTEBRALE, Jeremy Clapin, FR, 2004  
 UNITED AIRLINES — A LIFE, Michael Dudok de Wit, US, 2004  
 UNITED AIRLINES — MR. PANTS, Wendy Tilby, Amanda Forbis, US, 2005  
 VENNAD KARUSÜDAMED, Riho Unt, EE, 2005  
 VETER VDOL BEREGA, Ivan Maximov, RU, 2003  
 VIAJE A MARTE, Juan Pablo Zaramella, AR, 2004  
 WARNING PETROLEUM PIPELINE, Jan van Nuenen, NL, 2004  
 WHILE DARWIN SLEEPS, Paul Bush, UK, 2004
- Studentsko natjecanje**  
 90°, Jules Janaud, Raphaël Martinez-Bachel, François Roisin, FR, 2005  
 A DIFFERENT DISH, Shay Hamias, UK, 2006  
 ANIMALS IN LOVE, Benjamin Meinhardt, CA, 2004  
 APPEAL, Asteria Setiono, AU, 2004  
 BADGERED, Sharon Colman, UK, 2005  
 BASCULE, Sébastien d'Arbigeon, FR, 2004  
 BJØRNO & BINGO, Sabine Ravn, DK, 2004  
 BOUTS EN TRAIN, Emilie Sengelin, FR, 2005  
 BRAND SPANKING, John Paul Hamey, UK, 2004  
 BROADCAST, Adrian Cot, RO, 2006
- CHESNUTS ICELOLLY, JJ Villard, US, 2005  
 CHOJUKENSHI 3, Yuichiro Natori, JP, 2005  
 CLIK-CLAK, Aurélie Fréchin, Victor — Emmanuel Moulin, Thomas Wagner, FR, 2004  
 COUNTDOWN, Krishna Saraswati, DE, 2004  
 DEATH BY HEART, Malin Erixon, SE, 2004  
 DER PROPELLERVOGEL, Jan Locher, Thomas Hinke, DE, 2005  
 DER ZIMMERMANN UND DER WINTER, Christoph Horch, DE, 2004  
 DERNIER HURLEMENT, David Devaux, FR, 2004  
 DREAMER, Olga Marchenko, FR, 2005  
 EGO, Louis Blaise, Thomas Lagache, Bastien Roger, FR, 2005  
 EKRONOT SHEL BARZEL, Zach Sigal, IL, 2005  
 FIVE O'CLOCK SHADOW, Malcom Lamont, UK, 2004  
 JAM SESSION, Izabela Plucinska, PL/DE, 2005  
 JE 1 MAK, 2 JANG, Cho Yun-ju, Kim Da-kyoung, Park Jin-ah, Kwak, KR, 2005  
 KAMIYA 'S CORRESPONDENCE, Sumito Sakakibara, UK, 2004  
 KIT SZERETSZ JOBBAN?, Dániel Huszár, HU, 2005  
 LÀ HAUT, Rémi Durin, BE, 2005  
 LA MIGRATION BIGOUDENN, Eric Castaing, Alexandre Heboyan, Fahfah Togora, FR, 2004  
 LAUANTAI, Anna Virtanen, FI, 2005  
 LE BON NUMERO, Aurélie Charbonnier, FR, 2005  
 LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES, Etienne Chaillou, FR, 2004  
 MAKSYM, Radomil Pluhar, CZ, 2005  
 PISTACHE, Valérie Pirson, FR, 2005  
 POCIAG, Goran Stojnić, PL/HR, 2005  
 POND, Ying Huang, CN, 2003  
 QUIEN ENGANA NO GANA, Partha Pratim Das, Rajiv Eipe, Kapil Pandit, Kaustub Ray, Prashant Sartape, Nidhi Sundaram, Lucky Vakharia, Monisha Kaul, IN, 2005  
 SCENA ZE ZIVOTA ANTILOP, Edita Krausova, CZ, 2004  
 SMALL & DEEP LOVE STORIES, Hsinping Pan, USA/TW, 2005  
 SMILE, Noam Abta, Yuval Markovich, IL, 2005  
 SON-NIM, Lee Eun-young, KR, 2006  
 THE BUILDING, Marco Nguyen, Pierre Perifel, Xavier Ramonede, Olivier Staphylas, Rémi Zaarour, FR, 2005  
 THE GARDEN OF DELIGHTS, Joe Hsieh, TW, 2005  
 THE MAN OF THE HOUR, Chen Kang — Wei, TW, 2004  
 THE MONEY OF FIFTEEN GUAN, Zhou Xing, CN, 2005  
 THE OTHER SIDE OF THE STORY, Oryan Ventura, IL, 2004  
 THE POSSUM, Chris Choy, US, 2005  
 TRAVELING, Li Xiaomu, CN, 2005  
 VAUDEVILLE, Chansoo Kim, KR/USA, 2005  
 VR, Martin Duda, CZ, 2005  
 VSPILCHIVIY CHELOVEK, Natalia Antipova, RU, 2004  
 WOLKENBRUCH, Simon Eltz, CH, 2005  
 ZASUKANEC, Špela Čadež, DE/SI, 2004
- Natjecanje filmova za djecu**  
 CAPELITO ZORRO, Rodolfo Pastor, ES, 2005  
 CATSCRATCH 'TALE OF THE TAIL', Doug Tennapel, US, 2005  
 CHERNO NA BYALO, Andrey Tsvetkov, BG, 2005  
 DENTIST, Signe Baumane, US/LV, 2005  
 FÁBÓL FARAGOTT PÉTER-MAGYAR NÉPEMESÉK, Lajos Nagy, HU, 2005  
 FRAU HOLLE, Thomas Schneider-Trumpp, DE, 2004  
 GOULAFF, Mathieu Labaye and 19 children, BE, 2005  
 HEAVY POCKETS, Sarah Cox, UK, 2004  
 HIDE & SEEK, Charlie Canfield, US, 2005  
 JAJJI PARI, Gayana Matevosyan, UZ, 2004  
 KASHTANKA, Natalia Orlova, RU, 2004  
 KUĆICA U KROŠNJI, Darko Kreč, HR, 2005



LA GENIE DE LA BOITE DE RAVIOLIS, Claude Barras, CH, 2005  
 LA POUPÉE CASSÉE, Louise Marie Colon, FR/BE, 2005  
 LAKRITZBONBONS, Matthias Bruhn, DE, 2005  
 LUNOLIN, PETIT NATURALISTE, Cecilia Marreiros Marum, FR/BE, 2005  
 MAESTRO, Géza M. Toth, HU, 2005  
 MALOK, Petr Zakrevski, RU, 2004  
 MIG SAID... (The Cat in the Fish Jar/Weathercock's Trip/Rainbow on the Tree), Mig Jou, TW, 2004  
 PEPPA PIG (episode MUMMY PIG AT WORK), Mark Baker, Neville Astley, UK, 2004  
 PRO BARANA I KOZLA, Natalya Berezovaya, RU, 2005  
 TEATRIPORGAND, Pärtel Tall, EE, 2006  
 THE GIFT, Jessica Langford, UK, 2005  
 THE LITTLE MATCHGIRL, Roger Allers, US, 2005  
 THE MAGIC LION, Charles Githinji, CA, 2004  
 TINE HERMINE BOTTS, Nele Rojek, Astrid Scheibe, Anika Friedemann, Juliane Richer, Canan Yilmaz, DE, 2004  
 ZLYDNI, Koval Stepan, RU/UA, 2005

#### Natjecanje Novi mediji

A DRUNKEN OLD MAN'S ADVENTURE (The Flower Dream), Quing Xiaosong, CN, 2004  
 A PAINFUL GLIMPSE INTO MY WRITING PROCESS (IN LESS THAN 60 SECONDS), Chel White, US, 2005  
 CAT, Bu Hua, CN, 2005  
 CROUCHING OX, CROWING ROOSTER, Martin Pickles, CN, 2005  
 DEAD ANIMALS SING ALONG, Igor Ćorić, CS, 2004  
 DUST ECHOES (episode MORNING STAR), Studio Moshi, AU, 2005  
 DUST ECHOES (episode THE WAGALAK SISTERS), Dave Jones, AU, 2005  
 ENLIGHTENING IDEAS, Yannick Mahé, FR, 2005  
 FRENCHY, BOB AND THE HAT, Dave Creek, US, 2005  
 INANIMATE ALICE: ITALY, Babel, UK/CA, 2006  
 INSIDE THE DISHWASHER, Nick Carroll, NL, 2006  
 MANEGE FREI, Ljubiša Djukić, DE, 2005  
 MR HAPPY, Michael P. O'Hara, CA, 2005  
 PERESTROIKA: WHAT'S THE POINT, Ryosuke Aoike, CA/JP, 2004  
 PRICKLE BRITCHES, Jill Johnston-Price, US, 2005  
 THE RAVEN 1, Ravanbakhsh Sadeghi, IR, 2004  
 THREE FEATHERS AND A RAINWORM, Igor Ćorić, SC, 2004  
 YANA THE CAT, KyoungYi Lee, KR, 2005

# Nagrada

## 17. Svjetskog festivala animiranog filma 2006.

#### Grand Prix

SNOW I ŽELJE — OBITELJSKE VEZE, Joanna Quinn, UK

#### Nagrada Zlatni Zagreb

LEVIJATAN, Simon Bogojević — Narath, HR

#### Najbolji debitantski film — Nagrada Zlatko Grgić

NESANICA, Vladimir Leschiov, Latvija

#### Posebna nagrada žirija

OBALNI VJETAR, Ivan Maximov, RU

MILCH, Igor Kovalyov, US/RU

U SUSJEDSTVU GRADA, Joško Marušić, HR

#### Posebno priznanje žirija

HODNIK, Alain Gagnol & Jean-Loup Felicioli, FR

PITA OD JABUKA, Isabelle Favez, CH

OXOTA, Ramil Usmanov, KZ

#### Nagrade Međunarodnog žirija filmskih kritičara

##### Najbolji film

SNOW I ŽELJE — OBITELJSKE VEZE, Joanna Quinn, UK

##### Posebno priznanje

PAMĆENJE PASA, Simone Massi, IT/FR

##### Natjecanje studentskih filmova

##### Najbolji studentski film

ZABAVA U VLAKU, Emilie Sengelin, FR, La Poudrierre

#### Posebno priznanje

OPOSUM, Chris Choy, US, CALARTS

POSLJEDNJI URLIK, David Devaux, FR, ENSAD

BRENDOMANIJA, Jean Paul Harney, UK, NFTS

#### Žiri djece

##### Najbolji film za djecu

DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA, Roger Allers, US

##### Posebna priznanja

ZLYDNI, Stepan Koval, RU/UA

O OVNU I KOZLIĆU, Natalia Berezovaya, RU

KUĆICA U KROŠNJI, Darko Kreč, HR

#### Internetsko glasovanje

##### Nagrada NET SURFER

GAVRAN 1, Ravanbakhsh Sadeghi, IR

#### Nagrada publike

##### Veliko natjecanje:

O IVANU LUDOM, Mikhail Aldashin i Oleg Uzhinov, RU

##### Natjecanje studentskih filmova:

BRANDOMANIJA, Jean Paul Harney, UK

##### Posebna priznanja selekcijske komisije

PILOT STUDIO, Moskva — za izvanrednu prilagodbu bajki

ANIMOSE STUDIO, Moskva — za izvanrednu prilagodbu dječje literature

*Tomislav Kurelec*

## Iznad prosjeka — hrvatski film u Puli 2006.

53. festival igranog filma u Puli, 15-22. srpnja 2006.

### I opet mlade nade

Najznačajnije otkriće 53. festivala igranog filma u Puli bio je *Sve džaba*, ne toliko zbog osvajanja najvažnijih nagrada (kojih se već nekoliko mjeseci nakon festivala malo tko sjeća) koliko zato što je Antonio Nuić (1977) tim svojim prvijencom superiorno potvrdio status najveće nade hrvatske kinematografije koji je stekao iznimno uspješnom trećom pričom u omnibusu *Seks, piće i krvoproliće* (2004). Njegov film govori o generaciji koja je stasala za vrijeme posljednjeg rata u Bosni, a u uvodnoj sekvenci prijatelji koji toj generaciji pripadaju opijaju se u krčmi, kao što svaki dan rade, da bi se potom međusobno poubijali zbog ljubomore, a možda i više zbog nepronalaženja smisla svog postojanja i besperspektivne budućnosti. Već ta uvodna, možda čak i najefektnija sekvencija svjedoči o virtuoznosti Nuićeva prosedea, precizno

odmjerena ritma, stvaranja ugođaja i jasnog ocrtavanja karaktera u nekoliko kratkih, karakterističnih scena koje vještim isprepletanjem vrlo jasno prikazuju mentalitet sredine i njene socijalne odrednice. Protagonist Nuićeva filma je tridesetogodišnjak koji preživljava taj obračun i više ne nalazi razloga da ostane u mjestu u kojem ionako ništa nije radio osim što se brinuo za prijatelja koji je u ratu ostao bez obje ruke, a sada i smrtno stradao. Zato prodaje obiteljsku kuću, ali drži da taj novac nije sam zaradio i da na njega nema pravo, pa stjecajem slučajnosti kupuje putujući bar, smješten u prastarom autobusu, i odlučuje besplatno dijeliti piće svakog dana odlazeći u drugo mjesto. U tom filmu ceste naoko apsurdnu situaciju Nuić izvanredno koristi za prikazivanje posebnog mentaliteta sredina kojima se njegov junak (vrlo dojmljiva interpretacija Rakana Rushaidata) kreće, otkrivajući



*Duh u močvari*



Karaula

kroz niz iznimno vješto režiranih situacija mnogo univerzalnih problema u uspostavljanju komunikacije i povjerenja među ljudima koji na vrlo različite načine doživljavaju stvarnost oko sebe. No, postupno je sve vidljivija i otuđenost glavnog junaka i njegov problem da uspostavi bilo kakav emocionalni odnos prema okolini i ljudima koje susreće. Po tim elementima, a posebice prema odnosu pojedinca i svijeta čije neljudske mehanizme on ne razumije, *Sve džaba* je blizak filmskom svijetu Akija Kaurismäkija, iako je Nuićev stil s mnogo više humora bitno različit. Te su razlike dodatno vidljive i ulozi žene i ljubavi u sudbini protagonista. Dok kod finskog redatelja ni to ne pomaže u uspostavljanju kontakta, a nerijetko fatalna žena pridonosi tragediji glavnog lika, u *Sve džaba* vrlo neobična ljubavna priča na kraju filma (za koju se ne zna hoće li imati sretan završetak) ipak konačno oslobađa junaka od prošlosti koja mu nije dopuštala da nastavi život. Nuić upravo u tom završnom dijelu filma (kao i u uvodnoj sekvenci koja sugestivno postavlja koordinate protagonistova ponašanja) potvrđuje svoje velike redateljske potencijale, iako mu film nije potpuno lišen stanovitih nedostataka. Odnosi se to i na previše protagonistovih *off* komentara zbivanja i osjećaja koji bi trebali biti (a najčešće i jesu) jasni iz filmske slike, te na povremenom gubitku ritma u središnjem dijelu filma. Doduše i te sekvence Nuić također vješto režira, ali njihovo nizanje ipak ne donosi neke bitne pomake u razvoju lika ili gledateljevu otkrivanju novih ideja. Ipak, te su mane ne samo shvatljive za debitanta, nego i neznatne u odnosu na kvalitete ovog izrazito natprosječnog ostvarenja i potvrđuju da je hrvatska kinematografija u Nuiću dobila još jednog važnog autora.

### Ante Tomić, dvaput

Ipak, cjelovitijima mi se čine dva filma koja su već prije Pule prikazivana s uspjehom u kinima, oba prema romanima splitskog književnika Ante Tomića čiji spoj humora, satire i društvene kritičnosti očito pruža poticaj (naravno uz nužnost obimnog i promišljenog rada na adaptaciji) za efektno filmsko uobličenje. Roman *Ništa nas ne smije iznenaditi* o događajima iz druge polovice osamdesetih i ljudima vezanima uz stražarnicu na granici tadašnje Jugoslavije i Albanije na uzvisini iznad Ohridskog jezera Rajko Grlić u *Karauli* koristi kao efektnan predložak za njemu drago poigravanje film-

skim žanrovima u prikazu odnosa među vojnicima različitim nacionalnosti male jedinice na izoliranom mjestu gdje se naziru počeci napetosti koje su bile uzrokom raspada bivše države. Preciznost i dotjeranost svakog detalja te igre s likovima, pričom i načinima njezina filmskog uobličjenja vodi do perfekcionizma režije koja ipak ne prenosi mnogo emocija, pa je jedini strastveni lik — poručnikova žena Makedonka koja se sa zastrašujućim intenzitetom zaljubljuje u mladog vojnika Sinišu, liječnika iz Splita — redateljski i scenarijski najmanje uvjerljiv i životnost mu uspijeva dati tek sjajna interpretacija Verice Nedeske. Međutim vjerojatno je Grlić i namjerno tako postavio tu ulogu, uzdajući se u svoj uvijek vrhunski rad s glumcima. Potvrđuje to i otkriće ovog filma — mladi hrvatski glumac, debitant Toni Gojanović u opsegom najvećoj ulozi Siniše, koja je i najteža, jer on nastoji prikriti pred okolinom svoje stavove i osjećaje da bi uspio preživjeti u besmislenom okruženju vojničkog maltretiranja. Mnogo više prilika za glumačke parade imao je i efektno iskoristio Sergej Trifunović kao njegov suputnik i prijatelj Ljuba, ekstrovertirani Beograđanin koji svoj otpor okolini iskazuje komičnim postupcima koji su često dovedeni do ekstreme (zbog potajnog nadanja da će ga zbog ludila otpustiti iz vojske) poput onog koji će dovesti do dramatičnog raspleta — pismenog prijedloga da želi pješice otići u Beograd na Titov grob za Dan mladosti. Izraz je to Ljubina otpora prema hijerarhiji JNA, a posebice prema njezinu zastupniku, zapovjedniku karaula poručniku Safetu Pašiću kojeg jednako dojmljivo, iako suzdržanije i suptilnije tumači karizmatični



Što je muškarac bez brkova

bosanski glumac Emir Hadžihafizbegović. No ni on nije sretan u vojsci i ne vidi smisla ni u njoj ni u svojoj poziciji, jer je s brda na kojem čuvao ovce stigao na drugo brdo na kojem čuva granicu, u čemu i nema velike razlike. Tom treba dodati i suprotnosti između manjine vojnika koji kao Siniša i Ljuba slušaju *rock* i oduševljavaju se *Električnim orgazmom* i drugih koji također nisu sretni, ali slušaju narodnjake poput svojih oficira koji to čine i u »kafani« u kojoj je poručnik dobio sifilis i zato ne smije kući 21 dan dok se ne izliječi te zadržava u karauli i sve vojnike, izmišljajući opasnost od albanskog napada. Sve te elemente Grlić virtuozno isprepleće kroz komične situacije koje dominiraju na početku fil-



*Sve džaba*

ma i podsjećaju na najuspjelije komedije o sumanutom vojničkom drilu, da bi se postupno i dramaturški vrlo precizno iskristalizirale napetosti između Siniše i poručnikove žene, te Ljube i poručnika, ali i pomalo potisnuto nerazumijevanje dvojice po mentalitetu vrlo različitih prijatelja. Iako autor jedva naznačuje probleme koji će kasnije dovesti do raspada bivše države, kroz neke inserte s TV-vijesti poput Miloševićeva posjeta Kosovu ili autoritarnog, no prema javnosti prijateljski ljubaznog pukovnika (iznimno dojmljiva epizoda Grličeva omiljenog glumca Bogdana Diklića), kroz sve te pojedinačne odnose protagonista koji su svaki druge nacionalnosti pokazuju se neki od razloga skore ratne tragedije. No iako je o tome već snimljeno nekoliko uspješnih filmova, ni jedan nije tako uvjerljivo prikazao stanje svijesti koje je prethodilo tragediji i način mišljenja koji većini ljudi koje će te strahote zahvatiti nije dopustio da naslute što se će se dogoditi. Način na koji je te mnogobrojne značenjske slojeve uspio nenametljivo, ali i vrlo precizno uklopiti u tkivo čvrste cjeline vrlo zabavnog filma omogućio je Grliču da s *Karaulom* dosegne vrhunce svog opusa.

Hrvoje Hribar je pak u *Što je muškarac bez brkova* vrlo slobodno adaptirao istoimeni Tomičev hit-roman, prilagodavajući niz njegovih atraktivnih elemenata dramaturškim zakonitostima komedije, ostvarivši jedan od, po mom mišljenju, najboljih hrvatskih filmova tog žanra koji naša publika najviše voli u domaćoj produkciji, što se pokazalo i prvim mjestom po gledanosti u hrvatskim kinima u prvoj polovici ove godine, čak ispred holivudskih *blockbustera*, a potvrdilo i nagradom publike u Puli. Hribar već u uvodnom dijelu kroz niz većinom smiješnih situacija koje su nerijetko potencirane do karikature ili groteske efektno ocrta atmosferu i mentalitet malog mjesta u Dalmatinskoj Zagori i sve protagoniste — mladu udovicu koja odlučni ne progovoriti ni jednu riječ nakon tragične suprugove pogibije, a potom od toga odustaje kada se zaljubi u katoličkog svećenika koji je liječnik alkoholičar, zatim bogatog povratnika gastarbajtera iz Njemačke, njegove kćeri odrasle u inozemstvu koja se ne može prilagoditi potpuno drugačijem načinu života sve dok se ne zaljubi u mjesnog ljubitelja prirode i poezije, a isto tako i niz vrlo živopisnih sporednih likova. Rasplet kompliciranih odnosa provocirat će manevri Hrvatske vojske koje vodi ge-

neral, brat bliznac svećenika koji se bori između svog poziva i ljubavi prema udovici. Ne samo da će manevri pridonijeti stvaranju neočekivanih, i opet u prvom redu komičnih situacija, nego će se i general i ministrica uplesti u gotovo vodviljsko, vrlo vješto vođeno isprepletanje ljubavnih avanтура. Tu široka galeriju raznovrsnih likova sjajno interpretira glumački ansambl u kojem briljiraju ne samo tumači glavnih likova Zrinka Cvitešić, Leon Lučev, Ivo Gregurević i Bojan Navojec, nego i efektni epizodisti kao što su Ivica Vidović ili Jelena Miholjević. Njima će se autor povremeno i podsmjehnuti, ali uz uvijek prisutnu simpatiju, pa će to u atraktivnom vizualnom okviru (snimatelj Silvije Jesenković) uz efektne melodije Tamare Obrovac omogućiti stvaranje uvjerljive slike zatvorene zajednice na rubu hrvatskog društva kojeg su neka karakteristična svojstva baš u tom okolišu potencirana gotovo do apsurda. U drugom planu iza vrlo zabavne priče i niza komičnih situacija Hrvoje Hribar nenametljivo ukazuje i na ozbiljnije probleme — odnos prema crkvi i vojsci, pa i autoritetu uopće, ali i stari patrijarhalni mentalitet koji koči napredak male sredine u prekrasnom, ali siromašnom provincijskom pejzažu, te tako obogaćuje svoju komediju i višeslojnim značenjskim razinama.

#### Kinofilm za televiziju

Ni filmu *Volim te* Dalibora Matanića pulski festival nije bio premijerno prikazivanje. Njega je vidjelo čak i više gledatelja no Hribara, jer je premijerno prikazan na Hrvatskoj televiziji koja ga je i proizvela. Međutim naglašeno ekspresivni



*Put lubenica*



Trešeta

Matanićev prosede djeluje bolje na velikom ekranu gdje svi njegovi redateljski i ini efekti pokazuju svoju punu vrijednost. Tako će efektnije djelovati i većina ambijenata u kojima se njegov protagonist kreće, pa će interijeri koji većim dijelom nalikuju na reklamne kataloge za suvremeni skupi namještaj u distanciranom oku kamere Branka Linte svojim hladnim bojama ukazivati na otuđenost i nehumanost ljudi koji se tim prostorima kreću — mlade generacije uspješnih poslovnih ljudi koji mnogo rade, izvanredno zarađuju, ali malo slobodnog vremena troše na brzi seks, a ponekad i na alkohol i droge, dok im od međuljudskih odnosa ostaje tek površno pripadanje klapi ili društvenom sloju bez ikakvog dubljeg vezivanja za bilo koju osobu. Takav je i protagonist kojeg otac, ugledni i utjecajni odvjetnik oslobađa krivnje kada autom nanese nekoj ženi smrtonosne ozljede, ali koji transfuzijom krvi nakon prometne nesreće biva zaražen AIDS-om. Nakon što to postaje poznato, sredina u kojoj je bio istaknuti član potpuno ga odbacuje, na što on reagira nezadržanim bijesom i željom za osvetom. U tom većem dijelu filma Matanić neuobičajenim rakursima i atraktivnim montažnim rezovima postiže silovit ritam, te energiju i žestinu filmskog pripovijedanja, tako da je tu možda i nadmašio domete svoja prva dva filma *Blagajnica hoće ići na more* i *Fine mrtve djevojke*. Međutim završni dio koji poput kontrapunkta predstavlja obrat u protagonistovu poimanju svijeta, jer u ljubavi prema mladoj, samohranjoj majci, koja je u



Volim te

gotovo jednako teškom položaju kao i on, ipak pronalazi smisao života, a i sam kraj u kojem će biti smrtno pregažen isto onako kako je i on na početku ubio ženu i gdje će se očitovati onaj koji je to učinio isto tako izvući, Matanić i dalje režira na visokoj razini (doduše smirenije i s manje efekata, što je i primjerenije razvitku fabule), ali se priča doima ipak pomalo iskonstruirano, podređena unaprijed zadanom autorovu svjetonazoru i njegovu odnosu prema sredini koju prikazuje. To ipak nije toliko vidljivo da bi bitno narušilo pozitivnu ocjenu filma *Volim te* jer uz sve ostale njegove vrijednosti posebno važan doprinos daje i cijela glumačka ekipa koja uspijeva ostvariti životno uvjerljive likove, a posebice Krešimir Mikić koji iznimnom energijom tumači glavnog junaka.

### Uspješan Schmidov put

Mikić se na ovom festivalu definitivno afirmirao kao veliki filmski glumac mlade generacije, ne samo zbog bogatog registra glumačkog umijeća, nego i činjenice da već samom svojom pojavom zrači s ekrana i magnetski privlači pozornost i emocije gledatelja, što je pokazao i u potpuno drugačijoj ulozi u *Putu lubenica* Branka Schmidta koji je bio i najveće iznenađenje ovog festivala, ne samo po tome što je dobio nagradu Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara, iako kritika njegovim prethodnim filmovima, osim prvijencu *Sokol ga nije volio* (1988), nije bila naročito sklona. Schmidt u ovom filmu u našu kinematografiju uvodi temu trgovine ljudima o kojoj se u drugim zemljama (a nerijetko s odjekom i na filmskom platnu) mnogo govori kao jednom od velikih zala suvremenog svijeta, dok se kod nas rijetko i spominje, iako preko Hrvatske vode mnogi putevi kojima se nesretnici iz siromašnih krajeva nastoje dočepati obećane zemlje na Zapadu. Radnja se zbiva s bosanske strane rijeke Save na mjestu gdje grupa tamošnjih kriminalaca hrvatske nacionalnosti tim poslom zarađuje znatan novac. Mikić vrlo suspregnutim glumačkim izrazom tumači Mirka, nekadašnjeg borca kojemu je cijela obitelj izginula u ratu, koji se bez puno uspjeha bori s PTSP-om, alkoholom i drogama, živeći na rubu društva u ruševnoj kući izvan gradića, a preživljava uglavnom od toga što pomaže u prebacivanju ilegalnih emigranata čamcem preko rijeke. Svoj uobičajeni prosede s razgranatim fabularnim tijekovima i mnoštvom likova koje pokušava uobličiti brojnim dijalozima Schmidt u ovom filmu zamjenjuje minimalističkim redateljskim postupkom u kojem su bitna slika, atmosfera (sugestivna kamera Vjekoslava Vrdoljaka) i sitni karakteristični detalji koji bez riječi otkrivaju postupno mijenjanje odnosa dva lika na koja se autor koncentrira nakon što je tek okvirno naznačio osnovnu situaciju. Mirko je prigodom prevrtanja pretovarenog čamca spasio Kineskinju (u tumačenju Mikiću glumački ravnopravne Sun Mei) dok su se ostali njezini sunarodnjaci (a među njima i njen otac) utopili jer nisu znali plivati. Ona u početku njega okrivljuje za tragediju, a on se njome više ne želi baviti jer vjerojatno drži kako je, spavši je, za nju učinio više nego što je itko ikad napravio za njega. No, ipak ona postupno uviđa da joj u nepoznatom i neprijateljskom svijetu jedino on može pomoći da preživi, a i on postupno uviđa da briga za Kineskinju može ipak pružiti neki razlog njegovu postojanju. Vrlo nijansirano i u svakom detalju precizno, uz



*Libertas*

suradnju sa sjajnim glumačkim parom, Schmidt vješto i kroz ponašanje i mimičke ili fizičke reakcije protagonista (koji nemaju zajedničkog jezika na kojem bi se mogli sporazumjeti) vodi priču o prerastanju njihova odnosa u simpatiju i početak ljubavi. Međutim uklapanje te središnje teme u širi okoliš nije toliko uvjerljivo. Mafijaši koji Mirka smatraju bezveznim gubitnikom, a Kineskinju žele ukloniti kao opasnog svjedoka nisu dovoljno profilirani likovi, hotel koji drži njihov šef i tržnica švercane robe tek su usputna ilustracija, pa će zasigurno postojati dio publike koja će zbog toga teže prihvatiti cjelinu filma. Možda je Schmidt tako postavio film zbog toga što je utemeljen na stvarnom događaju koji bi trebao dati uvjerljivost i onome što nije filmski dovoljno motivirano, ali meni se čini da je njegova težnja bila napraviti u prvom redu film o čovjeku koji je zbog zla oko sebe digao ruke od života, da bi u trenutku kada se ono konkretizira (ovdje u mafijašima) konačno krenuo u obračun s tim zlom i kao osvetnik dosegao ispunjenje vlastita postojanja. U takvom okviru zamjerke padaju u sjenu redateljevih vrlina, a *Put lubenica* je još vrijedan doprinos našoj kinematografiji.

Ovim natprosječnim ostvarenjima možda bi se moglo dodati i *Trešet* Dražena Žarkovića i njegova scenarista i suređatelja Pava Marinkovića kojoj je glavna odlika baš životnost niza svakodnevnih sekvenci koje tek sklapajući se poput mozaika govore o odumiranju života na malom dalmatinskom otoku. Radnja u kojoj naizgled nema posebno dramatičnih

događaja vezana je uz pokušaj nalaženja nužnog četvrtog igrača za u Dalmaciji popularnu kartašku igru iz naslova filma. Često komični, pa i groteskni, ti nespreni pokušaji posredno pokazuju odumiranje otoka na kojem je nekada bilo toliko stanovnika da su se mogli odigravati i turniri u trešeti, no postupno se uz tu glavnu radnju provlače i ozbiljniji problemi — obiteljski, bračni, te oni zatvorene sredine ovisne o vanjskom svijetu. Film ipak dosljedno ostaje na varijacijama elegičnih i nostalgčnih tonova prisjećanja na svijet koji pomalo nestaje, iako je u njemu bilo više ljudskosti nego u onom koji vjerojatno neumitno nailazi. Scenaristički, redateljski i glumački jasno profilirani likovi pomogli su autorima napraviti film koji će zasigurno emocionalno vezati publiku i ostaviti je u dobrom raspoloženju, što je u suvremenom filmu rijedak, ali i poštovanja vrijedan domašaj.

### **Filmovi nesporazuma**

Poseban događaj ovogodišnjeg festivala bio je povratak u Arenu, nakon pauze od sedamnaest godina, autora koji je u Puli u više navrata osvajao nagrade stručnog žirija i publike. Veljko Bulajić je došao s *Libertasom*, filmom koji se rađao nekoliko godina i koji je više puta bio u opasnosti od prekida rada, kako zbog bolesti autora tako i nedostataka sredstava kojih je trebalo podosta jer se radi o povijesnoj drami iz 16. stoljeća, utemeljenoj na nekim elementima biografije i djela najvećega hrvatskog komediografa Marina Držića. No,

*Libertas* nije biografski film, nego je Držić ovdje poslužio autoru da napravi film o odnosu umjetnosti i politike, pravde i mehanizama vlasti koja iza privida demokracije cenzuram, zamecima tajnih službi i ubojicama štiti svoju poziciju i moć, te tako proizvodi i disidente koji odlaze u emigraciju. Po tome i ovaj film pokazuje Bulajićevo uvjerenje da veliki filmovi nastaju na velikim temama. Da bi to postigao, Bulajić kao osnovne odrednice uzima one elemente Držićevih komedija koji oštro satirički diraju dubrovačku vlast onoga doba i uzrokuju zabranu njegovih predstava u Dubrovniku, te elemente urotničkih pisama koje je pisao potkraj života, tražeći od toskanskog vojvode Cosima Medicija pomoć u svrgavanju dubrovačkih vlasti. Događaje koji su se zbili unutar tridesetak godina film sažima u prilično kratak vremenski period u kojem mu je protagonist muškarac u punoj snazi koji uz sve ostale dramatične situacije prolazi i kroz ljubavnu avanturu. Ipak tu umjetničku slobodu ne bi mu trebalo uzimati za zlo, jer mu je ona omogućila postavljanje priče koja ima stanovitu dramaturšku dosljednost i zanimljivost. Međutim koncentracija na ilustriranje važnih tema dovodi i do slabosti u funkcioniranju filmskog svijeta. U nekoliko kratkih sekvenci koje prikazuju Držića i njegovu kazališnu grupu na sceni nije dovoljno vidljiva duhovitost i visoka vrijednost njegovih komedija, jer se redatelj koncentrirao na reakcije vlasti, u filmu ponekad nema dovoljno ritma, a i ljubavna priča, pa i sami likovi i njihove motivacije funkcioniraju više kao ilustracije ideja nego kao žive osobe.

Potpuno drugačiji i neusporedivo teži nesporazum dogodio se s prvim filmom za djecu snimljenim u nas nakon dugogodišnje pauze. Iako Hrvatska nije proizvelo mnogo filmova

tog žanra, većina ih je bila visoke vrijednosti, pa se očekivalo da će *Duh u močvari* Branka Ištvančića pokrenuti obnovu tog važnog segmenta kinematografije, jer se radi o renomiranom redatelju kojeg su dokumentarci *Plašitelj kormorana* (1998) i *Bunarman* (2003) u samom vrhu naše produkcije. Na žalost, sve ono što je krasilo te filmove — stilski čistoća i prepoznatljivost, osjećaj za ritam i dotjeranost detalja koji imaju važnu ulogu u cjelini filma — jedva da se moglo naslutiti u ovom njegovu cjelovečernjem prvijencu. Efektni ambijent Kopačkog rita i zamisao da djeca rješavaju problem »duha« iz močvare koji je strahovito preplašio njihova prijatelja možda su nudili zanimljivo polazište koje autor nije uspio iskoristiti, ponajprije zato što ti dječji protagonisti nisu dovoljno individualizirani (a ni odrasli nemaju izražene osobnosti), ali i zato što film vrlo često potpuno gubi ritam, a da o manje važnim (iako ne malim) pojedinačnim nedostacima i ne govorimo — poput onog da se mnoge ključne scene u filmu za djecu razrješavaju u krčmi u kojoj se pije i trešti tamburaška glazba koja s filmom nema nikakve veze osim što možda potvrđuje njegovu regionalnu lociranost na neprimjeren i suvišan način. Sve to na žalost pokazuje izrazito Ištvančićevo nesnalazanje u igranom filmu, posebice u radu s glumcima — i to ne samo dječjim nego i onim najiskusnijima kojima ni scenarij ni režija nisu dali dovoljno uporišta da izgrade uloge dostojne njihova renomea.

No, bez obzira na to godišnja produkcija u kojoj je više od pola filmova natprosječnih vrijednosti pokazuje da se nastavlja uzlazna linija vrijednosti hrvatskog filma koji i u međunarodnim razmjerima postaje jedna od respektabilnih manjih kinematografija.

## Filmografija

### nacionalnog programa 53. festivala igranog filma u Puli

**DUH U MOČVARI** r.: Branko Ištvančić, sc.: Anto Gardaš, Edi Mužina, Silvio Mirošničenko, uloge: Ivo Gregurević, Dejan Aćimović, Mladen Vulić, Vlatko Dulić, Marko Pavlov, Robert Vass, Ena Ikica, df.: Silvio Jesenković, sgf.: Ivan Ivan, montaža: Goran Guberović, glazba: Dali-bor Grubačević  
Produkcija: Interfilm, 2006, 90 min

**KARAULA** r.: Rajko Grlić, sc.: Rajko Grlić, Ante Tomić, uloge: Toni Gojanović, Sergej Trifunović, Emir Hadžihafizbegović, Verica Nedeska, Bogdan Diklić, df.: Slobodan Trnin ić, sgf.: Goran Joksimović, Kemal Hrustanović, Kiril Spaseski, montaža: Andrija Zafranović, glazba: Sanja Ilić

Produkcija: Propeler Film, Refresh Production, Vertigo/Emotionfilm, Sektor film, HRT, Yodi Movie Craftman, Film & Music Entertainment, Pioneer Pictures, 2005, 95 min

**LIBERTAS** r.: Veljko Bulajić, sc.: Veljko Bulajić, Ivo Brešan, Mirko Kovač, uloge: Sven Medvešek, Sandra Ceccarelli, Goran Grgić, Miše Marti-

nović, Žarko Potočnjak, Vanja Drach, Vlatko Dulić, Mladen Vulić, Radko Polić, Livio Badurina, df.: Slobodan Trninić, Vanja Černjul, Živko Zalar, sgf.: Mladen Ožbolt, Franz Prestieri, montaža: Ivana Fumić, glazba: Paolo Vivaldi

Produkcija: Produkcija Libertas, DDC, 2006, 125 min

**PUT LUBENICA** r.: Branko Schmidt, sc.: Branko Schmidt, Ognjen Sviličić, uloge: Krešimir Mikić, Sun Mei, Leon Lučev, Armin Omerović, Emir Hadžihafizbegović, Ivo Gregurević, df.: Vjekoslav Vrdoljak, sgf.: Mladen Ožbolt, montaža: Vesna Lažeta, glazba: Miroslav Škoro  
Produkcija: HRT, Telefilm, 2006, 90 min

**SVE DŽABA** r. i sc.: Antonio Nuić, uloge: Rakan Rushaidat, Nataša Janjić, Emir Hadžihafizbegović, Franjo Dijak, Bojan Navojec, df.: Mirsad Herović, sgf.: Nedjeljko Mikac, montaža: Marin Juranić, glazba: Hrvoje Štefotić, Siniša Krneta

Produkcija: Propeler Film, Porta produkcija, BHT, Magicbox Multimedia, 2006, 94 min

**ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA** r. i sc.: Hrvoje Hribar, uloge: Leon Lučev, Zrinka Cvitešić, Marija Škaričić, Ivo Gregurević, Bojan Navojec, Jelena Lopatić, Jelena Miholjević, Ivica Vidović, df.: Silvio Jesenković, sgf.: Tanja Lacko, montaža: Ivana Fumić, glazba: Tamara Obrovac

Produkcija: FIZ, HRT, HFS, Vizije, 2005, 109 min

**TREŠETA** r.: Dražen Žarković, korežija i sc.: Pavo Marinković, uloge: Josip Genda, Žarko Potočnjak, Ivica Vidović, Siniša Brajčić, Trpimir Jurkić, Bruna Bebić-Tudor, Marinko Prga, Čedo Martinić, df.: Vedran

Šamanović, sgf.: Gorana Stepan, montaža: Slaven Zečević, glazba: Hrvoje Crnić Boxer

Produkcija: HRT, 2006, 80 min

**VOLIM TE** r. i sc.: Dalibor Matanić, uloge: Krešimir Mikić, Ivana Roščić, Ivana Krizmanić, Nataša Janjić, Zrinka Cvitešić, df.: Branko Linta, sgf.: Željka Burić, montaža: Tomislav Pavlic, glazba: Jura Ferina, Pavle Miholjević

Produkcija: HRT, 2006, 83 min

## Nagrade

### 53. festivala igranog filma u Puli

#### **Velika Zlatna Arena za najbolji film Festivala**

*Sve džaba* Antonija Nuića

#### **Zlatna Arena za režiju**

Antonio Nuić za režiju filma *Sve džaba*

#### **Zlatna Arena za scenarij**

Antonio Nuić za scenarij filma *Sve džaba*

#### **Zlatna Arena za najbolju glavnu žensku ulogu**

Zrinka Cvitešić za film *Što je muškarac bez brkova*

#### **Zlatna Arena za najbolju sporednu žensku ulogu**

Nataša Janjić za film *Sve džaba*

#### **Zlatna Arena za najbolju glavnu mušku ulogu**

Krešimir Mikić za film *Put lubenica*

#### **Zlatna Arena za najbolju sporednu mušku ulogu**

Emir Hadžihafizbegović za film *Karaula*

#### **Zlatna Arena za kameru**

Branko Linta za film *Volim te*

#### **Zlatna Arena za montažu**

Tomislav Pavlic za film *Volim te*

#### **Zlatna Arena za glazbu**

Tamara Obrovac za film *Što je muškarac bez brkova*

#### **Zlatna Arena za scenografiju**

Mladen Ožbolt za film *Put lubenica*

#### **Zlatna Arena za kostimografiju**

Željko Nosić, Nina Silobričić i Franc Prestieri za film *Libertas*

#### **Posebna Zlatna Arena za ton**

Mladen Pervan i Ranko Pauković za film *Put lubenica*

#### **Posebna Zlatna Arena za masku**

Ana Bulajić Črček za film *Libertas*

#### **Nagrada publike Zlatna vrata Pule**

*Što je muškarac bez brkova*

#### **Nagrada kritičara Oktavijan**

*Put Lubenica* Branka Schmidta

#### **Nagrada Breza (za najboljeg debitanta)**

Toni Gojanović za film *Karaula*

#### **Nagrada T-Com-a pobjedu amaterskog festivala 640x480 max.**

Jasna Božić za film *Jeu*

#### **Nagrade međunarodnog ocjenjivačkog suda:**

##### **Zlatna arena za najbolji film u međunarodnom programu**

*Doručak na Plotonu* Neila Jordana

##### **Priznanja međunarodnog ocjenjivačkog suda:**

Michel Bouquetu za ulogu u filmu *Šetač s Marsovih poljana* Roberta Guediguiana.

Johnu Hillcoatuu za režiju filma *Uvjeti predaje*



*Krešimir Košutić***S Pulom, za film, s filmom, za Pulu!**

53. festival igranog filma u Puli od 15. do 22. srpnja 2006.



Lûk

**Prošlost**

Ni ovogodišnji Pulski filmski festival svoje identitetno zapo-  
ložajenje nije ostvario do kraja, ali je ipak razastro svoje adu-  
te i svoje skvrne. Zlatko Vidačković je kao umjetnički ravna-  
telj sljednik preklani iskazane namisli da se Festival jakim  
međunarodnim filmskim programom stavi uz bok Motovu-  
nu i ZFF-u, te tako izbavi od mahom negativne zamjedbe  
mladih filmoljubaca koji ga doživljavaju kao okoštalo oku-  
pljalište tobožnje hrvatske kulturne elite. Njihov je prevlada-  
vajući stav takav da je to mjesto na kojem vam malne treba  
frak i leptir-kravata, e da bi bili usklađeni s time. Pretprošle

je godine pulski festival vjerojatno dosegao dno dna kultur-  
no-filmske sramote. Pobjednik se znao već unaprijed, a na  
njegovu nesreću, u konkurenciji s dva vrlo dobra i za usmje-  
renje hrvatske kinematografije puno potentnija i na buduć-  
nost upravljivija filma: Sviličićevu komediju *Oprosti za kung  
fu* i Ostojićevu dramu *Ta divna splitska noć*. Iako procjenji-  
vanje filma, uostalom, kao i svake druge umjetnosti, ovisi o  
osobnim ukusima, iskustvima i sklonostima, svaka pomisao  
na to da bi se jedna novčano tako slabašna kinematografija  
udavljivala za nju preskupim i neisplativim projektima, mora  
što prije nestati. Makar dok se novac za film dijeli iz prora-

čuna Ministarstva kulture. A dok je god to tako i potpada pod ono što se nazivlje kulturnom politikom, kulturni djelatnik, pak, valjda ima i neku dužnost izreći koju o tome. Filmski je spektakl (*Duga mračna noć* pokušā to biti u domaćim okvirima) krajnji proizvod filmske industrije. Razgrnate i goleme mašinerije koja puno troši, ali i još više utržuje. Industrijski je film skupa igračka, a filmski je spektakl njegov vrhunski izdanak. Bez filmske industrije nema pravoga filmskoga spektakla. I zato se s pravom ona njime diči pokazujući raskoš svoje moći. Paradni konj na koji se ljepi profit — to bi nekako bilo njegovo određenje. Naravno, osim novca je za njega potrebna i osobita estetska i zanatska vještina. U suprotnome bi vam se moglo dogoditi da načinite *trash*! No *trash* filmovi se, već po svome određenju, uglavnom rade oskudnim novčanim sredstvima (ponekad je za njihov nastanak dovoljan i malo veći kućni proračun). Te najčešće upravo službuju kao svjesna parodija pripovjednih stereotipa komercijalnoga filma. Doduše, tipično kapitalistički snažljivo, odnedavna ni samoj filmskoj industriji nije nepoznat taj žanr.

### Sadašnjost

U posljednje je dvije-tri godine hrvatski film živnuo. A upravo Sviličić i Ostojčić kao da naznačiše taj nov smjer; već je idućega ljeta pobijedio Tomislav Radić sa svojom komornom dramom *Što je Iva snimila 21. listopada 2003?* (jednodušno ocijenjenom kao najbolje domaće igranofilmsko ostvarenje te godine), dok je ovogodišnji dobitnik Zlatnih Arena za najbolji film, scenarij i režiju debitant Antonio Nuić sa svojim proračunski nepretencioznim filmom ceste *Sve džaba*. Repovi skandala naprijed znanih laureata ili nedovršenih filmskih kopija dotakoše i ovogodišnji festival, ali srećom samo ovlaš i bez ikakvih posljedica, osim unašanja stanovite živosti: domaći se žiri prozivaše da tanca kako gospođin Biškupić svira te da je i ove godine glavni olovoreni već odabran (samo što nitko ne znaše o kojem se točno filmu i redatelju radi, već se nagađalo), kao što i nije zaobidena strka oko kopija. I ove godine na Puli bijaše film slična megalomanskoga stvaralačkoga ishodišta poput *Duge mračne noći*: artifičijelna i kruta povijesna drama *Libertas* Veljka Bulajića. No Bulajić je daleko od političke uhljebljenosti Antuna Vrdoljaka, tako da njegov uradak festivalom, doslovce, tek prođe. Bez velike galame, s poluglasnim razglabanjima po kuloarima o dojmu filma. Puno više rasprave i fascinacije bijaše oko nadasve marno napravljena *Globusova* priloga o tom filmu, s osvrtom tridesetak poznatih hrvatskih kulturnjaka. Nijedan hrvatski film dosad, ispričavam se ako griješim, nije prokomentiralo toliko uglednika (budući da je prilog po svojoj namjeni marketinški, podrazumijeva se pozitivan sud, no u nekim priložima ipak čučaše i stanovita doza društvo-vne i političke ispravnosti). No, uglavnom, ovogodišnjoj se Puli puno toga otvorilo: ponovni interes za hrvatski film, koji potakoše populističke komedije Hribara i Grlića, nadahnute popularnim romanima Ante Tomića, dobio je domaću publiku u Arenu tijekom cijeloga trajanja festivala. Što se pohođenosti tiče, gubitnik nije ispaio hrvatski film, već strani. Malo je gledatelja spremno ostati na drugoj, kasnonoćnoj projekciji. I to jest objektivan problem. Teško će



Lûk

se dobiti veći broj pohoditelja u to doba, ma o kojem se filmu radilo. Isto tako, grad koji nema pošteno kino, pa se preostale festivalske projekcije održavaju u Circolu (omalenoj prostoriji društva Zajednice Talijana) upravu je Festivala doveo u nezavidan položaj. Za drugu je godinu najavljeno preuređenje jedinoga preostalog kina u Puli, kina Zagreb, te će se taj elementaran nedostatak valjda riješiti.

No festivalska infrastruktura nije jedini problem pulskog festivala. Na puno veću kušnju organizatore stavlja stanovita kriza njegova identiteta. Već se niz godina raspravlja i piše o (ne)opravdanosti njegova postojanja, jesu li grad Pula i Vespazijanovo zabavište baš najpogodnije mjesto za njega, ako jesu, o tome kakav bi trebao biti, trebaju li mu holivudski hitovi, strane zvijezde i cijenjeni inozemni filmski gosti, tako da je na posljednji programski dan održana rasprava o vizijama njegove budućnosti.

Doista, gdje je Pulski filmski festival danas? Što znači? I komu? Međunarodni filmski festivali u Hrvatskoj službuju ponajviše kao popudbina multipleksno-imperijalna, tranzicijski osiromašena kinoprograma. Motovun, ZFF, One Take, svi ti festivali filmskim zaljubljenicima omogućuju da vide nezaobilazna ostvarenja koja inače u Hrvatskoj ne bi mogli vidjeti. Hrvatski filmski festivali nemaju ulogu velike tržnice poput onih najvećih stranskih, kao što su Cannes, Venecija i Berlin, pa tako i nagrade na njima imaju prije simboličnu nego neku značajniju, iskoristivu vrijednost. Osim toga, hrvatski se film ne može nadati postojanoj prisutnosti na spomenutim, najglamuroznijim festivalima, ali *može* na nizu manjih i srednjih diljem svijeta. I zato Puli, prije svega, treba mnoštvo filmskih izvidnika koji će hrvatske filmove preporučivati za takove inozemne festivale i, eventualno, televizijske kuće. Filmski festival u Puli, koji je u prvome redu nacionalni festival domaćega filma, ponajprije bi morao biti mjesto otkuda naš film kreće u svijet, polazišni potporanj za filmske proizvođače, a da bi se to ostvarilo ne trebaju mu holivudski hitovi, zvijezde i zvjezdice, već ljudi koji se time bave.



Ping pong

### Budućnost?

Ove je godine Pula imala i više nego solidan broj posjetitelja na domaćem filmu! Njezina je Arena golemo zdanje i iluzorno je očekivati da na svakoj projekciji bude dupkom ispunjena. No već to da ne zjapi prazna velika je stvar. Posebice u gradu od pedesetak tisuća stanovnika. No, paradoksalno, međunarodni program koji je zamišljen tako da dodatno popularizira festival, nije ispunio svoju službu. Za iduću bi godinu trebalo razmisliti o nekoj zaista suvisloj promidžbi. Pulski filmski festival ne može, a i nije potrebno da postane Motovun, no taj program svoju publiku mora pronaći u tri ciljne skupine: u samim Puljanima, stranim turistima, ali i filmofilima iz cijele Hrvatske. Treća je skupina u cjelini najmlađa, vrlo aktivna i pokretna, te — postojana! Samo ju treba privući. A da bi se to dogodilo, mora se promijeniti mišljenje koje kod većine njezinih pripadnika vlada o Festivalu. Jer nadasve je šteta da toliko kakvoćnih filmova pogledaju samo prijavljeni novinari i žiri!

### Međunarodni program

Filmovi iz međunarodnoga programa bijahu podijeljeni u tri potprograma: u *Meridijane*, *Europolis* i *PoPularni program*. Kao što im i imena kazuju, u prvi su bili smješteni probnari filmovi iz cijeloga svijeta izim Europe, u drugi upravo oni sa staroga kontinenta, a u treći oni filmovi koji su trebali moći zadržati gledatelje u Areni do kasno u noć. Sam Zlatko Vidčaković napomenu da mu je jedina smjernica pri njihovu odabiru bila kakvoća, bez obzira na sve ostalo. Jedino što nastojalo je izbjeći bijahu uradci eksperimentalnije i po gledatelje agresivnije naravi, koji se ne bi uklopili u željeno populističko ozračje.

### Kim Ki-duk kao filmski Franz Kafka

Čak dvama filmovima: *Lúk* (*Hwal*) i *3-željezo* (*Bin-jip*) bijaše zastupljena južnokorejska međunarodna filmska senzacija Kim Ki-duk. Hrvatski su gledatelji na prošlogodišnjoj Reviji azijskoga filma u Broadwayu već mogli vidjeti dva njegova ostvarenja: *Samaritanku* i *Proljeće, ljeto, jesen, zima i... proljeće*. Nakon četiriju pogledanih njegovih uradaka mogu reći da on s pravom uživa takov status na međunarodnoj filmskoj sceni. Da bilo koji drugi filmaš pokušao izrežirati njego-

ve scenarije, sumnjam da bi uspio napraviti gledljivo djelo. *3-željezo* je vjerojatno film s jednim od najneprocijelivijih značajnih tekstova u filmskoj povijesti, a da ipak ne djeluje besmisleno. U njem pratimo Tae-suka, tajanstvena mladića (Lee Hyuan-kyoon) koji na motoru putuje unaokolo te, praveći se da raznosi promidžbene letke, vrebava prazne stanove i kuće. I dok njihovi vlasnici iz njih izbivaju, on se u njima nastanjuje. Iznenađujuće, boravljenjem, nimalo ih ne uneredi, već upravo suprotno — čisti ih, ručno pere te glača prljavo rublje stanara i popravlja neispravne stvari. Sam kuha i očito uživa u svem što radi. Kad vidi da se pravi stanari vraćaju, on odlazi i začinje potragu za novim staništem. Za vrijeme jedne od tih »provala« zblizava se sa Sun-hwa (Lee Seung-yeon), mladom pretučenom ženom koja ima nasilna partnera, za kojega kasnije saznajemo da joj je muž (Kwon Hyuk-ho). Sun-hwa se u početku od mladića skrivaše, no motreći njegove svakodnevne kućanske djelatnosti, pomnju i predanost kojom ih izvršavaše, nešto je k njemu privuča, te mu se otkri. Ubrzo, napušta muža i pridružuje se Tae-suku u njegovim skitnjama. Ovo djelo sadrži niz neobičnih i bizarnih motiva te izostanak većine karakteroloških i motivacijskih opravdanja. Uz to, dvoje glavnih protagonista tijekom cijeloga filma ne progovore ni riječi. No njihov odnos zbog toga ne izgleda nimalo otuđeno. Dapače, kao da je ta njihova tišina puno toplija i njima dostatnija od govora kojim se služe ostali likovi i koji ga rabe uglavnom za prepirke ili kao agresivan i prijeteći čin. Dvojestvo između začuđenosti po gledatelje i začuđenosti samih likova unutar filmske pripovijesti podsjeća na pripovjedačku osebnost Franza Kafke. S tom razlikom da je kod praškoga književnika začuđen glavni lik ponašanjem i radnjama sporednih, dok je kod južnokorejskoga filmaša obrnuto. O mladićevu i djevojčinu životu gotovo ništa ne znamo, tek to da je Tae-suk obrazovan pa da je takov način njegova života prije izraz bunta nego prisile, a Sun-hwa, pak, da ima stare roditelje kojima nasilni muž šalje novac, što bi moglo značiti da su o njem ovisni te da je ona zbog toga u nekoj vrsti primorana odnosa. Pa ipak, pri kraju filma kao da se i taj zaključak pomućuje pa muževlje nasilno ponašanje izgleda više kao izraz njegove nemoći i posljedkom nemogućnosti uspostavljanja normalna općenja (jer se žena odbija razgovarati s njime), prije negoli kao čista i bezrazložna mačistička agresija. Dakako, moguće je (i životno vjerojatnije) da na njegovu aktivnu agresiju ona odgovara pasivnom, ali i obrnuto (jer se kod Kim Ki-duka nikad ne zna), da na njezinu pasivnu agresiju on odgovara aktivnom, budući da nam razlozi i motivi njihova ponašanja do kraja filma nisu u potpunosti razjašnjeni. Kim Ki-duk dopušta da mnoge stvari tek naziremo, ali ne i da ih razazremo do kraja. Pripovjedno savršeno vlada ritmom filma ne gubeći tempo, kao i što s lakoćom dozira čuvstva ondje gdje je to po dramaturgiji potrebno. Tempo filma nije brz, ali nije ni spor, a ostvaren je u prvome redu radnjama likova unutar kadra, raskadriravanjem i pokretima kamere, nadoknađujući time manjak vanjske događajnosti. Cjelokupno oduševljava nekako nam daje naslutiti svojevrsan opor odnos spram moderna osjećanja života za koje nisu krive opće okolnosti, već mi sami, zato što pristajemo na besmislenost i otuđenost, kako od predmeta tako i od života i ljudi. S druge je pak

strane, i naoko paradoksalno prema prvome zaključku, upitnost toga možemo li mi u ljubljenu (ili ljubljenu) ikada vidjeti ista drugo osim onoga što najčešće vidimo — objekt svoje žudnje: film se završava tako da mladić pošto iziđe iz zatvora (jer nakon nekoga vremena on i Sun-hwa biše uhvaćeni), odlazi do kuće u kojoj djevojka ponovo živi s mužem; u međuvremenu je u zatvoru do savršenstva izvježbao neprijetnost sposobnošću zaklanjanja iza ljudskih leđa te je tako postao nedohvatljiv pogledu onih za koje ne želi da ga vide. Od trenutka kad se on pojavljuje u kući, Sun-hwa ne samo da u potpunosti mijenja svoj stav spram muža, već simbolički — i progovara! No njezin iskaz ljubavi, koji je muž doživio kao da je upućen njemu, ustvari bijaše upućen Tae-suku kojega on nije mogao vidjeti (kraj filma naznačuje njegovu stalnu buduću prisutnost te postojan život s njima dvoma). U filmu postoji još jedan neobičan *označitelj*, koji je vrlo teško uglaviti u značenjsku strukturu djela, tj. pronaći mu moguće *označeno*: to su palica i loptica za golf. Tae-suk, naime, ima jednu čudnu naviku: provrti rupu u loptici za golf, kroz nju provuče žicu, njome onda omota lopticu i sve skupa zaveže za neko stablo u parku ili negdje pokraj ceste. Zatim svom snagom udara po njoj, pa se ona, budući privezana, vrti oko osi drveta. Golf kao simbol suvremena elitističkoga dokoličarstva doveden do svoga besmisla (?), ali i opaka oruđa — i Tae-suk i djevojčin muž umijeće nabijanja loptice štapom za golf koriste kao učinkovito oružje. Dašto, u filmu ovako nejasnih simbola ili, semiotički rečeno, teško spojivih sveza između označitelja i označenoga, sigurno su moguća i sasvim drugačija tumačenja.

Njegov drugi prikazani film, *Lúk*, mni mi se da je nešto proničnija značenja. Vrlo jednostavne radnje i jakoga alegorijskoga naboja on opisuje odnos između šezdesetogodišnjega ribara (Jeon Gook-hwan) i šesnaestogodišnje djevojke (Han Yea-reum) koju je izgublenu pronašao kao malu, te je od tada pazi i odgaja namjeravajući se njome oženiti kada ona navrší sedamnaestu godinu. No kako djevojka dorasta tako sve intenzivnije zagledava mladiće koji dolaze na brod. I što je njezino ponašanje spram mladih ribara vrcavije, starčevo je sve posesivnije. Dojma sam da je upravo starčeva posesija prema toj mladoj i milovidnoj djevojci ključan motiv. Kao što nam i doslovno značenje latinske riječi *possessio* kaže, bit je u *posjedovanju*! On želi posjedovati ono što u stvari nema, što mu se po svojoj naravi izmiče. Opsjednutost posjedovanjem, nije li to ono što zapravo proganja ljudski rod? I budizam, negdje na tome tragu, pokušava naći izbjavljenje iz začarana kruga patnje i boli zbog vječno neutažive želje, odricanjem od nje. I Sokrat u Platonovoj *Gozbi* veli: *Ne znači li žudjeti za onim što ti još nije na dohvat i što još nemaš isto što i željeti sačuvati za budućnosti ono što već posjeduješ?*<sup>1</sup> Tu bi se sad, neovisno koliko Kim Ki-duk to imao na pameći, mogli približiti i Platonovu<sup>2</sup> nauku o Erosu, te donekle i preko njega dati jedan pogled na film. Neovisno zato što je većina duhovnih stvari univerzalnija nego što se to možda isprva čini, ali i neovisno od toga koliko god Platon bio ljut protivnik umjetnosti. Dakle, Eros nije ni čovjek ni bog, on je veliki demon, posrednik između ljudi i bogova, nije niti dobar i lijep, ali niti ružan i zao, nego nešto između toga dvoga. On *zbog oskudijevanja ljepotom i dobrotom čezne za*



Sjekira



Doručak na Plutonu

onim čime oskudijeva.<sup>3</sup> Starčevo opsjednuće djevojkom tako bi moglo izražavati ljubav, odnosno, žudnju, čežnju (eros)<sup>4</sup> prema onome vrhunarnome, krajnje lijepome koje je lijepo samo po sebi a ne u odnosu na nešto drugo, koje je vječno i nepromjenjivo. To krajnje lijepo ujedno je i krajnje dobro, u konačnici božansko i besmrtno prema čem svi težimo različitim svojim radnjama: spolnost, želja za tvarnim dobrima, umjetničko stvaranje, uopće, svaki pojedinačni vid težnje<sup>5</sup> za ispunjenošću samo je dio onoga što je prava cjelina, jer je takova ljubavna žudnja zajednička svim ljudima, premda se obično izdvaja *ono što se naziva jednom vrstom ljubavi pa joj nadijevamo naziv cjeline a za druge njezine raznovidnosti netočno upotrebljavamo druga imena.*<sup>6</sup> Naravno, eros kao spolno-ljubavnička težnja često je onaj prvotni vid kroz koji se on i u drugim kulturama izražava (nešto slično postoji i u hinduizmu, i u orijentalnoj glazbi). Kao što već rekoh, film ima oskudnu radnju, ali zanimljivost zadržava istim svojstvom koje je prisutno i u ostalim Kimovim filmovima: osebnim i bizarnim ponašanjem glavnih likova što dovodi do sukoba s onima pobočnima (u ovome slučaju više komična nego tragična). Na kraju se, nakon određenih zapletaja, sve svršava simboličkim vjenčanjem: nakon što je djevojku odjenuo u tradicionalnu vjenčanu odoru, starac tone skupa sa svojim brodom, dok djevojka s nevidljivim ljubavnikom u čunu doživljava svoje prvo bračno iskustvo — znači, starac poslije svoje, vjerojatnije je zaključiti, simboličke smrti kojom napušta dotadanji život, proživljava ekstatič-

no i mistično sjedinjenje s božanskim, plotinovski, s onim Jednim. Na oblikovnoj razini, onoliko koliko manjak dijaloga opećajuje *3-željezo* toliko gotovo sveprisutna glazba obilježava *Lúk*, iako se ni u tome filmu glavni likovi (starac i djevojka) međusobno ne razgovaraju (jedina se njihova zajednička verbalna komunikacija odvija djevojčinim šaputanjem prorečene sudbine starcu na uho; čin spoznavanja oslikan je tako da dok se djevojka njiše na ljuljači privezanoi za bok broda, starac lukom strijelja sliku Bude iza nje). U pravo osobita mješavina fantastike i realnosti, nedokučivih i posve logičnih postupaka likova uobličava svijet Kimovih filmova prožimanjem suvremenosti i sveltremene bajoslovnosti. Za one koji su gledali njegove filmove na Reviji azijskoga filma, *Lúk* se svojom alegoričnošću pridružuje *Proljeću, ljetu, jeseni, zimi i... proljeću*, a *3-željezo*, samosvojnom začudnošću, *Samaritanki*.

### Iz Azije, još

Izvan je konkurencije prikazano još jedno dalekoistočno djelo: drama *Ljepota ostaje (Mei ren yi jiu)* kineske redateljice, scenaristice i producentice Ann Hu. Već je svojim prvim dugometražnim filmom, *Čarolijom sjena* iz 2000. godine, svrnula na se pozornost međunarodnih filmskih festivala i filmske kritike. *Ljepota ostaje* je klasičan *art* film bez nekih revolucionarnih novotarija, no jednostavno predivan za gledanje. Već dvadesetak godina dalekoistočni film pali i žari po svjetskim festivalima, tako da je kod nekih upućenijih gleda-

telja to izazvalo određeno zasićenje osobitom istočnoazijskom filmskom poetikom. Osobno smatram da su japanska, južnokorejska i kineska kinematografija, makar po svojim najoglednijim predstavnicima, i dalje među najnadahnutijim svjetskim kinematografijama. Doduše, ovaj film nije u potpunosti kineski već se radi o suproizvodnji Kine i Amerike, tako da su dvoje od troje scenarista američki pisci Michael Eldridge i Beth Schacter (treći je scenarist Kinez Wang Bin, najpoznatiji po scenarijima za *Heroja* i *Kuću letećih bodeža* Zhanga Yimoua), a i dio ostale filmske ekipe nije kineski, primjerice, snimatelj, montažer i skladatelj. U filmu se svakako čuti određen dašak klasičnoga europskoga *umjetničkoga* filma, a i fotografija (Scott Kevan) vuče na takove uratke iz 70-tih godina 20. stoljeća. Radnja je smještena u kineski lučki grad Qingdao 1948. godine. Siže paralelno slijedi spolno zrenje mladahnice i ljepuške djevojke Fei (Zhou Xun), koja je kao izvanbračna kći služavke i bogata vlastelina rasla zapretana istinskoga identiteta, te političku smjenu vlasti i društvena uređenja u Kini nakon Drugoga svjetskog rata. Zaplet nastaje onoga trenutka kada bogataš umire te je Fei svojoj, do tada tajnoj, obitelji potrebna jer bez njena potpisa oporuka nije valjana. Došavši u obiteljsku kuću, Fei osjeća ambivalentan stav spram njezinih ukućana, napose prema svojoj polusestri Ying (Vivian Wu). Dijelom iz mladačke znatiželje, dijelom iz osvete, započinje vezu sa sestrim zaručnikom Huangom (Wang Zhi Wen). Film se svršava bijegom Huanga ispred maoista koji ulaze u grad i duhovnim pomirenjem polusestara. Kraj se filma može shvatiti i kao alegorija u kojoj je samosvjesno odustajanje mlade djevojke od uloge ljubavnice i njezino životno stasavanje sukladno promjeni prevladana i zastarjela društvena sustava, no možda je moguće i nešto ironičnije tumačenje po kojoj ta politička izmjena zapravo i nije nekakova zbiljska promjena, te da su istinski vrijedne samo obiteljske spona. Za nešto bi sigurniji zaključak ipak bilo potrebno još jednom pomno pogledati ovo elegično filmsko ostvarenje.

### Australski vestern i palestinsko pitanje

Film koji će biti prikazan i na redovnome repertoaru hrvatskih kina, sasvim sigurno na veliko veselje poklonika australskoga umjetnika Nicka Cavea, zove se *Uvjeti predaje* (*The Proposition*). Vestern je to koji ostavlja vrlo jak dojam, a radnja se događa na australskome »divljem zapadu«. Peckinpahovski je brutalan, dok poput Eastwoodovih filmova sadrži niz snažnih sudbinskih i moralnih preokupacija. Ima u njemu i ponešto nadahnuća likom Kurtza iz Conradova romana *Srce tame*, odnosno, Coppolina filma *Apokalipsa sada* (u kojemu Kurtza tumači Marlon Brando). No u nikojem se slučaju ne može reći da nije i originalan. Pripovijest je spletena od nekoliko izvrsno razrađenih i međusobno ovisnih sudbina: u jednome okršaju s mjesnom obiteljskom razbojničkom skupinom engleski časnik Stanley (Ray Winston) uspijeva uhvatiti dvojicu njezinih članova (maloljetna i duševno zaozvala Mikeyja (Richard Wilson) te njegova brata Charlieja (Guy Pearce)). Smatrajući da je njezin glavni i najopakiji član Arthur (Danny Huston), treći brat Burns koji je uspio pobjeći, Charlieju ponudi prijedlog: mora ubiti svoga odmetnutoga i divljega brata; zauzvrat će poštediti život debilnoga Mi-

keyja. No i Stanley ima svojih problema. Stalno mora zauzdati sirove i surove vojnike za koje je zadužen, kao i baktati se sa svojim nadređenim, beskrupuloznim zemljoposjednikom Edenom Fletcherom. Konačan udarac njegovoj zamisli zadaje mu vlastita žena Marta (Emily Watson) zahtijevajući da se maloumni razbojnik izbičuje do smrti nakon što je čula kako je upravo Mikey silovao njezinu trudnu prijateljicu koja je zajedno s mužem potom unakažena. Ovo je uradak koji na svim razinama debelo premašuje gotovo sva trenutna holivudska žanrovska ostvarenja: ima ozbiljan i suvislo dramaturški izdjeljan Caveov scenarij, slikovno upečatljivu, ali ne i samodopadnu režiju Davida Hillcoata, dojmljivu glazbenu podlogu Cavea i Warrena Ellisa, kao i izvanrednu glumu Raya Winstona i Emily Watson. Svakako pogledati!

*Raj sada* (*Paradise Now*) je djelo palestinskoga redatelja Hany Abu-Assada, koje je već bilo prikazano u Zagrebu na *Festivalu filmova o ljudskim pravima*, no pulska je projekcija na žalost imala i aktualnu političku i vojnu pozadinu (upravo su se odvijali upadi izraelske vojske u Pojasu Gaze i na Zapadnoj obali, kao i zračni i kopneni napadi na Libanon). Sam je pak film državotvoran i životni vapaj palestinskoga naroda. A kad rečem državotvoran, ne smatram pod time ništa omalovažavajuće. Jednostavno, osnovna je ideja filma ta, da dok god Palestinci ne budu imali svoju državu, ni same pomisli o miru ne može biti. Kamoli pak da zaživi. Još u vrijeme 1. svjetskoga rata i licemjerne politike nezajzljiva Britanskoga Carstva, Englezi su sokolili državotvorna nastojanja i Arapa i Židova. A sve kako bi na bliskoistočnome prostoru ostvarili što veći utjecaj. Rezolucijom UN-a br. 181 od 29. studenoga 1947. godine, područje britanskoga mandata u Palestini trebalo je biti razdijeljeno na dvije države: arapsku i židovsku. No niz ratova stavio je u zapećak tu, sada već više od pola stoljeća staru, odluku. U tome ratnome i političkome kolopletu, palestinski su Arapi izvukli deblji kraj te postali ono što su Židovi bili tisućljećima: ili izbjeglice, ili neslobodni na vlastitoj zemlji koja je pod vojnom upravom Izraela postala nekovrstan geto. Bliskoistočno je pitanje složeno prvenstveno po količini negativnih čuvstava koja su se oko njega nataložila, međunacionalne mržnje koja je i nama na ovim prostorima tako dobro poznata — a gdje je *čeljad bijesna, tu je svaka kuća tjesna!* Abu-Assad nam nastoji pokazati što to Palestinec tjera na samoubilački



Šetač s Marsovih poljana



Uvjeti predaje

terorizam. Po njem je odgovor jednostavan: užasni opći uvjeti života za koje je kriva izraelska okupacija. U potpunosti snimljen na palestinskom području, ostavlja okus gorke izvornosti: prašnjave ulice, oronule kuće, polurazrušena i razrušena zdanja, beznade i besperspektivnost. Jedino u čemu mi se čini da donekle poljepšava zbilju je određena doza političke ispravnosti. U nekim trenucima kao da postaje više film političke ideje, a manje odslik zbilje. Premalo je u tim momentima one iracionalne mržnje, krajnje nenavisti, koji dašto da imaju svoje uzroke i razloge, ali kao neko prokletstvo vazda prate takove međunacionalne sukobe. S druge strane, nenametljivo je naznačena ona unutarpalestinska napetost, vječno lebdeći strah od unutarnjega neprijatelja, izdajnika palestinske stvari — osnovni motiv koji pogoni jednoga od »dobrovoljaca« je njegova obiteljska mrlja: otac mu bijaše smaknut kao *pomagač* (izraelski doušnik). Razumljivo je i zbog čega je vjerojatno izostavljen prikaz palestinskih frakcijskih trvenja između različitih naoružanih skupina (ponekad i na samome rubu građanskoga rata). Zanimljivo je kako su iste godine, na neki se način nadopunjujući, snimljeni i *Raj sada* i *München* — Spielbergov film sa židovske strane hodi onkraj same ideje državnosti, propitujući vrijedi li za nju platiti baš svaku cijenu?

### I, na koncu, Europa

I Europljani imahu jake igrače. *Uro* je prvi dugometražni film norveškoga redatelja Stefana Faldbakkena. Relativno mlad redatelj (rođen je 1972. godine) dosada je ovjenčan

brojnim nagradama za svoje kratkometražne filmske radove. Ovaj je pak žestoka kriminalistička drama o Hansu Petteru, pripadniku elitne policijske postrojbe (*Uro* joj je naziv), ne baš uzorne prošlosti i teško prilagodljiva pravilima i propisima. Zaplet se događa pojavom Mette, njegove neostvarene srednjoškolske ljubavi koja je kći glavnoga gradskoga raspaičivača droge. Hans sve više postaje oprušen vlastitim položajem: loš ga odnos sa samohranom majkom, sklonost duševnoj autodestrukciji, te privlačnost spram ovisnice Mette opako gone ka društvenomu i duševnomu razmeđu. *Uro* radnjom podsjeća na kriminalističke filmove koji se bave podvojenišću subjektivnoga identiteta poput *Donnieja Brasca* i *Paklenih poslova*. Ili nešto starijih: *Serpica* i *Omiče (Tightrope)*. Po ljubavnome podzapletu dijeli određene sličnosti i s *Porocima Miamijsa* Michaela Manna. Obilježen je prepoznatljivim skandinavskim stilskim naturalizmom, te je jedan od boljih uradaka svoga žanra koji se mogao vidjeti posljednjih godina.

Nijemac Matthias Luthardt Faldbakkenov je vršnjak. Kao što je i *Ping pong* njegov debitantski dugometražni igrani film. Čudni obiteljski odnosi i odušje nelagodna iščekivanja ono je što se prvo u njem zamjećuje. Zakrivena čuvstvena nagnuća triju glavnih likova: šesnaestogodišnjega Paula (Sebastian Urzendowsky), koji je nakon samoubojstva oca došao u ujakovu kuću, njegove ujne Anne (Marion Mitterhammer) i bratića Roberta (Clemens Berg) stvaraju iščekivajući i napet ugođaj ljetne »obiteljske idile« (sličan onomu u *Mo-*

čvvari Lucrecie Martel). Stereotipni ladanjski obredi kontrapunkt su suspregnutim čuvstvenim željama i težnjama, koje kad se oslobode narušavaju krhku i prividnu ravnotežu međusobnih odnosa. Sa svega tri lika, Ludhart je načinio moćno dramsko djelo koje još jednom potvrđuje koliko je osvešta snažan ljudski poriv. Pogotovo ako izvire iz osjećaja povrijeđenosti. Za ova će se dva redatelja sigurno još čuti.

Po većini je reakcija pozitivno iznenađenje izazvala *Sjekira (Le Couperet)* Coste Gavrasa. Ovaj put nije riječ o političko-me trileru, već o sarkastičnoj i jetkoj crnohumornoj političkoj satiri. U svome središtu ona ima sredovječna inženjera kemije koji zbog premještaja pogona u istočnu Europu gubi posao dizajnera u tvornici papira. Godinama bez posla, odlučuje se na doslovnu eliminaciju (ubijanje) izravnih konkurenata. Sloboda tržišta, koja je u našeme nedavnome slučaju zahvatila radnike TDZ-a, ovdje već izražava strah srednje zapadnoeuropske klase i onih visokoobrazovanih od gubitka radne sigurnosti zbog kolanja kapitala koje je po vlasnike profitabilno, a za zaposlenike pogubno.

Povijesno-politička drama Kena Loacha o irskome ustanku iz dvadesetih godina prošloga stoljeća, *Vjetar koji njiše ječam (The Wind that Shakes the Barley)*, u Pulu je došla kao pobjednica Cannesa. Prikaz je te irske nacionalne revolucije na neke ostavio utisak poprilično crno-bijele karakterizacije na dobre momke (Irce) i one loše (Engleze). Osobno, nisam stekao takov dojam. Makar ne u cijelosti. U biti se film Englezima uopće ne bavi. Žarište mu je u uobičajenu revoluci-



3-željezo



Vjetar koji njiše ječam

onarnome raslojavanju na pragmatike i ortodoksne. I to je ona tragedija koju pokazuje. Kako dojučerašnji sudruzi u borbi postaji jedan drugomu smrtni neprijatelji. A to je prikazano izvrsno.

Glavnu je nagradu međunarodni žiri odlučio dati poznatomu irskom redatelju Neilu Jordanu. *Doručak na Plutonu (Breakfast on Pluto)* je pripovijest zanimljiva, malčice preduga, nizalačke pripovjedne strukture bez čvrsta, klasična pripovjedna uobličjenja (zaplet, vrhunac, rasplet — ustvari su početak, trajanje i kraj, gdje je kraj duševno mirenje glavnoga lika kako samoga sa sobom tako i sa ocem, a ne iščekivajući rasplet radnje). Bespotrebnom dužinom od preko dva sata film gubi na izlagačkome ritmu, a budući da je sačinjen od niza gdjekad sličnih epizoda, ne dobiva time ništa niti u značenjskome vidu. Radnjom slijedimo život transvestita Patricka Bradena (Cillian Murphy), sina mjesnoga svećenika, odrasla kod udomitelja jer ga je majka napustila. Tražeći *fantomsku gospoju (Phantom Lady)*, ustvari svoju majku, mladi Patrick poput suvremena pikara prolazi političkim i društvenim ambijentima Irske sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Dobar film, no dojmama sam da su *Uvjeti predaje, Uro, i Ping pong*, na svoj način, ipak bili dojmajljiviji (Kim Ki-duk se nabrao nagrada pa mu ne treba još i ona pulska).

Sve u svem, Vidačkoviću čestitke za odabir filmova (niti jedan doista loš), no dok i međunarodni program gledateljski uistinu ne zaživi, ne može se reći da je u potpunosti ispunio festivalska očekivanja.

## Bilješke

- 1 Platon, *Gozba ili o ljubavi, etički spis*, Zagreb: Demetra, preveo Zdeslav Dukat (2001-03).
- 2 Napominjem da sam se pri ovome esejiziranju striktno držao samo teksta *Gozbe*; uobraženje cjelokupne Platonove filozofije remete stanoviti problemi — zbog određenih protuslovlja u sačuvanim prijepisima neki istraživači drže upitnim autorstvo čak tri četvrtine spisa napisanih Platonu!
- 3 *ibid.*, 202 d1.
- 4 Riječ *eros* teško je prevesti s grčkoga, ona bi po prilici značila ljubavno čeznuće, težnju, žudnju, spolnu želju; etimološki je povezana s glagolom *eraō* (živo željeti, žudjeti, strastveno ljubiti; često se on veže uz spolnu ljubav). Izvor: Senc, Stjepan, *Grčko-hrvatski rječnik*, Zagreb 1988 (reprint izdanja iz 1910). Bit Platonova djela upravo izražava pomak od spolnoga kontekstualiziranja riječi *eros* ka shvaćanju koje je mistično i religiozno.
- 5 *Baš je tako i s ljubavlju. Osnovna je kod nje svaka težnja za dobrom i srećom.* (*ibid.*, 205 d1-d2).
- 6 *ibid.* 205 b4-b7



Petar Krelja

## Povratak Timona

Povodom programa Vremeplov i *hommagea* Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli

Vazda blagoglagoljivi sarajevski redatelj Bata Čengić (i ove godine u Puli najrevniji pratitelj brojnih programa), praksu restauriranja starih hrvatskih filmova okarakterizirao je kao krucijalnu za svaku kinematografiju koja drži do očuvanja svoje filmske baštine; no, činjenica što kinematografija kojoj i sam pripada nije učinila ama baš ništa da bi svoje filmove zaštitila od propadanja, Čengića je dodatno potakla (uzgred, tog vrlog tvorca i takvih filmova kao što je hvaljeni *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji*), da »hrvatski primjer« uzveliča, a da se nad bosanskim tjeskobno zamisli...

Dakako, Vremeplov je prošle godine, na inicijativu Zlatka Vidačkovića, zaživio kao posebni program u sklopu Pulskega filmskog festivala s jasno definiranom zadaćom, a ta je: da se, po uzoru na neke svjetski relevantne festivale, nedvosmislenom gestom apostrofira (dodatno potakne, pa i svetkuje) golema važnost restauratorskog posla kojim se u nas sustavno bavi Hrvatska kinoteka. No, već tada je postalo jasno da će se, usporedno s vrednovanjem obavljena restauratorskog posla (kojim se već desetljećima bavi Ernest Gregl), spontano nametnuti i potreba za estetičkom revalorizacijom djela koja su, nakon što se činilo da su od njih ostali tek otužni celuloidni dronjci, zaživjela u svojoj izvornoj punoći. Uporni posjetitelji su (a među njima posebno bračni par Jukić), u poticajnoj »osami« male dvorane talijanskog Circola, a uz bok dinamične, no kadšto i dramatične promocije najnovijih filmova hrvatske kinematografije u »borilačkoj« Areni, mogli neopterećeno i posve sabrano »suditi« jesu li se glasoviti filmovi iz prošlosti uspjeli othrvati vremenskim kušnjama i, osobito, jesu li oni, nekoć od kritike po kratkom postupku otpisani uradci, sada spremni pokazati i neke skrivene adute kojih njihovi suvremenici nisu znali prepoznati. Ovogodišnje, drugo izdanje Vremeplova uistinu je ponudilo nekoliko dojmljivih korekcija u oba smjera premda su, po mom sudu, dobici veći, znatno veći od gubitaka.

Mimičin je film *Kaja, ubit ću te!* — realiziran prema noveli pjesnika i legendarnog dramaturga Zagreb filma Krune Quiena — publiku (osobito onu u pulskoj areni) svojedobno ogorčio; ima svjedoka koji tvrde da je neki ljutiti gledatelj, dok se Mimica klanjao publici ispod golema platna, pokušao gađati kamenom... Ne treba se, ako se stvar zaista tako i odigrala, čuditi što se predstavnik ondašnjeg Arenina auditorija priklonio srednjovjekovnoj metodi »kamenovanja«, kada se dobro zna da je i određenom broju filmaša Mimičin beskompromisni film bio također poprilično stran. Zapravo, obje skupine s (ponešto) različitih pozicija nisu mogle ili nisu htjele shvatiti kakva je to tvorevina koja se, osobito u uvod-

nu dijelu, bavi (tek dokumentarnim) oslikavanjem jadranskog gradića — poglavito njegova mučna tavorenja i propadanja u vremenu; ili, čija »iritantna« fragmentarnost dokida »priču«, minimalizira dijalog i, umjesto prepoznatljiva junaka vična akciji, nudi skupinu mještana sklonih čudnovatu, »nemotiviranu« i gledateljima tek ovlašno razumljivu ponašanju. Dakako, mora da su tek obožavatelji tada sve popularnijeg filmskog i TV-glumca Borisa Dvornika bili duboko šokirani spoznajom da mu je redatelj dao izuzetno malo prostora u svom filmu, ulogu koja bi u narativnom filmu kotirala tek kao obična epizoda.

Dio kritike je ipak u tom filmu prepoznao i pozdravio autorovu već ranije inauguriranu sklonost izričajnu eksperimentu — ovdje »minimalistički« prispodobljenu više nego zahtjevnom zadatku prepoznavanja dolaska Zla u prostore posute visokocivilizacijskim (graditeljskim) znamenjima i kroz stoljeća obilježenim koliko »skladnim«, nepomućenim, toliko i provincijski dremljivim, inertnim životarenjem. Stručnjaci su, također, s pravom bili ustvrdili da se autor — odrekavši se olakotnosti slatkorječiva fabuliranja — uistinu uspješno ponio s fenomenom same geneze zla — one iracionalne i duboko destruktivne sile što se iz svoje stoljetne petrificiranosti iznova probudila i krajnje agresivno objavila u drevnu gradiću.

Ne samo što je projekcija filma za 53. Pule pokazala da se i danas Mimičin film u cjelini, poput kakva koraljna grebena, opire razornu radu vremena, već je — restauracijski odjenut u novo ruho — pozvao stručnjake da u njegovim zagonetnim skutima potraže (prepoznaju) i neke njegove teže uočljive vrline.

Restauracija je važna za svaki metar sačuvane filmske vrpce; zahtjevan postupak u slučaju ostvarenja *Kaja, ubit ću te!* ima i dodatnu težinu upravo zbog autorova golema truda da dramaturško težište filma znatnim dijelom položi i na slikovne valere djela. Mimica je, u razgovoru koji je uslijedio poslije projekcije filma, konstataciju da se u filmu izrazito inzistira na nekim tipično mediteranskim obilježjima kao »poticateljima« nasilja u osmorice gradskih »crnokošuljaša« ispratio napomenom da vjetar jugo zna biti razdražujući i opak, ali da su nositelji zla, o kojemu svjedoči njegov film, tek naopaki (ne baš usamljeni) primjerci ljudske vrste.

Visokoproduktivni Fadil Hadžić — nakon uspješnoga debi-tantskog nastupa trilerom *Abeceda straha* (1961) i socijalno-kritičkim tvorevinama *Druga strana medalje* (1965), *Službeni položaj* (1966) i *Protest* (1967) — posegnuo je za »ležernijim« scenarijskim materijalom kojemu je nadjenao naziv



*Timon*



*Ne okreći se sine*

*Tri sata za ljubav* (1969). Početak filma nalik je anketnim socijalnim dokumentarcima iz toga vremena: agilni televizijski novinar (Antun Vrdoljak) razgovara s mladim kućnim pomoćnicama, zaskočenim na zagrebačkim ulicama, o uvjetima pod kojima obavljaju svoj zahtjevan posao i općenito o njihovom ukupnom socijalnom i životnom statusu. Taj slijed dojmljivih »narodskih« lica »prekida« svojedobno popularna beogradska glumica Stanislava Pešić koja, pred radoznalim Vrdoljakom, »glumi« zagrebačku kućnu pomoćnicu. To supstituiranje dokumentarnoga igranim preusmjerava početne obećavajuće reske ambicije filma *Tri sata za ljubav* u pitomije rukavce blagoglagoljiva igranofilmskog feljtonizma. Umjesto očekivana prikaza radom ispunjena tegobna dana, u *Tri sata za ljubav* pratimo pokušaje dopadljive junakinje da si, poslije određenog broja neuspjelih ljubavnih veza, napokon pronade, u kakvom »uravnoteženijem« mladiću, pouzdanije osjećajno i životno uporište. No, junakinji će se upravo »te« večeri, kada je ponovno s prijateljicom otišla u omiljeni plesnjak (s Ivicom Perclom i Dragom Mlinerecom kao izvođačima na sceni), nametnuti žovijalno zaigrani mladić (Dragan Nikolić) — prepoznatljivo »opasnih« namjera. Dakako, Hadžićevo htijenje da iz socijalna krila zagrebačkog miljea izluči ležerniju, kinoprikazivački unosniju inačicu (o

tome svjedoče »izazovan« naslov filma, izbor tada popularnih beogradskih glumaca, podražujuće ljubavno očijukanje na relaciji hoće-neće...), zapravo svjedoči o autorovoj fleksibilno brznoj prilagodbi duhu vremena što je, težeći tržišnom, već kinematografiji bio namro pregršt manje ili više uspjelih tvorevina. Ne pristajući vulgarizirati žanr (negativna paradigma *Šeki snima — pazi se!* iz 1962), Hadžić, u uvodnom dijelu filma, lakom rukom ispisuje kaleidoskop »pitkih« prizora; svjedočimo opuštenoj »igri« prijateljica u lunaparku predočenoj pregršti duhovito elaboriranih (vrtuljak, salon ogledala...) i montažno efektno tempiranih kadrova. No, kada će nam se opravdano učiniti kako je stiglo i vrijeme da se o junacima filma, uopće mladosti toga doba progovori izravnije (izazovnije), pa i kompetentnije, autor se odlučuje da u najvažnijem, središnjem dijelu filma — dok se blagoglagoljivi, a površni mladić svesrdno trudi naivnu junakinju napokon odvući u krevet — napravi tek retrospektijski sumornu inventuru djevojičinih uzaludnih pokušaja da si napokon nađe kakva suvislije životnog partnera. U ovlašno predočenu »asortimanu« jedan je latentno »opasan« čudak koji muca, drugi je »buzdo« koji ništa ne poduzima, treći... Obšhrabrujućoj (ali i izrazito neutemeljenoj) dijagnozi mentalna i svjetonazorska ustroja muškog dijela mladeži 60-ih go-

dina, Hadžić »suprotstavlja« tek vlasnika stana u kojemu junakinja obavlja kućanske poslove (uvažena dobrostojećeg građanina približno Hadžićeve životne dobi u vremenu nastanka filma), što je — pokazavši mrvicu razumijevanja za nesretnu junakinju i diskretno je šiteći od svoje egocentrične i agresivne supruge — naposljetku više nego lako odškri- nuo ona vrata oko kojih su se djevojčini vršnjaci — svi od reda površni bezveznjaci — uzalud trudili. Dakako, djevojka će se, nakon što je dala očekivani otkaz, u duhu dramaturgi- je repetitivnosti tako svojstvene za hrvatski film onog doba, ponovno naći na ulici — i bez posla, i bez dečka. Srećom, Hadžić će se uskoro filmom *Novinar* uspješno vratiti onome svom temeljnom autorskom usmjerenju po kojemu ga se i danas cijeni i prepoznaje.

Program Vremeplova s 53. Pule ne bi bio to što jest — ma- leni izlog povremeno velikih, uzbudljivih otkrića — da ko- jim slučajem nije bio prikazan i »prokleti« film *Timon* Tomi- slava Radića. Da bi priča koja sada slijedi bila posve razu- mljiva, nakratko ću se prisjetiti *Žirina* debitantskog filma *Živa istina*, realiziranog potajice na Televiziji Zagreb i tri- jumfalno prikazanog u Puli 1972. Debitanta je *Žiru* žiri pul- skog festivala, predvođenog tada moćnim Stipom Šuvarom, bio iz prve nogirao u informativu. Ta je odluka, nakon od- gledana filma, valjda po prvi i posljednji put u povijesti pul- skog festivala, bila objedinila baš sve kritičare iz jugoslaven- skih republičkih središta u jednoglasnom, promptnom i na- dasve gnjevnom iskazu svojega neslaganja s činom brza od- strela mlada autora koji se, prema dubokom uvjerenju pro- svjednika, predstavio izuzetno svježim filmskim djelom. Šu- var se najprije nije dao pokolebati, da bi — pod pritiskom nepopustljivih medijskih kanonada — kompromisno pristao da se, mimo slova pravilnika, glumici Božidarki Frait dodi- jeli Zlatna arena za najuspješniju glavnu žensku ulogu na fe- stivalu. Imajući na umu da su mnogi, a među tolikima i ugledni beogradski filmski teoretičar Dušan Stojanović, *Žiri* čestitali na uspješnu filmu inovativna izričaja, uopće ne čudi što se ohrabreni tvorac *Žive istine* požurio da već iduće go- dine, ali sada sa snimateljem kalibra Tomislava Pintera i s ne- što državnih novaca, realizira svoj novi film, vođen razbori- tom pretpostavkom da još jednom treba aktivirati već potvr- đenu dobitnu kombinaciju — inovativnost u izričaju, ali ne nužno na način *Žive istine*.

Njegov je prvi igrani film govorio o glumici koja se nije uspjela afirmirati i koju uporno preskaču u glumačkim po- djelama; drugi se film prihvatio zadatka da portretira glum- ca koji je priznat, kojemu se povjeravaju glavne role i čiji portreti prekrivaju naslovnice tjednika. Kao polazište za film *Timon* poslužilo mu je vlastito uprizorenje Shakespeareove tragedije *Timon Atenjanin* postavljeno u zagrebačkom HNK-u. No, umjesto klasične ekranizacije djela, Radić je posegnuo ponajprije za Borisom Buzančićem, interpretom naslovne role Shakespeareova komada s neočekivanom, ali i izazovnom nakanom da u filmu uspostavi podudarni parale- lizam između sudbine dramskog junaka (*Timona Atenjanina* u Buzančićevoj interpretaciji) i Glumca koji tumači tog juna- ka (također u Buzančićevoj izvedbi).

*Žiro* je u izuzetno zanimljivom razgovoru koji je uslijedio poslije projekcije kvalitetno restaurirane kopije *Timona* u Circolu, kloneći se jadanja, tek potihom pripomenuo da je

film u Puli prije više od tri desetljeća bio dočekan »na nož«. Da bi se odgovorilo na izuzetno složeno pitanje kako se mo- glo dogoditi da je u Puli kvalitetni *Timon* doživio tako kolo- salan fijasko te zašto je s redovita kinorepertoara skinut na- kon nekoliko projekcija, nužno je temeljito pročitati sve što se o tom filmu pisalo neposredno nakon »njegovih« unikat- nih premijernih prikazivanja. No, dopustimo li si tek malen pokušaj objašnjenja tog po *Žiru* kobnog događaja iz daleke prošlosti, nije sasvim onkraj pameti pretpostaviti da su veli- ki obožavatelji Radićeva debitantskog filma (»došljaka« koji se u svom filmu odvažno i maštovito poigrao s filmskim ro- dovima), zapravo bili »neugodno« zatečeni autorovom naka- nom da kontrastira i čak uspostavi određene paralele izme- đu »nasumce« uhvaćenih životnih trivijalnosti i sveltremena Shakespearea. Kako više nije »smio« pričati onome što ga je istinski privlačilo i u čemu je — pokazat će se mnogo godi- na kasnije — mogao biti uistinu moćan, a to je svojevrsno »otapanje« igranog u dokumentarnom, »oplemenjivanje« dokumentarnog u igranom, morao se, kroz ta duga tri deset- ljeća apstinencije od filma polako početi miriti s činjenicom da će ga se pamtiti tek po određenom broju kvalitetnih do- kumentaraca i osobito po *Živoj istini* (kojoj su se i nove ge- neracije kritičara divile). No, da je davna »trauma« zvana *Ti- mon* ostavila dubokog traga u Radiću, o tome smo se mogli osvjedočiti i 1990-ih, kada se iznova uspio vratiti režiji igra- nih filmova — pokorivši se, na žalost, i sam sirenskom zovu »sigurnih« narativnih struktura! Dakako, mogu se neke bu- duće generacije sineasta svojski truditi dokazivati da su kri- tičari prošlosti (dodatno opterećeni nefilmskim animoziteti- ma spram Radića) podcijenili njegova ostvarenja kakva su *Luka* (1992), *Anđele moj dragi* (1995) i  *Holding* (2000), pa svejedno nitko priseban neće moći osporiti notornu činjeni- cu da je ta po koječemu dubiozna trijada bila i ostala kudi- kamo inferiornijom djelima što su Radića i promovirala u autora prepoznatljiva stila, samo njemu svojstvene poetike. I ako je kritičarska generacija 70-ih na slučaju *Timon* zakaza- la otjeravši zapravo Radića od njega samoga, ona 1990-ih vratila mu je dug natjeravši ga — ništa manje okrutno — da se vrati tamo gdje je stao s *Timonom*. I vratio se podarivši nam visokokvalitetno svjedočanstvo o našem vremenu u ko- jemu — ubirući zrele plodove trpke prošlosti — nadahnu- tom isprepletanju dvaju rodova posreduje i nova medijska alatka — syepriisutni i lako pokretljivi video. Dakako, riječ je o filmu *Što je Iva snimila 21.listopada 2003*.

Zašto mi se, za gledanja restaurirana filma po Shakespeareu u Circolu, učinilo da je *Timon* moderno djelo koje kao da dobiva na važnosti s protokom vremena? Najprije, treba znati da je film snimljen za nepunih sedam dana (!), u pre- poznatljivu duhu poetike Cassavetesovih *Sjena* (spontano kretanje glumaca u mizanscenski zadanu prostoru, govorne improvizacije, fleksibilna kamera iz ruke, »razbarušena« montaža, ali i neka vrsta izazovnih medijskih preklapanja — filma, teatra, TV-a, tiskovina...). Dakle, u realizacijski — na svakovrsne uvijek dobrodošle zamisli — otvorenu materija- lu, »nešto« je ipak unaprijed bilo zadano, a to su na papiru odabrane ili na pozornici već snimljene određene dionice iz Shakespeareova *Timona Atenjanina*; Radiću su te dionice bile ponajprije preko potrebne da bi, u fleksibilnom i kadšto nekontroliranu« ekspaniranju novosnimljenog filmskog materijala (fokusiranog na život i ponašanje teatarske trupe

mimo scene), imao one čvrste markacijske točke koje će »subverzivnu« materijalu unaprijed jamčiti dramaturšku koherentnost. No, bile su mu podjednako nužne da bi se i u najizravnijem smislu — toga osebnog čitanja glasovite Shakespeareove tragedije — mogle uspostaviti određene paralele (podudarnosti) između sudbina dvojice *Timona*. Sabrana opservacija tih aspekata Radićeva filma — suprotno nekim ranijim uvjerenjima o mehaničkoj povezanosti dviju temeljnih razina filma — otkriva da je autor unutrašnje spone djela (teatar/život) pomno planirao; zapravo, ne samo što Shakespeareove dijaloške dionice izgovorene na sceni, na sebi svojstven način, grade sliku »darežljiva« *Timona*, već će poneke (»znakovitije«, prijemčivije) od replika — spontano preskačući »rampu« između teatra i života — ostati na životu i poslije scene, osobito kada im se protagonisti, u dvojbenim pa i konfliktnim situacijama, »nesvjesno« utječu. Daka-ko, te će rečenice istrgnute iz scenskog konteksta, od situacije do situacije, stubokom mijenjati svoj smisao bivajući ponekad psovkom, kadšto ironičnim pa i zajedljivim komentatom; najrjeđe lirskim iskazom.

Za razliku od Shakespeareova *Timona* koji će se, nakon što ga je svijet razočarao, odbiti od tog svijeta i postati pasivnim i mizantropskim, Radićev je već u samom startu samodostatni isprazni egocentrik koji živi od predstave do predstave, od jednoga nagog ženskog tijela u svojoj postelji do drugog. Dok se zadovoljava tek pukim trajanjem, nadmeno se odnosi spram netrpeljivosti i razornu jalu glumačkog dijela ansambla koji sve teže podnaša ponižavajuće tavorenje u njegovoj debeloj sjeni. *Timona* Zagrebačkog će — počevši od one kolosalne uvodne scene kada mu »cijeli grad« čestita na »sjajno« odigranoj naslovnoj roli, preko tihog ali postojanog zida netrpeljivosti kojega će ansambl podići oko njega (njega tako nesklona da ukroti svoj autodestruktivni nihilizam), pa do njegova neumitna kraha na pozornici i u životu — naposljetku doći glave ona ista stvarnost koju je on, obilato potpomognut »zaigranim« kolegama, do kraja banalizirao, »pojeftinio« i ispraznio od svakog smisla. U prizemnu naturalizmu njegova skončanja u WC-u tandrakava putničkog vlaka — na način junaka iz filmova *Žike Pavlovića* — nema dramskog patosa, nema zaostale herojske geste, nema katarze. Prije ulaska vlaka u posvemašnji mrak tunela (dok se u njegovoj pozadini nazire njegova slika s naslovnice tjednika koju su njegovi kolege cinično zalijepili) još se nekako drži; kada u kadar nahrupi svjetlo, njega više nema...

Žiro je, premda hendikepiran zdravstvenim tegobama grla, poslije projekcije filma iznio niz zanimljivosti vezanih uz rad na filmu. Scenarij mu se temeljio na popisu scena s kratkim napomenama o tome što u pojedinoj treba pokušati snimiti; vrsni zagrebački glumci su prema njegovim uputama u cijelosti improvizirali brojne dijaloge; iz nadahnute glumačke razigranosti rodio se i šaljivi, ali po junaka osobito poguban pjesmuljak *Kokotiček lepo poje i doživle koke svoje*; sjetio se da je slavni Pinter — prije no što se prihvatio mizanscenski i govorno zahtjevnog snimanja šesnaesticom iz ruke i prije nego što je morao, kao u »zatjecajnom« dokumentarcu, sam donositi odluke što će njegova kamera apostrofirati iz dinamičnih i dijaloški počesto kakofoničnih scena — dakle, prisjetio se da se taj veliki Pinter »simuliranom« kamerom danima mentalno i fizički pripremao. Odao je priznanje prisut-

noj montažerki Maji Filak-Bilandžiji s kojom je zaigrano i neopterećeno montirao izazovni materijal; sjetio se da ga je Maja, tu i tamo, znala »otjerati« iz montaže, kako bi, neopterećena obilatom materijalom, sama iznjedrila kakvu dojmljivu scenu.

Film i popularna TV serija *Kiklop* realizirani su prema glasovitu romanu Ranka Marinkovića i dio su Vrdoljakova urbanog opusa. Radnja, mahom utemeljena na uzastopnoj seriji blagolagoljivih literarnih dijaloških dionica, prati, u samo predvečerje Drugoga svjetskog rata, sudbinu mladoga, poprilično inertnog kazališnog kritičara Melkiora Tresića (Frano Lasić), koji — razapet između ljubavnice s ležernim bračnim obvezama i priželjkivane, a nedostupne mu ljepotice — zdvojno pokušava definirati svoje nepouzdanog egzistencijalno uporište u svijetu napućenom pitoresknom intelektualnom menažerijom (u širokom rasponu od brbljavih lakrdijaša, preko dekadentnih suicidalnih melankolika pa sve do drskih i opasnih sebičnjaka). Nošen događajima, nevoljni će Melkior odraditi i surovu regrutaciju, hinjenu umobolnicu i (iznude)ni prijevremeni otpust iz vojske. Kraj filma poklopit će se s njegovim početkom: »junak« filma podjednako je zbunjeno, zdvojan i dezorijentiran, a rat je već nahrupio... Neki su glumci imali određenih poteškoća u interpretaciji agresivna govorna materijala, drugi su se uspijevali nositi s gustoćom teksta. Najveći teret ponijeli su nedavno preminuli srpski glumac Ljuba Tadić u ulozi Maestra, Ivo Gregurević kao dosjetljivi i prilagodljivi regrut, Boris Dvornik kao priglupi i kruti jugočasnik, te Rade Serbedžija — klaunovski žovijalan i razigran. Napokon, autor filma Vrdoljak, snimatelj Pinter i nadasve glumac Mustafa Nadarević podarili su kojih desetak zvjezdanih trenutaka filmu u magistralnoj sceni ispred HNK. *Kiklop* svojom korektnom ilustracijskom razinom nije dorastao dometima dvaju Vrdoljakovih jedrih ratnih filmova (*Kad čuješ zvona, U gori raste zelen bor*), koji bijahu hitovima prošlogodišnjeg Vremeplova. Stalnoj i predanoj komentatorici filmova Vremeplova, Adi Jukić, Vrdoljakov se film učinio prihvatljivim, dočim mladi se filmski kritičar Juraj Kukoč bio požalio da ga je film izgnjavio. Publika u pulskoj Areni — podarivši mu svoga Jelena — bila je uvjerena da je *Kiklop* najbolji jugoslavenski film u 1982. godini.

Pokraj tolikih drugih zlata vrijednih hrvatskih filmova, moćne pedesete iznjedriše i visoko kvalitetnu ratnu (melo) dramu *Ne okreći se sine* Branka Bauera. Mnogi vrlo kritičari već upozoriše na brojne (neprolazne) vrijednosti djela žanrovski orijentiranog darovitog autora, odlike koje odolješe i tradicionalno više nego skromnim projekcijama u Circolu. Gotovo svima se svidjela Bauerova zamisao da se o »strašnim« ratnim četrdesetima u Zagrebu progovori iz naglašeno intimističkog ugla samoga protagonista filma Nevena Novaka koji je kao (uhapšeni) pripadnik partizanske ilegale — na putu za logor Jasenovac — uspio pobjeći iz vlaka i odmah krenuti u potragu za sinom Zoranom. No, njega će skora spoznaja da mu se sina militantno odgaja u duhu ustaške ideologije staviti na osobito velike kušnje: dok s jedne strane mora neprestance paziti da ga u strogo kontroliranu gradu ne »provale« (ili da ne ugrozi one koji mu pomažu), dotle, s druge, svog »indoktriniranog« sina mora pokušati »u hod« osjećajno pridobiti i izvući iz grada... To psihološki i narativno izuzetno složeno djelo Bauer uspijeva svojim svakog divljenja vri-

jednim, uvijek rafiniranim autorskim rukopisom voditi onom lucidnošću i začudnom preglednošću, koja je — puno prije snimanja — znala udariti čvrste temelje djelu nepogrešivim odabirom glumca vičnih interpretaciji izuzetno zahtjevnih uloga (nezamjenjivi Bert Sotlar), suptilnih mijena i neočekivanih obrata; dakako, umio je maštovito iznijansirana zbivanja — prožeta trilerskim elementima neizvjesnosti i napetosti — »uroniti« u opipljivu, sugestivnu (ali ne i karikiranu) atmosferu endehazijskog Zagreba; također je znao »posijati« pregršt dramaturški važnih, životno više nego uvjerljivih epizodnih likova koji, u nevremenu, istinski žele pomoći ugroženu i sudbinski zapitanu čovjeku kako pridobiti vlastita »otuđena« sina, s pravom se plašeći da svoje »nadahnute« trenutke ljudskosti ne plate glavom. No, autor se sjajno snašao i na uvijek skliskom terenu prikaza razornih moći represivnih ideologija koje ruše dugogodišnja prijateljstva, raskoljuju obitelji. Napokon, da bismo potkrijepili tvrdnju kako je Bauer bio vičan da nam i »neverbalnim« postupcima sugerira bitne podatke iz prošlosti junaka filma, bit će dovoljno sjetiti se tek sjajno razrađene scene Novakova dolaska u stan ljubavnice Vere, kada će se iz razdražanosti njezina njegovana psa, koji se silno razveselio došljaku, shvatiti da je Novak u tom domu nekoć bio više nego rado viđen gost, dok sada — kazuje nam to spontana reakcija Verine prve susjede — tamo redovito zalazi visoki njemački časnik.

Prije svega i iznad svega Branko Bauer je uspio učiniti nešto što je tada bilo gotovo nezamislivo: da priču koja je posegnula u samo »srce tame« teško aberantna vremena — u ime maksimalna eksponiranja njezine osjećajne, ljudske dimenzije — oslobodi indoktrinacijskih dogmi ne manje opakog poslijeratnog vremena; otac Novak koji će uskoro poginuti, tek će snagom svoga snažna očinstva uspjeti pridobiti svoga dječaka. Dakako, on je taj koji će naposljetku platiti visoku cijenu »vraćena« sina, dok će njegova potresna smrt podariti filmu snagu pročišćenja.

Bauerova supruga Snježana, koja je prisustvovala projekciji filma u Puli, upoznala je publiku vjernu Vremeplovu da ona nikada nije izravno sudjelovala u realizaciji nekog filma svoga supruga; bio je to njihov spontani dogovor kojim su htjeli unaprijed eliminirati moguće međusobne prijepore za vrijeme snimanja; zauzvrat, kod kuće ju je neprestance konzultirao o tisućama stvari vezanih za kakav projekt. »Filmove je krajnje pomno pripremao, ali je na setu volio štošta mijenjati, improvizirati. Nauštrb statičnih kadrova, preferirao je pokretnu kameru i funkcionalnu raskadranost scena s težištem na krupnjacima«.

Osim programa Vremeplov, dva su filma prikazana u okviru programa Hommage: *Ljubavna pisma s predumišljajem* Zvonimira Berkovića, povodom nagrade Krešo Golik za životni doprinos filmskoj umjetnosti, i *Čovjek koji je volio sprovođe* Zorana Tadića, povodom nagrade Vladimir Nazor za životno djelo.

Zanijet pronicanjem blistavih harmonija Mozartove opere *Čarobna frula*, hospitalizirani profesor glazbe Kosor (kreporni Tamino) svakako ignorira Božju zapovijed o zabrani posezanja za ženom bližnjega svoga; dapače, taj si je dao slobodu da, sa svoje bolničke postelje, upravo strastveno priželjkuje zanosnu suprugu Melitu ekonomista Gajskog (površno žovijalni Papageno), koji leži na krevetu do njega. Pretačući



*Kaja, ubit ću te!*

svoju rastuću ljubavnu žudnju u nadahnuta anonimna pisma (s nedvojbeno osvajačkim nakanama), junak ima osobit privilegij da izravno procjenjuje »skokovite« rezultate svoje epistolarno-prozne strategije. Zapravo, koristeći Mozartovu partituru *Čarobne frule* kao paravan, dotični iz sigurna prikraja opservira bračni par Gajski i uočava kako se, zahvaljujući upravo njegovu marljivo zakulisnom trudu, nepovratno ruši jedan nevaljali brak i kako čarobnu Melitu počinje sve intenzivnije zaokupljati nepoznati autor tankočutnih pisma — taj začudno dobri poznavatelj mnogih pojedinosti iz njezina života. Dakako, ostat će ponešto zagonetnim krucijalno pitanje je li plodove profesorova golema ljubavna truda lakom rukom »pobrao« epizodist kudikamo poduzetniji od meditativna junaka filma ili su se događaji, vazda u prisnom dosluhu s nepredvidljivim, jednostavno oteli kontroli i sada na ljubav spremnu krasoticu jednostavno izručili u naručje vulgarna, a spretna Papagena. Berkovićev film, dakako, ne posjeduje onu vrst izričajna sklada svojstvenog za stvaralaštvo jedinstvena glazbena genija čijem djelu mnogi eksperti pripisuju snagu božanskog nadahnuća. Autoru *Ronda*, čini se, i nije bila namjera da se natječe s Mozartom; nadahnuti glazbeni kritičar Berković i maštoviti filmski autor Berk zadovoljnije se da udruženim snagama naprave svake pažnje vrijednu izuzetno duhovitu varijaciju na vječitu temu izazovnosti ali i hirovitosti — igara ljubavi. Kada je, dakle, riječ o prirodi ljubavi i naravi žene, neki interpreti Berkovićeve stvaralaštva drže da se iz nepredvidljivosti ponašanja njegovih filmskih heroina — hirovitosti na »tipično ženski«

način — u konačnom odabiru partnera iščitava autorova otrovna ironija spram, kako se to kaže, nježnijeg spola. Ta kvi svakako griješe! Upravo su muškarci ti koji će svojim »čudljivim«, smušenim posezanjima natjerati junakinje da, iz revolta, učine nešto zbog čega bi, sva je prilika, i same poslije mogle teško ispaštati. U *Ljubavnim pismima s predumišljajem* postoji osobito nadahnuti scena u kojoj se — posredstvom Kosorove ljubavno muzikološke imaginacije — autorovo veličanje ženstva i ženske ljepote može mjeriti s glasovitim umjetničkim adoracijama žena što ih, u svojim djelima (pjesmama, prozama, platnima...) ostaviše svjetski velikani; dok kamera, u Berkovićevu filmu, na način subjektivna kadra »omekšana« filtrima, »opčinjeno« otkriva Melitino lice, i Mozartova se glazba (s pravom »poklonjena« tom licu kojega svetkuje) uzdiže u nježnu i duboko ganutljivu odu ljepoti i ljubavi.

Berković je, kako to zadnjih nekoliko godina uporno čini, neposredno poslije projekcije, dobrano izručio svoj film spočitavajući mu nedosegnuto savršenstvo, da bi — kada se prihvatilo »razrade« svojih autokritičkih opservacija — iznio nadasve zanimljiv podatak da je, za pripreme filma, pokušao zamisliti kako bi to bilo ako bi se *Ljubavna pisma s predumišljajem* ispričala iz pozicije u filmu »nevidljiva« glavnog junaka, odnosno ako bi se u filmu vidjelo ono što on vidi (subjektivni kadar) i čulo ono što on misli i govori, a da njega sama, u fizičkom smislu, na ekranu ne bi bilo. Odmah je dao i odgovor na pitanje zašto se tog izričajno izazovna, ali i zahtjevana zadatka nije prihvatio: rekao je da bi »pothvat« iziskivao mnoštvo prekomjerno složenih i rizičnih mizanscenskih rješenja dvojbena rezultata... Ipak je nešto od tih njegovih »maštarija« ostalo u filmu — ponajprije uočljivi filtri koji su trebali diskretno upozoravati da se pogledi »nevidljiva« junaka i po tome prepoznaju kao njegovi te set dosljedno izvedenih Kosorovih subjektivnih kadrova (osobito dok upire svoj »od ljubavi« zamućeni pogled u zanosnu Melitu), koji — mora se priznati — podariše tim dijelovima filma začudnu sugestivnost junakovih ciljana usmjerenih opservacija.

I na kraju — šećer! Doduše, ponešto trpak i nadasve mračan. Posljednji film iz Tadićeve blistave serije trilera nastalih 1980-ih — *Čovjek koji je volio sprovođe* prema scenariju Dubravka Jelačića Bužimskog. U prvoj sceni tog filma nepoznati netko gurne planinara u provaliju; kasnije će se u malom slikovitom gradiću (nalik onima iz Chabrolovih filmova, premda će se u Tadićevo mesar oličen u Tomu Gotovcu pojaviti puno godina prije *Mesara* velikog Francuza), dogoditi još dvije zagonetne smrti. Mještani će stati šaputati da sve te smrti zapravo povezuje događaj iz davne prošlosti kada su sadašnje žrtve lažnim svjedočenjem na sudu nanijele veliko zlo posve nevinnu čovjeku. Policijskom inspektor koji je iz Zagreba stigao rasvijetliti zagonetnu seriju zločina, sumnjivi su mlada žena koja je također stigla iz metropole da preuzme gradsku knjižnicu, njezin žovijalni ljubavnik, skromni knjižničar (inače persona koja ima poprilično morbidnu navadu da prisustvuje svim gradskim sprovodima, pa čak i ukopima onih pojedina naca koje za života uopće nije poznao), te poneko iz šarolike galerije slikovitih tipova koji se okupljaju u mjesnoj birtiliji... Striktano poštujući načela trilera, *Čovjek koji je volio sprovođe* — na autoru svojstven način — razvija storiju o duboko tjeskobnu i »od života« odbačenu pasivnu protagonistu koji je, tjeran nekim mračnim unutrašnjim porivima, upao u »tuđu« priču te potaknut »moćima« njemu sudbinski privlačne zagonetne došljakinje, i sam počinio zločin, postavši naposljetku kolateralnom žrtvom davnog *crimena* čiji se krvavi epilog dogodio — sa zakašnjelim paljenjem.

I ovaj se film temelji na prepoznatljivoj Tadićevoj poetici suzdržana i koncizna izlaganja. Na ugođaju zagonetnog i latentno prijetećeg; na skrovitim, a eliptično lucidnim pomacima događaja gonjenim tamnom stranom ljudske prirode, na ekspresivnosti prirodnih objekata u kojima se kreću ili borave zagonetni protagonisti, prožeti egzistencijalnom tjeskobom. Tadić je još jednom demonstrirao svoje raskošno mizanscensko umijeće vođeno načelom — manje je više. Komentirajući pak nakon projekcije Berkovićevo uporno ruženje vlastitih ostvarenja, Tadić je priznao da on — voli svoje filmove.

## Filmografija

*NE OKREĆI SE SINE* (1956), pr. Jadran film; r. Branko Bauer; sc. Branko Bauer, Arsen Diklić (prema ideji Branka Bauera); d.f. Branko Blažina; mt. Boris Tešija; gl. Bojan Adamić, sgf. Želimir Zagotta; kost. Tea Štefančić; ul. Bert Sotlar (Neven Novak), Zlatko Lukman (Zoran Novak), Lila Andres (Vera), Mladen Hanzlovsky (Ivica Dobrić), Radojko Ježić (Leo), Stjepan Jurčević (Ivičin otac), Greta Kraus-Araniki (Ivičina majka), Zlatko Madunić (agent), Tihomir Polanec (čistač cipela), Nikša Štefanini (šef ustaške nadzorne službe), Vlado Bačić (nadstojnik Poglavnikova odgajališta), Marija Merlić (Paola), Viki Glovacki (portir), Branko Špoljar (Brkić) i dr.; c/b, 111 min

*KAJA, UBIT ĆU TE!* (1967), pr. Jadran film; r. Vatroslav Mimica; sc. Vatroslav Mimica, Kruno Quien (prema noveli Krune Quiena); d.f. Frano Vodopivec; mt. Katja Majer, Josip (Joja) Remenar; gl. arhivska; sgf. Vladimir Tadej; ul. Zaim Muzaferija (Kaja Sicilijani), Uglješa Kojadinović (Piero Coto), Antun Nalis (gradski uglednik Tonko), Jolanda Đačić (Mare Karantanova), Izet Hajdarhodžić (redikul Ugo Bala), Husein Čokić (Nikica), Aljoša Vučković (ilegalac), Boris Dvornik (crnokošuljaš), Kruno Valentić (crnokošuljaš); boja; 78 min

*TRI SATA ZA LJUBAV* (1968), pr. Jadran film; r. Fadil Hadžić; sc. Fadil Hadžić; d.f. Frano Vodopivec; mt. Radojka Tanhofer; gl. arhivska;

sgf. Ozren Vuković; ul. Stanislava Pešić (Maca), Dragan Nikolić (Riki), Tatjana Salaj (gazdarica), Predrag Tasovac (gazda), Mladen Crnobrnja (Zizi), Lenka Neumann (Ankica), Vanja Žugaj, Vladimir Ruždjak, Mirjana Bohanec, Antun Vrdoljak (tv-reporter); boja; 82 min

*TIMON* (1973), pr. Jadran film; r. Tomislav Radić; sc. Tomislav Radić; d.f. Tomislav Pinter; mt. Maja Filak-Bilandžija; gl. Boško Petrović; sgf. Drago Turina; ul. Boris Buzančić (Boris), Vanja Drach, Kruno Valentić, Zlatko Crnković, Saša Violić, Helena Buljan, Ivo Kadić, Tonko Lonza, Ivo Serdar, Zvonko Strmac, Lana Golob, Vladimir Gerić, Ljudevit Galic; boja; 86 min

*KIKLOP* (1982), pr. FRZ Dalmacija, Jadran film, TV Zagreb; r. Antun Vrdoljak; sc. Antun Vrdoljak (prema romanu Ranka Marinkovića); d.f. Tomislav Pinter; mt. Damir German; gl. Miljenko Prohaska; sgf. Željko Senčić; ul. Frano Lasić (Melkior Tresić), Ljuba Tadić (Maestro), Rade Šerbedžija (Ugo), Mira Furlan (Enka), Maria Baxa (Vivijana), Mustafa Nadarević (don Fernando), Relja Bašić, Boris Dvornik (starojugoslavenski oficir), Ivo Gregurević (regrut Krele), Dragan Milivojević (Fred), Zvonimir Rogoz, Karlo Bulić, Zvonimir Črnko, Vera Zima i dr.; boja; 138 min

Elvis Lenić

## Filmovi bez razvikanih imena

8. Motovun Film Festival, 24-28. srpnja 2006.

Postalo je uobičajeno da svaka domaća kulturna manifestacija pokazuje nekoliko razvojnih faza. Nakon otkrića i ushita u početnim godinama, slijedi određeno razdoblje stagnacije, a zatim polagano hlađenje struke i šire javnosti. Izgleda da se u posljednjoj fazi trenutno nalazi i motovunski festival, barem ako je suditi prema reakcijama nekih utjecajnih domaćih medija. Možda je tome primjerena i ovogodišnja filmska ponuda, donekle skromnija i neuglednija u odnosu na prethodne godine, ali s nekoliko pojedinačnih dosega vrijednih duljeg pamćenja.

### Europska ponuda

Prikaz festivalskih filmova započinjemo s mladim istočnoeuropskim autorima za koje još nismo čuli, iako njihovi dugometražni prvijenci djeluju obećavajuće. Tudora Giurgiu (rođen 1972) mogli bismo nazvati rumunjskim Daliborom Matanićem, budući da u filmu *Bolestan od ljubavi* prati homoseksualni odnos dviju studentica iz Bukurešta. No, za razliku od nasiljem i netrpeljivošću prožetih *Finih mrtvih djevojaka*, Giurgiuov prvijenac je znatno umjereniji i životno vjerodostojniji, iako je dodatno začinjen blagom dozom incesta. Takvo narativno tečno ostvarenje bez velikih pretenzija rado bismo vidjeli i u domaćoj kinematografiji. Slično vrijedi za mađarski film *Svježi zrak*, čija se simpatična redateljica Agnes Kocsis popela na pozornicu i objasnila da je riječ o njezinu diplomskom radu koji je stjecajem sretnih okolnosti počeo zanimljiv festivalski život. Njezine junakinje (majka i kći) žive u zajedničkom stanu i nastoje pobjeći od neumoljivo dosadne svakodnevice; pritom majka želi pronaći stalnog



*Pizzeria Kamikaze*

životnog partnera, a kći uspjeti u svijetu modnog dizajna. Majka je opsjednuta čistoćom, dok djevojka učestalo otvara prozore i vrata da se stan prozračí, što je metafora želje za promjenama i svježim zrakom u njihovim životima. Poput mnogih mladih europskih redatelja, i Agnes Kocsis sklona je Jarmuschovoj poetici. Često koristi dugačke statične kadrove, uvodi motiv kružnog putovanja s povratkom na isto mjesto, njezini likovi sporazumijevaju se na različitim jezicima i slično. No, bilo bi nepravедno odrediti je kao Jarmuschovu plagijatoricu, jer je *Svježi zrak* doista osvježavajuće i simpatično djelo, prožeto lokalnim koloritom i mađarskom svakodnevicom, a ujedno stilski dosljedno od početka do kraja. Na pozornicu se popeo i nešto stariji češki redatelj Bohdan Slama, kojemu to nije prvi susret s motovunskom publikom. Gledatelji s boljim pamćenjem sjećaju se da je prije četiri godine prikazan njegov dugometražni prvijenac *Divlje pčele*, posvećen doživljajima otkaćenih stanovnika zabačenoga češkog sela. Film je osvojio publiku osebnim prikazom češke provincije u kojem se fino prepleću komični prizori s tragičkom svakodnevnog života, na tragu Menzelovih filmova ili romana Bohumila Hrabala, ali s ironijskim odmakom prema društvu koje proždire nemilosrdni kapitalizam i nasrtljiva američka pop-kultura. Gledatelji koji su u novom Slaminu filmu *Nešto kao sreća* očekivali sličan pristup doživjeli su prilično razočaranje. Slamina usporena i otegnuta priča, koja prati troje prijatelja iz djetinjstva odraslih na periferiji turobnog industrijskog gradića, zapravo se svodi na nizanje epizoda prožetih životnim razočaranjima i čežnjama protagonista bez izrazitijeg usredotočivanja na neki problem i u



*Pakao*





Nevinost

celini ostavlja znatno slabiji dojam od sjajnog prvijenca. Austrijski redatelj Michael Glawogger također iskazuje mračan svjetonazor u filmu *Lov na žrtve*, gdje bogati besposličar ubija vrijeme tražeći naivne žrtve. Omiljena mu je zabava osvajanje mladih djevojaka putem interneta kako bi se poigrao njihovim osjećajima, stalno zbunjivanje običnih ljudi na ulici, a jednog dana opako se poigra s lokalnim propalicom i pijancem. Osrednje odrađena tmurna vizija suvremene Europe vjerojatno ne bi privukla pažnju da je nije režirao jedan od trenutno najzanimljivijih svjetskih dokumentarista, inače autor ambicioznih i epski osmišljenih dugometražnih dokumentarnih filmova (*Workingmans Death*, *Megacities*). Austrijski dokumentarni film *Mi hranimo svijet* nije na razini Glawoggerovih ostvarenja, ali bavi se osjetljivim pitanjima podrijetla hrane i ekološke ravnoteže, pa je vjerojatno zato osvojio nagradu FIPRESCI. Još jedan dokaz da je kritici u posljednje vrijeme puno važnija društvena angažiranost nego estetski domet. Bilo bi ispravnije da su nagradu dodijelili trosatnome njemačkom art filmu *Slobodna volja* Matthiasa Glasnera ili mučnoj danskoj drami *Optužen*, koja se bavi tragičnim posljedicama seksualnog delikta unutar tročlane obitelji. Tinejdžerka pred školskim psihologom optužuje oca za seksualno zlostavljanje i nakon toga počinje kaos. Oca privode u zatvor i zbog nedostatka dokaza ubrzo oslobađaju, no susjedi i poznanici sumnjičavo ga gledaju, prijeti mu otkaz i život mu se pretvara u pakao. *Optužen* nije polučio naročite simpatije kod motovunske kritike, iako je dugometražni igrani prvijenac Jacoba Thuesena dramaturški vrsno odrađen i bez početničkih grešaka, što svjedoči o autorovu životnom iskustvu i zrelosti. Smještanjem radnje u komornu atmosferu (zatvor, sudnica, sumorni interijeri doma) Thuesen se potpuno usredotočuje na mučne odnose između likova, nudeći vrsno izvedenu dramu, ali i brojna uznemirujuća pitanja koja pravosudni sustav nipošto ne bi smio zanemariti. No, najbolji filmovi koje je ovogodišnji Motovun ponudio ipak dolaze iz Francuske. Prvi je izvrсни *Mali poručnik* Xaviera Beauvoisa, a drugi briljantna *Nevinost* redateljice Lucile Hadžihalilović. Spomenuta dama egzotičnog prezimena supruga je kultnoga francuskog redatelja Gaspara Noéa (*Sam protiv svih*, *Nepovratno*) s kojim je profesionalno surađivala kao glumica, producentica i mon-

tažerka, da bi se kasnije okušala u filmskoj režiji. Njezin stil ne uključuje toliku količinu bestijalnog nasilja i grubosti kao suprugov, ali mu je po umjetničkim dometima vrlo blizu, a možda i iznad njega. *Nevinost* (prema prozi njemačkog pisca Franka Wedekinda) se odvija u tajanstvenom internatu usred guste šume, koji pohađaju djevojčice različitih uzrasta obučene u bijele odore i s raznobojnim vrpčama u kosi ovisno o njihovoj starosti. Jedine odrasle osobe u internatu su dvije mlade učiteljice i nekoliko starijih sluškinja, koje paze da se njihove štice ponašaju prema strogo određenim pravilima. Ovo iznimno dojmljivo i vrhunski razrađeno ostvarenje naročito plijeni pažnju dosljedno razrađenim tajnovitim ugođajem. Gdje je smješten internat i u čijem je vlasništvu? Kako su djevojčice došle tamo i kamo odlaze nakon završetka izobrazbe? Redateljica uopće ne pokušava odgovoriti na brojna pitanja koja se stalno nameću, ali iznimno dosljedno i odmjereno gradi priču unutar tog neobičnog svijeta. Djevojčice kontinuirano vježbaju balet, uče o prirodi i biološkim zakonima te iskustveno proživljavaju radosne trenutke, gubitak i smrt. Hadžihalilović analitički precizno opisuje biološke cikluse koji dobivaju metafizičku dimenziju u kombinaciji s poetskim tretiranjem prirode (snježna bjelina i proljetno bujanje života, parenje leptira, detalji uzburkane vode). Možda je usporedba previše gruba, ali u kontekstu vrhunske naracije koja dosljedno gradi tajnoviti ugođaj film pomalo podsjeća na sjajni *Povratak* ruskog redatelja Andreja Zvjaginceva.

### Filmske paralele i meridijani

Ponuda filmova izvan Europe uobičajeno obuhvaća od svega pomalo. Ovogodišnji pobjednik Sundancea *Quinceanera* odvija se u hispanoameričkoj četvrti Los Angelesa, gdje mlada djevojka nestrpljivo očekuje petnaesti rođendan kada se u meksičkoj kulturi tradicionalno slavi sazrijevanje djevojčice u ženu. Nesretna tinejdžerka otkriva da je ostala trudna s maloljetnim dečkom, zbog čega je religiozni otac istjera iz kuće, pa mora potražiti smještaj kod starog ujaka i rođaka, delikventnog homoseksualca. Redatelji Glatzer i Westmoreland uspjeli su uobičajene motive američkog nezavisnog filma (tinejdžerska ljubav, rasna nejednakost, maloljetni krimi-



Gledaj lijevo-desno



Gonič bivola

nal, homoseksualizam) obraditi narativno precizno i korektno, ali to je ipak premalo za pobjednika uglednog festivala kakvim se smatra Sundance. No *Quinceanera* barem ostavlja dojam prirodnosti i nepretencioznosti, pa se bez problema može odgledati do kraja, za razliku od prošlogodišnjeg favorita iz Sundancea, *Tarnation*, ili pak ovogodišnje južnoafričke gnjavaže *Sin čovječji*. Posljednji film režirao je Mark Dornford-May, koji je desetljećima radio u britanskim i južnoafričkim kazalištima prije nego se okušao u filmskom mediju, da bi mu cjelovečernji pravijenac *U-Carmen eKhayelitsha* osvojio Zlatnog medvjeda u Berlinu, a prikazan je i prošle godine u Motovunu. Dornford-May u *Sinu čovječjem* smješta *Bibliju* u afričke savane, među sudionike lokalnih ratova i gerilskih obračuna, vjerojatno s namjerom povezivanja aktualne političke situacije u Africi s biblijskom tematikom. Prilično pretenciozno nastojanje koje igra na prvu loptu, a neki će ga vjerojatno doživjeti i uvredljivim. No, oni koji ne misle tako mogli su postavljati pitanja redatelju koji je vodio radionice u sklopu Motovunske filmske škole. Filmsko kretanje paralelama i meridijanima nastavilo se prema Australiji, otkuda dolazi ovogodišnji festivalski pobjednik i osvajač Propelera Motovuna. Mora se priznati da film *Gledaj lijevo-desno* doista nije loš odabir žirija, iako ne pripada najboljim prikazanim ostvarenjima. Redateljica Sarah Watt poigrava se dobro poznatom formulom mozaične naracije koja povezuje sudbine više ljudi prisutnih na jednom urbanom mjestu. Djevojka se vraća s očeva pogreba, opterećena zaostalim poslom kojeg mora obaviti preko vikenda, i upoznaje novinskog fotografa koji još nije skupio snage da naj-

bliže obavijesti o svojoj teškoj bolesti. Jedan kolega novinar istodobno je razapet između obaveza prema djeci iz prvog braka i trudnoće sadašnje cure, a drugi je zbog posla potpuno odsutan iz obiteljske svakodnevice. Pritom igranofilmsko tkivo povremeno presijecaju animirani segmenti povezani s pričom, bilo da je riječ o crtanoj animaciji, brzom slijedu fotografija kojim se ukratko rezimira život protagonista ili pak animaciji stvorenoj računalom. Takvi postupci ne začuđuju ako znamo pojedinosti iz biografije Sarah Watt, koja se godinama uspješno bavila animiranim filmom, ali valja istaknuti da su narativno vješto orkestrirani u filmsku cjelinu oslobođenu pretjerane sentimentalnosti.

Motovunu uobičajeno ne fali azijske filmske egzotike, pa je i ovogodišnje izdanje ponudilo čak tri ostvarenja. Iranac Jafar Panahi nastavlja realističkim stilom raditi angažirane filmove koji se bave pravima iranskih žena, a protagonistice njegova *Zaleđa* pokušavaju prerusene upasti na njima zabranjen teren nogometnog stadiona. Vijetnamski *Gonič bivola* (redatelj Minh Nguyen-Vo) vizualno je impresivno ostvarenje površno razrađene priče, dok je najambiciozniji azijski film *Ljetna palača*. Kineski redatelj Ye Lou, motovunskoj publici poznat po obradi Hitchcockove *Vrtoglavice* ambijentirane u Šangaju (*Suzhou River*), obrađuje burne događaje tijekom studentskih nemira u Pekingu kroz perspektivu mlade djevojke koja iz sela dolazi na studij i tamo se strastveno zaljubljuje u kolegu s fakulteta. Solidno odrađen i ambiciozan prikaz strastvene i destruktivne ljubavne veze u dramatičnim društvenim okolnostima ipak je nepravedno zasje-



Svjež zrak

njen ljetnom olujom koja se tijekom projekcije premještala preko motovunskih zidina.

### Od A do A

Ovogodišnji Motovun imao je prilično bogatu ponudu filmova u regionalnom programu, vjerojatno brojčano najzdašniju proteklih godina, gdje su hrvatsku kinematografiju predstavljali Ivona Juča i Dalibor Matanić. Jukin dugometražni dokumentarac *Što sa sobom preko dana*, o grupici zatvorenika iz Lepoglave koji spremaju predstavu prema Shakespeareovoj drami, pobijedio je na ovogodišnjim Danima hrvatskoga filma (Grand prix) i polučio uspjeh na još nekim festivalima, pa ne začuđuje da je uvršten u konkurenciji Motovuna. No, pomalo začuđuje odabir Matanićeva filma *Volim te*, jedinog ostvarenja koje se našlo u programu Pule i Motovuna. Izvorno snimljen za televiziju i naknadno prebačen na filmsku vrpcu, Matanićev film bavi se sudbinom poslovno uspješnog i arogantnog mladića kojemu se svijet ruši kad sazna da je prilikom transfuzije krvi obolio od AIDS-a. Iako se vjerojatno namjeravao kritički obrušiti na licemjerje hrvatske društvene elite, Matanić je duboko zabrazio u narativnom pretjerivanju i banalnoj karakterizaciji likova, a jedino čime film plijeni pažnju je zanimljiv vizualni dizajn (interijeri, kostimografija, fotografija Branka Linte).

Srpsku kinematografiju u Motovunu ove je godine zastupao Oleg Novković sa slabšim filmom *Sutra ujutro*, koji se bavi neveselim ozračjem njihove urbane svakodnevice. Čini se da ni slovenska svakodnevica nije bajkovita, ali Damjan Kozole uspio je realizirati znatno uspješiju filmsku priču (*Rad oslobađa*). Nakon ruiniраниh postapokaliptičnih ambijenata Krškog (*Rezervni dijelovi*), Kozole je radnju novog filma smjestio u ljubljanski kvart gdje nezaposleni tehničar Peter (izvrstan Peter Musevski) živi sa ženom (Nataša Barbara Grančar) i maloljetnom kćerkom. Sredovječni Peter uglavnom provodi dane u kafiću s lokalnim besposličarima, što izluđuje njegovu ambicioznu ženu koja ionako osjeća sve manje strasti i jednog dana odlučuje ga ostaviti. Kozole nedvojbeno ima sluha za obične ljudske priče kojima dodatnu životnost pružaju osvrti na lokalne društvene i političke prilike (primjerice, njegovi likovi mrže Europsku uniju poput onih iz *Rezervnih dijelova*). Redatelj također fino usklađuje tražnost protagonista s čestim humornim prizorima, a film

završava u blago optimističnom tonu, što cjelini daje punoću i veću razinu vjerodostojnosti. Najzad valja spomenuti dobitnika nagrade *Od A do A*, koji je pomalo nategnuto svrstan u ovu kategoriju. Riječ je o američkom filmu *Pizzeria Kamikaze* (*The Wristcutters: A Love Story*), koji su režirali i snimili Hrvati (Goran Dukić, Vanja Černjul), pa mu je zbog toga žiri odlučio dodijeliti regionalnu nagradu. No, treba priznati da je film dobro napravljen, iako se temelji na dosjetki koju nije lagano dosljedno izvesti do kraja. Radnja je smještena u derutan zagrobni svijet nastanjen isključivo samoubojicama kamo jednog dana zaluta i mladić koji si je prerezao vene. Ubrzo zajedno s rokerom ruskog podrijetla kreće u potragu za bivšom djevojkom koja se ubila nedugo poslije njega, ali putem mu se neplanirano dogodi nova ljubav. Dukićevo djelo doista je ugodno iznenađenje u kontekstu američkog nezavisnog filma, simpatičnih dosjetki i vrsno razrađene priče koja dosljedno poštuje pravila fiktivnog svijeta u kojem se odvija. Pridodajmo tome pojavljivanje kultnog Toma Waitsa u sporednoj ulozi i užitak je zajamčen. Ako pak slijedimo logiku primijenjenu na *Pizzeria Kamikaze*, u regionalni program možemo svrstati i francuski film *Pakao*, budući da ga je režirao Danis Tanović, a jednu od uloga tumači Miki Manojlović. Nedugo prije smrti znameniti poljski redatelj Krzysztof Kieslowski, u suradnji sa stalnim koscenaristom i imenjekom Piesiewiczem, napisao je scenarije za planiranu filmsku trilogiju *Raj*, *Pakao* i *Cistišće*. Predložci su neko vrijeme čekali druge redatelje, zatim je 2002. vizualno nadareni Tom Tykwer režirao prvi dio, a nedavno je Tanović dovršio nastavak u kojemu pratimo životne kalvarije triju sestara. Jednu vara bezosjećajni suprug, druga je studentica nesretno zaljubljena u postarijeg i oženjenog profesora, treća brine za oduzetu majku, a iza njihovih životnih patnji krije se traumatično iskustvo iz djetinjstva s kojim se moraju izravno suočiti. Tanović iznimno pazi na sofisticirane ambijente, komornu atmosferu i poziva se na klasične zapadne kulture (primjerice *Medeja*), ali takav pristup je dvosjekli mač. Za razliku od Tykwera, koji je originalni predložak hrabro režirao svojim stilom, Tanović se previše trudi sličiti Kieslowskom i to je osnovni problem njegova filma, iako se nekim kritičarima prilično svidio.

Nakon ovog kratkog pregleda svih natjecateljskih filmova postaje očito da je ponuda nešto siromašnija u odnosu na najbolje motovunske godine. Nije bilo filmova koje potpisuju svjetski poznati redatelji, nego ostvarenja pretežno nepoznatih autora, iako se među njima našlo nekoliko pravih bisera. Također treba pohvaliti uvođenje nekoliko iznimno kvalitetnih programa, poput retrospekcije antologijskih ostvarenja Zagrebačke škole animiranog filma (*Tup-Tup!*, *Znatiželja*, *Riblje oko*, *Surogat*, *Satiemania*) i programa *Motovun na bis*, koji obuhvaća umjetnički najuspješnije komercijalne filmove s prethodnih festivala (*Smrt gospodina Lazarescu*, *Pasji dani*, *Kruh i mlijeko*, *Noi Albinoi...*). Kvalitetnih sadržaja bilo je i ove godine, a dok ih ima biti će i zainteresiranih gledatelja, iako se čini da se publika doista ponešto razrijedila u odnosu na prethodne festivale. No to su ipak nepotvrđene osobne procjene, koje je bolje ostaviti izvan okvira ovoga teksta.

## Kinoizbor

1. 16 blokova (C) **140**
2. Bijeli Masai (B) **120**
3. Brda imaju oči (C) **142**
4. Brzi i žestoki 3: Tokio drift (C) **141**
5. Da Vincijev kod (A) **114**
6. Divlji i žestoki — nastanak Rolling Stonesa (B) **122**
7. Huligani (B) **123**
8. Kletva (C) **142**
9. Konobar do jaja (C) **141**
10. Melissa P (B) **121**
11. Moji problematični praznici (B) **134**
12. Nemoguća misija III (A) **116**
13. Od groba do groba (B) **139**
14. Omen 666 (B) **130**
15. Ona je najbolja (C) **141**
16. Ono sve što znaš o meni (B) **136**



*Preko ograde*



*Da Vincijev kod*

17. Opaki igrači (B) **124**
18. Ostvareni snovi (B) **137**
19. Pasja sudbina (C) **141**
20. Peh do daske (C) **141**
21. Pirati s Kariba: mrtvačeva škrinja (B) **131**
22. Posejdon (B) **133**
23. Prekid (B) **135**
24. Preko ograde (A) **112**
25. Roman za žene (C) **140**
26. Sentinel — agent u bijegu (B) **125**
27. Sophie Scholl: posljednji dani (A) **108**
28. Ševac i njegov pijevac (B) **126**
29. Tama (B) **129**
30. Tristan i Izolda (B) **132**
31. Tsotsi (A) **110**
32. U sjeni prošlosti (B) **138**
33. Ubojstvo i Margarite (B) **127**
34. Ultraviolet (C) **140**
35. X-men 3: posljednja fronta (A) **118**
36. Zov divljine (C) **140**
37. Zvati se Kubrick (B) **128**

# SOPHIE SCHOLL: POSLJEDNJI DANI

Sophie Scholl — Die letzten Tage

Njemačka, 2005 — pr. Broth Film, Goldkind Filmproduktion, Fred Breinersdorfer, Sven Burgemeister, Christoph Müller, Marc Rothmund — sc. Fred Breinersdorfer; r. MARC ROTHEMUND; d.f. Martin Langer; mt. Hans Funck — gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek; sgf. Jana Karen-Brey; kgf. Natascha Curtius-Noss — ul. Julia Jentsch, Fabian Hinrichs, Gerald Alexander Held, Johanna Gastdorf, André Hennicke, Florian Stetter, Johannes Suhm, Maximilian Brückner — 117 min — distr. Discovery

*Biografska drama o posljednjim danima njemačke studentice koja je 1943. nastojala obavijestiti njemačku javnost o predstojećem porazu Trećeg Reicha.*

Pedeseta obljetnica Drugoga svjetskog rata bitno je obilježila njemačku filmsku i televizijsku produkciju. Znatna su sredstva potrošena na radove koji su ponovno u središte pozornosti doveli ratno vrijeme i nacističku vladavinu u toj zemlji, pokušavajući naći nova gladišta na poznata zbivanja (često na temelju novopronađenih podataka i novih istraživanja) i tražeći ljudske motive koji su oblikovali osobnosti zločinaca i onih rijetkih koji su im se usudili suprotstaviti. Među najcjenjenijima je *Hitler: konačni pad* Olivera Hirschbiegela, uz niz nagrada i priznanja nominiran i za *Oscara* 2005, koji je i u nas izazvao veliko zanimanje gledatelja za priču o ljudskoj dimenziji Hitlerova kraja u berlinskom bunkeru. No, to se nije ponovilo u slučaju također za *Oscara* (godinu poslije) nominirane *Sophie Scholl: posljednji dani*, koja je osvojila još više važnijih nagrada — na berlinskom festivalu za najbolju režiju i glavnu žensku ulogu Julije Jentsch, koja je dobila i Europsku filmsku na-

gradu za najbolju glumicu, dok su redatelj i film tom prigodom priskrbili nagrade publike.

U nas je naime Sophie Scholl praktično nepoznata, iako je Nijemci, sudeći po nedavnim anketama, zajedno s bratom Hansom drže jednom od najvažnijih osoba u svekolikoj svojoj povijesti, jer je za njih simbol otpora nacizmu unutar Trećeg Reicha. Schollovi su bili pripadnici studentske organizacije Bijela ruža, koja je početkom 1943. nakon poraza kod Staljingrada i na nekim drugim bojištima nastojala upozoriti Nijemce kako Hitler više nema šanse dobiti rat, nego ga jedino može produžiti i izazvati još niz nepotrebnih smrti. Pritom ti studenti nisu bili politički usmjereni, a Sophie i Hans bili su vjernici koji su duboko vjerovali da moraju činiti dobro bez obzira koliko to bilo opasno za njihove živote. Tako su odlučili upozoriti zemljake najprije pismima koja su sadržavala letke s činjenicama o kojima se nije smjelo govoriti pa ih mnogi nisu ni znali, a kada im je ponestalo omotnica i maraka, ostavljaju ih u znatnim količinama na sveučilištu u Münchenu po hodnicima u vrijeme dok su svi na predavanjima, ali ih zahvaljujući nespretnosti otkriva podvornik, što dovodi do hapšenja, kratka ispitivanja i procesa, da bi dva dana nakon uhićenja već bili smaknuti. O tom su događaju već snimljena dva filma, a netko bi mogao reći da je u većini europskih zemalja takvih slučajeva bilo u velikom broju i da to može biti zanimljivo samo Nijemcima zato da bi preko vlastite junakinje ukazali da nacizam ne može biti kolektivna krivnja naroda ili pak da bi ukazali na bliskom primjeru kako i pojedinac sam može učiniti nešto protiv zločina koji vladaju njegovim svijetom.



Možda je baš univerzalnost značenja pojedinačne pobune razlog vrijednih uspjeha *Sophie Scholl* izvan domovine, a neposredan povod za snimanje nove verzije jest i činjenica da su u starim istočnonjemačkim arhivima pronađeni zapisnici njezina saslušanja koje je vodio gestapovski inspektor Mohr, a njihova, čini se, gotovo doslovna ekranizacija središnji je i najvažniji dio filma Marca Rothemunda. Za mene je ujedno taj dio bio i najveće iznenađenje, jer odudara od svih scena gestapovskih istraga koje sam vidio na filmu, gdje su gestapovci prikazani ili kao divlje i nasilne zvijeri ili kao cinični moćnici koji se (čak i kad glume ugladenost) naslađuju u svojevrsnoj igri mačke i miša. Alexander Held vrlo sugestivno i nijansirano tumači Mohra, ponajprije kao sposobna inspektora koji savjesno obavlja svoju službu ne dovodeći u pitanje vlast koja ga je postavila na njegovu poziciju i koji nastoji ispitivačkim tehnikama saznati istinu o tome da li je Sophie doista odgovorna za postavljanje letaka na sveučilištu. Glumački on je dostojan partner sjajne Julije Jentsch, koja već samom pojavom zrači dobrotom, uvjerenošću u višu pravdu koja nadmašuje nepravedne zakone koji su na snazi, ali koja je i vrlo inteligentna osoba što će na svaku činjenicu koja je tereti uspijevati naći odgovor koji joj može pružiti alibi. Marc Rothemund tom efektom glumačkom dvoboju daje i vrlo dobar redateljski okvir, potpuno podređen interpretatorima, ali i toliko inventivan u pojedinostima i nenaometljivim režijskim rješenjima da potpuno neatraktivna soba u kojoj se ispitivanje zbiva postaje efektna arena borbe intelekta koji se ne sukobljavaju samo oko činjenica koje mogu imati različita tumačenja nego i oko svjetonazora. Mohr nastoji obraniti postupke režima koji zastupa, ali se počinje diviti Sophijinoj hrabrosti, iako se ne može složiti s njezinim stavovima. Čak se u jednom trenutku čini da ju je spreman i osloboditi, ali onda konačno dolazi do dokaza koji nedvojbeno potvrđuju njezinu »krivnju«. U trenutku kada postane svjesna da više neće moći zavaravati istražitelja Sophie priznaje sve što je učinila i ponosno obrazlaže razloge svojih postupaka.



Međutim čak ni u tom trenutku ni redatelj ni glumica ne stvaraju od Sophie junakinju »veću od života«. Ona je i dalje gotovo obična djevojka koja sve čini po kršćanskoj savjesti, ali se boji smrti, brine se za brata (koji je uhićen zajedno s njom), nastoji utješiti roditelje koji ih posjećuju u zatvoru, a nastavlja i borbu s Mohrom, koji želi saznati od nje imena suučesnika, dok ona nastoji svu krivicu preuzeti na sebe. Strukturalno taj je najveći središnji dio filma ratna drama samo po temi, ali je po filmskom postupku mnogo bliži trileru, u kojem istražitelj nastoji dokazati počinjen zločin prema postojećim zakonima s tim da su zapravo ti zakoni, a još više sustav i režim koji štite, zločinački. Rothemund izvrsno gradi napetost u situaciji koja mu pruža mogućnost da na najbolji način iskoristi mogućnost nepredvidljivih obrata, što je posebna vrijednost u filmu u kojem svatko zna kakvim će konačnim tragičnim raspletom završiti, jer i one koji nikada nisu čuli za Sophie Scholl niti išta čuli o ovom filmu na to upućuje i sam njegov naslov. Rothemund (1968) kojem je ovo tek treći igrani cjelovečernji, uz nekoliko televizijskih filmova, pokazuje redateljsku zrelost i vještinu u stvaranju napetosti u uvodnim scenama pisanja letaka i dogovora oko akcije, te u postavljanju tih letaka na sveučilištu, a jedino scena suđenja s historičnim nacističkim sucem koji svako malo urla na optužene djeluje zbog njegovih postupaka pomalo konvencionalno, iako i tu valja istaknuti malu

scenu u kojoj Sophie kaže i sucu, ali i publici sastavljenoj isključivo od uniformiranih osoba, da će se uskoro i oni naći na njezinu mjestu. Sudac i na to odgovara urlanjem i uvredama, no na trenutak je jasna nelagoda visokih časnika u publici, koji pomalo postaju svjesni istinitosti tvrdnje optuženih kako je rat izgubljen i kako će morati odgovarati za počinjene zločine, pa taj mali detalj može barem djelomice opravdati to nešto slabije mjesto u filmu. Možda je nešto teže prihvatiti redateljevu odluku da u filmu prikaže zanemarivo malo eksterijera (tek nekoliko poznatih zgrada i djelić neke ulice) i tek nekoliko prizora s većim brojem ljudi — uz sudnicu jedino se na sveučilištu u trenutku uhićenja pojavljuju brojni studenti koji preneraženo promatraju kako im kolege odvođe pod sumnjom koja neizbježno vodi do smrtnih kazni. Taj bi drugi plan barem naznačio vrijeme i način života u doba glavne radnje, a čini se da Rothemund nije od njega odustao zbog nedostatka novca za rekonstrukciju, nego poradi svjesne odluke da se usredotoči isključivo na komornu dramu, koju doista sjajno gradi. Taj nedostatak ipak ne vodi u pitanje dojam da je *Sophie Scholl: posljednji dani* vrlo dobar film i još jedan dokaz da je suvremena njemačka produkcija vrlo vrijedna i na visokoj profesionalnoj razini, iako ipak nema izrazitih velikih autorskih osobnosti kakve su prije nekoliko desetljeća bili Fassbinder, Herzog ili Wenders.

Tomislav Kurelec

# TSOTSI

Velika Britanija, Južnoafrička Republika, 2005 — pr. Industrial Development, Corporation of South Africa, Moviworld, The National Film and Video Foundation of SA, The UK Film & TV Production Company PLC, Peter Fudakowski; izvr.pr. Sam Bhembe, Joseph D'Morais, Basil Ford, Alan Howden, Robbie Little, Rupert Lywood, Doug Mankoff — sc. Gavin Hood prema romanu Athola Fugarda; r. GAVIN HOOD; d.f. Lance Gewer; mt. Megan Gill — gl. Paul Hepker, Mark Kilian; sfg. Emelia Weavind; kgf. Nadia Kruger, Pierre Vienings — ul. Presley Chweneyagae, Terry Pheto, Kenneth Nkosi, Mothusi Magano, Zenzo Ngqobe, Rapulana Seiphemo, Nambitha Mpumlwana, Jerry Mofokeng — 94 min — distr. UCD

*Obijesni devetnaestogodišnjak David zvan Tsotsi grubi je vođa skupine mladih kriminalaca i ubojica, koji prigodom krađe automobila u otmjenom dijelu Johannesburga slučajno postane i otmičar djeteta. Time započinje njegov put iskupljenja, tijekom kojega će se Tsotsi suočiti s vlastitom savješću i prošlošću te zbliziti s emotivnom mladom samobranom majkom Miriam.*



Uistinu je rijetka, pače endemska, pojava da se na domaćem kinorepertoaru istodobno prikazuju dva filma koji se na angažiran način bave suvremenom Afrikom. Spomenuta djela, a riječ je o socijalnoj krimi-drami *Tsotsi*, ovogodišnjem dobitniku Oscara za najbolji film s neengleskoga govornog područja, i romantičnoj drami *Bijeli Masai*, ekranizaciji autobiografskoga romana Corinne Hofman, ambicioznijem gledatelju također nude i priliku za usporedno upoznavanje dvaju pogleda na današnju Afriku, onog unutarnjeg, insajderskog, koji nudi *Tsotsi*, i onog izvanjskog, koji zapadnim gledateljima pruža *Bijeli Masai*.

Uz osvojenog Oscara za najbolji strani film, opora južnoafrička krimi-drama *Tsotsi* u hrvatska kina stiže i zahvaljujući nominacijama za *Zlatni globus* i čuvenu nagradu BAFTA, te reputaciji miljenice festivalske publike razmjerno cijenjenih filmskih festivala u Edinburgu, Torontu, Los Angelesu i Denveru. Da nije riječ o nagrađivanom djelu, film Gavina Hooda, Britanca odrasla u Južnoafričkoj Republici, a školovanog u Americi, te potpisnika prilično solidne adaptacije klasičnoga dječjeg pustolovnog romana *Kroz pustinju i prašumu* Henryka Sienkiewicza, zacijelo bi odmah završio na policama videoteka. Takva sudbina ne bi bila posve nezaslužena, jer *Tsotsi* je, usprkos aktualnoj temi i dostatno kompetentnoj realizaciji, dobrano tezično i odveć proračunato ostvarenje, donekle pretenciozna moralka koja pati od plakatne simbolike (kalkulantski motiv djeteta, skrb o kojem dotadašnjega grešnika u kratkom vremenu izvodi na pravi put), prevelike doslovnosti i nerijetko neuvjerljivih glumačkih nastupa.

*Tsotsi* je temeljen na zasad jedinom romanu hvaljenog i angažiranog južnoafričkog književnika Athola Fugarda, liberalnoga kritičara i dramatičara koji se u svojim kazališnim komadima, po kojima je i najpoznatiji, već gotovo pola stoljeća bavi razornim djelovanjem i posljedicama *apartheida* na južnoafričko društvo. Kao žestoki protivnik rasizma i vladajućeg režima, Fugard se tijekom 60-ih godina prošlog stoljeća u svojim djelima intenzivno posvetio prikazu tegobna života crnačke većine u rasno i socijalno nepremostivo rascijepjenoj južnoafričkoj sredini. Pritom je osobitu pozornost posvetio uvodnju iznimno diskriminatorskih 'putnih zakona', koji su tamnopute građane stjerane u geto Soweta prisiljavali na nošenje identifikacijskih dokumenata na temelju kojih su ih bjelačke vlasti imale pravo uhititi i deportirati. Dok je zaplet Fugardova romana, tjeskobne priče o iskupljenju mladog delikventa i pretpostavljivo ubojice imenom David, vremenski smješten u kasne 50-e prošlog stoljeća, redatelj Gavin Hood odlučio ga je osuvremeniti i prebaciti na ulice Johannesburga i Soweta početkom 21. stoljeća, u doba u kojem Južnoafrikance ugrožavaju virus HIV-a i AIDS te time pokazati da je aktualni režim predsjednika Thaboa Mbekija postojeći socijalni jaz dodatno produbio i pretvorio u društvenu katastrofu.

Na samu početku filma, Davida upoznajemo kao bezobzirna i hladnokrvna vođu skupine džepara i lopova koji u pljačkanju bogatih sugrađana ne prežu ni od ubojstva. Nadimak devetnaestogodišnjeg Davida je *Tsotsi*, što u prijevodu znači *Zločinac* i *Ubojica*, zbog čega ga svi imalo pristojniji susjedi iz trošnih kućica Soweta izbjegavaju u širokom luku. Nedugo nakon što tije-



kom krađe automobila mladu vlasnicu vozila hicem iz pištolja pretvori u doživotnoga bogalja, David pronalaskom dojenčeta na stražnjem sjedalu shvati da je slučajno postao i otmičar. Time, međutim, započinje njegov put iskupljenja, pročišćenja i preobrazbe, put sazrijevanja tijekom kojeg će se David suočiti s vlastitom prošlošću i razlozima pretvaranja u besprizorna i asocijalna razbojnika kojemu je vatreno oružje jedino sredstvo komunikacije. Dok postupno shvaća da mu se u ophođenju s djetetom pruža prilika ne ponoviti pogreške svog oca, otuđena alkoholičara i obiteljskog nasilnika zbog kojega je davno i pobjegao od kuće, Tsotsi razvija zanimljiv i, unatoč površnoj elaboriranosti, razmjerno intrigantan odnos sa senzibilnom mladom samohranom majkom Miriam, koja pristaje biti djetetova privremena dojilja. Naznačena veza Tsotsija i Miriam, veza posrnula andela i ponosne žene izražena majčinskog instinkta, najpoticajniji je segment filma koji zaslužuje znatno suptilniju i detaljniju razradu. Nažalost, premda Athol Fugard tvrdi da je *Tsotsi* najuspjelija celuloidna prilagodba nekoga njegova literarnog predloška, Gavin

Hood ipak nije filmaš izraženijeg autorskog potencijala. Davidovu pretvorbu iz nehumana ubojice u čovjeka on prikazuje pojednostavnjeno, dramaturški ishitreno i zbrzano, često otklizujući u doslovnost i banalnost te posežući za plakatom religijskom simbolikom. Pritom je najizraženiji protagonistov odnos prema slijepom prosjaku, invalidu koji Davidu otkriva dragocjenost života i uživanja u sunčevoj toplini, a kojega Tsotsi isprva drži bezvrijednim stvorom nedostojnim čak i njegova metka. Kad Davidova pretvorba naposljetku bude završena, uljudeni i za posljednju žrtvu predaje zakonu i odsluženja dugotrajne zatvorske kazne spremni mladić, prosjaku će dati preostali ukradeni novac, koji uz prethodno spašen život oca oteta djeteta znači svojevrsni dodatni zalog za otkupljenje grijeha iz njegova dotadašnjega života.

Što se tiče osvojena *Oscara*, uza sve navedene nedostatke Hoodova ostvarenja, pozlaćeni Akademijin kipić u njegovim rukama samo je još jedna potvrda dosljedna ziheraštva, konzervativizma i latentna zhisizma sijedih glava članova Američke filmske akademije. U njih, dakako, još najbolje prolaze po-

jednostavnjene i svima razumljive, uglavnom crno-bijele moralke, koje se odvijaju na egzotičnim pozornicama Trećeg svijeta, pretrpane su prvoloptaškom religijskom simbolikom, i pod velom angažmana još jednom prežvakavaju arhetipsku priču o grijehu i iskupljenju.

Ipak, uz hvaljeni film *Carmen* u Khayelitshi redatelja Marka Domforda-Maya, izvrsnu osuvremenjenu preradu glasovite opere *Carmen* Georgesa Bizeta, ovjenčanu Zlatnim medvjedom na prošlogodišnjem berlinskom filmskom festivalu, *Tsotsi* je trenutno najrepresentativniji predstavnik južnoafričke kinematografije. Unatoč tome, vlada u Pretoriji odlučila je prestati novčano pomagati domaći film. Uz osvojene međunarodne nagrade, kao protuargument toj odluci može poslužiti i činjenica da je *Tsotsi* već dokazao i svoju obrazovnu ulogu. Naime, nakon odgledana filma jedan je južnoafrički kriminalac oteto bogataško dijete odlučio vratiti njegovim roditeljima. Time se samo još jednom potvrdilo da život često oponaša film.

Josip Grozdanić



# PREKO OGRADE

## Over the Hedge

SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. DreamWorks Animation, DreamWorks SKG, Bonnie Arnold; izv.pr. Bill Damaschke — sc. Len Blum, Lorne Cameron, David Hoselton, Karey Kirkpatrick; r. TIM JOHNSON, KAREY KIRKPATRICK — gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Kathy Altieri; kgf. Jane Poo- le — glasovi Bruce Willis, Garry Shandling, Steve Carell, Wanda Sykes, William Shatner, Nick Nolte, Thomas Haden Church, Avril Lavigne — 83 min — distr. Blitz

*Stiglo je proljeće i šumske se životinje polako bude iz zimskoga sna. No, rakun Jura odavno je budan. Nastojeći ukrasti zimmicu svoga starog znanca medvjeda, Jura ga nebotice probudi i pritom uništi svu njegovu hranu. Bijesni medvjed ipak poštedi Juri život jer mu slatkorječivi rakun obeća da će mu vratiti sve što je ukrao. Kako bi obećano i ostvario, Jura se prijatelji s obližnjim šumskim životinjama, koje predvodi oprezna kornjača Stanko Stankec. Jurin je cilj preskočiti ogradu koja dijeli šumu od novoga ljudskog naselja i tako doći do hrane...*

**K**oliko bi koštao četvorni metar stambenoga prostora u rezidencijalnom naselju iz filma *Preko ograde*? Udobne obiteljske kuće, garaže s najnovijim SUV-ovima, savršeno podšišani travnjaci, gredice prepune cvijeća, široke ulice s besprijekornom signalizacijom, strogo kontrolirani javni red i mir te, jasno, visoka zelena oграда koja cijelo naselje zaštitnički (napadački?) dijeli od okoline i okoliša. Cijena bi u stvarnim okolnostima nedvojbeno bila visoka kao i oграда iz naslova. Kako se i u Hrvatskoj naveliko grade slična stambena naselja, film na neki čudan način korespondira i s aktualnim domaćim prilikama. Zato su kroatizirana imena likova u filmu pun pogodak. Jer kada jedan Jura i jedan Stanko čeznutljivo zamišljaju što se sve nalazi preko ogra-

de, lako se poistovjetiti s njihovim sanjama. I dok dio publike u kinima zamišlja kvalitetnu gradnju i robusne SUV-ove, filmski Jura i Stanko samo žele doći do malo hrane.

Stoga je dugometražni animirani film *Preko ograde* u prvom redu iznimno uspješna društvena satira. Njegovi su junaci skupina šumskih životinja koju nakon buđenja iz zimskoga sna iznenadi nova zelena oграда kojoj, iz njihove perspektive, nema ni kraja ni konca. I dok su s vanjske strane ograde ona — skromna šumska bića kojima za sreću u životu ne treba mnogo, unutar ograde stanuju oni — dobro stojeći ljudi koji od prirode uzimaju što god požele. Dvije će skupine povezati jedan varalica, rakun Jura čija je namjera da robinhudovski uzme onima koji imaju previše kako bi oni koji imaju premalo barem donekle popravili svoj položaj. Pravi je pak Jurin cilj iskoristiti svoje nove prijatelje i s ukradenom hranom otkupiti od medvjeda ubojice vlastiti život. Veoma dobar prijam među publikom i kritikom film duguje upravo svom domišljatom zapletu. Ucjena, prijeara, kušnja, izdaja, prijateljstvo, iskupljenje i zajedništvo, sve se to koherentno preplelo u dinamičnu uratku koji podjednako cilja i na mlade i na odraslije gledatelje. Prvima su namijenjene furiozne vratolomije glavnih junaka s nužnim stankama u kojima se manje-više suptilno ističu istinske životne vrijednosti. Drugi će u dijalozima koji dobrim dijelom podsjećaju na humor Woodyja Allena prepoznati ambiciju autora da realiziraju suvremenu basnu o društvenoj stratifikaciji i potrebi zaštite okoliša.

Te su se ambicije, srećom, našle u planovima vještih autora. Uostalom, film je snimljen prema hvaljenu stripu *Over*

*the Hedge* čiji su tvorci tekstopisac Michael Fry i T Lewis. Njih su dvojica dosad objavila četiri izdanja sa svojim junacima (*Over the Hedge*, *Over the Hedge 2*, *Over the Hedge 3: Knights of a Picnic Table*, *Over the Hedge: Stuffed Animals*), dok je film svojevrsan uvod u zbivanja iz stripova. Kad je riječ o dugometražnim animiranim filmovima, ekranizacije stripova nisu česte. Zato je prenošenje Fryova teksta i Lewisova crteža na veliki ekran bio popriličan rizik. Pomoglo je to što su likovi zaživjeli u posve novoj priči. Njezine tri razine — upoznavanje dvojice ključnih likova, rakuna Jure i kornjače Stanka Stankeca, Jurino spašavanje vlastita života varanjem novih prijatelja te sukob životinja i ljudi na terenu novosagrađenog naselja — spretno se dopunjuju i izmjenjuju. Kao malo koji animirani film u posljednje vrijeme, *Preko ograde* ne pati od praznoga hoda, pa mu je kinetička energija kojom doslovce pršti, a ekvivalent joj je izvrsni lik vjeverice s poremećajem koncentracije, jedno od najboljih obilježja.

Scenarij je, dakle, ključ uspjele filmske prilagodbe stripa. Baš kao i izvorni strip, film u kontinuitetu niže žalce na potrošački mentalitet i opsjednutost virtualnim standardima. To, jasno, prepoznaju zreliji gledatelji, dok je djeci namijenjena galerija dražesnih životinja velikih očiju, široka osmijeha i krzna poput plišanih igračkaka. Pritom je težište stavljeno na karakterno oprečne likove rakuna Jure i kornjače Stanka Stankeca. Prvi je šarmantni lopov koji će se naći u procjepu između uobičajena ponašanja i lojalnosti prema zajednici u kojoj se trenutačno zatekao. Njegov je oponent promišljeni vođa te iste zajednice, čija je pak dvojba da li je moralno tražiti od svojih bližnjih da se

odreknju pokušaja da žive bolje. Dinamici i slojevitosti filma pridonose i dva negativca. Po jedan iz životinjskog i ljudskog svijeta. Tako Juru, a poslije i ostale životinje, progoni proždrljivi medvjed, dok je još bolje osmišljena historična predstavnica stanara u naselju. Osobitost je filma da su životinjski i ljudski likovi u najvećem skladu, i u scenskom i u sadržajnom smislu. Zato se i ne događa da se prepletanje njihovih svjetova odvija nezgrapno i neuvjerljivo. To je najuočljivije u urnebesnoj završnici u kojoj se u potpunosti briše karakterna razlika između životinja i ljudi jer svi postaju jednako važni za kompoziciju kadra i logiku priče.

Nedvojbeno je da je redateljski tandem Tim Johnson i Karey Kirkpatrick pažljivo posložio segmente filma i ne nastojeći kopirati uspješne koncerte studija Pixar, odnosno tvrtke Walt Disney. S druge strane, može se prigovoriti da je strip znatno reskiji i drskiji od filma, ali im publika nije posve ista. Iako *Preko ograde* nije revolucionaran rad ni likovno, ni zapletom, malo mu tko može osporiti zaokruženost cjeline. Johnson je ponovio svježinu svoga filma *Mravi*,

još jedne alegorije o ljudima ispričane na životinjska usta, baš kao što je i izbjegao pretencioznost animirane verzije Sinbadovih pustolovina koju je režirao prije tri godine. S trećim filmom u karijeri dokazao je da DreamWorks Animation ima više autora (i projekata) na koje može računati. Među njima je svakako i Karey Kirkpatrick, kojemu je ovo redateljski debi, ali zato nastavak dojmjljiva scenarističkog rada, u koji se ubraja i sjajna *Pobuna u kokošinju*.

Kad bi se osim raspleta koji koketira s ponajboljim trenucima klasične hollywoodske *slapstick*-komedije trebala izdvojiti još neka scena koja zrcali cijeli film, to je nedvojbeno ingeniozni opis ljudske potrebe za hranom kojim Jura nastoji pridobiti ostale životinje za svoj plan. Ironični prikaz konzumiranja brze hrane kao svojevrсна eldorada za zadivljene životinje (i ne samo njih) uz primjenu estetike Las Vegasa, dokaz je da suvremeni animirani filmovi raspoložu *ezopovskim* mogućnostima. *Preko ograde* tim se mogućnostima koristi upravo onoliko koliko treba. Nešto više od toga odvelo bi film u smjeru na kojem ga mlađa publika ne bi mogla

slijediti. Baš zbog toga film i funkcionira kao uvod u izvorni strip. Što budu odraslija, djeca koja su zavoljela film zavoljet će i strip, pa je uspjeh priče i njezinih likova dvostruk.

Likovi u filmu i ovaj put progovaraju hrvatski. Sinkronizacija zaslužuje visoke ocjene, odnosno te ocjene zaslužuju Rene Bitorajac, Ljubomir Kerekeš, Dražen Bratulić, Ranko Tihomirović, Jasna Bilušić i Krešimir Mikić. Ipak, *Preko ograde* jedan je od onih animiranih filmova koje treba odgledati i na engleskom jeziku s obzirom da izvorna postava glumaca na čelu s Bruceom Willisom, Garryjem Shandlingom, Steveom Carellom, Nickom Nolteom, Williamom Shatnerom, Thomasom Hadenom Churuchom i osobito Allison Janney zvuči sjajno. Bez obzira na koji se jezik odlučili, film je u interpretativnom smislu istinski doživljaj. Jedan od onih doživljaja kojemu se nema što dodati ni oduzeti. Ni s jedne ni s druge strane ograde.

**Boško Picula**



## DA VINCIJEV KOD

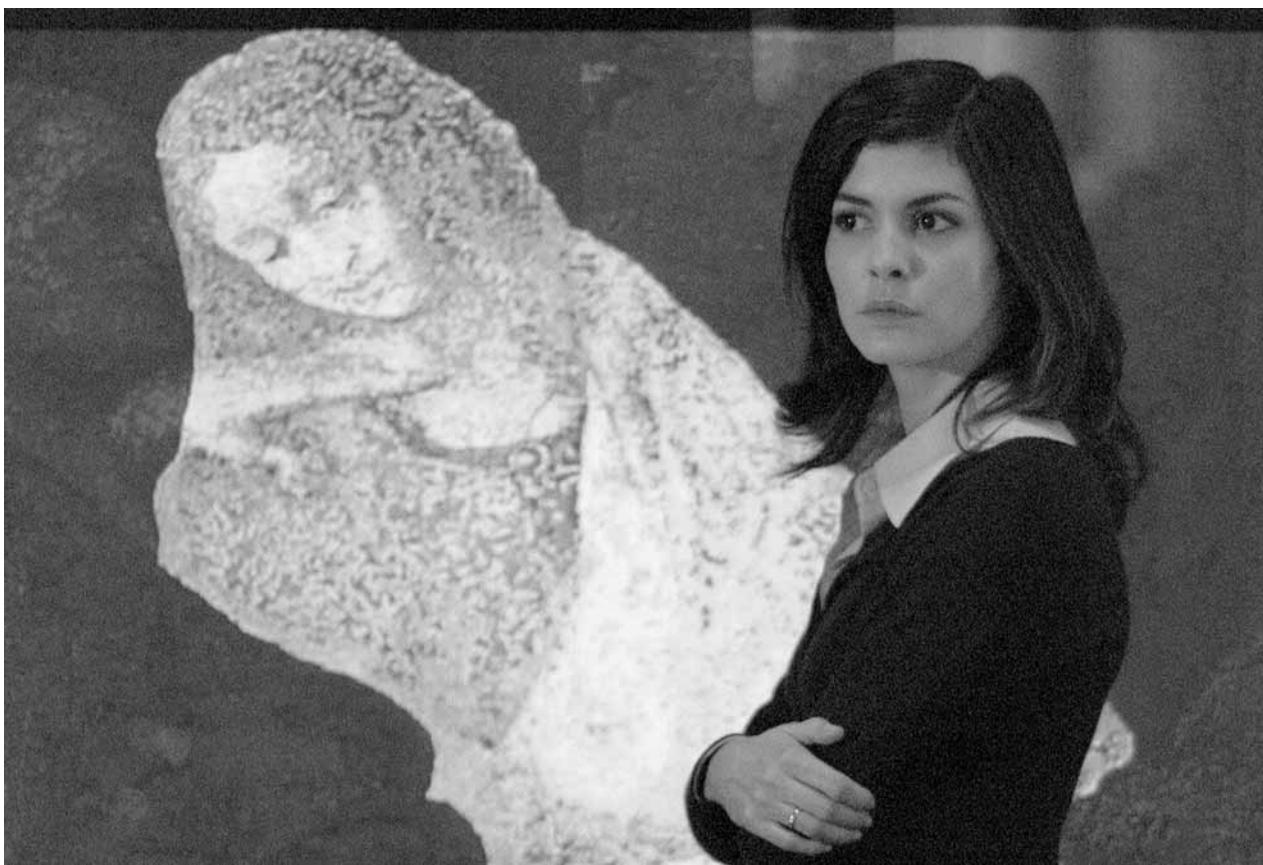
The Da Vinci Code

SAD, 2006 — pr. Columbia Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer/John Calley; izvr.pr. Dan Brown, Todd Hollowell — sc. Akiva Goldsman prema romanu Dana Browna; r. RON HOWARD; d.f. Salvatore Totino; mt. Daniel P. Hanley, Mike Hill — gl. Hans Zimmer; sgf. Allan Cameron; kgf. Daniel Orlandi — ul. Tom Hanks, Audrey Tautou, Ian McKellen, Jean Reno, Paul Bettany, Alfred Molina, Jürgen Prochnow, Jean-Pierre Marielle — 149 min — distr. Continental

*Umorstvo u Lowreiu, vezano uz tajne šifre na slici Leonarda Da Vincija, simbologa i policajku dovest će do otkrića dugo čuvane tajne od strane drevne sekte a koja će uzdrmati same temelje kršćanstva.*

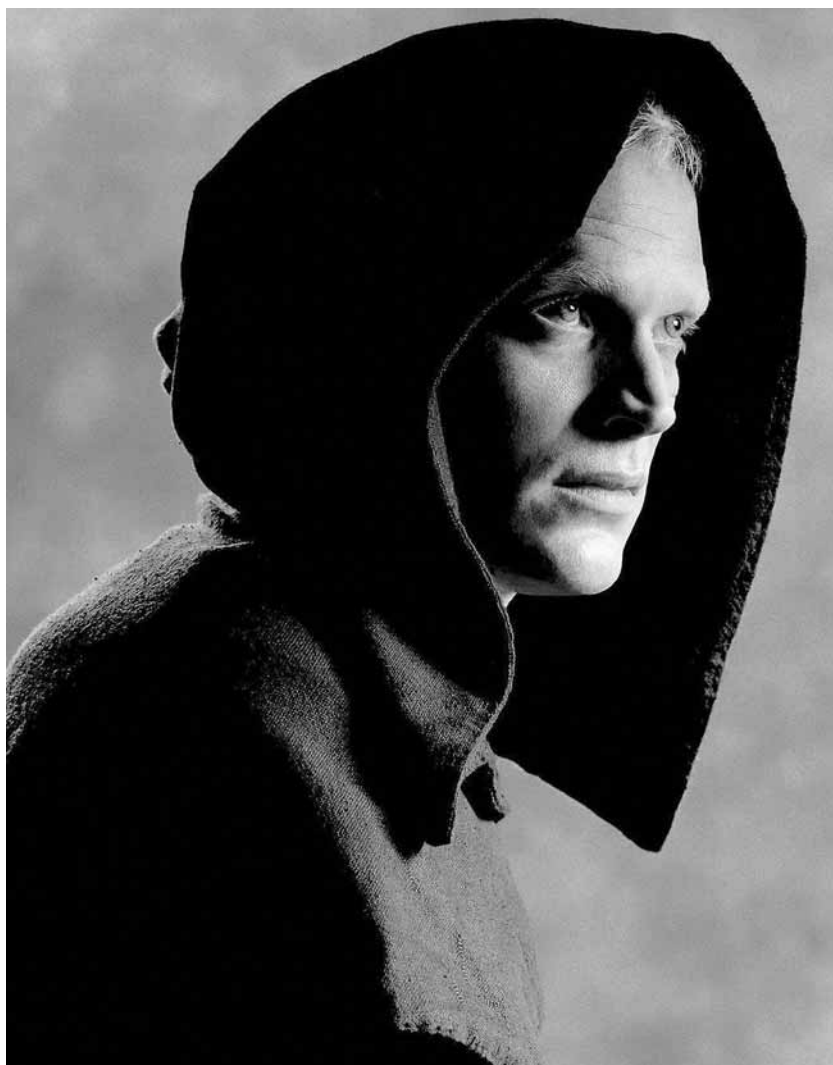
Počevši od ranokršćanskih hereza i *revivala* poganskih štovanja kulta božice, gnosticizma, iluminata i raznih drugih učenja krivovjernih društava, preko kanonizacije ideje sedamdesetih popularna Kerstenova otkrića o Isusovom životu u Indiji, pa sve do — od strane modernih njeudžovaca rado citirana od strane Crkve nepriznata kao vjerodostojna Tomina evanđelja, nagada se donosi li Novi zavjet točnu priču o Isusu i nije li on možda preživio raspeće i bio u braku s Marijom iz Magdale. No u doba u kojem Papa ukida limb i u kojem se skida ljaga s Judina imena te potvrđuje njegova nezamjenjiva povijesna

uloga, pomalo je začudno koliko prašine može podići fiktivna literatura Dana Browna, poglavito ima li se na umu činjenica da su sve iznesene »kontroverze« (knjige, i posljedično, filma) zapravo pitanja načimana već i ranije (u Scorsesejevu *Posljednjem Kristovu iskušenju*, primjerice), odnosno predstavljaju bogato nasljeđe new-age književnosti na tragu Paola Coelhoa i Jamesa Redfielda, kao i »znanstveno« utemeljenijih naslova poput *Obmane o svicima s Mrtvog mora*, *Hiramovog ključa* ili direktnog predšasnika *Da Vincijeva koda* — *Sveta krv, sveti gral*. Subverzivno-revizionistički pogled na



Isusov život, naime, kod Browna prerasta u fenomen koji spretno hvata duh popularne imaginacije na način kakav je to uspjelo malo kome i u tome leži njegova snaga. No o kakvoj rečenoj blasfemičnosti ipak ne može biti govora.

Mitovi, vjera, snovi, simboli, misterije, kodovi i kultovi, religijska povijest, Sionski priorij i Opus Dei, vatikanske tajne i interpretacija Biblije motivi su, doduše, koji golicaju maštu i s kojima film (vjerno se držeći knjige) koketira, ali ih nažalost umješno i ne balansira. Stoga je i začudna reakcija kako Crkve, tako i dijela filmske kritike o filmu kao napadu na moralno ćudoređe i šokantnom izazovu religijskoj tradiciji. Riječ je, naime, o evidentnoj maštariji, čistom primjerku komercijalne udice za gledateljstvo, pukoj benignoj holivudskoj fantaziji — posvemašnje mlaku i mediokritetnom trileru. Marija Magdalena kao gral pritom ključno je otkriće Browna; a ikonografija Magdaleni — jest (alabasterna) posuda (s pomašću, na spomen mazanja Kristovih nogu). Sam gral (kalež, poterion) baštinik je srednjovjekovne europske književnosti, u prvome redu nastavljač keltskog pretkršćanskog talismana kotlića obilja boga-druida Dagde (nudi neiscrpnu hranu — simbol spoznaje bez granica). Upravo su i u ostalim indoeuropskim mitologijama kaleži, kotlovi, zdjele prihvatilišta magične snage, simbolizirane pomoću božanskog napitka — žive vode ili ambrozije, a koji pak vrši kakvu preobrazbu — daje vječnu mladost ili besmrtnost. Takav natprirodan predmet jest i gral — često povod različitim interpretacijama, prije svega simbol posude svete večere i misnog kaleža sa sadržinom Kristove krvi. Kod Browna on jest posuda posljednje večere no sa posve novim značenjem. Tako izobličene i mijena funkcije od magičnog pehara arturijanske tradicije i viteške književnosti, Oberona i kralja ribara Amfortasa do svetoga pehara ide i dalje — on postaje Žensko, sveta ženstvenost i zapravo (promatra li se ikonografija Marije Magdalene) transcendent seksualne u božansku energiju — krajnost evolucije. Konvencionalna jednostavnost i dopadljivost filma nisu dorasli bogatstvu materijala s kojim barataju, te postmodernistički derivatni



uradak ultralagana pisca ne uspijeva uprizoriti u zahtjevniju mozgalicu kakvom, doduše, na samo najplićem nivou barata, te se svaka potencijalna institucionalna kritika gubi u samom začetku. Netaleantiranost redatelja, neinspirativan odabir Toma Hanksa za glavnu rolu te nedostatak kemije između Hanksa i Audrey Tatou pridonose načelno nepovoljnoj ocjeni djela; najzanimljiviji stoga ostaju uvijek rado viđen Ian McKellen te jedan od najpotentnijih i nejneobičnijih mladih glumaca Paul Bettany. Njegov albino-svećenik ubojica Silas, mješavina anđela i demona (svakako kršćanski vojnik čudesnog) trebao je biti svojevrсни ideal Parsifala u tradiciji viteške kulture, no postaje božji odmetnik. Ovoliki raskorak od, primjerice, s Brownovim bes-tselerom rado uspoređivanim Eccovim *Imenom ruže*, govori u prilog posvema

različnoj, visokoj književnosti potonjega; time, unatoč relativnosti istine i nemogućnosti spoznaje iste, ostaje samo podsjetiti se Crkve ujedinjenja koja smatra da je krucijalna greška Isusova upravo činjenica da se nije oženio i ostavio potomstva (pa se novi mesija utjelovio u stanovitom Sun Myung Moonu), odnosno mnogih raznorodnih hipoteza, međusobno posvema isključivih, o Isusovom životu putem kojih imamo vrlo i itekako opravdan razlog za sumnju da se Leonardo da Vinci odlučio poslužiti vlastitom umjetnošću kako bi proširio tajne nauke o svetome gralu.

**Katarina Marić**

# NEMOGUĆA MISIJA III

## Mission: Impossible III

SAD, 2006 — pr. Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, MI3 Film; izvr.pr. Stratton Leopold — sc. Alex Kurtzman, Roberto Orci, J.J. Abrams; r. J.J. ABRAMS; d.f. Dan Mindel; mt. Maryann Brandon, Mary Jo Markey — gl. Michael Giacchino; sgf. Scott Chambliss; kgf. Colleen Atwood — ul. Tom Cruise, Philip Seymour Hoffman, Ving Rhames, Billy Crudup, Michelle Monaghan, Jonathan Rhys Meyers, Keri Russell, Laurence Fishburne — 126 min — distr. Blitz

*Dani terenske akcije davni su past tense za specijalnog agenta IMF organizacije Ethana Hunta koji, zaljubljen i na korak od ženidbe, kruh zarađuje treniranjem novih regruta. Ipak, nakon što jedna od njegovih učenica biva oteta, Ethan naglavačke ulijeće u opasnu pustolovinu u kojoj će se suočiti s opakim trgovcem oružja Owenom Davianom, ali i izdajom u vlastitim redovima.*

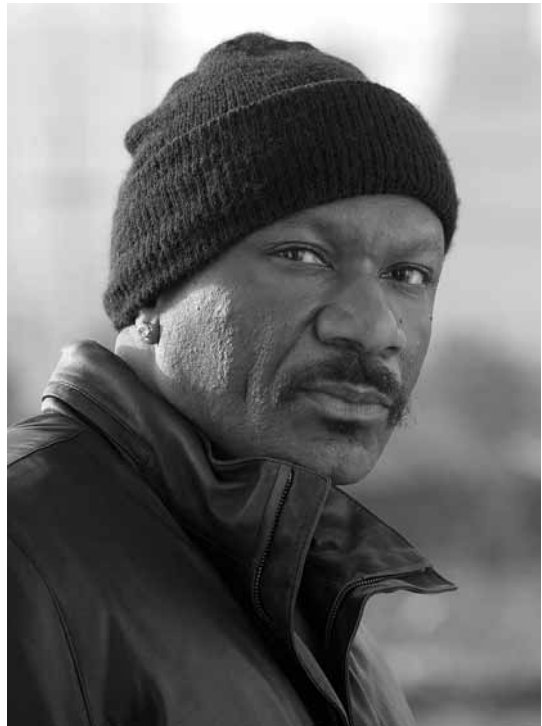
Punih je šest godina prošlo otkad nam je ova zarazna tema Lala Schifrina posljednji put odzvanjala u ušima. Treći nastavak *Nemoguće misije*, najlukrativnije franšize studija Paramount, inače prilagodbe istoimene televizijske serije Brucea Gellera (1966-1973), najprije se najavljivao za kinodistribuciju u ljeto 2004.

Producent i glavni glumac serijala, Tom Cruise, krenuo je »pumpati« bicepse i angažirao izvrsna redatelja Davida Finchera. Pretprodukcija se malo-pomalo zahuktavala. A onda je Fincher digao sidro. Ubrzo ga je zamijenio Joe Carnahan, autor *Narca*, vjerojatno najboljeg policijskog trilera poslije *Serpica*, koji je producirao upravo Cruise. Frank Darabont (*Iskupljenje u Shawshanku*) napisao je, kažu, vrlo dobar scenarij o ilegalnoj trgovini ljudskim organima, dok su se Katie Holmes, Scarlett Johansson, Carrie-Ann Moss i Kenneth Branagh, kao glavni negativac filma, podvrgli napornu treningu kako bi pred kamerama mogli izvoditi neviđena akcijska čudeša u udarnu terminu ljeta 2005. godine.

Ne zadugo. Carnahan je, zbog kreativnih razmirica, također dao petama vjetra. A s njime su se, jasno, u paketu skupili i glumci. I taman kad se činilo da su se stvari oko njega počele samouništavati, da pokretanje filma s mrtve točke »nije teška, nego nemoguća misija«, kako bi rekao Anthony Hopkins u *M:I-2*, u Cruiseov videokrug uletio je stanoviti Jeffrey Jacob

Abrams, kreator serije *Alias*, čija junakinja Sydney Bristow (Jennifer Garner) uspješno gravitira u milenijskom špijunsko-akcijskom kozmosu kako našeg Ethana Hunta, tako i Jamesa Bonda, Jasona Bournea ili Xandera Cagea (*xXx*). Odboren je, potom, budžet od 150 milijuna dolara. Angažirani dobri glumci (novopečeni oskarovac Philip Seymour Hoffman, Laurence Fishburne, Jonathan Rhys Meyers). Sve je, dakle, ukazivalo na najjači hit ljeta, *blockbuster* od formata.

Na žalost, *M:i-III* nije zabilježio spektakularnu prodaju na *box-officieu* poput prethodnika. Pa ipak, ta se okolnost prije može pripisati Cruiseu i njegovim suludim »kerefekama« pred razrogačnim očima javnosti (skakanje po kauču kod Opre ismijano u *Scary Movie 4*; ui-





stinu bizarna izjava da će pojesti posteljicu svoga novorođenčeta...), negoli kvaliteti sama filma. Dapače.

*M:I-III* uzbudljiv je spektakl čija hiperkinetika grabi za vrat odmah u uvodnoj sekvenci, koja žestinom podsjeća na neki neovisni *low budget* krimić iz sredine 90-ih. Drhtava kamera prikazuje nam tajnog agenta Ethana Hunta, zatočena u mračnu sobičku, kakva dosad nismo imali prilike vidjeti — poražena, preplašena, drogirana, isprebijana, lisičinama vezana za stolac. I s tempiranim bombicom koja mu otkucava u glavi. Nasuprot Hunta stoji plavokosi zlobnik zmijskih očiju Owen Davian (sjajni Hoffman; najdojmljiviji antagonist u novijim akciji, koji u sjećanje zove Alana Rickmana iz prvog *Umri muški*) s pištoljem uperenim u sljepočnicu njegove zaručnice Julije (Michelle Monaghan; doima se poput klon Katie Holmes). Ukoliko mu Ethan ne otkrije lokaciju stanovite »zeče šape« (klasični hičkokovski »MacGuffin«, pokazat će se poslije), on će stisnuti okidač. Odbrojavanje počinje. Tri... Hunt ga pokušava urazumiti. Dva... Kupovati vrijeme riječima. Jedan... Davian je neumoljiv. Zaglušujući

pucanj i Huntov bolni vapaj prolome se prostorijom.

Rez. Eto nas u Virginiji. Poput Jamesa Bonda nekoć (*U službi Njezina Veličanstva*), Ethan Hunt se odlučio »skrasiti« i uživa u kućnoj zabavi u povodu objave zaruka s Julijom koja, jasno, nema blage veze čime joj se zaručnik bavi, slično kao što ni Jamie Lee Curtis nije znala Schwarzeneggerov pravi identitet u *Istinitim lažima*. Njihov domaći mir traje otprilike pet minuta. Jer, nadređeni Ethanu nude »još samo jedan mali poslić«, kako se to običava reći.

Od toga trenutka *M:I-III* zalijeće se poput navodenog projektila. I ne staje sve do završnih zahvala. J. J. Abrams, znan i po popularnoj seriji *Izgubljeni*, možda nema prepoznatljiv autorski rukopis Briana De Palme i Johna Wooa. No, unijevši usput dozu ljudskosti, emocija i jasna političkog stava (britka kritika vojnog »čišćenja« američkih postrojbi), serijalu dosad stranih motiva, on je prilično inteligentno spojio konspiracijski špijunsko-trilerski štih narativno malčice zbrkana, ali vizualno bravurozna izvornika, odnosno njegova nastavka krcata raskošnim usporenim kadrovima. Pogibeljne akcije na granici mogu-

ćega redaju se ciklički, bez predaha. U jednoj sceni Ethan Hunt i njegov tim helikopterom jure poljem vjetrenjača nedaleko Berlina, izbjegavajući rakete neprijateljske letjelice. U drugoj, on se baca s visokoga rimskoga zida i zastavlja na milimetar od zemlje. U trećoj vješa se sa šangajskoga nebodera kao novovjeki Tarzan. U najboljoj četvrtoj — zgodnoj posveti eruptivnoj »most-sekvenci« iz remek-djela *Istinite laži* — mlažnjak i helikopter Davianovih pomoćnika rešetaju sve što se kreće po floridskom Chesapeake Bay Bridgeu kako bi uništili Hunta. Meci zvižde na sve strane, most gotovo puca popola, automobili se dižu u zrak, a silina eksplozije jednoga vozila našeg junaka odbacuje na drugo. Impresivno, nema što. Tom Cruise i J. J. Abrams postigli su ono naizgled nemoguće. Prvi nas je uvjerio da u njemu još čuči glumac kojeg smo voljeli u *Magnoliji*, *Jerryju Maguireu* ili *Specijalnom izvještaju*, a ne scijentologijom zadojen čudak. Drugi, pak, vratio vjeru u žanr na izdisaju. Žanr klasičnog akcijskog spektakla.

**Marko Njegić**

# X-MEN 3: POSLJEDNJA FRONTA

X-Men: The Last Stand

SAD, Velika Britanija, 2006 — pr. 20th Century Fox, Donners' Company, Marvel Enterprises, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, Major Studio Partners, Avi Arad, Lauren Shuler Donner, Ralph Winter; izvr.pr. Kevin Feige, Stan Lee, John Palermo — sc. Simon Kinberg, Zak Penn; r. BRETT RATNER; d.f. Dante Spinotti; mt. Mark Goldblatt, Mark Helfrich, Julia Wong — gl. John Powell; sgf. Edward Verreaux; kgf. Judianna Makovsky — ul. Hugh Jackman, Halle Berry, Ian McKellen, Famke Janssen, Anna Paquin, Kelsey Grammer, Rebecca Romijn, James Marsden — 104 min — distr. Continental

*I dok mutanti okupljeni oko profesora Charlesa Xaviera i dalje teško prihvaćaju smrt kolegice Jean Grey, nemilosrdni Magnet planira novi obračun s ljudima. No, čovječanstvo se nade pred epohalnim promjenama kada se otkrije supstancija kojom je moguće poništiti mutacije. Potican od strane vlade dio mutanata prihvatiti mogućnost kojom će se izjednačiti s ljudima, dok se drugi dio predvođen Magnetom odlučí pobuniti. Profesora Xaviera i ostale mutante u njegovoj akademiji iznenadi pak pojava Jean Grey, koja nakon čudesna uskrснуća više nije ista osoba, što za svoje planove spretno iskoristi Magnet.*

Priče o superjunacima ne govore zapravo o nadmoći, nego o nemoći. Nemoći da se prihvati nečija različitost, neovisno o tome tko se razlikuje i u čemu je razlika. Autori superjunaka poput Supermana i Batmana, koji su se u stripu pojavili još u godinama prije Drugoga svjetskog rata, navedenu su različitost arhetipski protegnuli u dvama suprotnima smjerovima. Njihovi su likovi, s jedne strane, neshvaćeni pojedinci kojima nije nimalo lako naći zajednički jezik s okolinom, dok je, s druge strane, njihova posebnost sublimirana u nevjerojatnim sposobnostima koje trenutano nadoknađuju bolnu druš-



tvenu marginalizaciju. Šezdesetih godina prošloga stoljeća te su postavke živjele u nizu američkih stripova, iza kojih je u izdavačkom smislu stajala tvrtka Marvel Comics. Tako se u rujnu 1963. pojavila na kioscima prva epizoda stripa X-Men. Autori su mu poznati tandem Stan Lee kao tekstopisac i Jack Kirby kao ilustrator, koji su kao malotko u mediju o kojem je riječ efektno spojili sadržajnu protočnost i idejnu rafiniranost. Njihovi su likovi, kao što je poznato već više od četiri desetljeća, mutanti obdareni različitim nadnaravnim moćima. U biti je riječ o skupini društveno stigmatiziranih pojedinaca koje tzv. normalna okolina ili prezire ili ih se boji. Zapravo je jedno i drugo. Od prve je priče posve jasno da su Leejevi i Kirbyjevi likovi metafora svih manjina u društvu, bez obzira u čemu je većina brojnija. U boji kože, nacionalnoj pripadnosti, ideološkim uvjerenjima ili seksualnom identitetu. Godinama prije sustavnog promicanja političke korektnosti, Stan Lee i Jack Kirby našli su načina da predrasudama suprotstave toleranciju.

Kada se 2000. u kinima pojavio znanstvenofantastični spektakl X-Men, bilo je jasno da su autori filma dobro iščitavali izvorni strip. I taj film i njegov nastavak iz 2003. režirao je Bryan Singer. Saživjevši se s likovima u priči, Singer ni u jednom kadru nije relativizirao izvorni medij, nego se predstavio kao filmaš koji ne pravi kompromise na račun završnoga računa na kinoblagajnama. Karakterno zahtjevan posao, jer trebalo je profilirati ne jednog nego niz superjunaka, prva su dva filma pogodila ondje gdje je bilo najteže. Stoga se treći nastavak, za koji je najavljeno da je završni dio planirane trilogije, očekivao kao Singerov trijumf. No, američki je redatelj odlučio prihvatiti veći izazov, bremenitu realizaciju povratničkoga filma o Supermenu, te je režiju filma X-Men 3: Posljednja fronta prepustio kolegi Brettu Ratneru, iza kojega su hitovi Gas do daske i njegov nastavak, te prilagodba Crvenog zmaja Thomasa Harrisa. Nakon premijere oba naslova malo će tko reći da je Singer povukao pravi potez. Iako se teško oteti dojmu da bi treći izlazak mutanata pred kino-

publiku bio istančaniji u Singerovoj negoli u Ratnerovoj režiji, Ratner je Singera neočekivano porazio upravo na polju obračuna suprejunaka. Ovaj put više je značilo i bolje.

Sam film ne počinje ni povijesno konotativno kao prvi nastavak, ni politički paradigmatično kao drugi. Ekspozicija s pokaznom vježbom plemenitih mutanata profesora Charlesa Xaviera djeluje poprilično plošno. Još gore, likovi poput neizbježnih Wolverina i Storm ne ponavljaju raniji fatalizam i slojevitost, pa se nakon nekoliko minuta čini da treći dio *X-Mena* nepovratno klizi prema standardima notornoga *Batmana i Robina*. Na sreću, to je jedan od onih filmova kojima je početak najslabiji dio, te Ratner veoma brzo uspostavlja ritam i vodi priču oko dosad najintragantnije okosnice u serijalu: biti manjina ili ne.

Film, naime, nameće dvojbu da li je čin eventualna brisanja vlastite posebnosti amoralan ili pragmatičan. Priča scenarijskoga dvojca Simona Kinberga, koji se prošle godine bavio *Gospodinom i gospodom Smith*, i Zaka Penna, iza kojega je tekst za prethodni nastavak pustolovina *X-Mena*, lukavo supostavlja fantastični zaplet filmu i njegovu realističnu pozadinu. Dakako, film nema namjeru (ni snagu) biti manifest zagovaranja manjinskih prava, ali mu je središnja dvojba uvjerljivo najdojmljiviji sastojak. I dok su se u prethodnim filmovima autori bavili manjinskim položajem mutanata među ljudima, ovaj je put u pitanju njihovo optiranje ili ne za izlazak iz toga položaja, koliko god on načelno bio zaštićen. Kada se tomu doda da negativac Magneto nije u krivu kada se, dakako iz osobnog interesa, bori za manjinska prava, a protiv moralno upitna cjepiva, film postaje solidnom osnovom za referiranje na stvarnost.

U tom je smislu najizravniji prikaz odnosa zagovaratelja cjepiva Warrena Worthingtona II i njegova sina mutanta, koji se od dječake dobi stidi svojih velikih bijelih krila odlučujući se čak na samoozljeđivanje. Kada se Warren mlađi u tinejdžerskoj dobi napokon ohrabri suprotstaviti ocu, odbiti lijek koji ga čini »normalnim« i doslovce se raskriliti iznad San Francisca, nema dvojbe o

kojem je paralelizmu u filmu riječ. Kada pak mladić upravo zbog svoje sposobnosti letenja u samoj završnici filma spasi očev život, *X-Men 3: Posljednja fronta* zaokružuje svoju poentu. Slično djeluje i uvođenje lika dr. Hanka McCoya *alias* The Beasta (neprepoznatljivi Kelsey Grammer iz *Frasera*) čije sudjelovanje u vladi kao predstavnika mutanata upućuje na dvoznačnost institucionalizacije manjinskih prava. Je li posrijedi jamčenje dodatnih prava ili možda perfidno osmišljena getoizacija bez pravog utjecaja na ključne odluke?

Taj zahtjevniji sadržaj ne usporava zacrtano nizanje akcijskih prizora, te film bez poteškoća ispunjava proklamiranu zadaću posvemašnje zabave. Doduše, emocijama (pre)zasíceni odvojci poput ljubavnog odnosa Jean Grey i Cyclopa, ljubomore neshvaćene Rogue te, ponajviše, razriješenja sudbine profesora Xaviera, djeluju nakalemljeno na osnovicu priče. To je očito danak redateljeva neiskustva kada su u pitanju ovakvi projekti, ali se od Bretta Ratnera i nije očekivao stopostotni učinak. Serijal od početka nose izvrsno izabrani glumci, pa premda je u ovom nastavku najviše poznatih imena koja se u kadru doslovce bore za svaku suvislu repliku, film je i glumački koherentan. To ponajprije vrijedi za nastup Lana

McKellena kao Magneta i Patricka Stewarta kao Xaviera. Njih su dvojica zasjenila mlade kolege, te ostaje dojam da je Hugh Jackman u ulozi Wolverinea, unatoč minutaži, ovdje zapravo sporedni lik. Zato su više prostora dobile Famke Janssen kao Jean Grey i Halle Berry kao Storm, ali opet ne dovoljno da karizmatični McKellen i Stewart ne utjelove ključne suprotnosti u filmu. Kako su u filmu u središtu mutanti, ljudski su likovi tek epizodisti ili samo statisti kao u maestralnoj sceni premještanja mosta Golden Gate. Što se tiče specijalnih efekata, film se ciljano koristi računalno generiranom slikom, pri čemu je izbjegnuta naporni larpurlartizam, a dodan dobrodoša samoironijski odmak, koji svoj silini tehnike daje ljudski prizvuk.

Ovim je filmom serijal, navodno, završen, te su već u planu filmovi o pojedinim likovima iz priče (Wolverine, Magneto). Bryanu Singeru ne može biti svejedno što je propustio zaokružiti trilogiju, ali kako je film postigao sjajne rezultate na kinoblagajnama i dobio dobre ocjene, nije nemoguće da se mutanti ponovno okupe baš ispred njegove kamere. Posljednji kadrovi s onemogućalim Magnetom potvrđuju da je između nadmoći i nemoći razlika počesto samo u prefiksu.

**Boško Picula**





## BIJELI MASAI

### Die Weisse Massai



Njemačka, 2005 — pr. Constantin Film Produktion GmbH, Günter Rohrbach; izvr.pr. François Ivernel, Brendan McCarthy, Cameron McCracken, Mark Woods — sc. Johannes W. Betz prema romanu Corinne Hofmann; r. HERMINE HUNTGEBURTH; d.f. Martin Langer; mt. Eva Schnare — gl. Niki Reiser; sgf. Susann Bieling, Uwe Szielasko; kgf. Maria Dimler — ul. Nina Hoss, Jacky Ido, Katja Flint, Nino Prester, Janek Rieke — 131 min — distr. Blitz

*Osjetljiva Carola mlada je Švicarka, koja tijekom turističkog boravka u Keniji zajedno s dečkom Stefanom upozna naočitoga Lemaliana, pripadnika plemena Masai. Zaključivši da je Lemalian čovjek njezina života, Carola odlučuje poslušati srce, napustiti Stefana, zanemariti obitelj i u zabačenom selu plemena Masai započeti novi život.*

Romantična drama *Bijeli Masai* njemačke filmašice Hermine Huntgeburth, ekranizacija autobiografskog romana Corinne Hofmann, ostvarenje je kojem je, identično filmu *Nigdje u Africi* Caroline Link, tema susret dviju različitih, dijametralno suprotnih kultura, te iz ženskog očista sagledana nemogućnost njihova skladna prožimanja. Riječ je o suvremenoj ljubavnoj storiji o dvoje emotivnih i deklarativno, no ne i uistinu, na kompromise spremnih mladih ljudi. Ona je atraktivna njemačka Švicarka Carola, odlučna djevojka na samu početku filma uljuljkana u naizgled idiličnu romantičnu vezu s pretjerano racionalnim sunarodnjakom Stefanom. On je naočiti Lemalian, ponosni pripadnik plemena Masai, markantan mladić odjeven u tradicionalnu plemensku nošnju, muškarac iz čijeg pogleda Carola zaključuje da se upravo u tom trenutku krije čitav smisao njezina postojanja. Vjerujući da je u Lemalianu pronašla muškarca svog života, Carola odlučuje poslušati srce i kre-

nuti na dugo i iscrpljujuće putovanje u zabačeno selo plemena Masai. Kad napokon ugleda Lemaliana, nagonima i osjećajima vođena Carola zaključuje da je, premda je prvi mladićev zagrljaj grub i sličan životinjskom, uz obostrane kompromise pred njom novi i ljepši život. Međutim, njezina navodna spremnost na popuštanje i prilagođavanje izrazito patrijarhalnoj kulturi i sredini u čijem je sustavu vrijednosti žena praktički smještena stepenicu niže od koze, svodi se tek na toleriranje tradicionalnih plemenskih običaja i privikavanje na skućeni životni prostor. Naime, Carola suplemenike svog dečka i uskoro supruga tipično zapadnjački optimistično i s nepokolebljivom vjeron u svijetlu budućnost postupno stane civilizirati i modernizirati. Predvidljivo, dolazak civilizacije i modernosti u pleme naviklo na robnu razmjenu ponajprije znači ulazak novca i trgovine temeljene na jasnim tržišnim mehanizmima. Dok se u tom procesu, makar ne u punom zapadnjačkom smislu riječi, Carola u dobroj mjeri ostvaruje i kao samosvjesna žena koja mužu nameće svoja pravila igre, i kao majka, i kao odlučna poduzetnica i vlasnica trgovine, Lemaliana svaka njezina izvojevana pobjeda postupno poništava, i kao tradicionalno dominantna muškarca, i kao ponosna Masaija, a naposljetku i kao čovjeka. Kad napokon shvati da se pretvorio u čuvara koza svoje su-

pruge, Lemalian je doveden pred zid bez ikakve mogućnosti odstupnice, a jedino što mu poniženu i uvrijeđenu preostaje jest da samorazorno pokuša obraniti posljednje atome samopoštovanja i svjesno se otuđi od supruge, vjerujući da tako bira manje zlo. Međutim, kad shvati da će Carola zauvijek otići i odvesti njihovo dijete, očajničkom gestom odreže svoju dugu kosu, simbol muškosti, i samsonovski je preda u ruke voljene žene, zbog koje je pristao na samoponištenje. Tim činom do krajnje je konzekvence dovedena zamjena uloga Carole i Lemaliana, jer je ona postala muško, bijeli Masai iz naslova.

Kroz prikaz načina na koji Carola pristupa masaijskoj zajednici, od prvoga je trenutka sebično pokušavajući maksimalno prilagoditi sebi, razvidna je i kritika kolonizatorskog odnosa zapadnjaka prema Africi, a posredno i prema svim kulturno i civilizacijski različitim sredinama. To je još onaj isti Zapad koji, danas na valu hinjena multikulturalizma i međusobna razumijevanja, stoljećima druge i drugačije pokušava mijenjati i prilagođavati sebi, istinski ih zapravo ne uspijevajući i ne želeći ni razumjeti ni prihvatiti. *Bijeli Masai* ni najvećim optimistima ne ostavlja tračak nade da bi se u doglednoj budućnosti nešto moglo promijeniti na bolje.

Josip Grozdanić

## MELISSA P.

Italija, Španjolska, SAD, 2005 — pr. Bess Films, Pentagrama Films S.L., Sony Pictures Entertainment, Claudio Amendola, José Ibáñez, Francesca Neri; izvr.pr. Iona de Macedo, Roberto Manni, Peter Shepherd, Paulo Simoes — sc. Barbara Alberti, Cristiana Farina, Luca Guadagnino prema memoarima Melisse P.; r. LUCA GUADAGNINO; d.f. Mario Amura; mt. Walter Fasano — gl. Lucio Godoy; sgf. Gianni Silvestri; kgf. Antonella Cannarozzi — ul. María Valverde, Peter Shepherd, Geraldine Chaplin, Davide Pasti, Primo Reggiani, Alba Rohrwaher, Fabrizia Sacchi, Nilo Mur — 100 min — distr. Continental

*Melissa je djevojka u pubertetu koja živi s bakom na Siciliji. Uskoro će doživjeti i prvo seksualno iskustvo.*

Za razliku od Hrvatske, u kojoj je »cenzura« mnogo perfidnija, jer se ona, priznali mi to ili ne, manifestira tako da velik dio važnih i hrabrih filmova uopće ne ugleda mrak naših kinodvorana, jer su ih distributeri procijenili nedovoljno atraktivnima za širu publiku, njezine su metode u Italiji mnogo tradicionalnije, pa se oštre cenzorske škare još utječu klasičnim metodama rejtinga. Tako je *Melissa P* bila zabranjena za mlade od četrnaest godina. A i talijansko svećenstvo bilo je prilično oštro u reakcijama, premda je Guadagninov razvikani film ukrašen tolikom količinom nonšalantna kršćanskog moralizma, da bi se bez ikakvih problema mogao prikazivati na vjeronauku, pa makar vjeroučiteljeva halja bila dovoljno široka da tijekom ponekog »eksplicitnijeg« prizora prekrije njegovu »sramotu«. Da bi apsurd bio veći, mladeži će nakon projekcije ovoga dosadnog filma ionako proći želja za seksom, pa i sama pomisao na seks. Sve to samo ide u prilog crkvi, koju je toliko sablaznilo Melissino otkriće vlastita tijela i

njezina prva seksualna iskustva, opisana u dnevniku *Sto poteza četkom prije spavanja*. No, prašina koju je digla senzacionalistička promotivna kampanja vezana uz Melissin erotski dnevnik, protkana klasičnim dilemama u stilu »Je li ona prava autorica knjige?« i »Jesu li iskustva opisana u knjizi doista autobiografska?«, slična je onoj koju je u pokretnim slikama proizveo *The Blair Witch Project*. U obama slučajevima važnija je bila geneza nastanka proizvoda nego kakav je taj proizvod na kraju bio.

No, koliko se god Guadagnino nazičegled trudio rušiti tabue u portretiranju adolescentne seksualnosti, njegova retorika vrlo je konzervativna, i prečesto se ulaguje tipičnim televizijskim potrošačima Berlusconijske *Mediaseta*, čiji se imaginarij napaja erotskom školom Tinta Brassa. Zato svaki kadar filma mora imati propovjednički ugođaj. Odsutnost oca zaposlena na platformi aludira na raspad tradicionalnih obiteljskih vrijednosti, u kojima je dominantna uloga *patera familiasa*. Nakon istraživačkog rituala ispred zrcala Melissa će upoznati prvoga »demonu« na morskoj obali. Potom će uslijediti obiteljski pakao, s antipatičnom majkom i simpatičnom *post-hippie*-bakom. Zatim će djevojka doživjeti orgazam na užetu tijekom sata tjelesnog odgoja, kada ju je Nečastivi definitivno opsejao. Nakon orgije s vršnjacima koji se doimaju poput oživjelih protagonista lošeg erotskog stripa naša nimfeta postaje sve tužnija i povučeniija, pa razotkrrije draži *četanja* i upozna pervertita, koji će je prije sado-mazo-seanse natjerati da se odjene onako kako don Jere zamišlja da se odijevaju kurve. Nakon katarzične bakine smrti Melissa će

napokon upoznati jedinog momka iz razreda koji nema »perverzne« sklonosti u radijusu od dvjesto kilometara, s kojim započinje platonsku vezu, i miri se s mamom, jer jedna je majka. Na kraju će poput anđela uroniti u more prema svjetlu kao metafori Uzvišenog, koji je prinosi svojim skutima. Jer, u svojoj retorici, Guadagninov komad i nije drugo nego film u kojem je ženski užitak sveden na grijeh, a ne na nespustanu mladenačku seksualnost, dakle, film o krivnji i pokajanju. Film snimljen po mjeri klera.

Kad nam Melissa poručuje kako želi biti zločesta prema svijetu onako kako je svijet bio zločest prema njoj, Guadagnino banalizira njezin bunt stavljajući joj slušalice na najglasniju moguću jačinu, i tjerajući je da nasilno prekida prijateljstva u kontinuiranim panoramskim kadrovima i prečestu zumiranju (kako inteligentno secirati adolescentne nemire pokazala nam je Catherine Breillat u filmu *Mojoj sestri*). Autora uopće ne zanimaju emocije, nego samo zbrkano mucanje o seksu, ljubavi i generacijskim sukobima. Riječ je dakle, o nepotrebnu filmu, koji samo dokazuje kako može biti dosadan imaginarij kojim se očajnički pokušava vizualizirati moć erotske literature, dakle, riječi.

Dragan Rubeša



# DIVLJI I ŽESTOKI — NASTANAK ROLLING STONESA

Stoned

Velika Britanija, 2005 — pr. Number 9 Films Ltd., Finola Dwyer Productions, Finola Dwyer, Stephen Woolley; izvr.pr. Andrew Brown, Gary Smith, Paul White — sc. Neal Purvis, Robert Wade; r. STEPHEN WOOLLEY; d.f. John Mathieson; mt. Sam Sneade — gl. David Arnold; sgf. John Beard; kgf. Roger Burton — ul. Leo Gregory, Paddy Considine, David Morrissey, Ben Whishaw, Tova Novotny, Amelia Warner, Monet Mazur, Luke de Woolfson — 102 min — distr. Blitz

Godine 1969. u 28. godini smrtno je stradao Brian Jones, jedan od osnivača britanske rock-atraksije Rolling Stones. Za razliku od ostalih članova benda, Micka Jaggera i Keitha Richardsa, s kojima je preminuli gitarist i osnovao skupinu, Jones nije mnogo razmišljao o budućnosti. Prepuštajući se razuzdanu životu prepunu droge i seksa Jones je neprestance riskirao vlastiti tragični kraj, čemu je pokušao doskočiti menadžer Tom Keylock. No, uzalud.

**S**ex, drugs and rock'n'roll ili — živi brzo i umri mlad. Obje krilatice na najvjerniji način opisuju kratak i buran život britanskoga glazbenika Briana Jonesa. Rođen 1942, preminuo 1969, Jones je ostao upamćen kao jedan od osnivača neuništivih Rolling Stonesa. Premda su neki predviđali da sad već vremešni rokeri nemaju nikakvih izgleda preživjeti Jonesov odlazak, Mick Jagger i društvo opstaju i dalje, dok je legendi o Jonesu najviše pridonijela tragična smrt u bazenu ispred njegove kuće. Smrt je do dana današnjeg ostala obavijena velom tajne. Je li riječ o nesretnom slučaju drogama i alkoholom uništena čovjeka ili su pak u pravu oni koji vjeruju da je nesretnoga Jonesa ubio opskurni Frank Thorogood, građevinski radnik na glazbenikovu imanju, i dalje ostaje dvojba vrijedna filmskih prilagodbi. Za nju se kao svoj redateljski prvenac odlučio uspješni bri-

tanski producent Stephen Woolley, najpoznatiji po *Plaćljivoj igri*, za čiju je produkciju nominiran za *Oscara*. Spretno u izboru projekata, Woolley je dobro uočio da se stalni interes javnosti za Rolling Stonese može prenijeti i u kinodvorane, posebice ako se ekranizira jedno od najburnijih razdoblja njihova proboja. Seks, droga, rock'n'roll i smrt. Ima li ičega filmičnijeg?

Na žalost, film *Divlji i žestoki — Nastanak Rolling Stonesa* uopće nije priča o slavnom bendu. Kada se tomu doda da je film lišen njihove glazbe zbog (pre)skupih prava, ostaje pitanje što je uopće stonsko u filmu o Stonesima. Ponaјprije, efektivna rekonstrukcija divljih i žestokih 1960-ih, čija je atmosfera dokidanja društvenih ograničenja i mogla inicirati osnivanje takvih rock-skupina. Podjednako je intrigantan i potkontekst s pitanjem tko je u proslavljenim bendovima ključan za njihov uspjeh. Konkretni pojedinac, sinergija svih članova ili pak promišljeni menadžment. Ostali se dijelovi filma slabo dotiču Rolling Stonea, usredotočujući se na autodestruktivnu završnicu Jonesova života. Doduše, virtuozni se gitarist nije ni prije ponašao drukčije nego kao u posljednjim mjesecima života. Pritom se redatelj Woolley tezično drži zacrtana pravca: Jones je i prije osnutka benda, i tijekom prvih uspjeha, i na vrhuncu svog oponiranja ostalim članovima, bio predodređen za brz i tragičan kraj. Njega je ubrzao dolazak spomenutoga Thorogooda u Jonesov život unatoč pretpostavkama menadžera Toma Keylocka da bi netko potpuno različit od Jonesa mogao spriječiti ono najgore. Međutim, ličnosti poput Briana Jonesa izazivaju silne emocije neovisno gdje su i s kim su. Na pozornici ispred tisuća oduševljenih obožavatelja ili na vlasti-



tom imanju okruženi tek nekolicinom ljudi.

Sam film slikom i dijalozima opravdava prvi dio hrvatskoga naslova. Woolley se ne susteže ni od seksa, ni od droge. Izvornog *rock'n'rolla* nema iz spomenutog razloga, što uvelike otežava uživljanje u Woolleyjevu glazbeničku stranu. Teško je, naime, govoriti o ikoni seksa, droge i *rock'n'rolla* a da se izostavi bilo što iz toga trokuta. Možda se zato redatelj odlučio na iskričave vizualne krokije kojima je pokušao dočarati tanku crtu između šarena hedonizma i neuzaustavljiva ništavila. Misleći da je jednostavnije nezanimljivije Woolley čini početničku grešku, pa film povremeno djeluje scenski zbrkano i pripovjedno nerazgovijetno. Glavni glumac Leo Gregory nije bio najsretniji izbor za interpreta tragično preminula rockera, i to ne zbog nedostatka tjelesne sličnosti, nego zbog nedostatka karizme i iskustva. Mnogo bolji dojam ostavlja Paddy Considine kao Frank Thorogood, dok Luke de Woolfson u ulozi Micka Jaggera i Ben Whishaw kao Keith Richards ni nemaju osobitu prigodu uvjeriti gledatelje da su oni koje tumače. Uostalom, *Divlji i žestoki — Nastanak Rolling Stonesa* nije film o njima, nego o njihovu odmetnutom kolegi. Bolje rečeno, ovo je solidan pokušaj da se snimi film o Brianu Jonesu. Manje manirizma, a više reda u priči svakako bi išlo u prilog debiju Stephen Woolleyja. Ovako je sve ostalo na dobro poznatima krilaticama o seksu, drogi i pretpostavljenom *rock'n'rollu*.

Boško Picula

# HULIGANI

## Hooligans



SAD, Velika Britanija, 2006 — pr. Baker Street, Odd Lot Entertainment, Deborah Del Prete, Gigi Pritzker, Donald Zuckerman; izvr.pr. Lexi Alexander, Bill Allan, Patrick Aluisse, Jon Favreau, Tom Hulme, Paul Schiff — sc. Lexi Alexander, Dougie Brimson, Josh Shelov; r. LEXI ALEXANDER; d.f. Alexander Buono; mt. Paul Trejo — gl. Christopher Franke; sgf. Tom Brown; kgf. Alexandra Caulfield, John Krausa — ul. Charlie Hunnam, Elijah Wood, Claire Forlani, Leo Gregory, Terence Jay, Jamie Kenna, Ross McCall, Johnny Palmiero — 109 min — distr. Blitz

*Nakon što je nepravedno izbačen s Harvarda, Amerikanac Matt dolazi u London sestri Shannon i njezinu mužu Steveu, bivšem nogometnom huliganu. Sprijatelji se sa Steveovim bratom Peteom, vodom zloglasne navijačke skupine Green Street Elite kluba West Ham United (stvarni naziv te skupine je Inter City Firm) te postane njezin član.*

Usporedno sa silnim porastom globalne popularnosti nogometa nastao je niz, ponajviše, europskih filmova o nogometu i njegovim navijačima. Nijedan se od njih, do pojave britansko-američkoga filma *Huligani*, nije temeljito posvetio akutnom sportskom, ali i općedruštvenom problemu — nasilju među nogometnim navijačima.

Autori *Huligana* prilično su potkovani za obradu te teme. Suscenaarist Dougie Brimson autor je mnogih istraživačkih djela i romana o temi navijačkoga huliganstva, a i sam je nekad bio huligan. Njemačka redateljica s holivudskim stažem Lexi Alexander bivša je svjetska prvakinja u karateu i *kickboxingu*, strastvena nogometna navijačica, a sva tri njezina dosadašnja filma bave se sportskim temama.

Film u prve tri četvrtine trajanja daje zaista uvjerljiv i uznemirujuće točan

opis navijačke supkulture. Tučnjave, navijanje, opijanje, rivalstva između skupina — sve je prikazano s dojmom izrazita realizma. Pritom autori ne puštaju prikazati nam dva glavna paradoksa navijačkih skupina. Naime, većini tih »strastvenih« navijača tučnjava je mnogo važnija od utakmice, a njezin rezultat bitan je samo kao povod za divljanje po ulicama (zbog strogih kontrola u Engleskoj rijetki to čine na stadionima). Drugi paradoks jest da su nogometni huligani često (ili poslije postanu) uzoriti građani. Prikazujući te paradokse, autori uspješno izbjegavaju verbaliziranje svojih teza i njihove očite prikaze. Sve što žele reći prikazuju realističnom akcijom i uvjerljivim dramskim sukobom s klasičnim motivom stranca koji se uklapa u novu sredinu u središtu radnje. Barem je tako do posljednje četvrtine filma.

Tada na scenu odjednom stupaju otrcani klišeji i nategnuti obrati, kao da su kraj filma, umjesto Brimsona i Lexi Alexander, napisali i režirali holivudski producenti i njihovi redatelji *štanceri*. Doduše, neke stvari počinju smrdjeti već i prije kraja. Naime, već negdje na sredini filma počinje se uspostavljati podjela na *dobre* i *loše* huligane. S jedne strane imamo vođu skupine Green Street Elite Petea (engleska zvijezdica Charlie Hunnam), koji je zapravo do-

bar i osjećajan te, nije zanemarivo, zgodniji čak od svojeg američkog kolege Matta, kojeg tumači Elijah Wood. Ostali članovi skupine, uključujući čak i zlocestoga dečka Bovvera, nisu ništa manje simpatični. S druge strane, pak, imamo vođu rivalske navijačke skupine kluba Milwall Tommya, koji je izrazito nasilan i primitivan te, jasno, ružan kao ponoć. Rezultat takve podjele jest crno-bijela karakterizacija koja nema veze sa željenim dojmom realizma, a njome se čak na mala vrata u film uvlači simpatiziranje huliganstva i njegovih vrijednosti zahvaljujući likovima *dobrih* huligana. Ono kulminira na kraju filma kada se Matt vraća u SAD te, obogaćen lekcijama koje mu je dalo njegovo huligansko iskustvo, uspijeva ponovno se upisati na Harvard.

Osim toga, završni dio filma obilježen je vrlo nategnutim tragičnim obratom te dvama bolno neuvjerljivim klišejima, koji potječu iz žanra krimića (skriveno snimanje diktafonom tuđeg priznanja krivnje) i žanra melodrame (prekidanje ljubavne veze zbog greške u koracima). Da zaključimo, film koji je do sama kraja razmjerno uspješno plijenio realizmom, autentičnošću i nenametljivim razvojem fabule pretvorio se na kraju u nemotiviran, klišeiziran *čušpajz* s porukom sumnjive didaktične vrijednosti.

Juraj Kukoč

# OPAKI IGRAČI

## Lucky Number Slevin



SAD, 2006 — pr. FilmEngine, Lucky Number Slevin Productions Inc., Ascendant Pictures, Capitol Films, VIP 4 Medienfonds, Christopher Eberts, Andreas Grosch, Kia Jam, Robert Kravis, Tyler Mitchell, Anthony Rhulen, Chris Roberts; izv.pr. Don Carmody, A.J. Dix, Eli Klein, Andreas Schmid, William Shively — sc. Jason Smilovic; r. PAUL MCGUIGAN; d.f. Peter Sova; mt. Andrew Hulme — gl. Joshua Ralph; sgf. François Séguin; kgf. Odette Gadoury — ul. Josh Hartnett, Bruce Willis, Lucy Liu, Morgan Freeman, Ben Kingsley, Michael Rubinfeld, Peter Outerbridge, Stanley Tucci — 109 min — distr. VTI

*Kad na ulicama New Yorka bude opljačkan, simpatični skitnica Slevin Kelevra privremeno useli u stan prijatelja Nicka Fishera. Nakon što u susjedstvu ubrzo upozna atraktivnu patologinju Lindsey, Slevinu na vrata pokucaju dvojica grubijana koji zbunjena mladića privedu moćnom gangsteru Šefu. A kad Šef od njega zatraži ubojstvo sina vode suparničkoga klana Rabina, Slevin shvati da je zabunom uvučen u sukob dvaju suprotstavljenih gangova. No, događajima sve vrijeme iz sjene upravlja nemilosrdni plaćeni ubojica Goodkat.*

Od uvodne špice, koja u sjećanje nepogrešivo priziva rad legendarnoga Saula Bassa na Hitchcockovu remek-djelu *Sjever-sjeverozapad*, preko tragične priče koju zagonetni ubojica Bruce Willis u zračnoj luci pripovijeda svojoj budućoj žrtvi (svojevrsnog filma u filmu), do postuliranja glavnoga junaka kao hičkokovski običnoga čovjeka u neobičnoj situaciji, jasno je da novi film neosporno darovita Paula McGuigana (*Gangster br. 1*) nipošto ne smijemo shvatiti ozbiljno. Naime, premda je riječ o prefabularanom djelu prilikom režije kojega McGuigan povremeno gubi samokontrolu i poseže za ponekom nepotrebnom redateljskom i montažnom ekshibicijom, *Opaki igrači*

ponajprije su razigrana, dostatno maštovita i razmjerno inteligentna filmska zafrkancija, kojom McGuigan i scenarist Jason Smilovic odaju počast filmskim uzorima, ponajviše Hitchcocku i Tarantinu. McGuiganov novi naslov, nakon slabe i pretenciozne prošlogodišnje psihološke romantične triler-ske drame *Wicker Park*, druga redateljva suradnja s Joshom Hartnettom, prestilizirani je tarantinovski krimić složena zapleta, postmodernistička crnohumorna noarovska igrarija dinamične priče i velikoga broja slikovitih karaktera. Štoviše, u svim sastavnicama filma McGuigan i Smilovic tendenciozno pretjeruju. *Opaki igrači* namjerno su odveć kičasto, napadno šareno i neobično retro dizajnirano djelo, priča i likovi nemaju uglavnom nikakvo uporište u logici, glumci svjesno i s guštom preglumljuju, autori često posežu za lažnim flash-backovima (strogo zabranjenim u žanru krimića), tarantinovske situacije i dijalozi hipertrofirani su i dovedeni do besmisla, tu je pokoji suvišni preokret (epizoda s prekasno uvedenim Stanleyem Tuccijem), a uz posvetu Hitchcocku autori daju i zabavnu posvetu Kurosawinu remek-djelu *Yojimbo*, odnosno Leoneovu kulturnom špageti-vesternu *Za šaku dolara* i Hilllovoj preradi *Posljednji preživjeli*. U tom se smislu i izbor Brucea Willisa, Tarantinova isluženog boksača i Hillo-

va revolveraša, za ulogu karikaturnog masterminda i plaćenog ubojice čini logičnim. Problem je, međutim, što je Willisov nastup odveć maniristički i pomalo nezainteresiran, nedostaje mu autoironičnog odmaka te se on doima najslabijom karikom filma i najmanje opakim igračem. S druge strane, Josh Hartnett solidno se snalazi u interpretaciji lika koji je svojevrsna parafraza njegova plaćenog ubojice iz Rodriguez / Millerova *Sim Cityja*, a odlično mu sekundira raspoložena Lucy Liu u nejasnoj i površno napisanoj ulozi patologinje Lindsey. Posebnu vrijednost filmu daju karizmatični oskarovci Morgan Freeman i Ben Kingsley, u za njih (osobito Freemana) netipičnim ulogama negativaca. Klišeiziranim likovima ostarjelih i osvetnički raspoloženih gangstera oni autoritativnim nastupima daju nužno potreban dignitet i notu emotivnosti, zahvaljujući kojima osvajaju gledateljsku naklonost i s lakoćom krađu scene kolegama.

U cjelini, iako se s donekle uvjerljivim argumentima može svrstati u ladicu u osnovi nepotrebnih derivativnih ostvarenja, inferiornom epigonskom zafrkancijom s temom »ništa nije onako kako se isprva čini«, novi McGuiganov film unatoč svim slabostima jamči nepuna dva sata solidne zabave.

**Josip Grozdanić**

# SENTINEL — AGENT U BIJEGU

## The Sentinel

SAD, 2006 — pr. 20th Century Fox, Regency Enterprises, Further Films, Dune Entertainment, Epsilon Motion Pictures, Major Studio Partners, New Regency Pictures, Michael Douglas, Marcy Drogin, Arnon Milchan; izvr.pr. Bill Carraro — sc. George Nolfi prema romanu Geralda Petievicha; r. CLARK JOHNSON; d.f. Gabriel Beristain; mt. Cindy Mollo — gl. Christophe Beck; sgf. Andrew McAlpine; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Michael Douglas, Kiefer Sutherland, Eva Longoria, Martin Donovan, Ritchie Coster, Kim Basinger, Blair Brown, David Rasche — 108 min — distr. Continental

*Tajni agent Pete Garrison stekao je ugled 1981. spriječivši atentat na američkoga predsjednika Ronalda Reagana. Posve posvećen poslu i sigurnosti stanovnika Bijele kuće, Garrison se iznenada nađe u središtu zavjere čija je meta aktualni predsjednik Sjedinjenih Država Ballentine. S obzirom da prekaljeni agent održava ljubavnu vezu s prvom damom Sarom, ucjenjivači Garrisonu namjeste kolegino ubojstvo, čiju istragu započne njegov bivši najbolji prijatelj David Breckinridge.*

● američkim se predsjednicima kad-tad sve dozna. Jesu li političke suparnike tretirali u okviru zakona ili su organizirali njihovo nezakonito praćenje? Jesu li časno služili vojsci ili su spretno izbjegli vojni poziv? Jesu li kao studenti bili primjer kolegama ili su rado posezali za marihuanom? Jesu li kad je trebalo bili sabrani i trijezni ili su se trijeznili nakon cjelonoćnih pijančevanja? Jesu li svojim suradnicama bili dentlmeni sa ili su na njihovim opravama ostavljali tragove. Kada su u pitanju stanovnici Bijele kuće, američkoj javnosti predvođenoj medijima teško bilo što može ostati tajnom. Uostalom, riječ je o najmoćnijoj političkoj figuri na svijetu, pa je svaka pojedinost iznimno važna.

Takvih pojedinosti u političkom trileru *Sentinel — Agent u bijegu* jednostavno nema dovoljno, izuzme li se intrigantni podzaplet o nevjeri predsjednikove supruge. Da su autori filma stavili naglasak na poprilično obećavajući ljubavni trokut predsjednik — prva dama — predsjednikov tajni agent, film žanrovski ne bi bio klasični triler, ali bi zato kao spoj političke i ljubavne drame bio znatno suvisliji, realniji i zanimljiviji. Ovako gledatelj rasplet dočeka sustežući se da se ne nasmije. Grohotom. Kako to sigurno nije bila namjera ekipe iza i ispred kamera, film redatelja Clarka Johnsona moguće je uvrstiti u dobro poznate holivudske poluproizvode na koje bi hitno trebalo razrezati porez na oduzetu vrijednost. Njihovu dobru polovicu čine u osnovi zanimljiva premisa i besprijeekorna tehnička potpora svih autorskih zamisli. Ona loša grči se u pokušajima da film prođe što bolje na američkim kinoblagačima na kojima logika dobru dijelu potrošača nije privlačna pozivnica. Do polovice solidno, dapače veoma dobro kada se otkrije tko koga vara u Bijeloj kući, a od polovice sve površnije i ridikuloznije. Kada se pritom čuje nezgrapno komuniciranje negativaca na srpskom jeziku i nevjerovatno diletantski prikaz poslijesovjetskih atentatora na američkog predsjednika, ovdje pukog epizodista u pozadini, jasno je da Johnsonov film nema ni pravi zaplet, a kamoli katarzičan rasplet.

Od Clarka Johnsona iza kojega je dugogodišnja televizijska karijera i rad na hvaljenim serijama kao što su *Na rubu zakona* i *Zapadno krilo*, te korektan akcijski triler *Specijalci*, očekivao se ipak smisleniji rad. Tim više jer je film snimljen prema bestseleru Geralda Petievicha. Prema njegovu je romanu



William Friedkin snimio neusporedivo bolji film *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu*, pa je pravi problem u površnoj prilagodbi scenarista Georgea Nolfija. Johnson je u konačnici spojio što je imao na raspolaganju, ali je pritom najveći gubitnik glumačka ekipa sa svojim neosmišljenim likovima i jednako takvim odnosima. U filmu što od potencijanih ubojica, što od svojih sumnjičavih kolega, bježi li bježi Michael Douglas kao tajni agent Pete Garrison. No, njegov je bijeg sve samo ne uzbudljiv. Još je pasivnija potjera njegova nekadašnjega najboljeg prijatelja Davida Breckinridgea, kojega tumači Kiefer Sutherland. Upravo nagrađen Emmijem za izvrstan nastup u seriji *24*, Sutherland u ovom filmu djeluje kao da mu treba sna nakon naporna snimanja za spomenutu seriju. Odnos dvojice bivših prijatelja i kolega mogao je biti emotivni okidač, baš kao i Garrisonova veza s prvom damom, ali je bilo kakvo dojmivije prepletanje emocija izostalo. Kim Basinger u ulozi prve preljubnice doima se zbunjeno i neuvjerljivo, dok je jedino Eva Longoria profitirala od nastupa u filmu. Junakinja televizijskih *Kućanica* ima nedvojbeni velikoekranski potencijal, te je unatoč scenariju u potpunosti zasjenila svoju kolegicu oskarovku. U manjoj ulozi u filmu nastupa i redatelj. Tek toliko da se zna.

O američkom se predsjedniku u filmu ne dozna bog-zna-što, ali ni o bilo čemu drugom. Tko zna kako bi sve djelovalo da se režije prihvatio Michael Moore. Sigurno ne ovako tromo. Usprkos bijegu.

Boško Picula

# ŠEVAC I NJEGOV PIJEVAC

Crimen ferpecto

Španjolska, Italija, 2004 — pr. Sogecine S.A., Planet Pictures, Digital +, Roberto Di Girolamo, Gustavo Ferrada, Alex de la Iglesia — sc. Jorge Guerricaechevarría, Alex de la Iglesia; r. ALEX DE LA IGLESIA; d.f. José L. Moreno; mt. Alejandro Lázaro — gl. Roque Baños; sgf. Arturo García Oladuy; kgf. Paco Delgado — ul. Guillermo Toledo, Mónica Cervera, Luis Varela, Enrique Villén, Fernando Tejero, Javier Gutiérrez, Kira Miró, Rosario Pardo — 105 min — distr.

*Legenda madridske robne kuće u kojoj radi, poslovođa odjela ženske odjeće Rafael koristi se svojim zavodničkim vještinama i prema mušterijama koje kupuju, i prema kolegicama s kojima radi. No, priželjkivano mu promaknuće promakne i on nehotice ubije svoga suparnika na odjelu. Prave mu pak probleme počne praviti neugledna prodavačica Lourdes, koja mu pomogne da se oslobodi trupla, ali ga prisili na vezu i brak. Uхваćen u klopku, Rafael odlučiti ubiti Lourdes.*

Jesu li robne kuće i supermarketi tijekom noći doista pusta mjesta? Sudeći prema crnohumornoj komediji *Ševac i njegov pijevac*, njihovi katovi u sitnim satima postaju poprišta sirovih strasti. Od seksualnih vratolomija do lomljenja vratova i udova slučajnim žrtavama. Jasno, svaka je sličnost isključena, ali novi rad cijenjena španjolskog redatelja Álexa de la Iglesiasa na svoj ekscentričan način ipak govori o zbilji. O odnosima između spolova, o poslovnom suparništvu, o groznici kupovanja svega i svačega, o nestajanju tradicionalnih obitelji. Pričom o nepopravljivo ženskaru kojega pred oltar dovede sušta suprotnost njegovih ranijih ljubavnica za jednu noć na odjelu pokušava španjolski filmaš svoj uradak, izvorno naslovljen *Crimen Ferpecto*, posvećuje filmu *Nazovi M radi umorstva*. Naslov je toga klasika Alfreda Hitchcocka u

Španjolskoj svojedobno preveden kao *Crimen Perfecto*, što je de la Iglesia lucidno iskoristio za karikiranje ekstremna načina rješavanja bračnih nesuglasica. Do tog trenutka film protječe kao iskričav spoj romantične, erotske i kriminalističke komedije, čiji se crni humor uspješno nadopunjuje s općim šarenilom slike.

Od Álexa de la Iglesiasa nije se ni očekivao crno-bijeli pristup. Redatelj filмова *Dan zvijeri*, *Perdita Durango* i *Stanari* rado prepleće žanrovske odrednice. *Ševac i njegov pijevac* snimljen je 2004, a scenarij mu je zajedničko djelo redatelja i njegova višegodišnjeg suradnika Jorgea Guerricaechevarrija. Nema dvojbe da su se njih dvojica upravo na ovom filmu najviše zabavljali te je rezultat dosad najrazigraniji film u karijeri Álexa de la Iglesiasa. Možda će se nekome njegov otklon od bizarnog i morbidnog učiniti nedosljednim, ali za takve ocjene nema mjesta. *Ševac i njegov pijevac* autorski je prepoznatljivo djelo koje s ponešto drukčijim filmskim instrumentarijem govori o redateljevima uobičajenim temama. Individualnosti, iskupljenju i socijalnim dihotomijama. Dapače, one su ovdje zaživjele na luckast i ironičan način, što ih čini još privlačnijima gledateljima. Osobito u nastupima izvrsne glumačke ekipe, čija su prva imena Guillermo Toledo, čija su prva imena Guillermo Toledo, čija su prva imena Guillermo Toledo (El Otro lado de la cama) u ulozi zauzdana Rafaela i Mónica Cervera (*Piedras*) kao njegova krotiteljica Lourdes.

I dok Mónica Cervera dobiva sve više prostora od početka druge trećine filma, kada se kao netipični *deus ex machina* pojavljuje kako bi pomogla u zataškavanju ubojstva koje je počinio glavni (anti)junak, Guillermo Toledo od prvih kadrova generira razornu kombinaciju južnoeuropskoga mačiz-



ma i nemoći da se odupre krhkoj i neuglednoj partnerici. Pritom istinski zabavlja kako se tijekom priče lik Rafaela postupno mijenja u suprotnom smjeru od promjena sve prodornije Lourdes. Virilni, poligamni i samouvjereni vladar odjela ženske odjeće postaje pllašljiva, nesigurna i prisilno monogamna žrtva ucjene. No, kao što on ne može izazivati suosjećanje publike, tako ni njegova ucjenjivačica ne može postati klasičnom negativkom. Lourdes je, prije svega, frustrirana osoba gurnuta u stranu zbog neispunjavanja licemjernih društvenih očekivanja o lijepoj, privlačnoj i permisivnoj ženi. Kako je središnji par cjelovita slika posljedica predrasuda o spolnim ulogama, devijacija konzumerističke logike i utjecaja masovnih medija, tako je i cijeli film pomaknuti prikaz onoga što se negdje drugdje i nekim drugima događa na sličan, manje dramatičan način. U spavaćim sobama, za kuhinjskim stolom, bez ubojstva i planova o njima. Da bi još više naglasio bizarnost zbivanja, redatelj de la Iglesia utječe se uporabi fantastičnih krokija, ali mu je to jedini promašaj u uspostavljanju ritma i efektinijih usporedbi sa stvarnošću. Ništa zato. Film dotad već plijeni šarmom i britkošću navodeći gledatelje da zauzmu strane u središnjem sukobu. Farsičan način na koji je sukob razriješen još je jedna dobra odluka scenarističkoga dvojca. Škare iz ruku Grace Kelly u Hitchcockovu filmu, Mónica Cervera ovdje rabi sasvim drukčije. Ako ne dojmivije, svakako unosnije.

Boško Picula

# UBOJSTVO I MARGARITE

## The Matador

SAD, Njemačka, Irska, 2005 — pr. Stratus Film Co., Furst Films, Irish DreamTime, DEJ Productions, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG II, Yari Film Group, Pierce Brosnan, Bryan Furst, Sean Furst, Beau St. Clair; izvr.pr. Mark Gordon, Josef Lautenschlager, Adam Merims, Andy Reimer, Andreas Thiesmeyer, Bob Yari — sc. Richard Shepard; r. RICHARD SHEPARD; d.f. David Tattersall; mt. Carole Kravetz — gl. Rolfe Kent; sgf. Robert Pearson; kgf. Catherine Marie Thomas — ul. Pierce Brosnan, Greg Kinnear, Hope Davis, Philip Baker Hall, Adam Scott, Portia Dawson, Israel Tellez, William Raymond — 96 min — distr. Blitz

*Nakon još jednog uspješno obavljena zadatka, a zapavši u svojevrstu krizu identiteta, grub i ciničan profesionalni ubojica Julian Noble u Meksiku upozna simpatična američkog biznismena Dannyja Wrighta. Postupno se zbližujući s Dannyjem, obiteljskim čovjekom koji ne uspijeva preboljeti sinovu tragičnu pogibiju, Julian mu otkriva čime se bavi i otkriva neke tajne zanata. Nakon što njihovo prijateljstvo ugrozi nudeći Dannyju suradnju u obavljanju jednog posla, ekscentrični će se Julian povučena momka sjetiti kad i sam postane meta plaćenog ubojice.*

Kad je prošle godine definitivno odlučeno da se šarmantnom Ircu Pierceu Brosnanu oduzme »Walter PPK« i umirovi ga se kao tumača tajnog agenta 007, uz navodno visoku životnu dob i narasle Brosnanove financijske apetite, jedan od važnijih razloga tomu zacijelo je bio i paralelni glumački *image* kojim se Pierce predstavlja već nekoliko godina. Točnije, od 2001. i satirične trilerdrame *Krojač Paname*, podcijenjene ekranizacije bestsela Johna Le Carréa u režiji Johna Boormana, preko filma *Pravila privlačnosti*, posvete klasičnim *screwball*-komedijama iz zlatnoga razdoblja Hollywooda, i ležerne krimi-komedije *Nakon sumraka* iz 2004, pa do

recentnog naslova *Ubojstvo i margarite* njujorškoga književnika i redatelja Richarda Sheparda, Brosnan se stalno, i prema sudu potpisnika ovih redaka prilično uspješno, pokušava osloboditi tijesna Bondova smokinga, istovremeno želeći dokazati da dozvola za ubojstvo nije jedini komercijalni adut kojim raspolaže. Crnohumorna egzistencijalistička krimi-drama *Ubojstvo i margarite*, uloga u kojoj je Brosnanu dobrano zasluženo donijela nominaciju za *Zlatni globus*, nepretenciozna je, zabavna, razmjerno intrigantna i lagano subverzivna priča o neobičnu prijateljstvu islužena cinična plaćenog ubojice suočena s krizom identiteta i mirna obiteljskog čovjeka. Unatoč ne posve uvjerljivu zapletu, »neispeglanoj« dramaturgiji, nepotrebnom umetanju *flash-backova* koji ometaju pregledno praćenje cje-line, stilskoj i narativnoj nekoherentnosti, povremeno odveć bizarnoj priči te razmjerno zbrzanoj završnici i ne potpuno jasnu raspletu, riječ je o dostatno zanimljivu filmu koji pod obladom jednostavne i nezahtjevne zabave gledatelje uspijeva podbosti nekolicinom duhovitih subverzivnih žalaca. Ponajprije riječ je o vrlo uspješnoj i izrazito ironičnoj prikazu tipične američke obitelji iz gornje srednje klase, naizgled

blagih, dobrodušnih i srdačnih ljudi (izvršno ih utjelovljuju Greg Kinnear i Hope Davis), koji pod maskama janjeće krotkosti kriju vučje čudi, i bez previše nagovaranja i grizodušja spremni su dosadan život i sivu svakodnevnicu uredskih činovnika u hipu zamijeniti uzbuđljivim poslom plaćenog asasina. Njihova preobrazba od mirnih i povučanih ljudi u potencijalne zločince žedne krvi dodatno je efektno podcrtana smještanjem u kontekst blagdansskog ozračja Božića, okićena bora i gustih snježnih pahulja, čime je kičasta *američana* još jednom učinkovito ismijana. Dok se Dannyju i Carolyn Wright očakle već na samu pomisao o mogućnosti oduzimanja tuđega života, nesretni i autodestruktivni Noble supružnicima zavidi na (istinski nepostojećem) miru i obiteljskoj sreći. Uz raspoložen Brosnanov antibondovski nastup, upravo taj dobrano neočekivan subverzivni podtekst, kao i donekle slojevito profilirani karakteri troje protagonista, najveće su vrline filma. A ako je suditi prema *Ubojstvu i margaritama*, donekadni (možda i budući) agent 007 ne mora se brinuti za nove angažmane. S dozvolom za ubojstvo ili bez nje, sasvim je svejedno.

Josip Grozdanić





# ZVATI SE KUBRICK

## Colour Me Kubrick: A True...ish Story

Velika Britanija, Francuska, 2005 — pr. Colour Me K Productions Limited, Europa Corp., Isle of Man Film Ltd., First Choice Films, Brian W. Cook, Michael Fitzgerald; izvr.pr. Luc Besson, Steve Christian, Pierre-Ange Le Pogam, Colin Leventhal, Donald A. Starr, Daniel J.B. Taylor — sc. Anthony Frewin; r. BRIAN W. COOK; d.f. Howard Atherton; mt. Alan Strachan — gl. Bryan Adams; sgf. Crispian Sallis; kgf. Vicki Russell — ul. John Malkovich, Tom Allen, Marisa Berenson, Rebecca Front, Richard E. Grant, Robert Powell, Nick Barber, Angus Barnett — 86 min — distr.

*Sredinom 1990-ih godina londonski varalica i homoseksualac Alan Conway odlučio iskoristiti slabu prisutnost u medijima glasovitog Stanleyja Kubricka i, dok slavni filmaš snima svoj posljednji film, Oči širom zatvorene, predstavljati se kao kontroverzni redatelj. Zahvaljujući ljudskoj naivnosti i želji za slavom, Conway će dospjeti u elitne klubove i upoznati londonsku gej-scenu te naposljetku uništen alkoholom upasti u nevolje.*

Sredinom 1990-ih, u vrijeme dok je slavni i kontroverzni Stanley Kubrick pune tri godine snimao svoj posljednji film, psihološku triler-dramu *Oči širom zatvorene* temeljenu na romanu *Die Traumnovelle* Arthura Schnitzlera, londonski varalica Alan Conway odlu-

čio je iskoristiti Kubrickov glas ekscentrika i čudaka koji zazire od javnosti, mizantropa koji ne voli javne nastupe i fotografiranje. Neuspješan turistički agent, pravim imenom Eddie Alan Jablowsky, Conway se nekoliko mjeseci predstavljao kao osebujni redatelj Doktora Strangelovea i *Odiseje u svemiru*, potpisnik *Paklene naranče*, koji traži glumce i producente za svoj novi film, slučajnim znancima i odabranim žrtvama obećavajući brda i doline, ispravno se pritom uzdajući u ljudsko neznanje, naivnost i slavohlepnost. Premda nije nimalo nalikovao Stanleyju, a još manje poznavao njegov opus, Conway je zahvaljujući dosjetljivosti, inteligenciji i razvijenom socijalnom instinktu spremno iskorištavao lakovjernost čak i onih koji su bili gotovo posve sigurni da on nije Kubrick, no koji su se unatoč tome kao pčele na med lijepili na njegovu lasku, šarene laži i obećanja o američkoj karijeri i slavi koja ih čeka iza ugla.

Prihvativši se ekranizacije intrigantnih i potencijalno vrlo zanimljivih biografskih pojedinosti iz posljednjega razdoblja Conwayeva života (umro je 5. svibnja 1998), redatelj debitant Brian W. Cook, čest Kubrickov suradnik i producent koji je desetljećima asistirao glasovitom filmašu, i scenarist Anthony Frewin, također Kubrickov pomoćnik, odveć su se nekritički oduševili građom koja im se našla na raspolaganju, i pritom sasvim izgubili osjećaj za mjeru. Premda priča o Conwayu obiluje

neobičnostima i nudi dostatno »štofa« za duhovit i ironičan (pače satiričan) pogled na sve slojeve engleskog društva, na licemjerje koje njime vlada, u epizodično strukturiranoj humornoj drami Cook i Frewin podjednaku pozornost posvećuju sasvim nevažnim, nezanimljivim i neduhovitim zgodama (u kojima do izražaja dolaze jedino Conwayev egoizam i manipulativna narav), kao i uistinu zabavnim epizodama u kojima propali turistički agent žedne preko vode prevodi odbojne ljude, mahom mizantrope i škrce antipatičnije od sebe. Da stvar bude gora, autori su se odveć oslonili na histrionski dar karizmatičnoga Johna Malkovicha, čiji neobuzdani ego i sklonost preglumljivanju često znaju biti otegotna okolnost filma u kojem glumi. Takav je slučaj i ovdje, jer Malkovich cjelinu pretvara u vrlo neujednačen, predug, mjestimice repetitivan i nerijetko naporan kolaž, tijekom kojega gledatelj ne uspijeva proniknuti u Conwayev karakter naznačena mračnog naličja i zanimljive sklonosti autodestruktivnosti. Naime, sve epizode osim one s narcisoidnim kabaretskim pjevačem Jimom Davidsonom odveć su površne i anegdotalne, a u njihovu prikazu osobnost Alana Conwaya stalno ostaje u drugom planu i biva potisnuta njegovom ulogom Stanleyja Kubricka.

Ipak, film u kojem se u epizodnim ulogama pojavljuju Ken Russell i Marisa Berenson, koji nudi velik broj citata i parafraza poznatih scena iz Kubrickovih filmova te čiji protagonist, isprva gotovo protuha iz niže srednje klase, naposljetku dopijeva u kliniku za liječenje ovisnosti pripadnika jet-seta, u konačnici svakako zaslužuje pozitivnu ocjenu.

**Josip Grozdanić**



# TAMA

## The Dark

Njemačka, Velika Britanija, 2005 — pr. Constantin Film, Impact Pictures, Isle of Man Film Commission, UK Film Council, Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Robert Kulzer; izvr.pr. Steve Christian — sc. Stephen Massicotte prema romanu Simona Maginna; r. JOHN FAWCETT; d.f. Christian Sebaldt; mt. Chris Gill — gl. Ed Butt — ul. Sean Bean, Maria Bello, Richard Elfyn, Maurice Roëves, Abigail Stone, Sophie Stuckey — 93 min — distr. Blitz



Adele i njezina tinejdžerska kći Sarah dolaze u Wales u posjet djevojičinu ocu Jamesu, koji je otuđen od Adele, a upravo uz pomoć lokalnog radnika Dafydda uređuje kuću koju je nedavno kupio na osamljenom imanju nedaleko visokih litica što se izdižu nad morem. Šetajući obalom po kojoj pasu ovce čudna ponašanja, Sarah nestane u moru, a potraga za njom ne daje rezultate. Dok je James uvjeren da mu se voljena kći utopila, Adele ne želi u to povjerovati. Iznenada, pojavljuje se tajanstvena djevojčica Ebrill.

Britansko-njemačka koprodukcija *Tama*, labavo temeljena na hvaljenom debitantskom romanu *Sheep* (*Ovca*) britanskog fanta-horor autora Simona Maginna i kreativno uobličena pod redateljskom palicom Kanadanina Johna Fawcetta te tematskim utjecajima japanskog romanescno-filmskog ciklusa *Kругu*, naišla je na vrlo suzdržan, nerijetko i podcjenjivački prijem. Posljedica je to ponajprije danas tipičnog oholog stava (mladih) kritičara koji se često, poput hijena, namjere na neki film i složno ga trančiraju bez pravog razloga. *Tama* je tako označena kao konvencionalan i stereotipan izdanak žanra, a posebno joj je zamjerana »krađa« motiva zlostavljane djevojčice koja s onog svijeta dolazi naplatiti dug i po mogućnosti naći boljega roditelja na što ga nekad imala. Dakako, tzv. krađa (riječ je dakako o legitimnom posuđivanju

kakvo povijest umjetnosti, posebno književnosti, poznaje dugi niz stoljeća) odnosi se na filmove spomenutog ciklusa *Kругu* Hidea Nakate temeljene na romanescnoj trilogiji Kojia Suzukija, kojeg u domovini zovu, *nota bene*, japanskim Stephenom Kingom. I doista, *Tama* se doima kao tematski spoj Suzukija i Nakate (pored serijala *Kругu*, tu pripada i roman odnosno film *Tamna voda*) s jedne, i Kinga s druge strane (pri čemu dakle ne treba zaboraviti da Suzuki podosta duguje vječno podcjenjivanu Kingu), ali dobar spoj koji ne unižava motive za kojima poseže. Ono što u Fawcettovu filmu imponira sjajna je ambijentacija i njezino skladno integriranje u atmosferu djela, prožimanje izvanjskog i unutarnjeg, 'organsko' jedinstvo materijalnog i psihološkog. Na tragu romantičarskog iskustva, (prirodni) ambijent u višestrukom je prožimajućem odnosu s duševnim stanjima protagonista, a Fawcett se u tom smislu pokazuje autorom finog osjećaja za suptilno građenje osobitog ugođaja kao onog elementa strukture na kojem gotski horor (*Tama* bitno jest izdanak tog usmjerenja žanra) nužno i presudno počiva. Kad se tomu doda mogućnost maksimalnog oslonca u vršnim glumcima poput uobičajeno izražajne (i atraktivne) Marije Bello, sugestivnog Seana Beana (u jednoj od rijetkih uloga pozitivca) i neznana nam, ali

dojmljiva Velšanina Mauricea Roëvesa (plus korektne izvedbe obiju mladih glumica u ulogama djevojčica), jasno je da *Tama* ulazi u bolju polovicu suvremene horor-produkcije. Ono što joj priječi više domete jesu neiskorišteni potencijali. Kingovska situacija disfunkcionalne obitelji kao pravoga, dubinskog hororskog polazišta (što opet može asociirati na hičkokovske osebjne erotsko-bračno-obiteljske situacije kao stvarnog izvorišta trilera) načelno je vrlo intrigantno postavljena, na način da je obiteljsko stanje u početku nejasno prikazano, da bi se s odvijanjem radnje pojašnjavalo, ali nikad preko granice koja bi dokinula poticajnu nerazlučivost detalja. Međutim, ta delikatna strategija u većem dijelu filma biva prevladana preferiranjem žanrovskoga segmenta djela, odnosno žanrovski mehanizmi pretpostavljaju se artikuliranju obiteljskih odnosa, ponajprije međusobnog odnosa supružnika koji balansiranju na rubu otuđenja i želje za njegovim prevladavanjem. Zapravo, *Tama* u cjelini balansira na rubu žanrovskog manirizma i ambicioznog kreiranja željnog ozbiljnijih prodora preko zadanih granica, ali koliko god to balansiranje bilo nestabilno, prevaga je boljih sastavnica filma nedvojbeno.

Damir Radić

# OMEN 666

## The Omen

SAD, 2006 — pr. 11:11 Mediaworks, Twentieth Century-Fox Film Corporation, John Moore, Glenn Williamson; izvr.pr. Jeffrey Stott — sc. David Selzer; r. JOHN MOORE; d.f. Jonathan Sela; mt. Dan Zimmerman — gl. Marco Beltrami; sgf. Patrick Lumb; kgf. George L. Little — ul. Seamus Davey-Fitzpatrick, Julia Stiles, David Thewlis, Pete Postlethwaite, Liev Schreiber, Mia Farrow, Michael Gambon, Giovanni Lombardo Radice — 105 min — distr. Continental

*Američka diplomatska obitelj s užasom spozna da bi njihov mali sin mogao biti inkarnacija đavola.*

Prosječni poklonici horora oduvijek su originalno *Predskazanje* Richarda Donnera smatrali kulturnim ostvarenjem unutar toga prečesto podcjenjivana žanra. Ipak, Donnerov film tek je bio visokobudžetni odgovor Hollywooda na tadašnju (sredina sedamdesetih godina) popularnost te filmske vrste, proizašle iz znakovitih radova redatelja poput Tobe Hoopera, Larryja Cohena, Georgea Romera, Wesa Cravena te naposljetku, a nedvojbeno i ponajviše, Williama Friedkina i njegova kontroverznog *Egzorcista*. U tom je smislu i

Donnerov film bio tek konformistički horor koji naoko nudi građu za dublje promišljanje, dok se u biti temelji tek na standardiziranim žanrovskim obrascima, s naglaskom na vješto režiranim nasilnim prizorima. Izvorno *Predskazanje* okoristilo se tada nadasve popularnom teorijom moguće apokalipse, što je bilo dostatno za velik odjek na kinoblagajnama te snimanje dva čak i manje zanimljiva nastavka.

Samo naivni kinopoklonici mogli su povjerovati kako će s prošlogodišnjim *remakeom* Donnerova filma biti drukčije. Štoviše, riječ je o još gorem raspletu, jer je osuvremenjena inačica tek doslovna kopija izvornika te ne nudi ama baš ništa više, kako na stilskom, tako i na idejnom planu. Posve je sigurno to rezultat početnoga stajališta novohollywoodskih producenata, koji su u nedostatku svježih zamisli posegnuli za predloškom koji se pokazao itekako uspješnim u ne tako davnoj prošlosti. S druge strane, možda je razlog za snimanje *remakea* zapravo bio mnogo banalniji — mogućnost premijere na datum 06. 06. 06, baš kao da su đavolje tri šestice trebale priskrbiti projektu vrlo

dobar komercijalni odjek. U hollywoodskoj okolini čak je i takav suludi scenarij moguć, ali bi bilo daleko pametnije da su se odlučili krenuti u novo prikazivanje izvornika, s obnovljenom kopijom i snažnom promidžbenom potporom. Zasigurno bi uknjižili vrednije rezultate negoli što su se usrećili s *remakeom*.

Drugi dio krivnje za slabašan dojam *remakea* valja pripisati redatelju Johnu Mooreu, filmašu nevelika opusa, koji se dosad pokazao vještim tek u privlačnom uprizoravanju besmislenih scenarija, kao što je to bio slučaj u projektu *Iza neprijateljskih linija*. Moore se kao pijan plota drži izvornika, a vještim se pokazuje tek u realizaciji nekoliko napetih, tjeskobnih prizora koji mogu zaplašiti čak iiskusne poklonike žanra strave i užasa. Ipak, ne nudi Moore ništa nova osim uobičajene strategije iznenadna zaskočivanja gledatelja iz zasjede. Također valja istaknuti kako je njegov izbor glumaca u najmanju ruku dvojbjen, jer mu se glavni glumci teško nose s podarenim im zadaćama. Primjerice, u izvorniku je glavnu ulogu tumačio Gregory Peck, a danas je u njegove cipele trebao uskočiti dosadni Liev Schreiber. Uzdignuta čela iz filma izlazi tek veteranka Mia Farrow u ulogu Damienove dadilje.

Osuvoimenjeno *Predskazanje* pokazalo se posve promašenim djelcem, ostvarenjem za čije snimanje ionako nikada nisu postojali valjani razlozi, a ako je već netko pomislio kako ih i ima, tada je režiju morao povjeriti ambicioznijem filmašu, koji bi prašnjavi siže znao vještije uklopiti u sadašnje doba. John Moore, na žalost, ne posjeduje te vrlin.



Mario Sablić

# PIRATI S KARIBA: MRTVAČEVA ŠKRINJA

Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest

SAD, 2006 — pr. Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Pictures, Second Mate Productions; izv.pr. Bruce Hendricks, Eric McLeod, Chad Oman, Mike Stenson — sc. Ted Elliott, Terry Rossio; r. GORE VERBINSKI; d.f. Dariusz Wolski; mt. Stephen E. Rivkin, Craig Wood — gl. Hans Zimmer; sgf. Rick Heinrichs; kgf. Liz Dann, Penny Rose — ul. Johnny Depp, Orlando Bloom, Keira Knightley, Jack Davenport, Bill Nighy, Jonathan Pryce, Lee Arenberg, Stellan Skarsgård — 150 min — distr. Continental

*Nakon što je uz pomoć Jacka Sparrowa izbavio voljenu Elizabeth iz zarobljeništva ukletog kapetana Barbossa, mladi kovač Will Turner upada u nove nevolje. Planirano vjenčanje s Elizabeth odgođeno je zbog njihova uhićenja i optužbe da su Jacku pomogli u bijegu od zakona. Jacka pak progone još jedan ukleti gusar. To je strašni Davy Jones, kojemu Jack duguje vlastitu dušu. I dok Will pokušava spasiti Elizabeth, Jack grozničavo spašava samo sebe.*

**I**mperij uzvraća udarac ili *Matrix Reloaded*? Drugi nastavak planirane trilogije *Pirati s Kariba* nešto je bliže najboljoj epizodi Lucasove svemirske sage nego li slaboj ekstenziji *cyber-sage* braće Wachowski. Kada je 2003. ekranizacija jedne od atrakcija u Disneylandu postala neočekivani kinohit, odmah je postalo jasno da je drugi dio samo pitanje vremena. Zato su se i pojavile dvojbe hoće li redatelj Gore Verbinski poći stopama autora *Ratova zvijezda* ili će zaglibiti u pretencioznosti viđenoj u drugom *Matrixu*. Premda i *Pirati s Kariba: Mrtvačeva škrinja* pate od povremena postprodukcijskog zagušenja ionako krhka zapleta, film uspijeva doći do završnice bez bojazni da će interes za treći dio nestati s izlaskom publike iz kinodvorana. Pritom je nastavku priče o dobrim, lošim i ukletim gusarima s najmističnijeg mora na planetu najveći problem bio prvi film. Kako njegovi

autori nisu htjeli odveć riskirati, scenarij nije predviđao otvoreni završetak, nego su glavni likovi nakon svih peripetija dočekali *happy end*. Središnji je zlikovac eliminiran, sporedni neutralizirani, dok su ljubav, junaštvo i prijateljstvo pobijedili bez zadržke. Kako onda i uopće zašto poništiti sretno završenu priču? Radi novca, jasno.

Nastavak tako počinje poprilično mračno. Ništa od razigrana i duhovita uvoda iz prethodnika i nezaboravna uplovljavanja kapetana Jacka Sparrowa u luku. Nesuđeni su supružnici Elizabeth i Will uhićeni, a njihov nazoviprijatelj Jack u bijegu pred starim znancom Davyjem Jonesom, čiji strašni izgled leđi krv u žilama. Doduše i ovdje Johnny Depp kao Jack ima efektan ulazak u priču, ali će do uspostavljanja primjerena ritma s dobro poznatom mješavinom humora i akcije proteći mnogo više vremena negoli u izvorniku. Scenaristički dvojac Ted Elliot i Terry Rossio, uvelike zaslužan što je prvi dio prštao duhovitošću i razigranošću, u novom tekstu znatno teže održava logiku priče, jer je otpočetak jasno da ovaj film neće ništa razriješiti, nego da je riječ o pogolemu intermezzu između hita iz 2003. i planirana završnog hita iz 2007. Usto, film predugo traje, te se čini da je sastavljen od nekoliko kratkometražnih akcijskih ekstravagancija između kojih su nakalemljeni dijelovi o ljubavi, očinstvu i časti. Takav raspored nije nužno loš, ali je *Mrtvačeva škrinja* nerijetko umrtvljena neskladnim izmjenama frenetičnih i melankoličnih segmenata.

Sami po sebi neki od tih segmenata uvjerljiva su potvrda zašto su *Pirati s Kariba* vrhunska filmska zabava. Jackov i Willov bijeg s otoka ljudoždera ili pak Jackovi problemi s divovskim ko-



tačem gledaju se u dah, dok je pravo remek-djelo filmske iluzije, konkretno šminke potpomognute računalnom obradom, izgled kapetana Davyja Jonesa i njegove posade. Križanci ljudi, morskih stvorenja i brodske mehanike, Jones i mornari oduševljavaju ne samo filmičnošću nego prije svega neobičnim prepletanjem strašnog i smiješnog.

Scenaristi nisu propustili provući ni ideju bezuvjetne ljubavi, i to u trima odnosima: Willa i Elizabeth, koja će u ime ljubavi žrtvovati Jacka, zatim Willa i njegova oca koji će žrtvovati sebe, te slično intonirane predanosti Jonesa voljenoj ženi. Jack Sparrow u svemu tome i dalje sebrine isključivo o svojoj koži, ali Johnny Depp ovaj put nije mogao ništa drugo doli reprizirati sama sebe. Orlando Bloom kao Will i Keira Knightley kao Elizabeth veoma dobro odrađuju svoj posao, dok je najdojmljiviji nastup ostvario Stellan Skarsgård kao Willov tragični otac Bill. Britanskoga se glumca Billa Nighyja i ne može prepoznati ispod maske Davyja Jonesa, no to ne znači da je njegova interpretacija na bilo koji način sputana. Naprotiv. Sve njih čeka rasplet u trećem dijelu priče, koja se sada ima gdje nastaviti. Jack je nestao u utrobi čudovišnog oktopoda Krakena i sve je spremno za plovidbu na kraj svijeta. Gore Verbinski usprkos fantastičnoj zaradi filma ima razloga za kompas. I oprez. Trilogija nije isto što i pojedini filmovi.

Boško Picula

# TRISTAN I IZOLDA

Tristan + Isolde

Njemačka, Češka, Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. ApolloProMedia GmbH & Co. 1., Filmproduktion KG, Epsilon Motion Pictures, Franchise Pictures, QI Quality International GmbH & Co. KG, Scott Free Productions, Stillking Films, World 2000 Entertainment, Moshe Diamant, Lisa Ellzey, Giannina Facio, Elie Samaha; izvr.pr. John Hardy, Frank Hübner, Jim Lemley, Ridley Scott, Tony Scott, Matthew Stillman — sc. Dean Georgaris; r. KEVIN REYNOLDS; d.f. Artur Reinhart; mt. Peter Boyle — gl. Anne Dudley; sgf. Mark Geraghty; kgf. Maurizio Millenotti — ul. James Franco, Sophia Myles, Rufus Sewell, David Patrick O'Hara, Mark Strong, Henry Cavill, Bronagh Gallagher, Ronan Vibert — 125 min — distr. Discovery

Nakon pada Rimskoga Carstva Britanija je tijekom 7. stoljeća razjedinjena irskim osvajanjima, ali i međusobnim sukobima zavađenih plemena Angla, Juta, Picta i drugih. Kad među antagoniziranim bretonskim plemenima počne sazrijevati svijest o potrebi ujedinjenja i zajedničkoga suprotstavljanja neprijatelju, kao potencijalni vođa nametnut će se odlučni lord Marke od Cornwalla. Jedan od Markeovih najpouzdanijih ratnika odvažni je Tristan, mladić kojega je, nakon što su Irци ubili njegove roditelje, podignula Markeova sestra. A kad Tristan u jednom sukobu s Ircima bude smrtno ranjen, njegovo moru prepušteno tijelo na plaži u Irskoj pronaći će lijepa Izolda, kći irskoga kralja Donnchadha, koji želi poraziti Markea.

Priča o nesretnoj ljubavi Tristana i Izolde jedna je od najpoznatijih srednjovjekovnih legendi, koja korijene zasigurno vuče iz keltske tradicije, ali su je različiti autori tijekom vremena, počevši od francuskih pjesnika Thomasa i Béroula iz druge polovice 12. stoljeća, preko rada njemačkoga pisca Eilharta von Obergea naslovljena *Tristrant und Isalde*, kasnijih anonimnih legendi poput one o Tristanovu ludilu iz Oxforda,



do verzije Sir Thomasa Maloryja iz 1469. pod naslovom *Le Morte d'Arthur*, kao preteču arturijanske romance o Lancelotu i Guineveri smještali u ciklus legendi o kralju Arturu i vitezovima okruglog stola.

Među brojnim interpretacijama »najljepšega ljubavnog romana ikad napisanog« nalazi se i glasovita opera *Tristan i Izolda* Richarda Wagnera, prema čijem je libretu, nastalu 1865. godine, scenarij za recentnu filmsku adaptaciju napisao Dean Georgaris. Tijekom proteklih desetljeća za Wagnerovim su libretom posezali brojni, najčešće njemački, filmaši, da bi se njegove opere opet prisjetili braća Ridley i Tony Scott. Naime, Ridley je još na prijelazu iz 70-ih u 80-e godine prošlog stoljeća, između realizacija kulturnih filmova *Alien* i *Blade Runner*, kada se nalazio na kreativnom vrhuncu karijere, priželjkivao snimiti svoje viđenje slavne legende. Razmjernan prošlogodišnji komercijalni neuspjeh *Kraljevstva nebeskog* i vizualno iznimno dojmljive ekranizacije srednjovjekovne bitke za Jeruzalem, starijem bratu Scott je donekle podrezao krila, pa su se on i Tony zadovoljili ulogama izvršnih producenata, dok je u redateljski stolac sjeo nedvojbeno filmski pismen, no ne uvijek pouzdan i raspoložen Kevin Reynolds (*Robin Hood: Princ lopova, Vodeni svijet*). Na

žalost, unatoč neospornim vrlinama poput prilično rafinirana vizualnog prosede (zasluga direktora fotografije Arthura Reinharta), dostatno raskošne scenografije i mjestimice uvjerljiva epskog zamaha tragične ljubavne storije, Reynoldsov je film kvalitativno ipak bliži osrednjem i odveć holivudiziranom *Kralju Arthuru* Antoinea Fuque, nego podcijenjenom Ridleyevu *Kraljevstvu*.... Linearno ispričavanom celuloidnoj romanci Tristana i Izolde nedostaje strasti, energičnosti i izražene dramske napetosti, Reynolds i scenarist svim zbivanjima posvećuju jednaku pozornost i minutažu, a neizbježna Tristanova tragična kob ne posjeduje potrebnu emotivnu dimenziju, čemu kumuju i odveć ukočeni nastupi neiskusnih mladih glumaca Sophie Myles i Jamesa Francoa (*Spider-Man 1 i 2*), osobito potonjega čiji se čitav glumački izraz svodi na obješeno lice i snužden pogled.

Ipak, iznimno atraktivni irski krajolici, uzbudljivi i solidno režirani prizori borbi koji nisu nasilni u mjeri na koju smo u posljednje vrijeme navikli, te zanimljiv, iako nedovoljno razrađen ljubavni trokut Tristana, Izolde i Markea, ne odveć zahtjevnju gledatelju pružaju dostatnu zadovoljštinu.

Josip Grozdanić

# POSEJDON

## Poseidon



SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Radiant Productions, Next Entertainment, Irwin Allen Productions, Synthesis Entertainment, Virtual Studios, Mike Fleiss, Akiva Goldsman, Duncan Henderson, Wolfgang Petersen; izv.pr. Sheila Allen, Kevin Burns, Jon J. Jashni, Ben Waisbren — sc. Mark Protosevich prema romanu Paula Gallica; r. WOLFGANG PETERSEN; d.f. John Seale; mt. Peter Honess — gl. Klaus Badelt; sgf. William Sandell; kgf. Erica Edell Phillips — ul. Kurt Russell, Josh Lucas, Richard Dreyfuss, Jacinda Barrett, Emmy Rossum, Mike Vogel, Mía Maestro, Kevin Dillon — 98 min — distr. Intercom-Issa

*Na luksuznu prekoceanskom putničkom brodu Poseidon upravo traju pripreme za svečani doček nove godine. Među stotinama je putnika i bivši gradonačelnik New Yorka Robert Ramsey, koji se protivi ljubavnoj vezi svoje kćeri Jennifer. Na brodu je i strastveni kockar Dylan Johns te arhitekt Richard Nelson, koji se ne mogavši podnijeti rastanak s ljubavnikom odlučuje na samoubojstvo. No, spriječi ga primicanje divovskoga vala koji zaprijeti brodu.*

U kojem se trenutku rodila ideja o novoj verziji filma *Posejdonova avantura*? Vjerojatno mjesec-dva nakon što je u kina stigao *Titanic* i gorko razočarao prognostičare svoga brzog potopa. Ipak, trebalo je gotovo deset godina da se još jedan filmski putnički brod prevrne i pokuša ponoviti uspjeh hita iz 1972, uz *Aerodrom* rodonačelnika filмова katastrofe. Izvorni je naslov režirao Ronald Neame, kao predložak poslužio mu je roman Paula Gallica, a među interpretima putnika koji su očajnički tragali za izlazom iz prevrnutoga broda bili su i oskarovci Gene Hackman, Red Buttons, Ernest Borgnine i — Shelley Winters. Njezino nezaboravo hvatanje danka i uranjanje u neizvjesnost i dan-danas evocira vrhunce toga popularnog žanra. Bili njegovi

ljubitelji ili ne. Trideset i četiri godine poslije žanr nije stvar prošlosti, ali *Poseidon* Wolfganga Petersena, ovakav kakav jest, doista nije trebao postati stvar sadašnjosti.

Potonuvši i među publikom i među kritikom, najnoviji uradak njemačkoga filmaša u Hollywoodu tipičan je ljetni promašaj. Iako su samo optimisti očekivali da će Petersenovo bavljenje putnicima prevrnutе morske grdosije imati opravdanja, teško je bilo zamisliti da će redatelj, itekako iskusan kada su u pitanju ekranizacije priča o ljudima i moru, dopustiti sebi ovakvo propuštanje vode na sve strane. Nautičkim milijama predaleko od *Podmornice*, pa čak i od *Oluje svih oluja*, film je pravo batrganje u pličaku nedorađena scenarija, neprofiliranih likova, nepovezanih scena i nedinamičnih akcijskih prizora. Kada u samoj završnici skupina preživjelih putnika napokon dospije na spasonosnu površinu i uhvati dah, gledateljima u kinu ne preostane ništa drugo nego da i sami pokušaju doći do zraka. Ne od uzbuđenja, nego od razočaranja. Je li se u proteklih devedesetak minuta uopće što dogodilo, osim što je u more doslovce bačeno 160 milijuna dolara, koliko je iznosio proračun filma?

S obzirom da je prva *Posejdonova avantura* koštala tridesetak puta manje, a izgleda otprilike isto toliko puta skuplje i uzbudljivije, pravo je pitanje na što je potrošen silni novac. Sve bi to, dakako, bilo sporedno da priča drži vodu. Početak i nije tako loš. Umjesto kontroverzna propovjednika u interpretaciji Genea Hackmana, u središtu je nove inačice bivši gradonačelnik New Yorka kojega tumači Kurt Russell. Zamisao da propali političar, svojevrstna suprotnost omiljenomu Rudolphu Gulianniju, stane na čelo preživjelih i

tako opravda drugu šansu kao vođa u znatno težim okolnostima, djeluje poticajno. Tim više jer mu se rame uz rame pridružuje okorjeli kockar (tumači ga Josh Lucas), dok je lik homoseksualnog arhitekta shrvana ljubavnikovim odlaskom (Richard Dreyfuss) još jedan prinos nekonvencionalnijoj karakterizaciji. Slijedeći postavke žanra u filmu se, dakako, moralo naći mjesta i za gradonačelnikovu kćer, njezina mladića kojega otac ne želi, zatim za mladu majku i njezina sinčića te kapetana koji će se stoički utopiti s većinom putnika savjetujući im da ne čine ništa. Priče ne bi ni bilo da manjina nije odlučila preuzeti stvari u svoje ruke, ali ono što dijeli njihovu odluku od izlaska iz broda, nije ništa drugo doli mehaničko nizanje ne osobito maštovito zamišljenih prepreka u potpalublju. Od filmova katastrofe i ne očekuje se frncanje egzistencijalističkih dvojba. Ali ni manjak bilo kakve suvisle akcije i emotivnih praznjenja.

U tom je smislu jedino vrijedno spomenuti prizor u kojem se pojavljuje dobro poznata dilema o žrtvovanju jednoga ljudskog života kao zaloga da se možda spasi više njih. Nakon što se dobije odgovor na to pitanje, novih sličnih upita jednostavno više nema. Možda ih je i bilo, ali je *Poseidon* skraćen na jedva sat i pol trajanja, što je novina u tom tipu projekata. Producenti su vjerojatno nastojali spasiti što se spasiti može. No, kada je koncept loš, sasvim je svejedno traje li film pola sata kraće ili dulje. Ne i gledateljima. Njima je svaka minuta važna.

Boško Picula

# MOJI PROBLEMATIČNI PRAZNICI

RV



Velika Britanija, Njemačka, SAD, 2006 — pr. RV Camping Productions Ltd., Red Wagon Productions, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Intermedia Films, Relativity Media, Bobby Cohen, Lucy Fisher, Douglas Wick; izvr.pr. Ryan Kavanaugh, Aslan Nadery, Graham Place, Volker Schauz — sc. Geoff Rodkey; r. BARRY SONNENFELD; d.f. Fred Murphy; mt. Kevin Tent — gl. James Newton Howard; sgf. Michael S. Bolton; kgf. Mary E. Vogt — ul. Robin Williams, Cheryl Hines, Joanna Levesque, Josh Hutcherson, Jeff Daniels, Kristin Chenoweth, Hunter Parrish, Chloe Sonnenfeld — 98 min — distr. Continental

*S jedne strane pritisnut poslom, a s druge očekivanjima obitelji da odmor provedu na Havajima, Bob Munro pronade naoko kompromisno rješenje: suprugu Jamie i dvoje djece Cassie i Carla povest će na putovanje kamp vozilom u Colorado. No, Bobov se plan o obiteljskom druženju počne klimati već s prvim kilometrima puta prema slikovitom Stjenjaku. I dok ih nevolje počnu sustizati sa svih strana, njihova suprotnost obitelji Gornicke uživa u odmoru.*

Izvorni naslov obiteljske komedije *Moji problematični praznici* je RV. Riječ je o kratici za *recreational vehicle*, što je engleski naziv za kamp vozila. Ta su vozila najpopularnija u Sjedinjenim Državama, gdje ih je, prema procjenama, više od osam milijuna. Pomnoži li se ta brojka s četiri ili pet, koliko je članova prosječne američke obitelji, očito je da se gotovo deset posto Amerikanaca odmara vozeći se cestama na putu od kuće do nekog od mnogobrojnih kampova. Producentско-bračni par Lucy Fisher i Douglas Wick, koji je prošle godine radio na *Sječanjima jedne gejše*, došao je na ideju da iskustva s vlastita obiteljskog putovanja pretvori u film. Scenarij je napisao Geoff Rodkey, a režije se prihvatio Barry Sonnen-

feld. I dok Rodkeyjev portfolio uključuje bezazlene obiteljske komedije poput *Tate u akciji* i *Pasje sudbine*, Sonnenfeld je s *Obitelji Adams* i njezinim nastavkom dokazao da ga ne zanimaju slatkasti zapleti i raspleti. Doda li se tomu i bridak humor iz hitova *Uhvati te malog* i *Ljudi u crnom*, *Moji problematični praznici* doista su »vukli« na netipičnu obiteljsku zavrzlamu.

Zavrzlama da, netipična samo dijelom. Kad odgledamo Sonnenfeldov film, ostaje dojam da je slično zamišljena komedija *National Lampoon's Vacation* iz 1983. Harolda Ramisa znatno subverzivnije i, što je važnije, zabavnije demoliranje lažnog obiteljskog tradicionalizma. U obama filmovima idealtipske obitelji američke srednje klase — supružnici i dvoje djece — odlaze na zajednički odmor koji treba poslužiti za unutarnju homogenizaciju i ponovno buđenje zajedništva. Ramisov je film u toj težnji prpošniji i zajedljiviji iako je Sonnenfeld kao redatelj i dugogodišnji snimatelj »oštrijeg oka« zanatski pedantniji. No, ovdje bodove ne donosi toliko režija, koliko poštivanje pravila komedije situacije i odnosi među likovima. Usto, komičarski pristup Chevyja Chasea uvelike se razlikuje od Robina Williamsa, koji je trebao biti glavna Sonnenfeldova akvizicija. Suzdržani Chase uvjerljiviji je interpret očinskog tipa, prijeko potrebna u rasporedu događaja, negoli Williams, povremeni klaun. Zanimare li se pak usporedbe dvaju filmova, *Moji problematični praznici* uspijevaju barem održati dobar ritam i bez većih poteškoća razveseliti nezahitjevna kinokonzumenta. Sve je tu. I šeprtljavi otac, i sabrana majka, i otuđena djeca, i druga obitelj, sušta suprotnost središnjoj, pa konflikata na nekoliko razina koji generiraju humor

ne nedostaje. Dapače. Film u ponekom prizoru djeluje kao iznadprosječna satira s temom obiteljskih vrednota, te je malo razloga da ga se proglasi razočaravanjem.

Ipak, jednako je malo razloga da mu se pripiše kompliment jednog od boljih filmova Barryja Sonnenfelda. Ovdje jednostavno nema žustrine ni zaigranosti na koje je redatelj navikao svoje obožavatelje. Pritom je kamp-vozilo nedvojbeno glavna točka filma, ali je problem što ljudi u njemu i oko njega izgledaju kao njegova dodatna oprema, a ne kao protagonisti od krvi i mesa. U svemu je tome najbolje prošao Jeff Daniels u ulozi Travaisa Gornickega, antipoda glavnoga junaka u Willamsovoj interpretaciji. Je li to zbog toga što je Daniels i sam strastveni vlasnik kamp-vozila, teško je reći. No, njegov je nastup najbliži dobro poznatim Sonnenfeldovim likovima, koji su sve samo ne plošni i već viđeni.

Možda je taj osjećaj *déjà vu* i osnovna poteškoća u razvoju priče, pa su *Moji problematični praznici* premalo problematični u smislu ponuđenih rješenja. Srećom, uz raspoložena Danielsa i Williamsa koji ovdje ne pretjeruje s prenemaganjem, glumačka ekipa uravnotežuje prednosti i slabosti filma. U glavnoj je ženskoj ulozi veoma dobra Cheryl Hines, koja sličnu ulogu ima i u humorističnoj seriji *Bez oduševljenja, molim*, a valja istaknuti i Willa Arnetta, te nekolicinu mladih glumaca, među kojima je i Josh Hutcherson. Ukratko, u pitanju je film po kojem se ljetni praznici neće pamtili, ali može biti solidna videozabava bilo kojega prazničkog dana. Kampiranje nije uvjet.

Boško Picula

# PREKID

## The Break-Up

SAD, 2006 — pr. Mosaic Media Group, Universal Pictures, Wild West Picture Show Productions, Scott Stuber, Vince Vaughn; izv.pr. Stuart M. Besser, Peter Billingsley — sc. Jeremy Garelick, Jay Lavender, Vince Vaughn; r. PEYTON REED; d.f. Eric Edwards; mt. Dan LeENTAL, David Rosenbloom — gl. Jon Brion; sgf. Andrew Laws; kgf. Carol Oditz — ul. Vince Vaughn, Jennifer Aniston, Joey Lauren Adams, Jon Favreau, Judy Davis, Ann-Margret, Vincent D'Onofrio — 105 min — distr. Blitz

*Uzburkan ljubavni odnos Brooke i njenog dečka Garyja možda i neće odoljeti svim iskušenjima koje pred njih postavlja život.*

Jennifer Aniston i Vince Vaughn naoko se čine doista izvrsnim izborom za glumački duet bilo koje romantične komedije, a pogotovu one čija priča zbori o nekadašnjem paru koji silom prilika dijeli zajednički stan, a oboje pritom nastoje natjerati onoga drugog da se iseli. Ipak, Vaughn se u dosadašnjim ulogama mnogo bolje snalazio s muškim partnerima (pogotovo u društvu Johna Favreaua), dok su i dalje najsjajniji trenuci glumačke karijere Jennifer Aniston vezani uz televizijski *sitcom Prijatelji*. Stoga početni dojam dobra izbora glumaca više počiva na njihovoj simpatičnosti negoli na specijalizaciji u sličnim ulogama. Ipak, slaba filmska spojivost Vincea i Jennifer tek je dio nevolja koje su snašle *Prekid*. Naime, kao mnogo veći nedostatak romantične komedije pokazuje se nedostatak romantičnosti, a bome i komike.

No, dobro, nekome će se možda početna premisa učiniti sličnom onoj iz De Vitova filma *Rat Roseovih*, ali eto novih nedaća za *Prekid*, koji niti crpe energiju iz crnohumornih situacija, niti posjeduje inteligenciju koja izvire iz lucidnih replika, niti pokušava podmetnuti neku otrovniju opservaciju glede

suvremenih odnosa između suprotnih spolova, čime se, dakako, mogu pohvaliti ponajbolji predstavnici filmske vrste. Namjesto toga *Prekid* ponekad zalazi u dramatski snažnije intoniranu ugođajnost, koja bi valjda trebala biti suprotstavljena scenama iznimne duhovitosti. Kako su te pak posve izostale, odnosno svaki pokušaj stvaranja komičnih situacija ostao je nedorečen, bez pravoga ritma, a najčešće i posve neduhovit (osim scene između Vaughna i njegova starog partnera Favreaua), ni dramatičniji trenuci djelca baš i ne drže vodu.

Solidnim se ovdje jedino mogu ocijeniti nastupi glavnih glumaca, premda treba sumnjati kako će *Prekid* označiti neke veće pomake u njihovim karijerama. Točnije, nakon Reedova filma Vince Vaughn i dalje će biti poznat po ulogama najboljih prijatelja, baš kao što će i Jennifer Aniston ostati u domeni dobre djevojkice.

Kada pobrojimo što sve nedostaje filmu, teško se uopće prisjetiti kojim kva-

litetama uradak raspolaže. Ah, da, pa na meniju su Jennifer i Vince, ne bi li to trebalo biti dovoljno, vjerojatno su tako mislili novohollywoodski producenti kada su dali zeleno svjetlo tom slabashnom projektu (čiji je idejni začetnik ipak Vaughn osobno, vjerojatno da li se konačno pokušao dokazati u ulozi izvan područja najboljeg prijatelja). Tako je vjerojatno razmišljao i redatelj (televizijski veteran Peyton Reed), koji se iznimno trudi učiniti junake dopadljivim, ali pritom pod svaku cijenu nastoji izbjeći bilo kakvu kontroverzniju situaciju, kakvima, primjerice obiluje prethodno spomenuti De Vitov uradak. Politička korektnost uvijek i svuda Reedova je misao vodilja, koja je *Prekid* učinila teško gledljivim, posve nezabavnim gubitkom vremena. Na svoje su došli samo tabloidi, koji su otkrili stvarnu ljubavnu idilu Jennifer i Vincea, koja se razvila na filmskom setu. Šteta je jedino što se nije prenijela na filmsko platno.

**Mario Sablić**





## ONO SVE ŠTO ZNAŠ O MENI

Hrvatska, 2005 — pr. Hrvatska Televizija (HTV), Zdenka Gold — sc. Bobo Jelčić, Nataša Rajković; r. BOBO JELČIĆ, NATAŠA RAJKOVIĆ; d.f. Demirel Pašalić, Dragan Marković; mt. Nina Koletić — gl.; sgf. Robert Milašinić; kgf. Đurđa Janeš — ul. Ana Karić, Katarina Bistronić-Darvaš, Nataša Dangubić, Tvrko Jurić, Dražen Šivak — 72 min — distr.

*Zagrebačka obitelj suočena je s nizom svakodnevnih problema — od puknuća vodovodne cijevi do puknuća ljubavnih odnosa. A i egzistencijalna su pitanja goruća.*

Hrvatski nezavisni i niskobudžetni igrani film na domaćoj filmskoj sceni još ne uživa status onih šest ili sedam naslova koji godišnje nastanu iz državnog budžeta, a nekolicina njih i kao produkcije ili koprodukcije HRT-a. Ponaoprije, takav mali i s mukom skrpan film teško može izboriti zasluženo mjesto na godišnjoj smotri hrvatskoga igranog filma u Puli. Jer, što god o Puli mislili, ona je ipak udarno mjesto prezentacije domaćega filma. Na njoj filmovi dožive prvi veliki kontakt s publikom, kritikom i žirijem. No, osim što je za film u pulsnoj konkurenciji bitan predznak državni, bitno je i to da su svi oni snimljeni na 35 mm vrpici ili su s kakva digitalnog videomedija ili super 16-ice prebačeni na 35-icu. No, ni za jedan od njih ne postoji kvalitativni kriterij prema kojem bivaju uvršteni ili, pak, neuvršteni u konkurenciju (posljednje je posve logično stajalište nacionalnoga festivala uzmemo li u obzir siromašnu godišnju igranu produkciju). Ali kada se pojavi mali, niskobudžetni, digitalnom videotehnologijom snimljen hrvatski film, nastao mimo državnog natječaja i uz neznatnu pomoć sponzora i širokogrudne tehničke potpore mnogih privatnih tvrtki i filmskih udruga, iz nepoznatih razloga takve se filmove nemilice odbija. Poput filma Nataše Rajković i Bobe Jelčića *Ono sve što znaš o meni* prije nekoliko godina. Jer doista nije jasno kako, s obzirom da ne postoje kvalitativni kriteriji

za izbor filmova, na Puli nema mjesta za takve filmove, koji bez kompleksa mogu konkurirati visokobudžetnima. Da je glavni razlog što nisu snimljeni na 35 mm vrpici ili na nju prebačeni? Glupost. Danas je najnormalnija stvar da gotovo svaki veliki festival u program uvrštava filmove snimljene na taj način. Pa ako ih ne uvrštavaju s filmovima rađenima na filmu (ili u postprodukciji prebačenima na 35 mm), stavljaju ih u posebne selekcije i nagraduju, poput primjerice programa *Orizzonti* na venecijanskoj Mostri. A Pula? Ona ne čini ništa drugo nego diskreditira mlade autore koji svoj talent uz veliku količinu entuzijazma i malo novca žele prezentirati na još uglednoj Puli.

Debitantski film Nataše Rajković i Bobe Jelčića daleko je od remek-djela, no, najmanje od svega zaslužuje neprikazivanje u Puli. Riječ je o komornoj drami smještenoj u mali zagrebački stan, u kojem pratimo prosječnu hrvatsku obitelj suočenu sa svakodnevnim problemima, ljubavnim i egzistencijalnim. Film jasno aludira na njihove autorske kazališne komade, u kojima primjenjuju hiperrealistički postupak pri radu s glumcima. U *Ono sve što znaš...* riječ je o svojevrsnom eksperimentu, stilskoj igri gdje glumljene, improvizacijama stvorene odnose među likovima (tumače ih redom profesionalni glumci) autori isprepleću dokumentarističkim izjavama stvarnih ljudi sa zagrebačkih ulica, tržnice, kafića ili taksija. Koncept filma je odličan, ali je na žalost film u konačnici u mnogim segmentima ostao neujednačen i nedorađen. Rad s glumcima na trenutke je sjajan, no problem nastaje kada glumačka zaigranost gubi ritam i improvizaciji se počne osjećati. Tada smo svjesni postupka, a to jednostavno nije dobro. Neke situacije u filmu odlično su režirane, poput emocionalno snažne prepirke majke i sina, između kojih se, na jednom niotkuda, pojavi otac koji ih je

davno napustio. No, nakon toga slijedi suvišna usporedna montaža oca, koji živi samotnim životom, i majke u stanu, koja tuguje zbog sinove uvrede. Problem je što oca do kraja filma više ne vidimo, iako nam tim scenama autori sugeriraju da ćemo s tim likom zasigurno još imati posla. Postoji i problem s postizanjem emocionalnih vrhunaca. Film je vidljivo zasnovan na karverovsko-lijevskim dijaloškim predlošcima u kojima se govori o nebitnom kako bi iz toga proizišlo bitno što gledatelj treba saznati o odnosima među likovima. Namjera je vrlo dobra, pa i dijaloški dobro smišljena, no i izostaje ono što u takvim trenucima Mikeu Leighu polazi za rukom — jak i sugestivan emocionalni vrhunac (posebno se to odnosi na scenu razgovora za objedom između majke, kćeri i sina).

No, bez obzira na sve zamjerke filmu, autori su donijeli niz zanimljivih postupaka, što hrvatsku kinematografiju može učiniti samo stilski bogatijom, izazovnijom, samim time i progresivnom. Na kraju, nisu li mali filmovi tijekom filmske povijesti rušili utrte staze i osvježavali filmski jezik? Kad bi Pula davala šansu malim filmovima, mnogo bi se drugih filmaša odlučilo na takav korak (digitalni mediji omogućuju mladim redateljima, ne opterećujući ih milijunskim iznosima, da eksperimentiraju, traže vlastiti i izvorni umjetnički izričaj). U nekoliko godina dobili bismo jaku konkurenciju niskobudžetnih igranih filmova i vjerojatno novoga Godarda, Cassavetes, Jarmuscha, Hartleyja ili Smitha, koji bi nas bez problema mogao predstavljati na čuvenim festivalima po svijetu. Samo da Pula promijeni taj svoj elitistički stav. No, sretni smo zbog niza drugih hrvatskih festivala i ljudi koji ipak neće dopustiti da još jedan mali, nezavisni hrvatski igrani film olako propustimo kroz ruke.

**Goran Kovač**

## OSTVARENI SNOVI

### Dreamer: Inspired by a True Story

SAD, 2005 — pr. S.K.G. Productions LLC, DreamWorks Productions LLC, Epsilon Motion Pictures, Hyde Park Entertainment, Tollin/Robbins Productions; izvr.pr. Ashok Amritraj, Stacy Cohen, Jon Jashni, Bill Johnson, Caitlin Scanlon — sc. John Gatins; r. JOHN GATINS; d.f. Fred Murphy; mt. David Rosenbloom — gl. John Debney; sgf. Brent Thomas; kgf. Judy Raskin Howell — ul. Kurt Russell, Dakota Fanning, Kris Kristofferson, Elisabeth Shue, David Morse, Freddy Rodríguez, Luis Guzmán, Oded Fehr — 100 min — distr. Blitz



*Konj Soñador, usprkos slomljenoj nozi, dobiva drugu šansu za sudjelovanje na utrci, uz pomoć jedne male djevojčice i njezina oca.*

● Ostvareni snovi djelce su koje će se ponajviše svidjeti mlađem gledateljskom naraštaju, premda nije isključeno kako će film debitanta Johna Gatinsa naći zanimljivim te nedasve simpatičnim i odrasliji, pogotovu oni koje je lako zadiviti zvučnom glumačkom postavom. Naime, riječ je o projektu koji je okupio respektabilne glumce, premda bi se dalo ustvrditi kako je, izuzev mlade Dakote Fanning (*Rat svjetova*), odreda riječ o akterima u smiraju karijere, koji doduše bilježe impresivan niz nastupa u intrigantnim ostvarenjima. Dovoljno je samo pripomenuti kako u *Ostvarenim snovima* nastupaju Kurt Russell, David Morse, Kris Kristofferson i Elisabeth Shue, dakle sastav kakav bi rado ispred kamere poželio svaki ambiciozniji filmaš. Tim više iznenađuje činjenica da je riječ o filmu perolake kategorije, nezahtjevnu djelcu namijenjenu isključivo opuštenu gledanju, koje sa završetkom pada u brz i bezbolan zaborav. Drugim riječima to je dječji film u kojem nema mjesta moralnim dvojabama ni suptilnijem propitivanju karaktera, nego je sve podređe-

no preglednoj, crno-bijeloj podjeli dobra i zla, u kojoj je sama završnica prepoznata i od naivne publike praktički u prvoj minuti trajanja filma. Dakako, takva redateljska strategija možda se može nazvati neambicioznom, ali se redatelju zapravo nema što zamjeriti, jer je ponudio djelo za najmlađu publiku u kojem će podjednako i bez bojazni od nedoličnih prizora ili dvojbene moralnosti uživati i roditelji. Drugim riječima, *Ostvareni snovi* film su namijenjen obiteljskom okupljanju.

Možda je ipak *Ostvarenim snovima* ambiciozniji predikat trebala osigurati činjenica da se temelji na istinitim događajima, što je uvršteno i u izvorni naslov filma (*Dreamer: Inspired by a True Story*). No, u takvu kontekstu ipak se ne čini kako život piše zanimljive i nepredvidljive priče jer je u Gatinsovu djelu lako prepoznati apsolutno sve šablone dječjega filma lišena ambicioznosti, odnosno cjeline koja se ne trudi ponuditi neku novu vizuru, nego snagu traži u eventualnu postavljanju emocionalnog odnosa između ishodišnih karaktera i publike. Ruku na srce, tu zadaću redatelj Gatins obavlja gotovo besprijeekorno, pa je teško povjerovati kako je ikoga pitka fabula puna osjećaja o djevojčici i njezinu konju ostavila hladnim i distanciranim.

No, isto je tako imanentno kako će se rijetko koji gledatelj zateći iznenađenim konačnim raspletom, odnosno nekim naglim i neočekivanim dramaturškim obratom. Za takvo što ovdje nema prostora, nego se Gatins, koji je karijeru ipak sazdao glumeći u neprestivnim filmovima i pišući scenarije, trudi priču uprizoriti nenametljivo i pregledno, ostavljajući dovoljno prostora iskusnim glumačkim zvijezdama.

*Ostvarenim snovima* dominira mlada i nedvojbeno darovita Dakota Fanning, ali valja istaknuti kako se Kurt Russell po tko zna koji put pokazuje pouzdanim akterom koji rijetko kada razočara, ali koji, na žalost, nikada nije imao (ili nije iskoristio) prigodu da karakterne prednosti potvrdi i na najvrednijim (ili je možda bolje reći najkomercijalnijim) projektima.

Premda ostavljaju dojam televizijskoga filma, i ne nudi ništa povrh očekivanog, *Ostvarene snove* valja preporučiti jer su danas doista rijetki filmovi koje mališani mogu pogledati u društvu roditelja, radovi za kakve je prije dosta godina bio sinonim Disney, a na kakve je danas uistinu teško naići. U tom je smislu i bajkovit svršetak fima posve opravdan i dobrodošao.

Mario Sablić

# U SJENI PROŠLOSTI

## An Unfinished Life

Njemačka, SAD, 2005 — pr. Initial Entertainment Group (IEG), Kalis Productions GmbH & Co. Zweite KG, Miramax Films, Persistent Entertainment, Revolution Studios, The Ladd Company, Leslie Holleran; izvr.pr. Graham King, Meryl Poster, Michelle Raimo, Matthew Rhodes, Joe Roth, Mark Rydell, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Mark Spragg, Virginia Korus Spragg; r. LASSE HALLSTRÖM; d.f. Oliver Stapleton; mt. Andrew Mondschein — gl. Deborah Lurie; sgf. David Gropman; kgf. Tish Monaghan — ul. Robert Redford, Jennifer Lopez, Morgan Freeman, Josh Lucas, Damian Lewis, Camryn Manheim, Becca Gardner, Lynda Boyd — 107 min — distr.

*Očajna žena prisiljena je živjeti sa svekrom kako bi se brinula za svoju malu kći, no uskoro će dvojac pronaći način izgladiti mnoge stvari iz prošlosti.*

**U** *sjeni prošlosti* dojmliiva je karakterna studija, čija kvaliteta ponajviše počiva na zanimljivosti nekoliko ishodišnih karaktera, baš kao što bi se to, uostalom, dalo ustvrditi i za većinu filmova koje je potpisao redatelj Lasse Hall-



strom. Podsjetimo se samo da je Hallstrom sjedio u redateljskom stolcu na projektima poput *Moj pseći život*, *Što muči Gilberta Grapea*, *Čokolade* ili *Kućna pravila*, i odmah postaje jasno kojim se stazama kreće *U sjeni prošlosti*. Štoviše, pisani predložak tog ostvarenja baš se ne može pohvaliti izvornošću ili suptilnošću, pa čak ni dramaturškom razigranošću, pa cjelina ponajviše počiva na glumačkim izvedbama i finom psihološkom nijansiranju glavnih junaka. Na žalost, daleko je to od najdojmljivijih Hallstromovih uradaka, pa je riječ o djelcu čija bi se fabula daleko bolje snašla u manje krutim televizijskim okvirima negoli na velikom platnu. Probleme je prepoznala i kinopublika, pa je *U sjeni prošlosti* bilo jedno od većih komercijalnih razočaranja u 2005. godini.

Slabašan scenarij prožet uobičajenim klišeima obiteljske drame vrlo se brzo ispostavlja kao najveći nedostatak Hallstromova filma. Razloge nedvojbeno valja potražiti u scenaristima, romanopiscu Marku Spraggu i njegovoj ženi Virginiji (psihoterapeutkinja), koji su znali kako ocrtati psihološki intrigantne likove, ali ne i kako ih uklopiti u iole dojmliiviju priču. Nepostojanje autentičnosti temeljna je tegoba Hallstromova filma, dok se glumačke izvedbe u sprezi s izvrsnom filmskom fotografijom Olivera Stapletona mogu prozvati njegovom jedinom snagom. No, očito jest kako samo intrigantni karakteri i vizualna atraktivnost ne mogu biti jedi-

nom pozivnicom na gledanje, usprkos činjenici da nastupaju zaista respektabilne glumačke zvijezde. Tako je glavna uloga dodijeljena vremenom Robertu Redfordu, kojem društvo čine Jennifer Lopez i Morgan Freeman, zvijezde s holivudske A-liste. Istini za volju, oku ugodna Jennifer ovdje je daleko od svoje glumačke lige, i zapravo samo statira u sjeni glumačkih velikana, Redforda i Freemana, čije su zajedničke scene ujedno najzanimljiviji trenuci filma. No, ni njihovi nadahnuti nastupi ne mogu sakriti nedostatak pravog ritma i dinamike, te nepostojanje nikakvih intrigantnijih podzapleta, koje bi možda trgnule gledatelje iz stanja obamrlosti prouzročene puževskim odmatanjem priče u prvoj polovici filma.

U tom se smislu slabo iskorištenom, a ponekad čak i prenapadno nametljivom, čini globalna zamisao Hallstromova ostvarenja o iskupljenu, opraštanju i novim počecima. Iskusni se filmaš ipak morao pokazati vještijim u dinamičnu filmskom pripovijedanju, a ne se samo osloniti na usmjeravanje gledateljevih emocija te ostvarivanje melodramatične ugodajnosti, koja nebrojeno puta upada u zamku patetičnosti primjerenije Hallmarkovoj televizijskoj produkciji negoli punokrvnim filmskim cjelinama.

Premda se Lasse Hallstrom u dosadašnjoj karijeri potvrdio kao glumački redatelj koji projekte koncipira kao male kriške stvarnoga života prožete melodramatskim sazvučjem, u kojima redovito nastupaju najveće glumačke zvijezde, *U sjeni prošlosti* djelo je koje će zbog razvučenosti iznevjeriti očekivanja čak i publike izrazito sklone takvim sižeima.

**Mario Sablić**

## OD GROBA DO GROBA

Slovenija, Hrvatska, 2005 — pr. Staragara, Propeller Film, RTV Slovenija, Janez Burger — sc. Jan Cvitković; r. JAN CVITKOVIĆ; d.f. Simon Tanšek; mt. Miloš Kalusek — gl. Aldo Ivančić; kgf. Elizabeta Njari — ul. Gregor Baković, Drago Milinović, Sonja Savić, Mojca Fatur, Domen Remškar, Brane Grubar, Nataša Matjašec, Zoran Dževerdanović — 103 min — distr. Discovery

*Pero za život zarađuje sastavljajući i držeći nekonvencionalne govore na pogrebima. Živi sa sestrom Vilmom, njezinim sinom, gluhoonijemom sestrom Idom i ocem, od milja zvanim Dedo, koji je pretao govoriti nakon ženine smrti. Najbolji mu je prijatelj automehaničar Šuki, a prijateljica Renata. Pero pokušava nešto više od prijateljstva s Renatom, ona, pak, ima vrlo čudan odnos s ocem, Dedo se nekoliko puta pokušava ubiti, Vilma ima problema sa suprugom kojega nikada nema doma, Šuki ima neobičnu želju da mu Pero čita posmrtni tekst na vlastitome sprovodu, a Idu zadesi nesreća koja promijeni njihove živote.*

Suvremeni slovenski film u devedesetim je godinama bio poprilična nepoznanica na našim prostorima. To je trajalo sve do kraja devedesetih, dok se mladom scenaristu i glumcu Janu Cvitkoviću, nakon što je odnio pobjedu sa scenarijem na natječaju za kratkometražni igrani film, nije pružila šansa da na dugometražnom filmu surađuje sa studentom praške akademije, redateljem Janezom Burgerom. Cvitković je za Burgerov film napisao scenarij i u njemu odigrao glavnu ulogu. Tako je nastala crno-bijela mladenačka komedija *U leri* (1999), koja je ubrzo postala hit u Sloveniji i jedan od najboljih slovenskih filmova u posljednjih desetak godina. Iako *U leri* u nas nikada nije doživio kino- i videodistribuciju, mnogi su ga ipak uspjeli vidjeti. Priča o novom, mladom i kvalitetnom slovenskom filmu počela se širiti i na našim prostorima. Cvitković i Burger svojim su filmom koketirali sa tada već stasalim trendom američke *indie* kinematografije (*U leri* nevjerojatno, poetikom, podsjeća na Smithove *Trgovce*), a Slovenci su spoznali kako se za male novce mogu napraviti itekako kvalitetne

stvari. Samo dvije godine poslije Cvitković dobiva priliku za svoj redateljski prvenac. Drama *Kruh i mlijeko* (2001), u kojoj problematizira alkoholizam u obitelji, na venecijanskoj Mostri donosi mu nagradu *Luigi De Laurentis* za najboljega debitanta. Student arheologije preko noći je postao slovenska redateljska zvijezda. Za njega je poznato da nikada nije pokušao upisati filmsku akademiju, niti je u životu prošao neki filmski tečaj, a kamoli pročitao stručnu literaturu vezanu za filmsku režiju ili pisanje scenarija. No, to ga nije spriječilo da postane najspominjaniji slovenski redatelj mlađe generacije. *Kruh i mlijeko* u Hrvatskoj je prikazan na Motovunu, a poslije i na HRT-u. Čini se kako je nakon toga filma za mnoge slovenske filmaše stvoreno mnogo više prostora u programima hrvatskih filmskih festivala (vidjeli smo tako primjerice Burgerove *Ruševine*, Kozoleove *Rezervne dijelove* i *Rad oslobađa*).

Nakon simpatična i ni po čemu posebna kratkometražnog igranog filma *Srce je komad mesa* (2003, prikazan na ZFF-u), Cvitković je, udruživši slovenske i hrvatske producente (s naše strane to je Boris T. Matić), napravio drugi dugometražni film *Odgrobadogroba*, kod nas prvi put prikazan u konkurenciji ZFF-a prošle godine. Za razliku od filma *Kruh i mlijeko*, sumorne, depresivne i okrutne drame bez tračka humora koji je krasio Cvitkovićev scenarijski prvijenac, *Odgrobadogroba* uspješno spaja te dvije krajnosti stvarajući tragikomični film, prepun apsurdnih likova i situacija, ali, nažalost, film s neuspjelom i naglo izvedenom završnicom.

Autor, ponajprije, tragikomičnost filma zasniva na nizu zanimljivih, začudnih i životnih likova koji ne zapadaju u jeftine karikature. Oni su sve vrijeme na rubu tragičnog, a ravnotežu tragedije i komedije Cvitković vrlo vješto izvodi i suvereno održava (Pero koji drži posmrtno govore, često nadahnuto vlastitim životnim frustracijama, djed koji nekoliko puta neuspješno pokušava počinuti samoubojstvo, Renata koja na-

govara Peru na nastrane seksualne igrice, a svjesni smo njezina čudna odnosa s ocem, itd.). Najveći problem leži u neuvjerljivoj završnici, koja je uzrokovana personaliziranjem lika Perine sestre Ide (simbol dobra) i trojice zlostavljača (simboli zla) tijekom cijeloga filma. Gluhoonijemu djevojku ti zlostavljači potkraj filma muče i, poput Isusa, pribijaju čavlima za dasku. To je trenutak obrata, kada film prelazi u krajnje tragično, kada mjesta za komično više nema. Idin lik, kao ni likove trojice zlostavljača, tijekom filma ne uspijevamo doživjeti poput ostalih, punokrvnih likova, i svaka simpatija ili antipatija prema Idi i zlostavljačima izostaje, kao i opravdanje za takav šokantan i iznenađan tragičan obrat u filmu. Cvitković je očigledno namjerno pristupio simboličnom tretiranju likova Ide i zlostavljača kako bi ih izdvojio i time naglasio zemaljski odnos dobra i zla, raja i pakla (kao kontrapunkt zagrobne paklu i raj, o kojima kazuje Pero u svojim posmrtnim govorima) te obratom šokirao gledatelja poručujući mu kako je tragičnost ljudskih sudbina uvijek nenadana i apsurdna, a svako racionalno objašnjenje neke tragedije besmisleno, jer svaki tragičan čin, svako učinjeno zlo, samo po sebi, ionako nema nikakva smisla.

Ipak, dojam emocionalne ispraznosti i neuvjerljivosti kraja mnogo je jači, jer sve su emocije, koje se kroz ostale likove i odnose u filmu izgrađuju, u obratu filma nestale. Film bi bio mnogo bolji da je Cvitković do sama kraja održao ravnotežu tužnoga i komičnoga, sve likove u potpunosti izgradio, a trenutke prelaska u posve tragično, neočekivano i šokantno ostavio nekim drugim redateljima (primjerice Kim Ki Duku, koji takve stvari radi profinjeno, ne gubeći izražajnost emocija, posebice u *Samari-tanki*). Ovakvo smo dobili životan film s beživotno simboličnim svršetkom, koji narušava ukupan vrlo dobar dojam o filmu.

Goran Kovač



Zov divljine

## ZOV DIVLJINE

### The Wild

SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. C.O.R.E. Feature Animation, Contrafilm, Hoytboy Pictures, Walt Disney Pictures, Beau Flynn, Clint Goldman — sc. Ed Decter, Mark Gibson, Philip Halprin, John J. Strauss; r. STEVE SPAZ WILLIAMS; mt. Scott Balcerek, Steven L. Wagner — gl. Alan Silvestri; sgf. Chris Farmer — glasovi Kiefer Sutherland, James Belushi, Eddie Izzard, Janeane Garofalo, William Shatner, Richard Kind, Greg Cipes, Colin Cunningham — 90 min — distr. Continental

*Lav, žirafa, koala i vjeverica odlaze u divljinu Afrike iz sigurnosti zoo-a kako bi spasili prijatelja lava i vratili ga kući.*

## ROMAN ZA ŽENE

### Román pro ženy

Češka, 2005 — pr. TV Nova, Tomáš Hoffman; izvr.pr. Rudolf Biermann — sc. Michal Viewegh prema vlastitom romanu; r. FILIP RENC; d.f. Petr Hojda; mt. Jan Matlach — sgf. Petr Fort; kgf. Jitka Matíásková — ul. Zuzana Kanóczová, Marek Vasut, Simona Stasová, Miroslav Donutil, Ladislava Nergesová, Stella Zázvorková, David Svehlík, Jaromír Nosek — 100 min — distr.

*Laura je atraktivna djevojka koja voli svoj posao no ne uspijeva pronaći dečka. Njezina majka obeshrabrena je nakon neu-*



Roman za žene

*spjelih pokušaja sa češkim muškarcima, te pokušava pronaći zapadnjaka koji bi joj odgovarao.*



Ultraviolet

## ULTRAVIOLET

SAD, 2006 — pr. Ultravi Productions Inc., Screen Gems Inc., John Baldecchi, Lucas Foster; izvr.pr. Sue Jett, Tony Mark, Charles Wang — sc. Kurt Wimmer; r. KURT WIMMER; d.f. David Franco, Arthur Wong Ngok Tai, Jimmy Wong; mt. William Yeh — gl. Klaus Badelt; sgf. Sung Pong Choo; kgf. Joseph A. Porro — ul. Milla Jovovich, Cameron Bright, Nick Chinlund, Sebastien Andrieu, Ida Martin, William Fichtner, David Collier, Kieran O'Rourke — 90 min — distr. Continental

*Lijepa vampirica u svijetu budućnosti mora spasiti dječaka, koji je zapravo tajno oružje-lijek da se svi ljudi ne pretvoreu u vampire.*

## 16 BLOKOVA

### 16 Blocks

Njemačka, SAD, 2006 — pr. Alcon Entertainment, Millennium Films Inc., Emmett/Furla Films, Cheyenne Enterprises, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG III, Nu Image Entertainment GmbH, Donners' Company, Avi Lerner, Arnold Rifkin, John Thompson, Jim Van Wyck, Bruce Willis; izvr.pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Manfred D. Heid, Gerd Koechlin, Josef Lautenschlager, Hadeel Reda, Trevor Short, Andreas Thiesmeyer — sc. Richard Wenk; r. RICHARD DONNER; d.f. Glen MacPherson; mt. Steve Mirkovich — gl. Klaus Badelt; sgf. Arvinder Grewal; kgf. Vicki Graef — ul. Bruce Willis, Mos Def, David Morse, Jenna Stern, Casey Sander, Cylk Cozart, David Zayas, Robert Racki — 105 min — distr. UCD

Ostariji policajac dobiva u zadatak pratiti svejeka optužbe od policijske stanice do suda. No to neće biti nimalo lak zadatak.

## ONA JE NAJBOLJA

### She's the Man

SAD, 2006 — pr. Donners' Company, DreamWorks SKG, Lakeshore Entertainment, Ewan Leslie, Jack Leslie; izv.pr. Marty P. Ewing — sc. Ewan Leslie, Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith; r. ANDY FICKMAN; d.f. Greg Gardiner; mt. Michael Jablow — gl. Nathan Wang; sgf. David J. Bomba; kgf. Katia Stano — ul. Amanda Bynes, Channing Tatum, Laura Ramsey, Vinnie Jones, David Cross, Julie Hager, Robert Hoffman, Jonathan Sadowski — 105 min — distr.

Nakon što dozna da će ženska nogometna momčad njene škole biti ugašena, Viola se preoblači u nogometni dres svoga brata blizanca i priključuje muškoj nogometnoj reprezentaciji.

## PEH DO DASKE

### Just My Luck

SAD, 2006 — pr. New Regency Pictures, Cheyenne Enterprises, Regency Enterprises, Arnon Milchan, Arnold Rifkin, Bruce Willis; izv.pr. Joseph M. Caracciolo Jr. — sc. Marlene King, Amy B. Harris; r. DONALD PETRIE; d.f. Dean Semler; mt. Debra Neil-Fisher — gl. Teddy Castellucci; sgf. Ray Kluga; kgf. Gary Jones — ul. Lindsay Lohan, Chris Pine, Faizon Love, Samaira Armstrong, Bree Turner, Missi Pyle, Makenzie Vega, Carlos Ponce — 103 min — distr. Continental

Djevojka kojoj sve polazi za rukom, Ashley jednoga dana susreće čistača wc-a kojem pak ništa ne ide od ruke. Nakon poljupca, sve će se promijeniti.

## BRZI I ŽESTOKI 3: TOKIO DRIFT

### The Fast and the Furious: Tokyo Drift

SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Original Film, Relativity Media, Ryan Kavanaugh, Neal H. Moritz;



Konobar do jaja

izvr.pr. Clayton Townsend — sc. Chris Morgan; r. JUSTIN LIN; d.f. Stephen F. Windon; mt. Kelly Matsumoto, Dallas Puett, Fred Raskin — gl. Brian Tyler; sgf. Ida Random; kgf. Sanja Milkovic Hays — ul. Lucas Black, Brandon Brendel, Zachery Ty Bryan, Nikki Griffin, Lynda Boyd, Bow Wow, Leonardo Nam, Nathalie Kelley — 104 min — distr. Blitz

Kako bi izbjegao zatvor, mladi Sean Boswell odlazi u Tokio živjeti sa strogim ocem. Uskoro će se međutim naći u svijetu underground utrka, takozvanih drift-racing.

## PASJA SUDBINA

### The Shaggy Dog

SAD, 2006 — pr. Shaggy Dog Productions Inc., Walt Disney Pictures, Mandeville Films, Boxing Cat, Boxing Cat Films, Tim Allen, David Hoberman; izv.pr. Matthew Carroll, William Fay, Todd Lieberman, Robert Simonds — sc. Cormac Wibberley, Marianne Wibberley, Geoff Rodkey, Jack Amiel, Michael Begler; r. BRIAN ROBBINS; d.f. Gabriel Beristain; mt. Ned Bastille — gl. Alan Menken; sgf. Leslie McDonald; kgf. Molly Maginnis — ul. Tim Allen, Kristin Davis, Zena Grey, Spencer Breslin, Danny Glover, Robert Downey Jr., Joshua Leonard, Philip Baker Hall — 98 min — distr. Continental

Ambiciozni Dave Douglas godinama zanemaruje svoju obitelj, no uskoro će mu

se sve to obiti o glavu. Pretvorit će se u psa.

## KONOBAR DO JAJA

### Waiting...

SAD, 2005 — pr. Eden Rock Media, Element Films, L.I.F.T. Production, Wisenheimer Films, Jeff Balis, Rob Green, Stavros Merjos, Jay Rifkin, Adam Rosenfelt; izv.pr. Thomas Augsburg, Paul Fiore, Chris Moore, Sam Nazarian, Malcolm Petal, Marc Schaberg, Jon Shestack — sc. Rob McKittrick; r. ROB MCKITTRICK; d.f. Matthew Irving; mt. Andy Blumenthal, David Finfer — gl. Adam Gorgoni; sgf. Deborah Herbert; kgf. Jillian Kreiner — ul. Ryan Reynolds, Anna Faris, Justin Long, David Koehn, Luis Guzmán, Chi McBride, John Francis Daley, Kaitlin Doubleday — 94 — distr.

Mladić Dean pokušava doći do kakve-takve diplome na koledžu zarađujući kao konobar u mjesnom restoranu ShenaninganZ. Restoran vodi uštogljeni Dan, koji smatra da je njegov posao bogomdana prilika za uspjeh i upravo u Deanu vidi nasljednika. No, Dean je prilično nezadovoljan svojom situacijom, dok njegov kolega i najbolji prijatelj Monty predvodi razuzdano osoblje restorana u svakodnevnim ludiranju i podmetanjima nimalo simpatičnim mušterijama.

## KLETVA

### The Grudge

Japan, SAD, Njemačka, 2004 — pr. Senator International, Ghost House Pictures Vertigo Entertainment, Renaissance Pictures, Fellah Pictures, Doug Davison, Taka Ichise, Roy Lee, Robert G. Tapert; izvr.pr. Joseph Drake, Nathan Kahane, Carsten H.W. Lorenz, Sam Raimi — sc. Takashi Shimizu, Stephen Susco; r. TAKASHI SHIMIZU; d.f. Lukas Ettlin, Hideo Yamamoto; mt. Jeff Betancourt — gl. Christopher Young; sgf. Iwao Saito; kgf. Shawn Holly Cookson — ul. Sarah Michelle Gellar, Jason Behr, William Mapother, Clea DuVall, KaDee Strickland, Grace Zabriskie, Bill Pullman, Rosa Blasi — 92 min — distr. Blitz

Mlada Amerikanka Karen Davis studira socijalni rad, a trenutačno je na razmjeni u Tokiju, gdje živi s mladićem Dougom. Karen usto volontira skrbeći se za stare i



Kletva



Brda imaju oči

nemoćne. Jednoga dana dobije zadaću zamijeniti nestalu kolegicu Yoko, koja se brinula o Kareninoj katatoničnoj sunarodnjakinji Emmi Williams. Došavši u Emminu kuću, Karen se suoči s nizom neobjašnjivih događaja, u čijoj je pozadini je-zivo ubojstvo tročlane obitelji i jedno samoubojstvo.

## BRDA IMAJU OČI

### The Hills Have Eyes

SAD, 2006 — pr. Craven-Maddalena Films, Dune Entertainment, Major Studio Partners, Wes Craven,

Peter Locke, Marianne Maddalena; izvr.pr. Frank Hildebrand, Samy Layani — sc. Alexandre Aja prema originalnom scenariju Wesa Cravena; r. ALEXANDRE AJA; d.f. Maxime Alexandre; mt. Baxter — gl. Tomandandy; sgf. Joseph C. Nemeč; kgf. Danny Glicker — ul. Maxime Giffard, Michael Bailey Smith, Tom Bower, Ted Levine, Kathleen Quinlan, Dan Byrd, Emilie de Ravin, Aaron Stanford — 107 min — distr. Continental

Sveamerička obitelj, predvođena umirovljenim policajcem Bobom Carterom, kreće na road trip prema Kaliforniji preko suncem obasjane arizonske pustinje. Vrijeme će pokazati da su izabrali krivi put. Nedugo nakon polaska Carterovi dožive blažu prometnu nesreću. I to baš u neposrednoj blizini brda koja imaju 'oči'. Brda u kojima obitava vječno gladna mutantska obitelj kanibala.

## **Videoizbor**

1. Bijela grofica (B) **148**
2. Bračne laži (B) **149**
3. Da (B) **156**
4. Dobro uštimani mrtvac (B) **159**
5. Drama u Kambodži (B) **157**
6. Dvoboj (A) **144**
7. Džungla na školskoj ploči (B) **158**
8. Gužva i frka (B) **152**
9. Ja — McDull (B) **151**
10. Mr. Hulahoop (B) **150**
11. Ostati mrtav (B) **154**
12. Pakleni poslovi III (A) **146**
13. Prognostičar (B) **155**
14. Thumbsucker (B) **153**



*Mr. Hulahoop*



*Da*

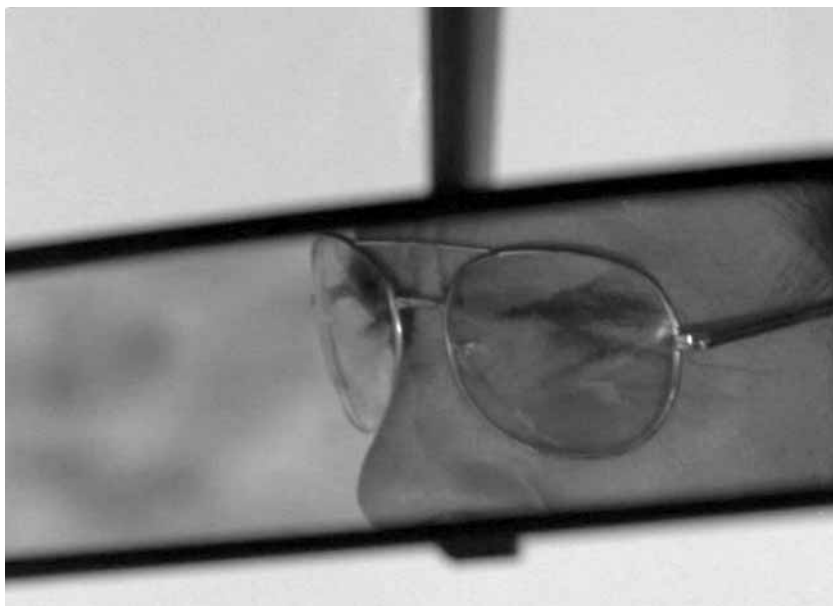


# DVOBOJ

## Duel

SAD, 2006 (1971) — pr. Universal TV, George Eckstein — sc. Richard Matheson; r. STEVEN SPIELBERG; d.f. Jack A. Marta; mt. Frank Morriss — gl. Billy Goldenberg; sgf. Robert S. Smith — ul. Dennis Weaver, Eddie Firestone, Gene Dynarski, Tim Herbert, Charles Seel, Alexander Lockwood, Amy Douglass, Shirley O'Hara — 90 min — distr. Continental

Zasjevši u svoj crveni automobil, sredovječni poslovni čovjek David Mann krene na dugu vožnju autocestom kroz pustinske predjele Kalifornije, žureći na hitan sastanak. Nakon nekoga vremena pred sobom na cesti ugleda veliki kamion, koji zbog spore vožnje odluči preteći. Ne zna, međutim, da će tako s nepoznatim vozačem kamiona započeti dug, iscrpljujuć i pogibeljan cestovni dvoboj. Nakon što ga kamion ubrzo sustigne, te pokuša izgurati s ceste i gurnuti na željezničku prugu, David zaključuje da je stekao neprijatelja koji će ga vrebati na svakom zavoju. Kad se uskoro izmoren i na rubu živaca zaustavi u gostionici uz cestu, razočarano shvati da je među gostima i njegov progonitelj. A kad iz telefonske govornice odluči nazvati suprugu, vozač kamiona Davida pokuša pregaziti i natjera ga da pritisne papučicu gasa.



Tri godine prije no što će 1974. pozornost kritike (no ne i publike) privući kinoprviencem *Teksas-Express*, krimidramom temeljenom na istinitoj priči o nezrelom bračnom paru 25-godišnjaka koji otmicom svoga sina, djeteta udomljena u drugoj obitelji, na noge podižu medije, javno mnijenje i čitavu tekašku policiju, Steven Spielberg bio je tek dečko koji obećava. U vrijeme dok su se na kreativnom vrhuncu nalazili mnogi veliki redatelji poput Francisa Forda Coppole, Sama Peckinpaha i Dona Siegela, Spielberg je iza sebe imao rad na nekoliko televizijskih filmova, razmjerno popularnih televizijskih serija, te režiju jednog nastavka kulturne serije o inspektoru Kolumbu. A kad se 1971. pojavila akcijska trilerdrama *Dvoboj*, produkcijski skroman televizijski film jednostavne priče, precizne režije, ekonomične naracije i iznimno sugestivna tjeskobna (štoviše paranoična) ozračja, postalo je jasno da je

u to doba 25-godišnji Spielberg iznimno darovit mladac, tada se činilo izrazit pesimist, skeptik i donekle mizantrop zabrinut otuđenjem suvremenoga čovjeka.

Uz *Ralje*, ključno i zasigurno najuspješnije ostvarenje u karijeri »vječnog djeteta« Spielberga, *Dvoboj* je najvažniji i najreprezentativniji film prvoga razdoblja Stevenove karijere, vremena prije no što će se okrenuti skupim produkcijama (temelj čemu su udarile upravo *Ralje*), eskapističkijim i dijelom infantilnijim temama, te zajedno s Georgeom Lucasom prionuti revitaliziranju žanrova pustolovnog (*Otimači izgubljenog kovčega*) i znanstvenofantastičnog filma (*Bliski susreti treće vrste*, *E.T.*). Premda su dvojica redatelja, udahnjivanjem novoga života klasičnim žanrovima tijekom druge polovice 1970-ih godina, neosporno postali najzaslužniji za spas Hollywooda, izvrtačnjem žanrovskih postulata (dojučer

»crveni« i neprijateljski raspoloženi izvanzemaljci — simbol ideološki suspektnih protivnika s druge strane željezne zavjese — preko noći su se prometnuli u komunikativne dobrice), te ustrajavanjem na zaigranosti, pustolovnom duhu i naglašavanjem zabavljačke naravi svojih filmova, upravo su Spielberg i Lucas na dulje staze postali najodgovorniji za infantilizaciju holivudskoga *mainstreama*, pogubne posljedice čega svaki imalo ambiciozniji filmofil danas itekako osjeća.

U vrijeme premijere *Dvoboja*, nominirana za *Zlatni globus* u kategoriji najboljega TV-filma, te ovjenčana nagradom *Emmy* za montažu zvuka, ništa se od toga još nije dalo naslutiti. Svakako, i u ovom su djelu razvidne mnoge Spielbergove buduće tematske preokupacije, kao i osnovne odrednice njegovog redateljskog postupka. U središtu filmske priče, scenarij za koju je napisao Richard Matheson, među ostalim suscenarist kultne serije *Zona sumraka* i čest suradnik Rogera Cormana (*Pad kuće Usher*, *Njihalo strave*, *Gavran*,...), te hvaljeni autor horora, *fantasyja* i SF-proze (romani *Ja sam legenda*, *Čovjek koji se smanjuje* i *What Dreams May Come*), a na koju je Stevenu pozornost skrenula njegova tajnica, jedan je od tipičnih Spielbergovih protagonista. Riječ je o slabiću, neurotičnom i nesigurnom muškarcu punom dvojbi, pripadniku srednje klase koji strogo poštuje društvene norme (čak i ograničenja brzine na pustoj cesti usred pustinje), mekušcu i kukavici koji vlastitu suprugu nije sposoban zaštititi od pokušaja silovanja, naposljetku čovjeku koji, kad mu službenik na benzinskoj crpki kaže »Vi ste šef«, bolećivim glasom odgovara »Ne kod svoje kuće«. Takvom anti-junaku, ime mu je David Mann, odnosno David Čovjek, Matheson i Spielberg daju ulogu novovjekoga Davida, koji mora nadvladati zastrašujućeg Golijata, golemo mehaničko čudovište, kamion kojemu se od sama početka pridaju atribucije gotovo živog bića. Tijekom uvodne sekvence naizgled mirne vožnje Mannov karakter i njegova tjeskoba iznimno vješto bivaju predočeni u razgovoru anonimne radijske voditeljice i jednog slušatelja. Baš kao i taj slušatelj, jamačno asocijalan tip nesiguran u svoju muškost i skriven iza

evidencijskog broja u anketnom listiću, i Mann je pripadnik tihe manjine, »običan Amerikanac« koji zazire od drugih ljudi, i koji živi gotovo izoliran pod staklenim zvonom. Naime, osim što David na svijet gleda kroz stakla naočala, Spielberg ga često prikazuje kroz neku staklenu površinu (vjetrobrihan automobila, vrata perilice, prozor gostionice, pregrada telefonske govornice,...), čime se jasno sugeriraju Mannova osamljenost, izoliranost i tjeskoba. Istodobno, kamion koji ga progoni (defini-ran natpisom »zapaljiv«, koji se čita kao »kolerik« i »prgavac«), precizno odabranim perspektivama i kutovima snimanja (krupni i blizi planovi, subjektivne vizure, žablja perspektiva,...) biva prikazan još većim i opasnijim no što zapravo jest, te se doima poput žive nemani s glavom i glomaznim tijelom, zbog čega i njegov vozač sve do sama kraja ostaje anonimn. Paradoksalno, upravo kad možda prvi put odluči ne poštovati pravila, te pokazati zrnice muškosti i nagaziti papučicu gasa, Mann će se naći u životnoj opasnosti i biti prisiljen nadići vlastita ograničenja, upoznati sama sebe, osloboditi se straha, osloniti se na svoju tjelesnu i emotivnu snagu i ponovo postati čovjek.

Spielbergov i Mathesonov *Dvoboj* priča je o paranoji, parabola o ugroženosti ljudskog opstanka, uznemirujuća slika o otuđenom suvremenom društvu, u kojem se objekti iz čovjekove okoline neočekivano pretvaraju u izvor prijete-nje i smrtne opasnosti. Također, riječ je o prvom Spielbergovom filmu s hičkockovskom temom reakcija običnog čovjeka suočena s neobičnim okolnostima, i jednoj od najvažnijih spojnica klasičnog i modernog Hollywooda. U prilog tvrdnji da je film moguće čitati i kao svojevrsnu Spielbergovu posvetu Hitchcocku govori i glazba Billyja Goldenberga, čije violinske *staccato* dionice neodoljivo podsjećaju na partiture Bernarda Hermanna iz Hitchcockovih filmova.

**Josip Grozdanić**



## PAKLENI POSLOVI III

### Mou gaan dou III: Jung gik mou dan

Hong Kong, Kina, 2003 — pr. Basic Pictures, Eastern Dragon Film Co. Ltd., Media Asia Films Ltd. — sc. Felix Chong, Alan Mak; r. ANDREW LAU, ALAN MAK; d.f. Wai Keung Lau, Man-Ching Ng; mt. Ching Hei Pang, Danny Pang — gl. Kwong Wing Chan — ul. Andy Lau, Tony Leung, Leon Lai, Kelly Chen, Chen Dao Ming, Anthony Wong, Eric Tsang, Chapman To — 118 min — distr. Blitz

*Deset mjeseci nakon Yanove pogibli, Ming se ponovno nalazi pred zadatkom otkrivanja krtica u policijskoj postaji.*

Hongkonška filmska trilogija *Pakleni poslovi* govori o trojici mladića, kolega s policijske akademije, čiji se životi ponovno isprepleću u za njih sudbinskim trenucima, do kojih su ih doveli njihovi karakteri i stjecaj okolnosti. Jedna od brojnih moralnih pouka koje film nudi s lakoćom, bez srama ili preuzetnosti, jest da pravednici loše prolaze u sustavu, a da moralna potvrda koju dobivaju nakon osobnih tragedija dolazi bez koristi za njih. Svijet je korumpiran, ali treba nastojati biti pravedan i onda kada se to čini bezizgledno, stara je, ali zapravo vrlo aktualna pouka u svijetu koji lako odbacuje vrijednosti što ih ne može unovčiti.

Situacijska podloga trilogije jest igra mačke i miša koje u Hong Kongu igraju policija i Trijade, hongkonška mafija, ubacujući jedni drugima u redove krtice, špijune. Lau kin Ming (Andy Lau) i Chang Win Yan (Tony Leung) svojevrsni su antipodi, Trijadina krtica u policiji i policijska u Trijadi. Treći dio trilogije, pomalo patetično podnaslovljen kao *Posljednji krug pakla*, suvremena je parafraza *Zločina i kazne* Dostojevskog. Ubojstvo Yana (policijske krtice u Trijadi) otvorilo je inspektoru Lau (Trijadinoj krtici u policiji) vrata napredovanja do neslućene moći u policiji, zbog koje je on spreman pokidati svoje veze s mafijom. U tu svrhu morat će se *osloboditi* svih onih koji za tu povezanost znaju. Između osobne ambicije i nedostatka vremena, Lau će se naći u grozničavoj situaciji u kojoj će prva razina njegove svijesti, domišljatost, raditi savršeno, ali će mu onda druga razina, savjest, početi stvarati probleme, pojavljujući se u liku ubijenoga Yana »u zrcalu«. Vučen koncima više sile, koja ne mari za ljude, ali traži ravnotežu u svijetu, on će na kraju sam rehabilitira-

ti kolegu kojeg je upropastio i razotkriti sebe.

Na pojavnoj razini, treći dio trilogije kombinira stilove prva dva dijela, od kojih je drugi bio mirniji, a prvi frentičan. Redatelji se stilskim obrascima koriste opušteno, što je zahtjevno za gledatelja. Narativna je struktura zamršena, pri čemu se u sva tri dijela isprepleću prošlost, sadašnjost i budućnost bez upozorenja i daleko od svih davnih akademskih pravila (pretapanja i sl.) Europskom gledatelju praćenje radnje dodatno je otežano stranim imenima i činjenicom da Azijati za njega općenito imaju slična lica. No kad jednom uspije uvući gledatelja u radnju, takav stil donosi napetost i neposrednost sličnu brznoj vožnji automobilom.

Autori trilogije pridružuju se nizu azijskih inovatora poput Anga Leeja (*Tigar i zmaj*), Johna Wooa (*Face/Off*, *MI3*), Wonga Kar-waija (*Chong King Express*) i Chan-wooka Parka (*Oldboy*), koji su osvježili lice filma u posljednjih desetak i više godina. Oni su inovatori forme, ali i kompletni autori. Sve ih je, više ili manje, kupila hollywoodska tvornica snova, gdje su se snašli nejednako, ali pretežno dobro. Pokazali su poslovnu zrelost odgovorivši na zahtjeve američkog tržišta, dosegnuli su globalni utjecaj i priskrbili širu publiku, no izgubili su od svoje autorske note. Scenarist i koredatelj *Paklenih poslova III*, Siu Fai Mak, završio je scenarij američke verzije, prebačene u Chicago, s blistavom glumačkom ekipom, koju će režirati Martin Scorsese. Snimanje je već počelo.

Američke prerade azijskih filmova (osobito japanskih horora) donijele su dobre rezultate posljednjih godina, no sama za sebe ova trilogija apsolutno je superiorna američkim akcijskim filmo-



vima. Njezina prednost nije u vizualnoj inovativnosti, nego u snazi likova. U usporedbi s njima junaci američkih akcijskih filmova ili akcijskih drama komično su plošni (*Mission Impossible 3*, *Collateral*, *56 Blocks*, da ne spominjemo prerade Marvelovih stripova). Svi likovi trilogije *Pakleni poslovi*, a ima ih mnogo muških te nekoliko ženskih, plastično su oslikani, elegantno su doneseni njihovi karakteri i motivi. Takvo ocrtavanje pomaže identifikaciji s likovima te sa cjelinom priče. Gledajući seanse Changa Wina Yana s psihijatricom, čini se nevjerovatnim koliko su američki filmaši *zaboravili* da je ljubav zapravo jednostavna i djetinjasta, te koliko su po sebi jednostavne i druge emocije poput sreće, zavisti, krivnje ili pohlepe. Jednostavne emocije, koje u kombinacijama između likova dovode do zamršenih situacija, što ih suvereno zamišljaju i realiziraju autori ovih filmova. Jasno da treba istaknuti i izrazito vrsne ostvaraje svih glumaca, koji jednostavne emocije donose prirodno, bez patetike.

Nema razloga zbog kojega film ne bih toplo preporučio svakomu, jer zbog

humana pristupa likovima donosi univerzalno uporabljive poruke. Onima koji razvijaju ljubav prema filmu može poslužiti kao vrata u prštavo bogatstvo suvremene azijske kinematografije. Kao inače strog kritičar ne nalazim mu slabosti, osim težega praćenja europske publike. Uz važnu napomenu da se sve napisano odnosi na *Paklene poslove III* kao dio cjeline, trilogije koja je zamišljena i snimljena u vremenskom rasponu od dvije godine. Slično kao i s trilogijom *Gospodara prstenova*, svejedno je koju ćete pogledati prvu, ali da biste shvatili ukupnost događanja, morat ćete pogledati sve tri. S tim pretekstom jedino je moguće praćenje i analiziranje trilogije *Paklenih poslova*.

**Branimir Farkaš**

# BIJELA GROFICA

## The White Countess

Velika Britanija, SAD, Njemačka, Kina, 2005 — pr. Merchant Ivory Productions, Shanghai Film Studios; izvr.pr. Patrick Ko, Andre Morgan — sc. Kazuo Ishiguro; r. JAMES IVORY; d.f. Christopher Doyle; mt. John David Allen — gl. Richard Robbins; sgf. Andrew Sanders; kgf. John Bright — ul. Ralph Fiennes, Natasha Richardson, Vanessa Redgrave, Hiro-yuki Sanada, Lynn Redgrave, Allan Corduner, Da Ying, Madeleine Daly — 138 min — distr. Blitz

Godine 1930. u Šangaju slijepi američki diplomat razvija neobičnu vezu s mladom groficom.

**U** *Bijeloj grofici* neka je ganutljiva iskrenost u načinu kojim je spojila poznate filmske obitelji. S jedne strane, riječ je o posljednjem filmu koji je Ivory snimio u tandemu s vjernim producentom i životnim partnerom Ismailom Merchantom neposredno prije Merchantove smrti, premda je autorov ljubavnik zaslužio mnogo ljepši filmski oproštaj. A s druge strane, u *Grofici* se pojavljuju čak tri velike dame iz obitelji Redgrave, mama Vanessa, njezina kći Natasha i Natashina teta Lynn. Inače, Vanessa Redgrave već je glumila majku drugoj kćeri Joely Richardson u suludoj TV-seriji *Nip/Tuck* o estetskim kirurzima iz Miamijsa, premda se u Ivoryjevu filmu obiteljsko stablo Redgraveovih ponešto razlikuje od onoga stvarnog.

Uz obiteljske poveznice, to je i komad koji se jako trudi ispolirati filmski akcent. Letargični diplomat Ralph Fiennes dostatan se potrudio uvježbavajući naglasak američkog Srednjeg zapada. A plavokrvne dame iz obitelji Belinski, Šofia, Vera i Olga, koje su emigrirale u Šangaj nakon revolucije, govore onaj dobro znani engleski s ruskim akcentom *à la* Garbo u *Nimočki*. No, najbitnije dvije karike Ivoryjeva filma, od ko-



jih se i najviše očekivalo, njegov su tradicionalno suzdržani scenarist Kazuo Ishiguro i direktor fotografije Christopher Doyle. Na žalost, zakazali su obojica, osobito neobično konvencionalan Doyle, čija kamera više nije onako senzualna i raspoložena (za ljubav) kao što je to bila tijekom njegove suradnje s Wong Kar-waijem. Za razliku od Wonga, čiji par izgubljenih duša vječno lebdi u *slow motionu*, dok je svijet koji ih okružuje posve dijametralan u svojoj dinamici (hodnicima kojima oni prolaze svi su užurbani, bilo da igraju mahjong ili su zauzeti pripremanja za večeru), u *Bijeloj grofici* svijet kao da se zaustavio u vječnoj melankoliji, koju nadasve podvlači suptilna pojava grofice Natashe Richardson, osuđene na posao animir-dame da bi preživjela. Jer, taj isti melankolični svijet koji promatra Ivory poput umorna putnika neka je vrsta filmskoga navještaja Merchantove smrti. Uostalom, kad Fiennesov japanski prijatelj Mr. Matsuda kaže da njegovu baru, koji je

netom otvorio, nedostaje »političke tenzije«, čini mi se da je više mislio na »tenziju«. To više nije dekadentna Kina kakvu smo upoznali u glumačkom izletu veličanstvenog Von Stroheima (*Pakao igre*) ili Von Sternbergovu senzualnom komadu RKO egzotike (*Macao*). Fiennesov bar beživotna je i dosadna rupa s umornim balerinama, dva zabavljača u kostimu mačke i teatralnim njemačkim tenorom kao lošom zamjenom za Fosseova Majstora ceremonije.

A kad nakon nepotrebne epizode koja nam u *flashbackovima* razotkriva uzrok sljepila traumatiziranoga Fiennesa film naglo ubrza tempo, s prizorom evakuacije Šangaja uoči japanske invazije, koji mnogo duguje Spielbergovu *Carstvu sunca*, uslijedit će *happyend* koji to nije. Jer, ima nečega tužna u finalu u kojem Šofia i Jackson napuštaju Šangaj i odlaze džunkom prema Macau. U tom prizoru, koliko god to zazvučalo patetično, kao da Ivory vidi sebe kako prati Merchanta do ulaza u drugi svijet.

**Dragan Rubeša**

# BRAČNE LAŽI

## Separate Lies

Velika Britanija, 2005 — pr. Celador Films, DNA Films, FilmFour, UK Film Council, Steve Clark-Hall, Christian Colson; izvr.pr. Paul Smith — sc. Julian Fellowes prema romanu Nigela Balchina; r. JULIAN FELLOWES; d.f. Tony Pierce-Roberts; mt. Alex MacKie, Martin Walsh — gl. Stanislas Syrewicz; sgf. Alison Riva; kgf. Michele Clapton — ul. Tom Wilkinson, Emily Watson, Rupert Everett, Hermione Norris, John Warnaby, Richenda Carey, Linda Bassett, Christine Lohr — 85 min — distr. Continental

*Drama o preljubu i nehotičnom umorstvu s neočekivanim emocionalnim obratima koja se zbiva u visokom engleskom društvu.*

Julian Fellowes osvojio je *Oscara* za scenarij Altmanova *Gosford Parka*, a u redateljskom prvencu *Bračne laži* (kojem je i scenarist) radnju romanu *Put kroz šumu* Nigela Balchina iz početka pedesetih godina prošlog stoljeća) prebacuje u suvremenost, otvarajući film prije špice kratkom sekvencom u kojoj postariji čovjek vozi bicikl i gine, a da se ne vidi kako. Potom u istom ambijentu ladanja u blizini Londona, visokim standardom redateljskog umijeća na tragu kako BBC-evih književnih adaptacija tako i Ivoryeva pomalo nostalgичnog, ali i kritičkog, prikaza viših slojeva britanskog društva, vrlo brzo i točno postavlja okvir preljuba u na prvi pogled vrlo banalnom ljubavnom trokutu. Muž, James Manning (Wilkinson), vrlo je uspješan i bogat, ali i principijelan odvjetnik u pedesetim godinama, koji rijetko koristi stan u Londonu i živi na ladanju u lijepoj kući u, čini se, skladnu, iako monotonu braku bez djece s barem desetak godina mlađom ljepuškastom suprugom Anne (Emily Watson), koja se posvetila njemu i kući. Privid sklada puca kada se u dvorac u tom mjestu vraća razvedeni mladi ple-

mić William Bule (Rupert Everett), koji ne drži mnogo do društvenih pravila, a čini se ni do tuđih osjećaja, i bez problema zavodi Anne. Vrlo brzo ta se priča povezuje sa smrću čovjeka iz uvodnih kadrova, za kojega se otkriva da je muž Annine odane kućne pomoćnice Maggie.

U tom se trenutku čini da će Fellowes krenuti šabrolovskim putem u prikazivanju grozota koje se skrivaju iza blistave fasade viših slojeva društva, no perspektiva se brzo mijenja i tijekom radnje kao da slijedi postupke Agathe Christie da bi se se otkrilo tko je autom srušio Maggienu muža. Manning sumnja na nesimpatična mu Bulea, koji mu to bez ikakva uzbuđenja potvrdi, a odvjetnik zahtijeva u ime moralnih principa da se Bule sam prijavi policiji ili će to on učiniti. No, kada Anne ne uspijeva odgovoriti Jamesa od njegova tvrda stava, priznaje mu ne samo da je ona bila za upravljačem Buleova automobila nego i da je postala njegovom ljubavnicom, te da je spremna ispaštati tako da se prijavi policiji. I tu elementi krimića odlaze u drugi plan, iako se povremeno pojavljuje policijski inspektor koji (neuspješno) pokušava naći dokaze o krivnji, sumnjajući također na Bulea, a autor se usredotočuje na otkrivanje svih slojeva osobnosti protagonista, koji u uzbudljivoj ljubavnoj drami otkrivaju sve dublje slojeve emocija koje ih pokreću i koje se često potpuno mijenjaju ovisno o obratima u radnji.

Tako se otkriva da Anne nije praznoglava domaćica koja se dosađuje, te da je njezinu zaljubljenost u Bulea izazvala ne samo dosada nego prije svega visoki standardi ponašanja supruge kojega cijeni, ali je pod stalnim pritiskom da ne uspijeva odgovoriti svim njegovim zahtjevima. Pomalo dosadni James

u ključnom trenutku kada saznaje za Anninu odgovornost za nesreću i preljub odustaje od svoje principijelnosti, koja ne uzima u obzir bilo kakve životne okolnosti, te nastoji ne samo odgovoriti Anne od krivnje (što se u početku čini tek kao sprečavanje posljedica koje bi mogle ugroziti njegovu karijeru) nego i otkriva duboku ljubav prema ženi koju ne uspijeva izraziti na zadovoljavajući način, a i u Bulea se otkrivaju doblji osjećaji iza prepotentna, iako šarmantna, nastupa kojim zapravo skriva ono što se u njemu događa.

Fellowes se tako usredotočuje na probleme i patnje protagonista, koji ne uspijevaju pomiriti pozitivne strane i žudnju za ljubavlju i potpunijim međusobnim razumijevanjem s događajima koji ih neprestance dovode u tešku, često i bezizglednu situaciju. Uz pomoć izvanredno nijansirane i vrlo dojmljive glumačke igre troje protagonista autor uspijeva napraviti vrlo vrijedan film, koji otkriva svježe sagledane ljubavne odnose, uz zanimljiv odnos prema ulozi sudbine i slučajnosti, pitanju krivnje i kazne, u kojem pakao nisu drugi nego čovjek sam.

**Tomislav Kurelec**



# MR. HULAHOO

## The Hudsucker Proxy

Velika Britanija, Njemačka, SAD, 2006 (1994) — pr. PolyGram Filmproduktion, Polygram Filmed Entertainment, Silver Pictures, Warner Bros. Pictures, Working Title Films, Ethan Coen; izv.pr. Tim Bevan, Eric Fellner — sc. Ethan Coen, Joel Coen, Sam Raimi; r. JOEL COEN, ETHAN COEN; d.f. Roger Deakins; mt. Thom Noble — gl. Carter Burwell; sgf. Dennis Gassner; kgf. Richard Hornung — ul. Tim Robbins, Jennifer Jason Leigh, Paul Newman, Charles Durning, John Mahoney, Jim True, Bill Cobbs, Bruce Campbell, Harry Bugin — 111 min — distr. Continental

Neočekivano samoubojstvo Waringa Hudsuckera, generalnog direktora moćne korporacije Hudsucker Industries, prijateljom Sidneyu Mussburgeru, predsjedniku upravnog odbora tvrtke, daje ideju da si, postavljanjem budale na čelo kompanije, omogući brzo bogaćenje. Medutim, ubrzo nakon što za svoju žrtvu odabere idealista i naiščinu Norvillea Barnes-a, Mussburger će shvatiti da provođenje plana o snižavanju cijena dionica tvrtke, koje bi potom kupio i naknadno skupio prodao, neće biti nimalo jednostavno. Naime, dobrodušni Norville ipak nije glup, a ni cinična Amy Archer, novinarka koja prati njegov rad, nije tako tvrda srca.

Na uvodnoj špici DVD-izdanja filma neprikladno naslovljena kao *Hudsuckerovo janje za klanje* (doslovni prijevod izvornog naslova), satirična fantastična romantična komedija *Mr. Hulahoop* zasigurno ne pripada u najuspješnija ostvarenja braće Joela i Ethana Coena. Riječ je o djelu koje su daroviti Coenovi, sve donedavno (do stanovita kreativnog posmrnuća naslovima *Razvedi me, zavedi me* i osobito *Gangsterska petorka*) neprijeporni majstori u kreiranju inteligentnih, žanrovski raznorodnih, razigranih, stiliziranih, dijelom subverzivnih, vizualno iznimno atraktivnih, duhovitih i toplih crnohumor-

nih posveta klasičnom holivudskom filmu, snimili nakon »pokera asova« koji su činili genijalni triler *Krvavo jednostavno* (jedan od najboljih filmova 1980-ih), izvrsna komedija *Arizona Junior*, impresivna gangsterska drama Millerovo raskrižje i tjeskobna egzistencijalistička triler drama *Barton Fink*. Također, riječ je o prvom razmjerno visokoproračunskom filmu složne braće, djelu čije vrline višestruko pretežu nad nedostacima, te koje je nezasluzeno podbacilo na kino-blagajnama, naišlo na podijeljene, mahom rezervirane reakcije kritičara, i Coenove prisililo na povratak niskobudžetnim projektima (*Fargo*). Unatoč svim nedostacima (forma i stil pretežu nad sadržajem, film je emotivno hladan, a satirični ton cjeline i naglašavanje fantastičnih sastavnica likovima oduzima ju ozbiljnost, punoću i uvjerljivost), *Mr. Hulahoop* još je jedna demonstracija filmofilske strasti i redateljskog umijeća Coenovih, te je zorna potvrda da su Joel i Ethan filmaši koji, i kad nisu u najboljoj formi, s lakoćom nadmašuju standarde holivudskoga prosjeka.

U kreiranju uvijek aktualne priče o tamnom i bezdušnom naličju kapitalizma, koji nemilosrdno melje sve pred sobom i u pojedincu zatire posljednje ostatke ljudskosti, pretvarajući ga u nesretna i neurotična potencijalnog samoubojicu, a kojem se suprotstavlja kaprijanski dobričina i pozitivno infantilni naivac, Coenovi su opet, nakon njihova scenarija za njegovu krimi-komediju *Crimewave* iz 1985, udružili snage s autorom srodna senzibiliteta Samom Raimijem. Uz utjecaje Franka Capre (Norville Barnes efektan je pandan junacima filmova *Gospodin Deeds ide u grad*, *Gospodin Smith ide u Washington* i *Upoznajte Johna Doea*, a no-



vinarka Amy Archer ekvivalent je Anne Mitchell, koju u *Upoznajte Johna Doea* tumači Barbara Stanwyck), Coenovi i Raimi koncipiranjem likova, te kontrastiranjem njihovih ljudskih vrlina i još ljudskijih slabosti s hladnim i otuđenim društvom, u sjećanje neizbježno prizivaju nezaboravna ostvarenja Prestona Sturgesa (*Sullivanova putovanja*) i Howarda Hawksa (*Njegova djevojka Petko*). Također, cjelinu odlikuju prepoznatljivi koenovski bizarni detalji, pomaknuti karakteri, impresivan kolorit, scenografija i fotografija (zasluga Rogera Deakinsa, koji je od Bartona Finka postao stalni suradnik Coenovih), kao i dojmlijava uporaba glazbe Cartera Burwella i Arama Hačaturijana.

Složimo li se s kritičarskom opaskom da su se naslovom *Mr. Hulahoop* Coenovi poželjeli predstaviti kao postfeministička inkarnacija Franka Capre, to se u konačnici svakako pokazalo vrlinom, nipošto slabošću.

**Josip Grozdanić**

# JA — McDULL

Mak dau goo si

Hong Kong, 2001 — ANIMIRANI — izv.pr. Brian Tse — sc. Alice Mak, Brian Tse; r. TOE YUEN — glasovi Jan Lamb, Sandra Ng, Anthony Wong, Buxx Banner — 75 min — distr. Discovery

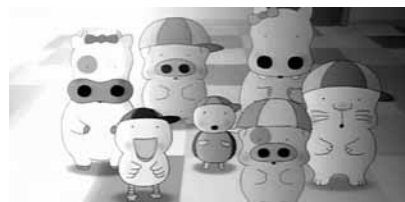
*Pokrenuši web stranicu s kuharskim receptima gospođa McBing kao samohrana majka odgaja svoga sina, prašćića McDulla. Pohađajući malu školu u Hongkongu McDull mislima često odluta s nastave sanjareći da jednoga dana otputuje na Maldive. McDull usto priželjkuje postati olimpijskim prvakom u jedrenju na dasci, ali ga put odvede na posve drugu stranu. Njegov trener Logan počne ga uvježbavati za nekoć popularnu igru pogačicograd.*

●drasti znači prihvatiti da postoje stvari koje se ne mogu siliti. Ne znači ne. To za glavnog junaka hongkonškog animiranog filma *Ja — McDull* znači da nema ribljih okruglica, nema rezanaca, nema Maldiva, nema olimpijskog odličja i nema gusarskog blaga. Iako svakomu od nas navedeno ne znači puno, McDullu je upravo to u pojedinim trenucima značilo sve. Onoga trenutka kada je shvatio da su njegovi snovi ostali nedosanjani, mentalno je prestao biti dijete. Unatoč godinama. Iako film redatelja Toea Yuena vrvi različitim metaforama, upravo je poenta o mentalnoj zrelosti najdojmljivija. Dojmljiv spoj melankolične priče o odrastanju i nekoliko tehnika animacije, film je jedno od ugodnijih iznenađe-



nja na domaćem videotržištu, tim više jer na njemu ne postoji obilje dugometražnih animiranih filmova realiziranih izvan američkih studija. Filmu *Ja — McDull* pritom je pomoglo što je u svojoj kategoriji trijumfirao na Festivalu u Annecyju 2003. potvrdivši da je animacija univerzalno sredstvo izražavanja, i globalno razumljivih i vrlo osobnih razmišljanja, osjećaja i tumačenja.

Sam je film 2001. nastao prema stripu autorskog dvojca Alice Mak i Briana Tsea, koji su napisali i scenarij. Stripovsko podrijetlo filma više je nego uočljivo. Ponajprije zbog epizodične strukture u kojoj glavni lik prašćić McDull prolazi kroz naoko bezazlene kušnje, a zapravo kroz ispite životne škole. Isprepletene životinjske i ljudske fizionomije naglašavaju želju autora da svijet o kojem govore prikažu jedinstvenim u različitosti, te je i Hong Kong u kojem se nižu McDullove dogodovštine istodobno prepoznatljiv megalopolis i globalno selo. Crtež za koji se redatelj odlučio varira od mekih obrisa na monokromatskoj pozadini do trodimenzionalnih panoramskih prikaza grada, pri čemu su likovi realizirani u stilu gumenih igraćaka. Animaciju povremeno dopunjuje fotografija, da bi završnica bila u potpunosti igranofilm-ska. Ukratko, film je likovno razigran i složen premda je prvi dojam da se Toe Yuen ponajprije htio svidjeti djeci i njihovu poimanju crtanih likova. Dojam ne vara jer riječ je o uratku koji višeslojnošću cilja i na djecu i na odrasle. Najmlađim će se gledateljima sigurno svidjeti dražesni prašćić koji mašta o putovanju na tropsko otočje i o olimpijskom nastupu, dok će zrelija publika u postupcima junakove majke, gospođe McBing, prepoznati poneku pojednost iz vlastita života. Sve otuđeniji ži-



vot između kuće i posla, nastojanje da djeca odmaknu dalje od roditelja te svakodnevnu potrebu da se novcem nadoknadi početna nejednakost šansi. Gospođa McBing prije rođenja očajnički priželjkuje da njezino dijete bude pametno, lijepo i pračeno srećom. Ili barem jedno od toga kako bi mu život bio lakši. A zdravlje? A ljubav? A zadovoljstvo onim što jest? Zalog je to potrošačkom društvu, o čijim ograničenjima film govori na lucidan i rafiniran način. Bijeg na Maldive izraz je nezadovoljstva zbiljom, a želja za olimpijskom pobjedom trajna potreba za prihvaćanjem od drugih. Mali McDull kroz sve to prolazi na svoj način. Zabavan, ironičan i nepretenciozan.

Još je jedan segment filma Toea Yuena vrijedan isticanja. To je znalački uklopljena Mozartova, Schubertova i Schumannova glazba, čije klasične melodije savršeno pristaju ritmu i koloritu filma. Iako događaje prati pozadinska naracija odrasloga McDulla, glazba je zapravo glavni narator. Kako je i ovaj animirani film dobio sinkronizaciju na hrvatski jezik, treba naglasiti da je glumačka ekipa na čelu s Franjom Dijakom, Amarom Bukvićem i Dariom Lorenci obavila izvrstan posao. Osobito Franjo Dijak, čija razigrana interpretacija lako komunicira s djecom, a odraslima djeluje dovoljno sarkastično. Snimiti film čije prepletanje apsurdna i ironije djeluje u istom trenutku i kao poziv na igru, i kao poziv na razmišljanje, nije nimalo lako. Hongkonškim je animatorima upravo to pošlo za rukom.

Boško Picula



# GUŽVA I FRKA

## Hustle & Flow



SAD, 2005 — pr. Crunk Pictures, Homegrown Pictures, MTV Films, New Deal Productions, Stephanie Allain, John Singleton; izv.pr. Dwight Williams — sc. Craig Brewer; r. CRAIG BREWER; d.f. Amy Vincent; mt. Billy Fox — gl. Scott Bomar; sgf. Keith Brian Burns; kgf. Paul Simmons — ul. Terrence Howard, Anthony Anderson, Taryn Manning, Taraji P. Henson, D.J. Qualls, Ludacris, Paula Jai Parker, Elise Neal — 116 min — distr. VTI

*Djay je sitni kriminalac iz Memphisa koji preživljava kao svodnik i trgovac marihuanom. Njegove su prostitutke u još gorem položaju te se čini da ni one ni Djay nemaju bog-zna-kakvu budućnost. No, jedne večeri Djay dobije klavijature koje ga nadahnu da se vrati želji iz mladosti: baviti se glazbom. U tome ga ohrabri susret sa znanцем iz škole, koji ga uvede u svijet tonskoga snimanja. Malo-pomalo Djay počne skladati pjesme nadajući se susretu sa slavnim reperom.*

*Znaš da je teško svodniku koji pokušava skupiti lovu za stanarinu.*

*Potrošen novac za Cadillac i benzin, a sve ga kurve napuštaju i odlaze.*

Kada je na ovogodišnjoj dodjeli *Oscara* glazbena drama o neodustajanju od snova *Gužva i frka* dobila nagradu Američke filmske akademije u kategoriji najbolje izvorne pjesme, mnogi su ostali iznenađeni. Jedni zaprepasteni, drugi oduševljeni. Favorizirana Dolly Parton s kantautorskom pjesmom iz filma *Transamerika* i Kathleen Bird York s baladom iz budućega laureata *Fatalne nesreće* ostale su iza razorne hip-hop poskočice *It's Hard Out Here for a Pimp* u izvedbi skupine Three 6 Mafia, čiji refren potanko opisuje nevolje sitnoga svodnika iz Memphisa. Tako je glamuroznu holivudsku priredbu dobro poznata scenarija proparala pjesma paprena teksta i žestoka ritma nastala u

siromašnim četvrtima čija je većina uglavnom besperspektivno afroameričko stanovništvo. O sličnim uvjetima i ljudima govori film redatelja i scenarista Craiga Brewera. On je već kao debitant za film *The Poor & Hungry* dobio ocjene o jednom od najdarovitijih mladih američkih filmaša. Aktualnim je uratkom opravdao ocjene te je *Gužva i frka* naslov koji svakako zaslužuje i nagrade i preporuke.

Prve je film, među ostalim, dobio i na Sundanceu, dok je za druge podjednako zaslužan i redatelj i sjajna glumačka ekipa na čelu s Terrenceom Howardom. I dok u *Fatalnoj nesreći* Howard tumači afroameričkog producenta koji nastojeći napredovati u dominantno bijelom šoubiznisu žrtvuje čak i čast vlastite supruge, u *Gužvi i frki* on je na posve drugom kraju društvene ljestvice. Krijumčar marihuanom, sitni kriminalac bez iluzija, svodnik koji neće prezati da prostitutku s kojom se posvadio izbaci na cestu zajedno s djetetom. S druge strane, Howardov je Djay daroviti glazbenik čiji je talent život samo naoko nepovratno zanemario. Kada mu u ruke slučajno dođu klavijature, a u prodavaonici slučajno sretno znanca koji se bavi glazbom, umjetnički će se talent ujediniti sa svodničkim. Jer, smatra on, ako može prodati kurvku, može prodati i pjesmu. Djayov put prema slavi i neizbježno posrtanje kao danak dugogodišnjem odbacivanju pravila, redatelj Brewer opisuje pregledno i jednosmjerno, bez manirističkih odvojaka ili sentimentalnih predaha. U tom smislu film veoma dobro oponaša glazbeni pravac koji mu je u središtu i baš kao on pripovijeda o konkretnim pojedincima i njihovim konkretnim stranuticama.

Film je priča i o konkretnom gradu. Memphisu. U njemu su proteklih nekoliko desetljeća započinjale brojne sjajne glazbeničke karijere. Efektna posveta legendarnom Samu Phillipsu, koji je osnovao producentsku kuću Sun Records i otkrio Elvisa Presleyja, *Gužva i frka* (nespretna prijevod izvorna naslova *Hustle & Flow*) govori o drugom vremenu, ali o istom mentalitetu. Iako Djayov glazbeni uzor Skinny Black (tumači ga stvarni reper Ludacris) u najefektnijem dijalogu u filmu tvrdi da je Memphis najbolje vidjeti u retrovizoru, taj grad u Tennesseeu ima gotovo magičnu moć kada su u pitanju glazbenici s demo snimkama. Tu moć Craig Brewer prikazuje na izravan, gotovo udarački način s izvrsnim prožimanjem slike i glazbe. Zato je i Oscar za najbolju originalnu pjesmu jedna od najpravednijih odluka Američke filmske akademije u posljednje vrijeme. Ovdje je nagrađena pjesma sâm film, njegova okosnica i vrhunac, a najdojmljiviji kadar očaranost Djayove trudne prostitutke Shug, koja prvi put čuje svoj glas snimljen na matrici. Nju bolno dobro tumači Taraji P. Henson, jedna od uvjerljivih partnerica Terrencea Howarda. Među njima su i Paula Jai Parker kao Lex te Taryn Manning kao samozatajna Nola, koja će se pri kraju filma pretvoriti u prvoklasnu glazbenu menadžericu. U tim je trenucima film na vrhuncu snažne zamjene položaja: do jučer svodnici i prostitutke sa sama dna, a danas glazbene zvijezde kojima završni čuvari stidljivo nude vlastite demo snimke. Eto. San je san. Čak i onda kada je zbilja noćna mora.

**Boško Picula**

# THUMBSUCKER

## Thumbsucker

SAD, 2005 — pr. Scared Little Animals LLC, Bob Yari Productions, Bull's Eye Entertainment, Cinema-Go-Go, Good Machine, Keep Your Head, This Is That Productions, Anthony Bregman, Bob Stephenson; izvr.pr. Anne Carey, Ted Hope, Cathy Schulman, Bob Yari — sc. Mike Mills prema romanu Waltera Kirna; r. MIKE MILLS; d.f. Joaquín Baca-Asay; mt. Haines Hall, Angus Wall — gl. Tim DeLaughter; sgf. Judy Becker; kgf. April Napier — ul. Lou Taylor Pucci, Tilda Swinton, Vincent D'Onofrio, Keanu Reeves, Benjamin Bratt, Kelli Garner, Vince Vaughn, Chase Offerle — 96 min — distr. Continental

*Život tinejdžera Justina postaje kaos nakon što se pokuša riješiti svoje ovisnosti o sisanju palca.*

**T**humbsucker je prvi cjelovečernji film čuvenoga redatelja glazbenih spotova i reklama Mikea Millsa, u kojem su posebne vizualne atrakcije začudo rijetke i podređene cjelovitu ugođaju filma, koji je čvrsto dramaturški strukturiran, tako da se na razini stila i ne razlikuje bitno (osim možda po frenetičnijem ritmu, ali i opet u funkciji priče) od *mainstreama* i jednako je tako razumljiv i široj publici, pa bi se čak moglo postaviti i pitanje po čemu je taj film u kojem nastupaju i mnogi poznati glumci postao perjanicom prošlogodišnje američke nezavisne produkcije i da li je među te filmove svrstan samo zato što nije sniman u nekom od velikih studija. Ozbiljan razlog za to postoji međutim u Millsovoj vizuri i karakterizaciji likova, te načinu na koji u kombiniranju dvaju srodnih žanrova — filma o odrastanju i tinejdžerske komedije — izbjegava klišeje, pa ih čak često potpuno destruiraju ili dovodi do absurda. To u doba u kojem Hollywood pati od kronične neoriginalnosti scenarija zbog straha od ulaganja novca u bilo koji projekt koji se ne temelji na prokušani-

nim formulama Millsa doista stavlja na drugu stranu.

Njegov je glavni junak sedamnaestgodišnji Justin, kojega s mnogo nijansi, a i žestine (tamo gdje je potrebna), tumači mladi Lou Taylor Pucci, nagrađen za tu ulogu u Sundanceu i Berlinu. Problem pronalaženja vlastitog identiteta, uklapanja u sredinu i odnosa kako prema roditeljima tako i prema kolegama u školi u njega je usredotočen na sisanje palca (otuda naslov filma koji se tek opisno može prevesti na hrvatski). Toga se ni na pragu zrelosti ne uspijeva riješiti, pa tako njegova neprilagodnost poprma karikaturalne razmjere. Njegovi roditelji, koji zahtijevaju da ih zove po imenu, ustrajavajući na drugarstvu umjesto na autoritetu (što daje naslutiti njihove probleme s vlastitim roditeljima) prema njegovim mukama sazrijevanja imaju dvojak odnos. Osjećajući se nedoraslima situaciji, često se prave da i ne vide njegove probleme, pa ni sisanje palca. Nagrađen na festivalu u Stockholmu Vincent D'Onofrio na neobično uvjerljiv način tumači za njega neuobičajenu ulogu oca, razočarana gubitnika koji frustracije što zbog ozljede nije postao profesionalni sportaš nego tek prodavač sportske opreme tek rijetko pokazuje bijesnim predbacivanjem sinu zbog njegove sramotne navike. Zvijezda nezavisnih filmova Tilda Swinton pokazuje i ovdje da joj nema ravne u transformaciji i sugestivnu tumačenju najrazličitijih karaktera, a majku tumači kao malogradanku opsjednutu likovima s velikog i malog ekrana, kojoj su Justinovi problemi malo važni, iako glumi razumijevanje. Tek zubar u tumačenju nikad zabavnijeg ni duhovitijeg Keanua Reevesa poku-

šava bez uspjeha Justinu pomoći hipnozom, ali do promjene u mladićevu stanju dolazi tek kada mu se ustanovi hiperaktivnost i daje lijek za povećanje koncentracije. Do tada problematičan učenik postaje zvijezda debatnih klubova i donosi pobjede svojoj školi u natjecanjima diljem Sjedinjenih Država, ujedno superiorno rješavajući probleme svoje dobi, među kojima seks zauzima posebno mjesto. No, pritom se mijenja i njegov karakter i on postaje sve nepodnošljiviji manijakalni egocentrik, reagirajući na taj lijek kao na drogu.

Mills pritom ne zauzima stajalište ni za ni protiv lijeka, a isto tako ne nudi rješenja nego samo naznačuje neuralgične točke dotičući se ostalih problema — škole i međusobnih odnosa učenika, ali i pozicije nastavnika, raspada obitelji, natjecateljskoga duha koji bitno određuje ponašanje svakog pojedinca. Nekoga će možda zasmetati to ili pak što u filmu nema ni jednog simpatičnog lika (Justin to nije ni u jednom od svojih dva potpuno oprečna izdanja), ali svojim je postupkom uz pomoć sjajnog glumačkog ansambla Mills napravio ne samo zabavnu grotesku nego i vrlo zanimljiv i subverzivan film, koji dovodi u pitanje ustaljene norme američke svakodnevice.

Tomislav Kurelec



# OSTATI MRTAV

## Stay



SAD, 2005 — pr. New Regency Pictures, Epsilon Motion Pictures, Regency Enterprises, Eric Kopeloff, Tom Lassally, Arnon Milchan; izvr.pr. Bill Carraro, Guymon Casady — sc. David Benioff; r. MARC FORSTER; d.f. Roberto Schaefer; mt. Matt Chesse — gl. Asche & Spencer; sgf. Kevin Thompson; kgf. Frank L. Fleming — ul. Ewan McGregor, Ryan Gosling, Naomi Watts, Elizabeth Reaser, Bob Hoskins, Janeane Garofalo, Kate Burton, B.D. Wong — 99 min — distr. Continental

*Fantastičan triler o psihijatru koji nastoji spasiti život mladom pacijentu koji je najavio samoubojstvo*

**S**tay je zasigurno jedan od najneobičnijih, ali i najčudesnijih filmova godine, kojem je sve do posljednje scene vrlo teško pohvatati sve konce radnje i značenja koja iz nje proizlaze, čak i uz naš prijevod naslova *Ostati mrtav*, koji je, mora se priznati, efektivniji od originalnog, ali istodobno odaje dio misterija koji se otkriva na kraju. A sekvenca na kraju gotovo je identična onoj na početku — mladić je teško ozlijeđen (vjerojatno na umoru) u prometnoj nesreći, a jedan od prolaznika koji su se tu zatekli nudi liječničku pomoć. Scena je režirana u vrlo brzom ritmu i vizualno vrlo atraktivna, a tako je rađen i čitav film, pa zabljesnuti takvim postupkom svi gledatelji neće ni zapaziti da su ta dva lika identična onima s kojima i započinje priča filma Marca Fostera, redatelja *Monster's Balla* (2001) i *Finding Neverland* (2004). To su psihijatar Sam (jedna od najefektivnijih uloga Ewana McGregora), koji nakratko zamjenjuje odsutnu kolegicu i prima njezine pacijente. Prvi od njih student je umjetnosti Henry, koji bijesan što ne nalazi svoju psihijatricu odlazi, no poslije se vraća i najavljuje da će se ubiti za tri dana, na svoj rođendan, a uz to i najav-

ljuje neke događaje koji će se tek zbiti i tako uvodi u priču i elemente natprirodnog, kojih je postupno sve više i teško im je odmah uočiti smisao, te bi mogli djelovati i neuvjerljivo da Henryja iznimnom snagom i energijom ne tumači Ryan Gosling, koji već svojom pojavom izaziva očekivanje čudnovatih događanja.

I Sam je očaran novim pacijentom i nastojat će učiniti sve da spriječi njegovo samoubojstvo, a to je njegovo nastojanje potaknuto i time što je njegova djevojka i nekadašnja pacijentica Lila (efektna epizoda Naomi Watts) također pokušala samoubojstvo. U toj nakani Sam će pokušati sve da shvati Henryja, pa tako između ostalih posjećuje i razgovara s njegovom majkom, za koju policajac tvrdi da je odavno umrla. Sličan se fenomen pojavljuje i u vezi sa slijepim šahistom (iznimno dojmljiva epizoda Boba Hoskinsa), koji se u jednom trenutku otkriva kao Henryjev (također pokojni) otac, a vrhunac je kada mu Henry dodirnom vraća vid. Zato, kada Sam pri kraju filma kaže »Ja više ne znam što je stvarno«, izražava ne samo svoje nego i gledateljeve osjećaje.

Da takve višeznačnosti ili nejasnoće ne bi odbile publiku, Foster snažno naglašava ne samo redateljska rješenja nego i sve ostale sastavnice filma. Tako mu montaža (Matt Chesse) forsira vrlo brz ritam i izmjenu scena na vrlo neočekivan način. Poneki će detalj kojim završava jedna scena ostati i u početnom kadru sljedeće sekvence, najčešće s drukčijim značenjem, što će već od po-

četka filma ukazivati na to da je riječ o različitim razinama privida i zbilje. Snimatelj Roberto Schaefer neubičajene i neočekivane ambijente snima u vrlo efektivnim prizorima kojima pretežu hladni tonovi plave i zelene boje povremeno sugerirajući nadrealnost situacija. A kada gledatelj pri kraju filma pomisli da je otkrio većinu značenja, dolazi neočekivan kraj s ponavljanjem uvodne sekvence što otvara drugačiju perspektivu, utemeljenu na onome što poginuli doživljava neposredno nakon smrti, a da bi to bilo jasnije, na DVD-u je i dokumentarac o ljudima koji su preživjeli kliničku smrt i njihovim iskazima o tome što su neposredno nakon toga vidjeli i doživjeli.

Gledajući film s tom spoznajom ponovno moguće je vidjeti (vjerojatno prvi put) sitne znakove koje su upućivali na takvo tumačenje, ali ni to nije jednoznačno tumačenje. Prema onome što se vidi poginuo je Henry, ali se onda postavlja pitanje kako to da Sam u toj priči ima mnogo naglašenije mjesto, a ako je to Samova smrt, onda ne znamo kako je i zašto do nje došlo, dok su Henryjeva smrt i problemi tek plod Samova posmrtnoga doživljaja. Ostavljajući tako gledatelja i nakon završetka filma u dvojbi, Foster vjerojatno dokida granice između privida i zbilje, ostvarujući nekoliko razina značenja u kompleksno zamišljenu prostor. A upravo je po tome *Ostati mrtav* jedan od najzanimljivijih američkih filmova 2005.

**Tomislav Kurelec**

# PROGNOŠTIČAR

## The Weather Man



SAD, 2005 — pr. Paramount Pictures, *The Weather Man*, *Escape Artists*, Todd Black, Jason Blumenthal, Steve Tisch; izv.pr. David Alper, William S. Beasley, Norm Golightly — sc. Steve Conrad; r. GORE VERBINSKI; d.f. Phedon Papamichael; mt. Craig Wood — gl. Hans Zimmer; sgf. Tom Duffield; kgf. Penny Rose — ul. Nicolas Cage, Michael Caine, Hope Davis, Gemmenne de la Peña, Nicholas Hoult, Michael Rispoli, Gil Bellows, Judith McConnell — 101 min — distr. VTI

*David Spritz radi kao prognostičar na televizijskoj postaji u Chicagu. Za dva sata rada dnevno prima godišnju plaću od 240 tisuća dolara, ljudi ga prepoznaju na ulici i uživa u pogodnostima koje imaju osobe poznate s malih ekrana. No, Davidov je privatni život sve samo ne ugodan. Muči ga propali brak, briga oko dvoje djece tinejdžera i otac, poznati pisac, koji nimalo ne cijeni njegov posao. Izlaz iz tmurne svakodnevice David vidi u poslovnoj ponudi iz New Yorka.*

»Sjećam se da sam jednom zamišljao kakav će mi biti život i kakav ću biti ja. Zamišljao sam da ću imati sve te osobine. Snažne, pozitivne osobine koje bi ljudi brzo zapazili. Ali, kako je vrijeme prolazilo, imao sam sve manje osobina. Sve mogućnosti s kojima sam se suočio i kakav sam mogao postati, sve se to svake godine sve više smanjivalo dok se nije smanjilo samo do jednog. Do onoga tko sam. A ja sam prognostičar.« Zbori to Nicolas Cage u završnici drame o poslovnim uspjesima i privatnim neuspjesima. Što više utječe na nečiji život? Sudeći prema Cageovu filmskom liku ni milijuni dolara ne mogu ublažiti bol kada drugi muškarac spava s vašom bivšom ženom ili kada vas vlastiti otac smatra seronjom. Ipak, unosan posao može zaliječiti rane. A to sigurno nije mala stvar. Do te spoznaje televizijski prognostičar David Spritz

proći će nizom što pritajenih, što žestokih razočaranja i sukoba svih vrsta. S nepoznatim čovjekom u redu, sa zajedljivim prolaznicima, s bivšom ženom, s njezinim budućim mužem, sa sinovim seksualnim zlostavljačem, s očevim očekivanjima, sa samim sobom. Televizijski prognostičar David Spritz uvjerljivo predviđa vremenske prilike danas i sutra. Privatna osoba David Spritz sve je pogrešno predvidjela. Kada privatna osoba shvati da je bolje biti televizijski prognostičar, stvari će se poboljšati. Uostalom, lakše je vjerovati u vremensku prognozu kakva god bila.

Film *Prognostičar* režirao je trenutačno najisplativiji holivudski redatelj Gore Verbinski, i to između setova prvih i drugih *Pirata s Kariba*. I u serijalu o fantastičnim zgodama kapetana Jacka Sparrowa, i u svom dugometražnom debiju *Mišolovka*, baš kao i u svojoj verziji horora *Krug*, Verbinski je dokazao da je svestrani autor. Njegovi su filmovi prema potrebi duhoviti, metaforični, uzbudljivi, vizualno privlačni. Sve je to i *Prognostičar*, pri čemu izvrstan spoj cinizma, meditativnosti, burnih osjećaja i suptilnih snimateljskih rješenja govore u prilog ocjeni da je to redateljev najbolji film u karijeri. Očito željan što raznovrsnijih naslova u svojoj filmografiji, Gore Verbinski režirao je skladnu i snažnu priču bez verbalnih okolišanja čiji je središnji protagonist vješto ogoljen u intimističkom razotkrivanju svojih slabosti i priželjkivanih vrlina. Dovodeći ga u životne situacije poput druženja s pretilom i nesigurnom kćerkom, strahovanja od svake nove očeve opaske, pokušaja da putem terapije uspostavi kvalitetniji odnos sa suprugom ili iščekivanja nove poslovne ponude koja bi ga učinila nacionalnom zvijezdom, Verbinski iskreno navija za

svoga junaka. To je navijanje fer i uz poštivanje suparnika, pri čemu je suparnik sâm glavni lik ali sa svoje nihilističke strane. Nudi li film rješenje za junakove nevolje? Da, ali ne kao pojednostavnjene odgovore, nego kao prihvaćanje realnosti i pokušaj da se ona popravi ondje gdje je to moguće. Tako će David Spritz s otuđenom djecom pronaći zajednički jezik razgovarajući i slušajući ih, s ocem dobitnikom Pulitzerove nagrade uspostaviti dijalog u trenucima njegova hrvanja s neizlječivim limfomom, a sa suprugom postati partner u odgoju djece prihvaćajući njezin novi brak kao njezino pravo na sreću. Teško je u životu postići sve što poželimo. Zapravo nemoguće. David Spritz postigao je mnogo više negoli je većinu života toga bio svjestan.

Nicolas Cage i u ovom filmu dokazuje da je jedan od najsvestranijih američkih glumaca svog naraštaja. On zrači ljudskošću i jednostavnošću te se s njim lako poistovjetiti, čak i onda kada glumi u situacijama koje na prvi pogled nisu univerzalne. Kako njegov lik dominira pričom, za uspostavu ravnoteže bilo je važno izabrati ostale dojmiljive interprete. Michael Caine kao prognostičarev otac Robert i Hope Davis u ulozi njegove rastavljene supruge Noreen vrsno naglašavaju Spritzov položaj u njegovu socijalnom i emotivnom mozaiku. Uz njihovu glumu i režiju Gorea Verbinskog svakako treba istaknuti i scenarij Stevea Conrada, zasi-gurno jednog od najzaslužnijih za završnu prognozu: nakon mjestimičnih oborina, vedro i stabilno.

Boško Picula

155

## DA

Yes

Velika Britanija, SAD, 2004 — pr. Adventure Pictures, GreeneStreet Films, Studio Fierberg, UK Film Council, Christopher Sheppard; izvr.pr. Cedric Jean-son, John Penotti, Fisher Stevens, Paul Trijbits — sc. Sally Potter; r. SALLY POTTER; d.f. Aleksei Rodionov; mt. Daniel Goddard — gl. Sally Potter; sgf. Carlos Conti — ul. Joan Allen, Simon Abkarian, Shirley Henderson, Sam Neill, Wil Johnson, Gary Lewis, Raymond Waring, Stephanie Leonidas — 100 min — distr. Discovery

*Modernistička ljubavna drama dvoje ljudi koje vezuje strast, a dijeli pripadanje različitim civilizacijama.*

Sally Potter se filmovima *Orlando*, *The Tango Lesson* i *The Man Who Cried* uvrstila među vodeće moderniste ne samo britanske nego i svjetske kinematografije razbijajući konvencionalne načine oblikovanja i strukturiranja filmske priče, ponajprije zamjenjujući realistične postupke izrazitim stilizacijama. U *Da* te su stilizacije potencirane i dijalogom u stihovima (što se u našem prijevodu nažalost ne zapaža), te čestom uporabom unutarnjeg monologa u kadrovima u kojima se likovi čije misli čujemo gotovo i ne kreću. Uz to radnja se nerijetko prekida komentarima (koji imaju ulogu kora u grčkoj tragediji) čistačice o smeću, parazitima i virusima koje nije moguće ukloniti i koji su jedini trajni trag ljudskih postupaka i postojanja.

Glavni elementi radnje ne razlikuju se toliko od klasične filmske priče, no autorica upravo tim kontrastom između »normalnosti« fabule i izvorna načina na koji je uklapa u vrlo samosvojan filmski postupak postiže slojevitost značenja, a glavna je vrlina njezina postupka što u tom kontrastu sve stilizacije počinju djelovati filmski uvjerljivo, tako da njima uspijeva izraziti svoja



stajališta o nizu velikih problema suvremenoga svijeta, i to često čak i verbalno ih u detalje opisujući, a da to ne djeluje ni deklarativno ni izvještano (čak ni kada se stihovi rimuju), nego kao organski dio njezina svjetonazora i filmskog stila.

Na početku filma u kojem protagonisti nemaju imena i koji počinje u Londonu vidimo brak bez djece u kojem je nestalo ne samo ljubavi nego i bilo kakve komunikacije. Ona (Allen), vrlo lijepa žena srednjih godina, Irkinja iz Belfasta, odrasla u Americi, tražeći istinu koju nije mogla naći u kršćanskoj vjeri, postala je ugledna znanstvenica, udata za britanskog političara (Neill), koji se unatoč svim problemima na večeri na koju su pozvani ponaša prirodno. Ona ne uspijeva glumiti bezbrižnost i osamljuje se, ali u trenutku između nje i kuhara (koji je tu i poslužitelj) bljesne iskra, koja će vrlo brzo dovesti do strastvene veze. On (Abkarian) je Libanac, musliman koji je u domovini bio cijenjeni liječnik, ali je napustio rodni Beirut i kirurški nož zamijenio kuhinjskim, nakon što su pacijenta kojega je teškom mukom spasio ne pitajući ga za vjeru i naciju, neposredno nakon te

operacije ustrijelili njegovi znanci kao neprijatelja njihove nacije. On je daleko od ekstremizma dijela sunarodnjaka. Ona zbog svojih irskih korijena ima razumijevanja za patnju njegove nacije, pa je snaga strasti koja ih izdvaja u zaseban svijet upotpunjena i dubokim međusobnim razumijevanjem što nadvladava sve njihove klasne, tradicijske i civilizacijske razlike. No, to traje prilično kratko — do trenutka kada ga u kuhinji u kojoj radi napadne neobrazovani mladi Englez koji mrzi strance i on odlučuje prekinuti vezu i vratiti se kući, jer unatoč ljubavi ne vidi načina da u toj tuđoj sredini opstane kao ljudsko biće. Ona pak ne može živjeti bez njega i traži vrijeme i mjesto u kojem mogu biti zajedno, a to ne može biti ni njezina ni njegova zemlja.

Iako se može pomisliti da je izvornost i novina filmskog izraza Sally Potter njoj i prvi cilj, ona se njime naprotiv vrlo funkcionalno i efektno koristi da bi njime kao jedinom mogućnošću oko možda ne toliko nove ljubavne priče uobličila vrlo samosvojan svjetonazor i napravila kako neuobičajeno tako i vrlo vrijedno filmsko djelo.

**Tomislav Kurelec**

# DRAMA U KAMBODŽI

## Holy Lola

Francuska, 2004 — pr. Little Bear, Les Films Alain Sarde, TF1 Films Productions, Frédéric Bourboulon — sc. Dominique Sampiero, Bertrand Tavernier, Tiffany Tavernier; r. BERTRAND TAVERNIER; d.f. Alain Choquart; mt. Sophie Brunet — gl. Henri Texier; sgf. Giuseppe Ponturo; kgf. Eve-Marie Arnault — ul. Jacques Gamblin, Isabelle Carré, Bruno Putzulu, Lara Guirao, Frédéric Pierrot, Maria Pitarresi, Jean-Yves Roan, Séverine Canele — 128 min — distr.

*Supružnici Pierre i Géraldine Ceysac godinama pokušavaju usvojiti dijete jer Géraldine ne može zanijeti. Kada doznaju da u Kambodži postoji mogućnost da relativno lako prođu kroz proces usvajanja, Pierre privremeno napusti svoju liječničku ordinaciju u Francuskoj i sa suprugom otputuje u Phnom Penh. Smjestivši se u hotelu koji je postao utočište bračnim parovima sličnim njima, Pierre i Géraldine i ne slute da ih čeka mukotrpan put do željena djeteta.*

**D**ijete boluje od hepatitisa B i velika je vjerojatnost da u srednjoj dobi dobije cirozu ili rak. Usvojiti ga ili ne? Dvojba je to jedne od protagonistica francuskoga filma *Drama u Kambodži*, čiji naslov hrvatskog prijevoda kazuje sve o žanru i mjestu radnje. Usvajanje djeteta jedan je od najemotivnijih i — najplemenitijih postupaka za koji se ljudi mogu odlučiti, a zbiva li se ono u okolnostima koje opisuje film, riječ je o naporu hrvanju s birokracijom, korupcijom i kriminalom. Slavni redatelj Bertrand Tavernier s lakoćom komunicira s gledateljima. *Drama u Kambodži* gleda se uz iskreno zanimanje i suosjećanje sa središnjim parom, koji u jednoj od najnesretnijih zemalja 20. stoljeća pokušava barem jedno tamošnje dijete učiniti sretnim podarujući mu djetinjstvo. I roditelje koji će ga voljeti. Zaplet se mogao protegnuti na nekoliko

razina. U žarištu je mogla biti očajnička borba para bez djece da napokon realizira dugo godina priželjkivano roditeljstvo. Ništa manje emotivno ne bi bilo ni poniranje supružnika u bit vlastite veze, odnosno hoće li eventualni uspjeh borbe za dijete biti i kraj njihova braka. Moglo se, nadalje, progovoriti o siročadi iz Trećeg svijeta koja s jedne strane dobivaju novu priliku za život, a s druge postaju najobičnija roba na itekako unosnu tržištu trgovanja ljudima. Ili se pak moglo reći nešto više o Kambodži, zemlji koja nakon dvadeset godina građanskoga rata, autogenocida Crvenih Khmera, vijetnamske okupacije i dva milijuna ubijenih, pokušava vlastitu djecu odgajati u miru, a ne na stratištima.

Tavernier naglasak stavlja na kalvariju supružnika u potrazi za djetetom, dok se političkom i socijalnom stranom priče koristi onoliko koliko mu treba za plastičniji kontekst. Ta je odluka legitimna, ali je konkretnoj priči o usvajanju oduzela elaboriraniji *raison d'être*. Usto, film ustrajava na tezama koje ni na koji način ne podupire likovima i situacijama. Tako su svi francuski parovi koji žele usvojiti djecu poštenu pripadnici srednje klase čiji i posljednji novčić ide u filantropske svrhe, dok su Amerikanci bezobzirni predatori čiji dolari potkupljuju koga stignu. Stanovnici Kambodže pak nemaju izbora. Ili su siromašni ili su potkupljeni. A u svakom slučaju nevažni objekti cijele priče.

Film, srećom, ima i drugu stranu. Zapravo prvu. Onu ljudsku unutar bračnog para Ceysac. Iako se i njihovoj profilaciji i motivaciji može zamjeriti da nemaju odveć razumijevanja za ljude i događaje izvan žarišta svoje misije, njihov odnos, dvojbe i pregnuće veoma uspješno izazivaju osjećaje. To je ne-



sumnjivo i bila prvotna Tavernierova namjera. Dr. Pierre Ceysac liječnik je opće medicine čiji je jedini luksuz planska kuća u slikovitoj prirodi Auvergne. Realan i odlučan, prava je potpora supruzi Géraldine, koja već jedanaest godina pokušava naći rješenje za svoju neplodnost. Kada im nadu pruži Kambodža čija brojna sirotišta privlače potencijalne roditelje iz Europe i Sjeverne Amerike, Ceysacovi će umjesto jednostavna rješenja naići na složeni komplot neažurne administracije i korumpirana polusvijeta koji odlučuje o sudbini djece. Géraldine će se u svemu tome znatno teže snaći, dok će redatelj i ostali francuski parovi poslužiti kao okidači emotivnih pražnjenja u nečemu što je samo naoko čisto i plemenito, a u biti je duboko u sivoj zoni izvan zakona.

Šteta što su pojedinačna iskustva različitih posvojitelja tek naznačena, poglavito s bolesnom djecom, te je dvojba s početka teksta jedna od rijetkih koja pogada cilj. U glavnim su ulogama Jacques Gamblin, redatelj glumac iz filma *Propusnica*, te Isabelle Carré. Oboje uvjerljivi, uvelike pomažu da film ima stalnu vezu s gledateljima. Baš kao i mala Srey Pich Kaang u ulozi Lole. Ukratko, film koji mnogo bolje pogada publiku negoli bit.

**Boško Picula**

# DŽUNGLA NA ŠKOLSKOJ PLOČI

## Blackboard Jungle

SAD, 2006 (1955) — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Pandro S. Berman — sc. Richard Brooks prema romanu Evana Huntera; r. RICHARD BROOKS; d.f. Russell Harlan; mt. Ferris Webster — sgf. Randall Duell, Cedric Gibbons — ul. Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern, Margaret Hayes, John Hoyt, Richard Kiley, Sidney Poitier, Vic Morrow — 101 min — distr.

Požrtvovno se skrbeći o trudnoj supruzi Anne, osjetljivoj ženi koja je već imala spontani pobačaj, profesor engleskog jezika Richard Dadier, ratni veteran uvjeren da je sposoban suprotstaviti se svakom nasilju, dobiva posao u prilično zloglasnoj školi u Bronxu. Naime, učenici predvođeni agresivnim Artiem Westom mahom su asocijalni i konfliktni momci, koji profesore doslovce izlažu psiho-fizičkoj torturi. Nakon što na vlastitoj koži osjeti njihov bijes Richard postupno će na svoju stranu pridobiti inteligentnoga tamnoputog mladića Gregoryja Millera.

Više od pola stoljeća nakon premijere, najpozitivnije što se može reći o urbanoj melodrami cijenjenog književnika, producenta, scenarista (*Otok Largo*) i *Oscarom* nagrađena redatelja Richarda Brooksa (*Elmer Gantry*, *Mačka na vrućem limenom krovu*), jest da je riječ o angažiranom ostvarenju čiji je *soundtrack*, s kultnom pjesmom *Rock Around the Clock* sastava *Bill Haley and the Comets*, prvim rock-hitom uporabljenim za uvodnu i završnu špicu nekoga holivudskog srednjostrujaškog projekta, inicirao svojevrsku rock'n'roll revoluciju. Naime, filmska je glazba sredinom 1950-ih u kina privukla tinejdžersku publiku, koja je, prikladno temi i sadržaju djela, vandalskim ispadima i nasiljem povremeno prekidala projekcije. U tom se kontekstu Brooksov naslov u određenom smislu drži prijelomnim filmom, nakon kojega je



tinejdžersko buntovništvo na neki način dobilo pravo građanstva.

Sve ostala obilježja djela nominirana za *Oscara* u kategorijama najbolje scenografije, fotografije, montaže i scenarija, koja su u vrijeme premijernoga prikazivanja smatrana vrlinama, s polustoljetnim se odmakom ne doimaju ni približno tako blistavima. Jer, ambiciozna ekranizacija *pulp*-proze glasovitog Evana Huntera, darovita pisca domaćim čitateljima poznatijeg pod pseudonimom Ed McBain, pod kojim su u bibliotekama *Trag*, *Krimbis*, *Misteriji* i *Alibi* proteklih desetljeća objavljeni deseci njegovih krimića, a koji je u svom romanu detektirao narastajuće rasne i socijalne napetosti poslijeratnog američkog društva, tezična je, neujednačena i prilično neuvjerljiva socijalna melodrama u kojoj su dramaturgija, karakteri i životnost likova, njihovi isprva naznačeni i potencijalno slojeviti međuodnosi, te donekle i logika, maksimalno pojednostavnjeni i žrtvovani u korist važne teme i njezine eksplikacije. Središnji lik emotivnog i požrtvovnog profesora Dadiera (uobičajeno sugestivno tumači ga nedavno preminuli Glenn Ford, uspijevajući dijelom papirnatom karakteru udahnuti život i dušu), odveć je navadni idealist gotovo spreman za preodgoj maloljetnih delinkvenata žrtvovati i

vlastiti život i brak. Njegov na početku vrlo zanimljiv odnos s trudnom i naglašeno senzibilnom suprugom Anne, dodatno opterećen traumom njezina nedavnog spontanog pobačaja, biva ostavljen tek na razini skice i površnih » prizora iz bračnog života«, dok Annina osobnost ostaje najvećim dijelom nedefinirana i nejasna. Ništa bolje ne prolaze ni sporedni karakteri Richardovih kolega, ponajprije atraktivne Lois Hammond, profesorice koja teško uspijeva obuzdati svoju seksualnost, a koju zamalo siluju već prvoga dana nastave, te zbunjeni i nesigurni profesor matematike Josh Edwards, karikaturalan lik koji, izložen fizičkoj torturi od strane huligana predvođenih Artiejem Westom, ubrzo daje otkaz. Jedini pozitivan i razmjerno slojevit karakter među učenicima znakovito je tamnoput Gregory Miller (markantni mladi Sidney Poitier), koji se postupno pretvara u svojevrstu savjest razreda i inicijatora (društvenih) promjena. Napoljetku, kao praktički jedini remetilački čimbenik biva prokazan spomenuti Artie West, psihopat i sadist čijom eliminacijom zajednici biva osigurana svijetla budućnost, a filmu neprimjereno optimističan sretan završetak.

Josip Grozdanić

## DOBRO UŠTIMANI MRTVACI

Francuska, Italija, Slovenija, Bosna i Hercegovina, 2005 — sc. Benjamin Filipović, Feđa Isović; r. BENJAMIN FILIPOVIĆ; d.f. Ven Jemers; mt. — gl. Dado Dzihan; sgf.; kgf. — ul. Jasna Beri, Haris Burina, Jasna Diklić, Nada Djurevska, Uliks Fehmiu, Tarik Filipović, Admir Glamočak, Dado Jehan — 92 min — distr. Discovery

*Pratimo nekoliko (skupina) likova: Ristu i Safeta, radnike u mrtvačnici; Ruždiju Kučuka, neobična seoskoga »tajkuna«, koji je »privatizirao« dio mjesne pruge koristeći se umjesto lokomotivom traktorom dobivenim međunarodnim darivanjem; dvojicu ljubavnika, Rijada i Darija; samoljubnu ministricu Enveru Hadžić i njezina muža beskičmenjaka; te Srečka Piplicu, umirovljena oficira JNA koji od stara dizelskoga Golfova motora nastoji načiniti zrakoplov da bi preletio Atlantik i posjetio kćer u Americi.*

**D**obro uštimani mrtvac su, nerado to izričem — izrazito loš film! O filmovima koji me se ne dojmiše ne pišem s radošću, jer cijenim da je uspostavljanje stanovita pozitivnog osjećajnog odnosa spram bilo kojega umjetničkoga djela mnogo plodonosnije i za stvaranje punokrvnijeg osvrtu o njima. Pa ipak, ponekad i negativne kritike mogu usmjeriti na nešto konstruktivno: još bolje uočavanje vrijednosti u već načinjenim djelima i njihovu još višu ocjenu.

Scenarist i redatelj Benjamin Filipović odlučio se za mozaičnu pripovjednu strukturu pa tako usporedno pratimo pet fabularnih nizova. Upravo takva višefabularna struktura, u posljednjih deset godina, polučila je pregršt izvanrednih filmova: od Solondzove *Sreće* i Andersenove *Magnolije* pa do Soderberghova *Traffica* i Iñárrituova *21 grama*. Na svoj način ona je dala dubok pečat napose američkomu filmu, što je

na koncu i oskarovski okrunjemo *Vrtlogom života* i *Crashom*. Hvalevrijednu nisku nastavlja i, političkim i ekonomskim znanjem zahtjevnja, *Syriana*. Svi ti filmovi dramaturški su vrlo složeni, poneki i veoma zahtjevni za praćenje, ali, ipak, u njima takva dramaturgija nije samoj sebi svrhom, nego je strahovito bitan čimbenik sveukupna značenjskoga vida djela. Razmrmljenost koja se postupno uobličuje stvara nešto poput *puzzlea*: sliku u kojoj tek konačna posloženost rascijepljenih djelića čini razaznatljivim cjelinu. Kad je riječ o filmu, zapravo, shvatljivim, u višem smislu.

No u ovome uratku, od pet usporednih, odveć artificijelno isprepletenih pripovijesti, nije učinjeno ništa spomena vrijedno. Uglavnom je sve osvojeno oko verbalnog humora, koji je u većini slučajeva već stoput čuven i viđen. Filipović je, nažalost, eklektik u pogrdnom, negativnom smislu, kada se pabirčeći tuđe dosege ne stvara ništa novo — tek značenjski prazna ljuštura: najogledniji primjer za to pripovijest je o Ruždiju Kučuku i njegovu pokušaju da legalizira svoju »privatizaciju«; taj dio ne da slični nego je čisto kopiranje Kovačevićeva i Šijanova obrasca iz *Ko to tamo peva!* S tom razlikom da je u Šijanovu filmu smisla imalo sve: i verbalni humor, i geg, i karikaturalnost likova, i svršetak. Kučukovi živopisni putnici samo su živopisni i daleko od toga da oličavaju bilo kakve dublje karakterološke osobine (semiotički kazano: kao znak njihovo označeno lišeno je ikakvih suvislih psiho- i socioznačitelja). Epizoda s obitelji ministricu Hadžić krađa je već spomenuta *Vrtloga života*: ministrica koja seksualno zadovoljstvo može ostvariti tek u sjedinjenosti ambicije i samoljublja te njezin

šonjasti muž koji trpi njezina mučenja preslika su početne konstelacije likova koje tumače Kevin Spacey i Annette Bening; tek je kći duševno ponešto različita; ta sekvenca čak i počinje ranijutarnjim buđenjem i unutarnjim monologom muža kojim on pojašnjava svoju situaciju — upućenima dosta! I dramaturški je besmislena jer traje tek pokoju minutu — poslije se muž javlja tek nakratko, a kći nikako. Bizaran pothvat umirovljena oficira pomalo vuče na začudnu odluku postarijega Straighta (iz Lynchova filma *Straightova priča*) da na kosilici prevali više stotina kilometara kako bi posjetio bolesna brata kojega nije vidio godinama.

Nisam pristalica »originalnosti« pod svaku cijenu, dapače, smatram da je zapadni pogled na umjetnost i prečesto talac takva stava. No u *Dobro uštimanim mrtvacima*, osim pokojega proplamsaja osrednje duhovitosti, od maštovitosti i estetske kreativnosti ne zapazih ništa.

**Krešimir Košutić**







*Bijeli Masai*

A n t e P e t e r l i ć

**Mate Relja — profesija kao životni izbor**

(Šibenik, 29. kolovoza 1922 — Zagreb, 1. kolovoza 2006)

Prvog kolovoza 2006, nekoliko tjedana prije svog osamdeset i četvrtog rođendana u Zagrebu je preminuo redatelj Mate Relja, specifična osobnost hrvatske kinematografije, redatelj koji jednako zaslužuje da se govori o njegovim filmovima i o njegovom djelovanju u kinematografiji. Ovo drugo najčešće nije sadržaj napisa o našim filmašima, ali možda bi trebao biti.

Uz više kratkometražnih filmova, Relja je režirao tri cjelovečernja igrana filma, ali nema nikakve dvojbe da je cjelovečernji igrani film bio forma koja ga je mogla najviše zainteresirati. Naime, igrani film »definira« već prvu fazu njegovog rada na filmu, jer je do svog igranog prvijenca došao putem više asistentura u igranim filmovima, pa je, uz Krstu Petanjka i Radenka Ostojića, krajem 1950-ih važio na neki način za pomoćnika režije »prve klase« hrvatske, a i jugoslavenske kinematografije. Priznao je to i redatelj kojemu najčešće asistira; prema pričanju Krste Papića (koji je bio asistent i Hanžekoviću i Relji), Fedor Hanžeković je jednom javno izjavio »mogao bih raditi film bez svih vas, osim bez Mate«. Posao asistenta ili pomoćnika redatelja takav je da ga se većina želi što prije riješiti, ali Relja ga je obavljao zdušno, krajnje stručno kao da je u pitanju njegov autorski rad. Dodajmo, radilo se o profesiji koja je, na žalost, s vremenom gubila na cijeni, čemu je neko vrijeme bilo usporedno i povećanje neželjene improvizacije na snimanjima, da ne kažemo zbrzanosti u realizaciji filmova. U Reljino doba, pak, trebalo se namučiti pomažući i nekompetentnim redateljima, a završna se »ocjena« kod takvog tipa filmskog školovanja i napredovanja dobivala režijom kratkometražnog filma. Filmom *Stop* (1958), nepretencioznim, temi potpuno podređenim, pregledno režiranim instruktivnim dokumentarnim filmom o uzrocima prometnih nesreća, Relja je dobio propusnicu za igrani.

Reljin igrani debi bio je film *Kota 905*, realizaciji kojega se pristupilo negdje početkom lipnja 1959, da bi se onda negdje sredinom srpnja otišlo na snimanje eksterijera u planinu nad Delnicama, a sredinom kolovoza stiglo u Zagreb na snimanje interijera i nekoliko kraćih eksterijera. Odmah se pristupilo obradi i početkom iduće godine u siječnju film je bio dovršen, a premijera je održana negdje u veljači u Reljinu rodnom Šibeniku.

Snimljen pred gotovo pedeset godina i ne naročito razglašavan, film sada možda već blijedi u sjećanju. Bio je snimljen prema (djelomično) istinitom događaju kojega je opisao scenarist (čini mi se Beograđanin) Milutin Janković. Radilo se o subverzivnoj akciji odmetnika (kako ih naziva Relja u in-

tervjuu) ili domaćih izdajica (kako se takve običavalo nazivati), a koji nisu prezali ni od ubijanja, s ciljem pripremanja terena za rušenje socijalističkog poretka. U akciju je, međutim, stupila OZNA (Organizacija za zaštitu naroda), među odmetnike je ubačen njezin pripadnik Vladimir koji je dobro odglumio svoju privrženost ideji prevrata i priveo tu skupinu pred cijevi jugoslavenske vojske. Očevidno: ništa specijalno nova, stara formula, ali već u tom prvom filmu Relja je demonstrirao vrlo visoku zanatsku razinu, u filmu doista nema suvišnoga kadra, svaki kadar u funkciji je napredovanja radnje, redundantni elementi dovedeni su na pravu mjeru i pažljivo raspoređeni, a ostvario se i za ono vrijeme dojam iznimne realističnosti; tako je na primjer gotovo svim likovima odmetnika (osim onoga kojega glumi Stole Arandelović) dana poneka pozitivna crta što baš nije bilo uobičajeno kada se prikazivao neprijatelj režima. Također, svi likovi su bili precizno individualizirani, a u tom pogledu posljednji Reljin uzor bila je Wylerova *Detektivska priča*, film koji se u



Mate Relja (HFS)



Vlak u snijegu

Zagrebu prikazao tog proljeća i o kojemu se u ekipi često raspravljalo. Nadalje, uza sve to, Relja se spretno služio hollywoodskom, a i drugdje iskušanom metodom akcijskih, naročito kriminalističkih filmova. Naime, napetost je, kako sam precizno objašnjava, u ovom filmu zasnivao na tome da gledatelj »zna ono što likovi međusobno ne znaju i pita se kako će se to razriješiti...« Ukratko, stvorio je jedan nepretenciozan ali zanimljiv film, utirući put djelima smanjene ideološke opterećenosti — a kakve je publika već odavno priželjkivala. Nenametljiv, na prvi pogled i neambiciozan, film nije dobio ni jednu nagradu i polako se počeo zaboravljati, odnosno bolje su se pamtili neki pretenciozniji, a neuspjeliji filmovi i nedvojbeno oni koji su više odgovarali tzv. službenoj kritici.

S posljednjim u svezi, u ono vrijeme se ili rjeđe raspravljalo ili nije baš dopiralo do mojih ušiju koje su političke »provenijencije« ti diverzanti. Scenarist je bio Srbijanac, glumci koji tumače odmetnike većinom iz Beograda, provaljivale su riječi iz istočne varijante, bilo je tu brada i šubara, posebno se zamijetio u govoru komandanta odmetnika naglasak neubičajen u zapadnoj varijanti, brzi na prvome slogu u riječi, pa se nametala pomisao da je riječ o skupini četnika. Relja je to demantirao u intervjuu, tvrdeći da je »izmiješao« pripadnike svih kategorija neprijatelja SFRJ. A kad je bio zapitan u svezi s tim na tribini u zagrebačkom Centru za informacije, neodređeno je odgovorio da je među diverzantima bilo svakakvih, dok je prisutni scenograf filma Vladimir Tadej znakovito i duhovito nabacio da među neprijateljima SFRJ nije bilo bratstva i jedinstva, što bi eventualno moglo značiti da se u vidu ipak imala jedna određena monolitnija skupina. No, ako se čini tendencioznim ovo dokazivanje da su se prikazali pripadnici kraljevske vojske i četnici, onda se može najprije ponoviti da je Relju najviše zaokupljala uvjerljivost u portretiranju pa je gotovo svim likovima (tko bili da bili) udijelio nešto pozitivno ljudsko i da naglasak nije stavio na one koji će jednoga dana postati »dežurni« neprijatelji, a na to su mjesto uglavnom pretendirale ustaše.

No, treba reći, krajem 1950-ih je bilo dostatno konstatirati da se radi o neprijatelju, osobama s reakcionarnim politič-

kim ciljevima i sklonima zločinaštvu, pa nije trebalo zalaziti u »pojednostosti«. U svakom slučaju, to je bilo trinaest godina nakon rata, i tada nije trebalo u svakom filmu nabrojiti i distingvirati sve neprijatelje. A već se smjelo, pokazuju filmovi Žike Mitrovića, raditi filmove iz NOB-a koji su u prvom redu akcijski, prema tome »zabavni«, pa se i ovakav film o odmetnicima mogao realizirati u formi pretežito akcijskog filma, što bi ranije izazvalo mrštenja odgovornih po tim pitanjima.

Ovo se prepričalo i s ciljem da se vidi kako Relja nije radio »parolaški« film i kako nije izgrađivao nikakav stereotip u prikazu političkih neprijatelja. Također, Vladimir, protagonist u Reljinu filmu nije bio idealizirana »junačina« nego »samo« hrabri operativac, u čemu je plus u ocjeni tog filma u očima povijesti, minus u njegovoj komercijalnoj stavci. Naime, Relja je težio akcijskom filmu koji naginje realizmu, s radnjom koju ne pokreće lik partizanskoga Johna Waynea kao u isto vrijeme u filmovima Žike Mitrovića *Kapetan Leši* (1960) i *Obračun* (1960), u kojima Aleksandar Gavrić za Drugoga svjetskog rata na Kosovu vrlo stručno tamani balije i druge neprijatelje. Međutim, upravo takvi filmovi donosili su golem utrzak, a nekome su možda djelovali i kao politički vrlo prihvatljivi.

U svezi s realističnošću, Relja će biti dosljedan i u tretmanu glavnog ženskog lika. Radeći *Kotu 905*, on zna da je u osnovi ne samo životno netipično, pa najčešće i neuvjerljivo kad se ovakva akcijska priča garnira s ljubavnom »zgodom«. I tako, iako u filmu postoji ženski lik kojega glumi darovita i privlačiva Hermina Pipinić, lik koji pripada antagonističkoj strani što je »dušu dalo« — nekakvom »vezom« između nje i Vladimira — barem za poneki atraktivni melodramski moment, Relja se ipak nije dao pokolebati. Nije se dao navući na nešto neprikladno duhu njegova filma, iako je više članova ekipe, iza njegovih leđa, sugeriralo glumici: Daj, Hermina, neka ti barem u pogledu bude nešto više simpatije za protagonista, nešto malo seksa... I ona se potrudila, ali Relja nije nasjeo i od tog entuzijazma ekipe nije bilo veće koristi. No, dodajmo, i inače u Reljinim filmovima nema ljubavnih veza; s jedne strane on je smatrao da se ljubavni odnosi često profaniraju u novijem filmu, bio je jednostavno u tom smislu i pristojan, a s druge, pak, ljudsku toplinu znao je otkrivati i drugdje: u lojalnosti, žrtvovanju za druge, u ljubavi prema djeci, prijateljstvu i slično.

Ovaj uspješni Reljin debi nije imao tih »dopunskih« komercijalnih vrijednosti, a i pojavio se u vremenu koje prestaje biti sklono takvim filmovima. Ubrzo će naime prevladati dva nova trenda u tom žanru — jedan je u onoj vrsti realističnosti koja implicira i koliko toliko kritički odnos prema događanjima iz NOB-e, drugi je »što čišća« akcionost, zabavnost à la Mitrović, kasnije à la Hajrudin Krvavac. Za kritičnost je još uvijek bilo rano (u Hrvatskoj i prerano), a Relja u borbama i u ubijanju nije nalazio ničeg zabavnog. I tako odaziv publike bio je »samo« vrlo solidan, film je kritika hvalila, ali ne dovoljno za stvaranje nekog većeg redateljskog kapitala, pomalo osamljen je bio glas tada najautoritativnijeg svjetskog povjesničara filma Georges-a Sadoula (koji je bio u Puli) koji je izjavio da je *Kota 905* jedan od tri najuspjelija filma s tog festivala.

Vremenski prošlosno »kodiran« bio je i Reljin idući film, *Opasni put* (1963) i to, dakako, ne samo zbog vremena radnje. Realiziran prema djelu slovenskog pisca Antona Ingoliča, film prikazuje bijeg djece iz logora za internirane Slovence u Češkoj za vrijeme Drugoga svjetskog rata. No, iako iz razdoblja rata, taj film za djecu i o djeci bio je zapravo pustolovni film. Naime, kad se jedna internirana djevojčica razboli, odbija jesti vjerujući da će ozdraviti jedino ako bude jela jabuke iz svojeg rodnoga kraja. Na to dva dječaka pobjegnu iz logora, dođu do Slovenije, uberu jabuke i donesu ih natrag djevojčici. I bijeg do domovine i natrag zbiva se kroz niz peripetija i ispunjen je velikim opasnostima, a sve to u ovom vrlo dobrom filmu teče bez ikakvih zastoja ili spoticanja. Istih režijskih vrlina kao *Kota 905*, *Opasni put* bio je Reljin najveći »službeni« uspjeh. Dobio je Zlatnoga lava na filmskom festivalu u Veneciji, na onom specijaliziranom dječjem, ali u svijetu vrlo uglednom festivalu, s obrazloženjem, kako ga prenosi *Filmska kultura* (1963, 36: str. 75), »da film umjetničkom ekspresijom izražava duboko humanu temu, koja ističe borbu za mir, a protiv rata.« Ova formulacija ukazuje i na vrijeme nastanka filma, s obzirom na datum, zapravo na kraj razdoblja u kojemu se favorizirala ova kva tematika. Naime, nakon Drugoga svjetskog rata djeca su naglo postala vrlo česti i važni likovi u filmovima bilo ratne bilo suvremene tematike, za što su bili naročito zaslužni talijanski neorealisti. U tim filmovima ona su nemoćni svjedoci tragedija; stravičnu školu života polaze još nezreli i nepripremljeni, kao na primjer u *Zabranjenim igrama* Renéa Clémenta, dobitniku Zlatnoga lava u Veneciji 1952, a s kojim je *Opasni put* bio uspoređivan. Ta tematika prihvatila se i u Jugoslaviji jer su se u tim pričama o djeci u ratnim okolnostima, mogli spajati povijesni i akcijski elementi s lirskim, jer su se u njima mogli suprotstaviti naivni dječji doživljaj života i stravičnost ratnih zbivanja. Susrećemo tu temu u hrvatskom filmu *Ne okreći se sine* (1955) Branka Bauera, a od nje su u inozemstvu prije Reljina filma »profitirali« *Veliki i mali* (1956) Vladimira Pogačića i *Dolina mira* (1956) Franceta Štiglica, a kasnije su uspjeha u domaće publike imali, npr., filmovi Obrada Gluščevića *Vuk samotnjak* (1972) i *Kapetan Mikula Mali* (1974). Prihvativši se takve građe, Relja je ponovno napravio uspješni film i dobio je nagradu u »dječjoj« Veneciji, ali trenutak ipak, kako već rekosmo, nije bio povoljan, i Reljin će uspjeh brzo pasti u zaborav. Naime, u zapadnoj Europi se već i ranije, pod utjecajem uglavnom francuskih kritičara, javio otpor prema filmovima s tzv. velikim temama, posebno zato što su takvi filmovi redovito bili favorizirani na festivalima, dok su oni što su se ponajviše mogli dičiti ekspresivnim stilom (ne i »velikim« suvremenim temama) bili zapostavljeni. Također, tadašnja specifično hrvatska situacija, film se javio u jeku grmljavina na Jadran film koji je prolazio kroz svoju prvu sterilnu fazu. No, tu fazu upravo te je godine priveo kraju Bauerov u Puli nagrađeni film *Licem u lice*, koji je govorio o zlorabama političke moći, koji je, dakle, imao kritički odnos prema društvenim problemima — adut kojega Reljin nije imao; za socijalne teme i kritičke pristupe on se jednostavno nije pripremao. Pored toga, film je u svijetu tada već vrlo žustro kročio putevima modernizma, pa se očekivalo i hrvatsko »priključenje«, a Relji je modernizam bio stran. Relja je, naime, bio profesionalac koji je mogao izvanredno prosperirati u većoj

i žanrovski orijentiranoj kinematografiji, a hrvatska nije bila takva. S tadašnjom produkcijom koja se tek počela bližiti broju od pet filmova godišnje ona se utapala u trci s jugoslavenskim kinematografijama: nije kao srpska počela razvijati žanrove, od svakog se filma (nedomišljeno, besmisleno i jalovo) očekivalo da bude neka velika novost i neki veliki dommet, vrijeme afirmiranja žanrovskog filma bilo je za Hrvatsku još daleko, žanrove su i mnogi hrvatski filmaši ismijavali, mnogi žanrovski eksperimenti zbog svoje nedomišljenosti su tada u Hrvatskoj propali, a, općenito, kad se i pomišljalo na žanr, kao da se tada nije moglo ni pretpostaviti koji bi to mogao biti — osim eventualno komedije i žanrovski neizdiferencirane socijalno-psihološke drame.

Da bi Relja mogao izvanredno funkcionirati kao žanrovski redatelj, a unutar jedne plodnije i bolje organizirane kinematografije, svjedoči njegov sljedeći film. Nakon što se okušao u akcijskom špijunskom filmu (*Kota 905*), nakon dječjeg ratnog filma (*Opasni put*), sada se okušao u dječjem filmu, odnosno u dječjoj filmskoj pustolovini *Vlak u snijegu* (1976). A bilo je u tom filmu i nešto elemenata glazbenog filma, što se odnosi na vrlo efektanu scenu trajanja minute i pol u kojoj troje djece, u narodnoj nošnji, pjevajući marširaju prema školi. *Vlak u snijegu* pokazao je da u prethodnim filmovima Relja kao redatelj nije pokazao sve što može, da ima širi repertoar nego što se moglo pomišljati. Ponovno je uvjerio da zna raditi s djecom, ali se po prvi put odlučio za naratora i za (dulju) retrospekciju, oboje vrlo svrsishodno — ponovno radi stvaranja napetosti. Naime, film počinje s vlakom zametanim snijegom i pričom glavnog lika koji je narator a koji govori o događajima što su prethodili. Kako će se vlak izvući iz snježnih nanosa, to više što je jedno dijete i oboljelo, ono je što se ne zaboravlja i što intrigira gledatelja tijekom te analepse. No, ukratko, film je bio dobro primljen od publike, oduševio je u Puli slavnoga redatelja Sama Peckinpaha, Relja je dobio za film godišnju nagradu Vladimir Nazor, a s vremenom taj film kao da dobiva i status kultnoga filma. No, na žalost, to je bio i Reljin posljednji igrani film, a taj je nastao, treba spomenuti, nakon stanke od punih trinaest godina, i Ivo Škrabalo s razlogom kaže: »Samo se u neshvatljivim nelogičnostima naših filmskih prilika može potražiti objašnjenje zašto je ovaj osvjedočeno profesionalni redatelj morao čekati više od punog desetljeća dok je snimio slijedeći film...«

Nedvojbeno, Relja nije zatajio ni u jednom filmu — ni komercijalno ni umjetničkim dometom, ali stanje u kinematografiji nije mu bilo u prilog, s produkcijama (Jadran film) je bio nepopustljiv, a postupno je gubio i nešto energije. S vremenom je bio prisiljen ograničiti svoj redateljski rad na (uivjek korektno izrežirane) kratkometražne dokumentarne ili obrazovne filmove, a radio je i u Filmoteci 16 gdje je realizirao tridesetak element-filmova i bio dramaturg i direktor proizvodnje te ustanove, radio je i za dječji i obrazovni program televizije, a bio se u jednom trenutku sjetio da je profesor pa je trenutku gubljenja iluzija u svezi sa svojim djelovanjem u kinematografiji na kraće vrijeme otišao kao prosvjetni radnik na privremeni rad u Njemačku. Sve skupa, što je bio uspješniji kao redatelj kao da je postajao i sve potisnutiji, a cijela karijera kao da je bila put prema anonimnosti.



Tomislav Pinter, Ivica Rajković, Mate Relja i Ante Peterlić na snimanju *Kote 905* (1959)

Postoji i drugi važni dio biografija filmskih djelatnika, a njih ispisuje ponašanje i djelovanje u cehu, što se u nas dosta rijetko čini važnom ili zanimljivom temom. U povijestima mnogih kinematografija ili u inozemnim portretiranjima filmskih autora često se piše o tome kako je neki filmaš bio žrtva »sistema«, kako se pokušao oduprijeti datostima sustava proizvodnje, kako je pokušao steći produkcijsku i stvaralačku neovisnost i tome slično. U nas su se, međutim, pretežito pratili uspjesi i neuspjesi nećijih filmova, brojile se nagrade, a kakav je bio nećiji položaj unutar kinematografije i kakvo je bilo nećije profesionalno i građansko držanje unutar nje, to se ili činilo nevažnim ili se iz nekog razloga preskakalo i prešućivalo, iako je upravo to držanje moglo utjecati na razvoj događaja u filmu i kinematografiji. Naime, nije bila rijetkost da su neki filmaši (pretežito redatelji) u velikoj mjeri utjecali na opću organizaciju kinematografije, svojim djelovanjem stvarali poželjne ili nepoželjne modele profesionalnoga, pa i građanskog ponašanja u kinematografiji. Tako, na primjer, neke prešutne, ali djelotvorne zabrane rada — uglavnom zbog političkih diskvalifikacija — pojedinci mogu ponajviše zahvaljivati svojim »društveno-politički svjesnim« kolegama.

Unutar toga širokog »kompleksa« Mate Relja predstavlja pozitivan, možemo reći bez oklijevanja ujedno i poprilično izniman slučaj osobe koja je preuzela pa možda i sve odgo-

vornosti rada u svojoj profesiji, uključujući i one koje su bile po njegovu vlastitu štetu. On, dakle, predstavlja »slučaj« kojega treba zabilježiti i zapamtiti. Trebalo bi to pomnije istražiti i dokumentirati, no ograničit ću se na nešto osobnih iskustava, zatim na ono u svezi s čim postoje pouzdani svjedoci, a sve to da bi se razumjela opće prihvaćena, u uvodu ulomka natuknuta činjenica o Reljinu doličnom držanju.

Šibenčanin Relja bio je pravi lokal-patriot. Ili bolje: nije okrenuo leđa mjestu iz kojega je potekao, mjestu svoje obitelji, djetinjstva i mladosti. Režirao je jedan uspješni kratkometražni film o Šibeniku, ali je možda vrednije to što je smatrao da treba poduprijeti i filmu bliske Šibenčane. Tako, u filmu *Kota 905* skladanje je povjerio debitantu Danilu Danevu koji je, čini mi se, tada živio u Trstu, ali koji je ranije bio dirigent, voditelj čuvenog šibenskog zbora Kolo, što je Relji intimno predstavljalo doista mnogo: Relja je i sam bio ugodnoga glasa i dobrog sluha i mogao se bez poteškoća priključiti u tom pogledu vrlo darovitim Šibenčanima. No, dalje, u *Koti 905* Relja je angažirao i jednog šibenskog darovitog glumca, člana tada zamirućeg šibenskog kazališta, Branka Matića koji glumi odmetnika nesklonoga govorenju, a kasnije je angažirao kao skladatelja Šibenčana Arsena Dedića. I nitko od njih nije ga iznevjerio, i zbog toga — koliko znam — jer općenito nije bio nekritičan pri izboru suradnika. Inače, nije se sustezao pri angažiranju debitanta: npr. Tomislav

Pinter — koji će za koju godinu postati najznačajnije ime filmske fotografije u SFRJ — u cjelovečernjem igranom filmu debitirao je kod Relje, u *Koti 905*.

U *Koti 905* sam i ja po prvi put radio na filmu, imajući u svom »kontu« nekoliko tekstova o filmu i godinu studija režije na Kazališnoj akademiji, što nije bilo malo, ali moglo je biti i potpuno nekorisno. I ja sam bio šibenski đak, ali to nije imalo nikakvog utjecaja u dobivanju volonterskog asistent-skog mjesta: Relja nije imao pojma da postojim i da sam kao gimnazijalac stanovao u susjedstvu njegove obitelji; sam Relja je već znatno ranije otišao iz Šibenika. Relji me doslovno dovukao i nahvalio Ante Babaja, nakon što su odbili njegov film (nije im valjala knjiga snimanja!), odnosno nakon što je tako propala moja nesuđena prva asistentura. I Relja je uvažio Babajinu preporuku, i tako sam ja prvi put stao negdje pokraj kamere. Od mnogih drugih i gotovo isključivo vrlo ugodnih prisjećanja na taj moj »debi« izdvojiti ću, naravno, samo one koji govore o Relji.

Bio sam asistent volonter; zvanje asistenta ću dobiti tek nakon *Kote 905*, i to zahvaljujući Reljinoj pismenoj karakteristici, upućenoj Društvu filmskih radnika. No, i asistentu volonteru pripadao je neki simbolični honorar. Međutim, kad je Relja vidio da je za to određena (blago rečeno) smiješna svota, a takvim se svotama ušteđivao neki sitniš i umiljavalo upravi poduzeća, Relja je zatražio povišenje honorara, i to s komentarom: »Nemojte ga ubijati već u početku!« I direktor filma je povisio honorar, a sada moram istaknuti da je to bio tek jedan iz niza slučajeva da se Relja zalaže za svojega suradnika, neovisno na kojemu se mjestu po važnosti u ekipi nalazi dotični.

No, prije nego što sebe »izblendam« iz priče o Relji, moram prenijeti i zgode koje spadaju u nešto drugačiji žanr. Relja je volio svojih ceh i želio je da ga se cijeni, pa je u tom smislu znao dati određene primjere. Tako, tijekom snimanja *Kote 905* u Delnicama, stigla je vijest da je preminuo crnogorski redatelj Velimir Stojanović kod kojega je Relja pred koju godinu bio pomoćnik režije i s kojim se baš nije najbolje slagao. Relja je, međutim, u jednom trenutku prekinuo rad na sceni i s nekoliko toplih prigodnih riječi oprostio od kolege, a tako nešto, koliko znam, nije se prakticiralo u drugim ekipama. Sličan primjer vezanosti uz kolegu zbio se tijekom priprema za snimanje *Kote 905*, negdje u prvoj polovici srpnja te godine. Relja mi je prišao u kancelariji ekipe na Šalati, dao knjigu snimanja i rekao da odem u Zvonimirovu ulicu (tada Socijalističke revolucije), da tamo (negdje oko broja 100) stanuje Krešo Golik, pa neka mu predam knjigu snimanja. I tako sam odmah pohrlio po najžarkijem srpanjskom suncu do Golika jer je to za mene bio doživljaj: upoznati čovjeka koji je bio već negdje tri godine proskribiran. Relja je, međutim, ignorirao tu činjenicu, a koliko znam i mnogi druge filmaši. Relja je Golika cijenio i to nije krio, što se vidjelo i po tome što ga je pozvao na snimanje. I tako se jednoga jutra Golik koji je bio u blizini, u svojim rodnim Fužinama, pojavio u prijateljskoj posjeti na sceni u šumi iznad Delnica. U međuvremenu, budući da sam bio dobro upoznat s knjigom snimanja i uspoređujući je s onim što se snima, ustanovio sam da ekspert Golik u njoj nije našao išta što bi trebalo promijeniti. Mate u preinakama scenarija i u knjigama snimanja nikada nije pravio veće greške.

Sve ovo ipak treba shvatiti kao bezazleni, možda i nostalgijski uvod. »Interesantniji« je bio Reljin odnos prema producentima. Nakon 1950. gotovo sva vlast u kinematografiji prešla je u ruke producenata i to će ostati sve do potkraj 1960-ih kada je projekte počelo dodjeljivati povjerenstvo Fonda za kinematografiju pri Ministarstvu kulture, prosvjete i čega sve već ne. Do tog razdoblja producenti su bili gotovo svemoćni. Oni su dodjeljivali i projekte, oni su bili prva instanca preventivne cenzure, tijela političke moći, i nije bilo preporučljivo zamjeriti im se. Ta mogućnost/opasnost Relju, međutim, nije impresionirala, o čemu svjedoči događaj sa snimanja *Kote 905*, kojemu sam jednim dijelom bio nazočan. Toga dana nisam bio na snimanju, tražio sam neke epizodiste, a kada sam se vratio u studio (na Šalati, u zgradi tada ekspropriiranog sjemeništa), na ulazu sam neočekivanu sreo Relju, iako je prema operativnom planu trebalo snimati još nekih pet sati. Rekao sam mu da sam obavio posao, a on je s dozom ironije odgovorio: »Odlično, a sada, ako hoćeš, možeš i režirati!« Okrenuo se i produžio, a ja sam se lećnuo, pitao se nije li Mate nešto ljut na mene, a koga sam vraga mogao skriviti? Međutim, što je promijenilo njegovo više manje uvijek dobro ili barem smireno raspoloženje, saznao sam za nekoliko minuta od prisilno plandujuće ekipe. Relja je prekinuo snimanje jer organizatori nisu dopremili kran (»Što će kran u interijeru?!«), iako je bio predviđen, odobren i u knjizi snimanja naznačen. Ili je poduzeće htjelo uštedjeti neku banalnu svoticu ili demonstirati moć ili je netko samoinicijativno preuzeo umjetničke prerogative? No, svejedno, nemilo iznenađeni Relja bez uspjeha je inzistirao, a onda se razbjesnio, prekinuo snimanje i otišao — do daljnega. A tada, shvativši da s njim nema šale, direktor poduzeća je istoga dana sazvao sastanak kome su nazočili Relja, direktor filma i sekretarica režije kao zapisničarka. S jedne strane da bi se ohrabrio, s druge da bi se primirio, revoltirani Relja je trgnuo nekoliko konjaka i — ostavši pribran usprkos dopingu — skesao u brk direktoru (kojemu je taj položaj predstavljao novi korak u političkoj karijeri) ama baš sve što je trebalo, pa i malo više od toga. Epilog: idućega dana kran se našao na snimanju!

Može se možda prigovoriti da smo se na ovoj »zgodi« zadržali i previše. Za ona vremena to je bila hrabrost, a ona Relju nikada nije napuštala. Doduše, to se moralo i »platiti«, veli Relja koji nije uzmicao ni u drugim, neusporedivo drastičnijim slučajevima producenatskog samovlašća: »Netom



Koti 905

sam *Kotu 905* završio, stavljen sam u frižider. Mislio sam da sam sada, kao autor, ravnopravan sugovornik producentima i drznuo sam se da im prigovorim, da se pozovem na dogovore koje smo imali u vezi s jednim filmom i jednim društvenim poslom vezanim za kinematografiju...« Tako je bilo poslije *Kote 905*, ali onda (nakon *Opasnoga puta*), »kad je došlo do kaznenih ekspedicija, onda je pauza trajala trinaest godina«, i dodaje — kao da se usput sjetio i Golika: »Nisam ja kod nas jedini slučaj s takvom pauzom, no golema je šteta što se one kod nas događaju«, veli Relja kojemu nije ni na kraj pameti da se promijeni. Odnosno: »Producenti su raspolagali sredstvima, a time i našim sudbinama. A zna se kako prolaze nepokorni, osobito ako su ljudi o kojima ovise primitivno tašti,« zaključuje Relja svoj »slučaj« u kojemu se ne radi samo o nelogičnosti naših filmskih prilika.

Cijeli svoj radni vijek Relja se borio za uspostavljanje korektnih odnosa između producenata i filmskih radnika, borio se za sindikalna i radna prava filmskih radnika, prihvaćao je kojekakve funkcije u Društvu filmskih radnika SRH u nadi da će pripomoći toj instituciji, gubio je na te poslove mnogo vremena i energije, postao je nepopularan kod producenata. Postao je na neki način pojam borca za pravdu, kolege su ga zbog hrabrosti i principijelnosti cijenili, ali neki su se, na žalost, i »hladili«, umorili su se od Reljina »tjeranja pravice«: Pa šta se Mate nateže, dokazuje, bori kad od toga neće biti neke koristi!!! Uostalom, toga je bio svjestan i sam Relja: »Možda sam svojim ramenom začepio neku rupu na brodu, ali zle vode nadiru...«

Relja se, međutim, zalagao i za korektnije odnose među samim filmskim radnicima. Naime, događalo se da bi neki od njih nakon nekog većeg uspjeha, zbog političkih veza ili iz kojeg drugog razloga postali favoriti poduzeća, osilili se, upuštali se u preskupe projekte, prodirali u razne forume i u njima izguravali nešto što baš njima konvenira, a neovisno o općim interesima Društva. U istupima na sastancima Društva filmskih radnika — a bio bi zanimljiv popis i opis tih istupa — Relja je i njih kritizirao bez dlake na jeziku, a, dakako, i od toga je imao samo štete.

I što je on još — osim načelnosti, poštivanja prava, poslovne i profesionalne korektnosti — očekivao od kinematografije, što je to čega bi se danas trebalo sjetiti, na čemu bi možda danas trebalo i poraditi? Prije svega, imao je imao u vidu i neke određene, povremeno i provodene forme rada. On je u kinematografiji djelovao od nekoliko godina nakon rata, sve aktivniji je postajao od početka 1950-ih kada se znatno povećala samostalnost proizvodnih poduzeća, ali i kada se u kinematografiji uvela slobodna profesija što je, kako on tvrdi, uzrokovalo »da se stvore najlošiji međuljudski odnosi koji se mogu zamisliti«. Prepuštenost filmaša vlastitoj inicijativi, a i samoupravna praksa u kinematografiji koja se znala svesti na borbu pojedinaca za ostvarenje vlastitih, u biti efe-

mernih interesa, bili su za Relju razlogom spomenutih devijacija kojima se oštro suprotstavljao na spomenutim sastancima Društva.

No, i kolikogod njegovo djelovanje bitno obilježavaju opisani sukobi s poduzećima, on je u metodama njihovoga rada nalazio i neke prednosti. Smatrao je korisnim što u poduzećima postoje dramaturški odjeli, i koliko god su i ti dramaturzi bili neiskusni pioniri te profesije, koliko god su zavisili o odlukama šefova poduzeća i strahovali od političkih ocjena svoga rada sa strane Savjeta poduzeća, ipak je postojala težnja da se stvori skupina stručnjaka koji biraju scenarije, rađe na obradama scenarija, angažiraju scenariste za određene scenarističke zadatke. Međutim, zbog nedostataka u radu tih dramaturških odjela, zbog njihove nesprenosti da prihvate nove smjerove u filmu, potkraj 1960-ih projekte je počelo birati povjerenstvo Ministarstva, pa se uloga tih dramaturških odjela svela se na minimum i ona su ubrzo i iščezla. Otišlo se u drugu krajnost: redatelj se morao sam brinuti oko scenarija. Relja je, pak, i u našim uvjetima, vjerovao u mogućnost stvaranja kinematografije na najvišoj profesionalnoj razini, odnosno, vjerovao u specijaliziranost i podržavao ju je: na scenaristima je da pišu, a na redateljima da režiraju; on sam napisao je scenarij samo jednom — kad je imao uporište u književnom djelu, u romanu Mate Lovraka. Novi način dodjele scenarija pa i tendencije autorskoga filma s tim su, međutim, bili u suprotnosti, a negativna posljedica bila je u potpunom nestajanja scenarističke profesije. Scenarista je i ranije bilo vrlo malo, očekivalo se da će djelomična zamjena za njih postati dramaturzi, a sada su odjednom redatelji su bili prepušteni sami sebi, počeli su sami pisati scenarije, tek tu i tamo pozivajući na suradnju autora književnog djela ako se radilo o ekranizaciji. I na kraju se potpuno zaboravilo što uopće predstavlja profesionalni scenarist. Još i naglasimo: nepostojanje takvoga kadra minus je hrvatske kinematografije sve do današnjih dana.

Relja, dakle, nije samo otkrio postojeći nedostatak u ondašnjoj filmskoj stvaralačkoj praksi, nego je intuirao i nedostatak koji hrvatsku kinematografiju prati do danas. I takav zaključak koji se proteže na jedno vrlo dugo razdoblje čini se najprikladnijim pri dovršavanju ovog oproštaja od Mate Relje. U ovom prisjećanju željelo se približiti njegov opus, još više sama osoba i situacije u kojima se ta osoba našla svojom voljom. Opus će se moći provjeravati, a osoba će vremenom biti sve nepoznatija, pa je zato pokušajmo još nekako učvrstiti u vremenu. Čini se da je to u spoznaji da je Relja bio filmaš idealist koji je vjerovao da se i u našim pionirskim i nemirnim društvenim uvjetima može postići nešto što nadilazi te okolnosti i da bi kinematografija mogla funkcionirati na doličan način. U tim vjerovanjima on je na kraju redovito ostajao ponosno sam, a kad ga se sjetim, možda se upravo zato osjećam ugodno i zahvalno.

## Bilješke

1 Sva citiranja Mate Relje ovom napisu uzeta su iz intervjua kojega je s redateljem vodio Srećko Jurdana u tjednoj reviji *Studio* (Zagreb, 8. X. 1984, str. 10-12)

2 1984. Relja dobio i nagradu Vladimir Nazor za životno djelo.

3 Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.-1997*, Zagreb 1998, str. 250-251.

Krešimir Mikić

## U spomen znanstveniku, profesoru, ljubitelju filma, dragom čovjeku Stjepku Težaku

(Požun kraj Ozlja, 22. srpnja 1926 — Zagreb, 1. kolovoza 2006)

Teško je među danas živućim ljudima u Hrvatskoj pronaći nekog tko se nije susreo s imenom prof. dr. Stjepka Težaka. Bilo da je učenik (Težak je autor brojnih školskih udžbenika i jezičnih priručnika, gramatike-u koautorstvu sa Stjepanom Babićem) ili student, odnosno nastavnik hrvatskog jezika (knjige: *Morfologija, Hrvatski naš svagdašnji, Hrvatski naš osebniji, Hrvatski naš (ne)zaboravljeni, Jezične mijene i prijelomi u hrvatskoj umjetnosti riječi, Hrvatski naš ne-podobni* i mnoge druge) ili dijalektolog (*Ozalski govor, Kajkavsko-čakavsko razmeđe, Dijalekt na radiju, televiziji i filmu* i druge). Stjepko Težak (predavao je na Pedagoškoj akademiji i Filozofskom fakultetu u Zagrebu) u svojoj je znanstveno-pedagoškoj univerzalnosti veliko stručno priznanje stekao kao vrtni metodičar nastave jezika književnosti i filma (knjige *Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika, Uvođenje u umjetnost filma i televizije* — u koautorstvu s Miroslavom Vrabecom, *Teorija i praksa nastave hrvatskoga jezika 1 i 2, Metodika nastave filma* i druge). Uređivao je časopis *Modra lasta*, priređivao je književna djela (šaljive narodne priče), a bio je stalni rado viđen sudionik brojnih metodičkih, filmskih i medijskih seminara.

Sve je ovo samo dio bogatog životopisa profesora Težaka. Zaista je začudno da filolog po vokaciji nastoji u škole uvesti film (a kasnije i druge medije) kao nastavni sadržaj i to u okvirima nastave hrvatskog jezika i književnosti. On pri tom vrlo dobro zna što film znači mladom naraštaju, svjestan je da je on dio opće kulture, izuzetno popularan i stoga nikako ne može i ne smije zaobići školske klupe. Istina je, sve se više gleda, a manje čita, ali djeca i njihovi nastavnici moraju baš stoga poznavati film i druge medije, o njima govoriti sa svih motrišta. To nastojanje Težak ranih 1960-ih jasno i glasno zastupa kod tadašnjih prosvjetnih vlasti, tražeći da film postane redovita nastavna jedinica unutar školskih programa osnovnih i srednjih škola te studijskih grupa na filozofskim i tadašnjim pedagoškim fakultetima. U to vrijeme u Europi se o tome praktički ni ne razmišlja. Zahvaljujući upravo njemu danas se u osnovnim školama predaje Medijska kultura, a i u nekim srednjim, kao izborni predmet (na žalost, ne u velikom broju), na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i na nekim fakultetima van Zagreba predaju se uspješno filmološki kolegiji (tragično je međutim da su se upravo na Odsjeku za hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je profesor Težak godinama predavao Metodiku filma, a predavao se i kolegij Osnove teorije filma, njegovim

umirovljenjem ti predmeti praktički ukinuli). Na Učiteljskim fakultetima, odnosno Visokim učiteljskim školama odgajatelj i učitelji slušaju kolegij Medijska kultura kojeg je upravo inicirao Težak, tada kao kolegij RATEF (radio-televizija-film) i to su, uz zagrebačku komparatistiku, jedina mjesta gdje se kontinuirano provodi medijska edukacija budućih nastavnika, naravno uključujući i Medijsku školu koja svake godine (a Težak je predavao na svakoj, osim ovogodišnjoj, u čemu ga je spriječila bolest) djeluje kao mjesto daljnjeg usavršavanja medijskih pedagoga.

Stjepko Težak je uvijek posebice naglašavao i podupirao medijsko stvaralaštvo, filmsko i videostvaralaštvo u filmskim i videodružinama u školama, kao izvannastavnu aktivnost djece i mladeži, te je bio česti član prosudbenih komisija na revijama dječjeg amaterskog filmskog i videostvaralaštva. Tome se posvećivao i pišući o nekim dilemama, naime po-



Stjepko Težak (HFS)



sebnog ga je zanimalo gdje su granice dječjeg samostalnog rada, a gdje se osjeća prevelik utjecaj voditelja, nastavnika.

Ove i mnoge druge dileme, savjete i iskustva pokušao je iznijeti u svom najobuhvatnijem djelu *Metodika nastave filma* (Zagreb, 2002). Iako je ovdje riječ i o drugim medijima (radio, televizija, strip), više od 90% knjige obrađuje filmsku problematiku. Za ovu knjigu se s pravom može reći da predstavlja teorijsko ishodište nastave filma koju će nove generacije nadograđivati u suglasju s medijskim promjenama kojih smo svjedoci.

Knjiga sadrži znanstveno-stručna objašnjenja o biti i svrsi nastave filma, o filmskom odgoju i obrazovanju, o načelima nastave filma, nastavnim oblicima i metodama u nastavi filma, o metodičkim pristupima, o povezivanju nastave filma s ostalim cjelinama nastave hrvatskoga jezika i o filmskim i televizijskim izvannastavnim aktivnostima učenika.

Težak smatra da uspješno izvođenje nastave filma, ili filmske kulture, osposobljava učenika za svjesno, sigurno i kritičko poimanje poruka s ekrana, razvija njegovu estetsku osjetljivost, umne i imaginacijske sposobnosti, pomaže mu da u životu djeluje, postane slobodna, kritična i samokritična, stvaralačka osoba koja će se znati kritički i samokritički odnositi prema događajima i pojavama koje susreće i kojih je sudionik i tome pridonijeti kakvoći života u svojoj zajednici i svijetu u kojem živi.

Čimbenici filmskog odgoja i obrazovanja su učenik-nastavnik-okolnosti-film koji su duboko međusobno povezani, a upravo iz toga proizlazi neizbježnost poštivanja osnovnoga zahtjeva da se filmskoobrazovni sustav uspostavi u suglasju s mogućnostima i karakteristikama dječje recepcije filma, uz nužno uvažavanje kulturnih, socijalnih, obiteljskih i drugih razlika među učenicima. Nositelj, pokretač i uzrok filmsko-nastavnih programa je filmski uradak i filmski jezik s osloncem na temeljnom znanju o filmskoj tehnici i povijesti filma.

Težak predlaže različite filmološke pristupe, kad je riječ o filmu u nastavi:

- filmskodidaktički pristup čija je svrha stjecanje znanja o filmu i filmskoj umjetnosti
- filmskopovijesni pristup kojim se želi ukazati na povijesni razvoj medija
- filmskoproizvodni pristup kojim se objašnjavaju faze u nastajanju filma
- filmskoobrazovni pristup posebice je nazočan u razrednoj nastavi i njime se želi ukazati na medije i odgojne ciljeve
- filmskoumjetnički pristup pri čemu se uspoređuju film i druge umjetnosti, primjerice film i književnost, film i kazalište i drugo.

On smatra da bi se u razrednoj nastavi trebao primijeniti komunikacijsko-pedagoški pristup jer je bitno kod učenika razviti sposobnost razumijevanja i doživljavanja filma, što je usko povezano s ostvarivanjem odgojnih i općih pedagoških ciljeva. Postupno se uvode i ostali pristupi jer je jasno uočeno da je to kod današnjih medijskih generacija i te kako moguće. Iako u osnovnoj školi naglasak treba biti poglavito na doživljajno-spoznajnoj komponenti, ne smiju se zapostaviti ni stvaralačke sposobnosti učenika, kao ni teorijska znanja. Posebna je pozornost u knjizi dana oblikovanju nastavnoga procesa, mjestu i ulozi filmskih pojmova u interpretaciji filma, s primjerima organizacije nastavnoga procesa s različitim metodičkim polazištima.

Čitajući knjigu *Metodika nastave filma* jasno uočavamo da je prednost dana integracijsko-koleracijskom sustavu pa se tako raspravlja o vezama filma i književnosti, filma i jezika, filma i kazališta, poveznicama između filma i stripa, radija i televizije. To je jedan od mogućih pristupa filmu, što je Težak sasvim sigurno učinio dijelom i stoga da oraspoloži one protivnike medija, odnosno medijske kulture u našim školama koji nemaju onu potrebnu širinu gledanja koja je upravo karakteristična za njega i koji moraju medije povezivati s postojećim umjetnostima jer inače za njih nema mjesta na školskom satu. Većina njih nije se ni rodila kad je Težak već mislio sasvim drugačije, puno suvremenije.

Možemo se upitati otkud takav interes za medije, naročito film, kod jednog znanstvenika koji proučava jezik, a ne slike.

U razgovoru s Duškom Popovićem za *Zapis* (glasilo Hrvatskog filmskog saveza) Težak je otkrio da postoje tri njegove životne ljubavi, a to su: filologija, film i rodni kraj — Ozalj. Stjepko Težak je, da pridodamo, cijelim svojim životom svjedočio o tome kako se voli svoja domovinu Hrvatska i hrvatski jezik i koliko mu znače škola, učitelji i učenici.

Ono što Težaka razlikuje od brojnih njegovih kolega je umijeće da se znanost prožme emocijama, da o složenom govori jednostavno, a da se uz sve to zadrži srdačnost, pristupačnost i jednostavnost. Svatko tko je na bilo koji način imao prigodu poznavati i slušati Stjepka Težaka sretan je čovjek, svatko tko je s njime imao čast i surađivati, doživio je lijepe i nezaboravne trenutke. Ja osobno znam da mu puno dugujem, kao stručnjaku i dragom čovjeku, iskrenom prijatelju.

I ako ponekad s nebeskih visina čujem pjesmu, znam da je među pjevačima i naš dragi Stjepko, čujem njegov lijepi i snažni glas.

Dejan Kosanović

## Filmska limenka nije sasvim prazna

Povodom teksta Enesa Midžića *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke* (HFLJ, 46)

Na početku moram da kažem da je tekst Enesa Midžića *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke*, objavljen u 46. broju *Ljetopisa*, svakako koristan doprinos proučavanju rane povijesti hrvatskoga filma. Pre svega jer se pokreće sa mrtve tačke istraživanje te oblasti koja je u hrvatskoj filmskoj historiografiji zastupljena, posebno posle iznenadne i prerane smrti Vjekoslava Majcena. Ali, u tome tekstu je veliki broj nedorečenih podataka, pogrešnih pretpostavki i zaključaka koji svakako proizilaze iz nedovoljne obaveštenosti autora i nepotpunog uvida u raspoloživu i javno dostupnu izvornu građu. To bi moglo da dovede u zabludu ne samo neke buduće istraživače rane hrvatske filmske prošlosti (nadam se da će ih biti), već i širi krug zainteresovanih čitalaca *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Pre svega i kao istoričar ranog hrvatskoga filma, a zatim i što sam već u prvom pasusu Midžićevog članka apostrofirani, smatram da mi je dužnost da ukažem na neke ne tačnosti u tome tekstu. Svoje primedbe ću pokušati da sistematizujem:

### Postoji zabluda

— posebno i u Srbiji i u Hrvatskoj — da je »nova vlast nakon Drugog svjetskog rata svjesno uništila veliku količinu filmskog gradiva« (kako navodi Midžić). Istorija filmske arhivistike u drugoj Jugoslaviji (DFJ, FNRJ, SFRJ) nije ni proučena, ni napisana, dokumenti nedostaju, ali su neke istorijske činjenice, bar delimično, ipak poznate. Još za vreme rata Vrhovni štab NOV i POJ je doneo direktivu o čuvanju pronađene i od neprijatelja zaplenjene arhivske i fotografske građe, što se odnosilo i na film. Nažalost, to nije uvek dosledno sprovedeno i svakako je znatan deo domaće filmske građe uništen tokom Drugog svjetskog rata (a ni ranije nije bio sistematski čuvan). Ali nova vlast, bez obzira na političke ciljeve, nije bila toliko primitivna i besmisleno glupa da filmsku građu namerno i svesno uništava. Odmah po osnivanju 1946. godine, Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ poslao je uputstvo republičkim filmskim preduzećima »da sakupljaju po jednu kopiju svih starih jugoslovenskih i stranih filmskih žurnala, dokumentarnih i umetničkih filmova, filmova snimljenih za vreme rata itd.«, što je kasnije preneto u zadatke Centralne jugoslovenske kinoteke kada je osnovana 1949. godine. Zagrebački Nastavni film 24. 06. 1949. i Jadran film 29. 06. 1949. godine poslali su Centralnoj jugoslovenskoj kinoteci popise svojih filmskih arhiva, koji su, znači, postojali i izvestili su da nastavljaju sa daljim

sređivanjem materijala.<sup>1</sup> Te popise nisam uspeo da nađem u arhivskoj građi u Beogradu, ali je moguće da kopije celih dokumenata postoje u Zagrebu. Priče da su stari nitratni filmovi korišćeni za proizvodnju industrijskog lepila i navodno za proizvodnju fiskulturnih patika u tvornici Borovo 1947. godine možda imaju nekih osnova, iako u dokumentaciji Jugoslovenske kinoteke piše da se radilo samo o ustupanju viška kopija nekih filmova. Da li su tom prilikom uništene i jedine kopije dokumentarnih i igranih filmova iz predratnog perioda verovatno nećemo nikada saznati. O tome pitanju sam detaljnije pisao u svojoj knjizi o Milenku Karanoviću, prvom direktoru Jugoslovenske kinoteke.<sup>2</sup>

### Kinoteka i Kinoteke

U okviru centralizovane i administrativno organizovane nove jugoslovenske kinematografije posle Drugog svjetskog rata (Filmsko preduzeće DFJ jula 1945. itd.) osnovana je februara 1949. godine Centralna jugoslovenska kinoteka (isprva kao Filmski arhiv saveznog filmskog preduzeća Zvezda film, kasnije preimenovana u Jugoslovensku kinoteku). To je bila ustanova direktno pod upravom Komiteta za kinematografiju, odnosno Savezne vlade, finansirana iz saveznog budžeta, nadležna za celu državu. Takav je u to vreme bio ceo administrativno organizovani društveni sistem. Njoj su kinoteke republičkih preduzeća predavale svoje filmske arhive, a ta Kinoteka je takođe otkupljivala (preko oglasa) filmove i drugu arhivsku građu od privatnih vlasnika širom zemlje (prvi otkup filmskog materijala od privatnika iz Hrvatske zabeležen je 7. maja 1949. godine). Posle decentralizacije jugoslovenske kinematografije, od 1952. do 1957. godine, Jugoslovenska kinoteka je imala status kulturne ustanove Republike Srbije, ali je kao jedina u zemlji nastavila da obavlja sve poslove kao i u prethodnom periodu. Po Zakonu o filmu 1957. godine Jugoslovenska kinoteka ponovo dobija savezni status i zadržava ga sve do 1971, kada prelazi u nadležnost grada Beograda i Republike Srbije. Po analizi finansiranja Jugoslovenske kinoteke od 1957. do 1971. godine Federacija je u tom periodu ulagala 22,78 % sredstava, Srbija 1,46 %, Hrvatska 0,32 %, grad Sarajevo za program dvorane Kinoteke 2,11 %, dok su sopstveni prihodi Jugoslovenske kinoteke iznosili 73,33 %.

Godine 1973, na osnovu zaključka republičkih sekretarijata za prosvetu, nauku i kulturu, shodno predlogu međurepubličke ekspertske grupe koja se sastala marta 1973. u Ljubljani, doneta je sporazumna odluka o podeli fondova Jugo-

slovenske kinoteke. To se odnosilo na materijale koji su predavani Jugoslovenskoj kinoteci na osnovu Zakona o kinematografiji, ali i na neke druge preuzete materijale. Kinoteka Makedonije, osnovana 1974. godine, prva je uzela svoje materijale, dok je fond Miliona Manakija bio preuzet znatno ranije. Kinoteka Hrvatske je preuzela svoj dogovoreni deo filmskog fonda 1981. godine (uključujući i filmove Škole narodnog zdravlja), a Slovenija tek 18. juna 1991, sedam dana pre izbijanja ratnih sukoba tokom kojih se raspala Jugoslavija. Svi su ovi materijali bili preuzeti na osnovu sporazuma, bez ikakve nadoknade Jugoslovenskoj kinoteci za dugogodišnje čuvanje građe.

### Hrvatska filmska građa u Jugoslovenskoj kinoteci.

Pretpostavljam da su podaci koje navodi kolega Midžić o količini filmske građe iz Hrvatske koja se po raznim osnovama nalazi u Jugoslovenskoj kinoteci približno tačni, iako u specifikiranoj bilješci 1 nisu navedeni izvori podataka. Smatram da je svakako moguće utvrditi tačno stanje i rešiti skoro sve probleme ne čekajući na završetak postupka sukcesije. U svojstvu predsednika Upravnog odbora Jugoslovenske kinoteke učestvovao sam u razgovoru koji je u vezi sa tim pitanjem obavljen u Beogradu 2001. godine (direktor Arhiva Hrvatske, direktor Hrvatske kinoteke Mato Kukuljica, direktor Jugoslovenske kinoteke Radoslav Zelenović i predsednik UO Jugoslovenske kinoteke Dejan Kosanović). Tada je zaključeno da će Jugoslovenska kinoteka omogućiti kopiranje (ili preuzimanje) filmske građe za koju je Hrvatska kinoteka zainteresovana, s tim da hrvatska strana snosi troškove kopiranja i (ili) plati nadoknadu za čuvanje građe po *najnižoj tarifi* koju predviđa cenovnik Međunarodne federacije filmskih arhiva (FIAF) čiji su članovi obe kinoteke. Nešto kasnije, iste godine, predstavnici Hrvatske kinoteke i predstavnici Jugoslovenske kinoteke (direktor Zelenović i upravnik Muzeja Jugoslovenske kinoteke Dinko Tucaković) sastali su se u Zagrebu, dogovorili o daljoj saradnji i potpisali o tome protokol. Međutim, posle ovih zaključaka i rastanaka u kolegijalnoj atmosferi, Hrvatska kinoteka nije do danas preduzela nikakve konkretne korake u tom smislu. Posebno je ostao nerešen problem priznavanja *pravnog statusa* filmskog fonda NDH koji je u Jugoslovensku kinoteku dospelo kao *materijal zaplenjen od neprijateljskih snaga 1945. godine*, te se i dalje vodi kao takav, a ne kao hrvatsko kulturno nasleđe. Međutim, i na tu građu se odnosi isti zaključak o mogućnosti kopiranja uz snošenje troškova, dok bi originalni materijal i dalje bio vlasništvo Jugoslovenske kinoteke. Da podsetim: takve zaplene neprijateljskog filmskog materijala su izvršili i zapadni i istočni saveznici krajem Drugog svetskog rata, a nešto od toga još uvek nije u potpunosti vraćeno Nemačkom saveznom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Pretpostavka autora teksta da »filmsko gradivo koje je nacionalno vlasništvo [Hrvatske] zasigurno propada u nebrizi pohrane u Jugoslovenskoj kinoteci« je proizvoljna, netačna i verovatno proizilazi iz potpunog nedostatka informacija. Boreći se sa velikim materijalnim teškoćama Jugoslovenska kinoteka dosledno i na najbolji mogući način čuva sve nitrat-

ne filmske materijale u svojim fondovima, bez obzira gde su nastali. *Nebriga pohrane* materijala snimljenog u Hrvatskoj koji *zasigurno propada u nebrizi pohrane*, što kolega Midžić pretpostavlja u svom tekstu, samo je nepotrebna aluzija kojom se neki drugi problemi pokušavaju obojiti danas već prevaziđenim političkim razlozima.

### Dostupnost materijala iz Filmskog arhiva Jugoslovenske kinoteke

Iako nisam više zvaničnik Jugoslovenske kinoteke, već samo njen spoljni saradnik, mogu odgovorno da izjavim da Jugoslovenska kinoteka ne osporava ni jednoj nacionalnoj kinoteci (bivših jugoslovenskih republika) da pod opšteprihvaćenim arhivističkim principima (razmena građe ili plaćanje troškova) može kopirati filmove iz fonda Jugoslovenske kinoteke za koje je zainteresovana, bilo u naučnoistraživačke ili u dokumentacione svrhe. Ali Jugoslovenska kinoteka se ne može odreći ni jedne originalne kopije ili negativa koje je dobila ili nabavila legalnim putem ili otkupila sopstvenim sredstvima i sačuvala. To se odnosi i na hrvatski filmski fond i to je izričito navedeno na sastancima koje sam pomenuo.

Ovaj opširni uvod je bio neophodan da bih se pozabavio pitanjima koja je u svome tekstu konkretno postavio Enes Midžić.

### Šturo obrazloženje

U svojstvu recenzenta dragocenog, stručno obrađenog i preciznog popisa *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (1904.-1940.)* koji je izradio Vjekoslav Majcen moja je dužnost bila pre svega da ukažem na netačnosti i greške. S obzirom da sam ja pre tridesetak godina prvi pretpostavio da je *Šibensku luku* snimio 1903. godine kao poseban film Stanislaw Noworyta, što sam kasnije objavio u svojoj doktorskoj disertaciji (1983) i što je zatim odatle preuzimano, bio sam najpozvaniji da, pored ostalog, ispravim i svoju pretpostavku koja je svojevremeno proizašla iz nedostatka podataka. Znači, moje obrazloženje jeste bilo šturo, jer sam samo predložio da se u tekstu popisa ispravi godina (1904) i ime snimatelja (Frank Storm Mottershaw), smatrajući da popis filmova (katalog) nije naučna rasprava i ne iziskuje opširan opis istraživačkog puta od pogrešne pretpostavke do proverenog saznanja. To će, ustvari, delimično nadoknaditi ovaj moj sadašnji tekst.

### Šibenska luka je samo deo veće celine

Kada sam pre više od tri decenije prvi put video *Šibensku luku* bio je to samo jedan fragment nesređenih materijala iz perioda pre Prvog svetskog rata koji su čuvani u Jugoslovenskoj kinoteci i nigde nije bilo označeno da je to deo filma *Krunisanje Kralja Petra I Karađorđevića*. Dužina fragmenta koji sam tada video bila je oko 25 metara. Kako je došlo do tog razdvajanja izvornog materijala?

Film *Krunisanje* (tako ću ga navoditi u ovom tekstu), koji se danas u Filmskom arhivu Jugoslovenske kinoteke vodi pod punim naslovom *Krunisanje Kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*, pronašao je 1937. godine u Engleskoj i otkupio Vojislav Jo-

vanović-Marambo, beogradski književnik, publicista i diplomata. Film (pozitiv i negativ) je doneo u Beograd i pre Drugog svetskog rata samo ga je jednom prikazao najužem krugu gledalaca (prijatelja).

Ovaj film je 1950. godine ponudio Centralnoj jugoslovenskoj kinoteci pionir srpskog filma Dragiša M. Stojadinović (navodno kum Jovanovića-Maramba) i Jugoslovenska kinoteka je 5. maja 1950. otkupila *Krunisanje* za 40000 dinara. Međutim, stvarni vlasnik materijala Jovanović-Marambo se nije složio sa ovim otkupom, tako da je za plaćenu sumu odobrio Centralnoj jugoslovenskoj kinoteci da građu kopira, a originalni materijal je uzeo od Kinoteke i zaveštao ga Patrijaršiji Srpske pravoslavne crkve. Jugoslovenska kinoteka je taj originalni materijal konačno preuzela od Patrijaršije tek početkom devedesetih godina prošlog veka.

Od kopiranog materijala su 1951. godine izdvojene (i delimično premontirane) scene snimljene u Beogradu i tako je nastala skraćena verzija filma, duga 550 metara, koja je pod naslovom *Beograd 1904. godine* prikazana jula 1951. na XI. Kongresu FIAF-a u Cambridgeu. Kasnije je prikazivana u više jugoslovenskih gradova i razmenjivana je sa nekim stranim kinotekama za druge filmove. Tako je film postao poznat i u svetskoj historiografskoj literaturi.<sup>3</sup> Preostali delovi filma — sekvence snimljene u Srbiji, Novom Pazaru, Crnoj Gori i Dalmaciji bile su pripojene ostalim starim materijalima snimljenim pre Drugog svetskog rata. Kako u originalnom filmu međunatpisi nisu postojali, a odbačene sekvence nisu 1951. godine bile na odgovarajući način popisane i obrađene, one su se decenijama vodile u evidenciji kao posebni filmovi ili su se utopile u ostatke i nesređenu građu. Tek su 1992. godine šef Arhiva Jugoslovenske kinoteke Stevan Jovičić i profesor Fakulteta dramskih umetnosti Marko Babac od rasturenih materijala, na osnovu podataka koje su prikupili razni istraživači, sklopili celinu, ubacili su međunatpise i dodali špicu. Tako je nastala *prva verzija* obnovljenog i skoro potpuno celog *Krunisanja* koja je u velikoj meri odgovarala prvobitnom filmu. Ova prva obnovljena verzija je od 1992. godine u raznim prilikama prikazivana i u zemlji i u inostranstvu.

I, konačno, 2004. godine, od originalnog materijala preuzetog od Patrijaršije SPC, stručnjaci Jugoslovenske kinoteke na čelu sa šefom Arhiva Aleksandrom Erdeljanovićem, izradili su *drugu (konačnu) verziju obnovljenog Krunisanja* koja je restaurirana i tehnički obrađena u specijalizovanoj laboratoriji Imagine ritrovata u Bologni. Ta najpotpunija verzija, duga sa međunatpisima 1480 metara (35 mm), prikazana je na Danima nemog filma u Sacileu 2004. godine i ona se sada koristi uvek kada se prikazuje *Krunisanje*.

### Rad istraživača

O filmu *Krunisanje* pisalo je više istoričara domaćeg filma u Srbiji: Milenko Karanović, Radoš Novaković, Bosa Slijepčević, Stevan Jovičić, Petar Volk, kao i potpisnik ovih redova. Bosa Slijepčević je objavila u beogradskoj *Politici* 1979. godine članak *Srpski počasni konzul u Šefildu i njegova snimanja u Srbiji* u kome je sistematizovano iznela dotad poznate podatke o Wilsonu i filmu.<sup>4</sup> Međutim, najveći doprinos pro-

učavanju filma *Krunisanje* i njegovog nastanka dao je istoričar filma Srđan Knežević. On je 1986. godine na Grupi za istoriju Filozofskog fakulteta u Beogradu odbranio magistarski rad *Film kao istorijski izvor za proučavanje krunisanja Kralja Petra I u Beogradu 1904. godine*, ali se nije zaustavio na tome. Nastavio je svoja uporna istraživanja po arhivima u zemlji i inostranstvu, boravio je u Sheffieldu gde je našao potomke snimatelja Frank Storm Mottershawa, koga je on i prvi identifikovao. Porodica Mottershaw je, pored ostalog, sačuvala veoma kratak i zanimljiv dnevnik Franka Mottershawa koji je pisan za vreme snimanja u Srbiji i Crnoj Gori i naslovljen *Snimanje srpskog krunisanja 1904 (Filming a Serbian Coronation in 1904)*. Na osnovu tih zabeleški F. S. Mottershaw je objavio 1917. godine i članak pod naslovom *Moja filmska iskustva u Srbiji (My Kinema Experiences in Serbia)* u kome na sažetiji način prepričava svoja iskustva od trinaest godina ranije.<sup>5</sup> Srđan Knežević je o snimanjima Wilsona i Mottershawa objavio tri posebna teksta: kraći članak u beogradskom listu *Politika*, iscrpnu studiju u *Istorijskom časopisu* i feljton od osam nastavaka — informativno najpotpuniji — opet u *Politici*.<sup>6</sup>

### A sada — Šibenska luka

1) Pre svega potpuno je sigurno da film (filmski fragment) *Šibenska luka*, koji se u Hrvatskoj kinoteci vodi pod brojem 1 kao najstariji sačuvani film snimljen na tlu Hrvatske, predstavlja deo veće celine — filma *Krunisanje Kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*. A i to je samo deo materijala snimljenog u Dalmaciji, što ćemo kasnije videti. Zanimljiva je slučajnost da isti film obuhvata najstarije sačuvane filmske kadrove snimljene na tlu Srbije, Crne Gore i Hrvatske.

2) Film je snimljen krajem septembra 1904. godine. Engleski novinar i putopisac Arnold Muir Wilson (1857-1909), počasni konzul Kraljevine Srbije u Sheffieldu (Velika Britanija) koji je bio pozvan kao gost na krunidbene svečanosti u Beogradu, angažovao je snimatelja Frank Storm Mottershawa Jr. (1882-1930) iz tada poznate Sheffield Photo Company koja je proizvodila i filmove. Oni su napustili Sheffield 16. septembra 1904, stigli železnicom u Beograd 19. snimali u Beogradu od 20. do 23. a zatim su u povratku snimali u Kraljevu, manastirima Žiči i Studenici, Raškoj, Novom Pazaru, Andrijevići i Cetinju. Posle toga su, pretpostavljam, pri povratku brodom iz Kotora za Trst, ostatak filmske trake iskoristili za snimanje živopisnih prizora luke Šibenik i luke Zadar. To je, najverovatnije, bilo prvih dana oktobra 1904. godine, što bi se moglo bliže utvrditi uvidom u red plovidbe parobroda Hungaria koji je održavao liniju Trst-Kotor-Trst i koji se vidi u zadnjem planu nekih kadrova snimljenih u luci Šibenik. U pomenutom tekstu Mottershaw izričito ne pominje snimanja u Šibeniku i Zadru, već samo navodi da su iz Kotora brodom otplovili kući (brodom do Trsta, železnicom do obale Kanala, brodom Calais-Dover, pa najzad železnicom do Sheffielda).

3) Snimatelj je bio Frank Storm Mottershaw Jr. To je svojim istraživanjima, kao što sam naveo, nepobitno dokazao Srđan Knežević. Moja davna pretpostavka da bi se film mogao pripisati Stanislawu Noworyti, od koje sam se odmah delimično

no ogradio, zasnivala se s jedne strane na izjavama Noworyte da je 1903. snimao po Dalmaciji,<sup>7</sup> a s druge strane je proizišla iz nedostatka sigurnijih izvornih podataka koji su u međuvremenu pronađeni. S druge strane, *Krunisanja* što se tiče, ja sam još u svojoj knjizi/disertaciji pretpostavio da je pored Wilsona uz njega kod nas boravio i neki filmski snimatelj, čak sam i nagađao da je bio iz Sheffield Photo Co. Veliko mi je zadovoljstvo pričinio moj bivši student Knežević koji je tu pretpostavku ne samo potvrdio, već je i naučno savršeno obradio.

4) Film je snimljen na negativu formata 35 mm, što dokazuje sačuvani original. Sa tog negativa je 1904. godine kopiran prvi (verovatno i jedini) pozitiv. Pri restauraciji u Bologni pored originalnog nitratnog negativa za neke delove filma je korišćen i originalni nitratni pozitiv, jer negativa ili nije bilo ili je bio jako oštećen. U svome ranije navedenom tekstu Frank Storm Mottershaw piše da je »stigao u Beograd sa 6000 stopa filmske trake i dve napunjene kasete«, a očigledno se radilo o standardnom filmskom formatu. U prethodno pomenutom članku iz 1917. godine Mottershaw piše da je doneo kući (u Sheffield) 10000 stopa negativa koji je razvijen. Dve navedene dužine sirovog i snimljenog negativa se ne poklapaju i ne odgovaraju dužini sačuvanog filma (nešto manje od 4000 stopa), ali svi su podaci dati na osnovu sećanja koje je nesiguran izvor. Možda je bilo delova materijala koji nisu uspeali; bitno je da su sve sekvence koje su prema popisu prikazane već 1904. u Sheffieldu sačuvane. O filmu je Frank Mottershaw napisao: »Sećam se svoga oca i osoblja koji su ostali u zamračenoj sali do zore, gledajući rezultate onoga što je za mene bilo najzanimljivije i poučno iskustvo«.

Nije jasno u čijem se »komentarom navodi da je film snimljen izvorno na 17,5 mm filmskoj vrpici«. Prema tim »ne sasvim jasnim navodima«, čiji se izvor ne pominje, i sam kolega Midžić je rezervisan. Sasvim sigurno nema nikakvog osnova za takve pretpostavke.

5) Kojom je kamerom film snimljen nije poznato, te su sve pretpostavke dopustive. Ipak, kao putokaz može da služi podatak koji sam 1985. objavio u svojoj knjizi/disertaciji: 1937. godine je anonimni novinar beogradske *Politike* napisao da je »filmski operater iz Engleske sa aparatom 'Bristol', koji je tada bio najmoderniji, snimio nekoliko scena sa svečane revije kroz Beograd i vojne revije trupa na Banjici«.<sup>8</sup> Ne poznajem dovoljno istoriju filmske tehnike, ali se sigurno mogu naći podaci o pomenutoj kameri Bristol, ukoliko je taj navod u članku napisanom 33 godine posle snimanja tačan. Rezervisan sam i prema podatku da je Frank Storm Mottershaw bio učenik Robert William Paula, te da je zbog toga koristio Paulovu kameru. Frank je isprva radio u fotografskom studiju svoga oca, vlasnika Sheffield Photo Company, koji se takođe zvao Frank Mottershaw. Prema podacima iz literature koje sam ja našao, filmski zanat je stekao tako što je kraće vreme praktično radio kod Jamesa Williamsona u Brightonu. I, najzad, od 1897. do 1904. filmska tehnika u svetu se naglo razvila, tako da Paulov stativ sa panoramskom glavom nije više bio jedini.

6) Ne znam ko bi bio »privatni imatelj« od koga bi Hrvatska kinoteka nabavila svoj film broj 1? Osim Jugoslovenske kinoteke taj materijal *legalno* niko ne poseduje. Mislim da se radi o kopiji materijala koji je svojevremeno nabavio u Jugoslovenskoj kinoteci Mladen Juran za svoj film *Živučje fotografije* (1983).

7) Tačna dužina materijala snimljenog u Šibeniku i Zadru, prema konačnoj verziji obnovljenog *Krunisanja* (ponovo sam premerio materijal na montažnom stolu 17. jula 2006. godine) je sledeća: *Luka Šibenik* 45 metara i *Luka Zadar* 14,5 metara, ukupno 59,5 metara bez međunatpisa. Nisam imao priliku da vidim u Hrvatskoj kinoteci film *Šibenska luka*, opis kadrova koji je dao Majcen se uglavnom slaže sa beogradskim materijalom, ali ne i dužina od 52 metra. Moguće je da se u zagrebačkoj *Šibenskoj luci* nalazi i neki kadar snimljen u Zadru (razlika od 7 metara). Prilikom ranijih gledanja, bez obraćanja posebne pažnje, neki zadržarski kadrovi su se u Jugoslovenskoj kinoteci bili pripisivali Šibeniku, pa bi to mogao da bude slučaj i pri prodaji materijala Mladenu Juranu. Za tačnu identifikaciju luke Šibenik je poslužila kupola katedrale Sv. Jakova koja se vidi preko kuća u luci. Materijal iz Zadra se sastoji od panoramskih kadrova, od kojih su poslednja dva snimljena sa broda prilikom izlaska iz luke. Na kraju snimka kadar je naglo prekinut jer je, izgleda, *iscureo materijal*, što daje osnova pretpostavci da je Mottershaw tu utrošio ostatak filma koji je poneo. Prema popisu »naslova svih prikazanih slika« koje je uz svoja predavanja konzul Wilson prikazao u Sheffieldu 1904, kao slika 14 se navodi *Izgled Šibenika (Dalmacija)*, a kao slika 15 *Izgled Zadra*. To su i dve poslednje slike na popisu.<sup>9</sup> Jedini bi siguran način utvrđivanja činjenica bilo poređenje kopije iz Hrvatske kinoteke sa originalnim materijalom iz Jugoslovenske kinoteke.

8) Originalni materijal, koji je svakako važan za detaljnije izučavanje rane prošlosti filma na tlu Hrvatske, nalazi se u Filmskom arhivu Jugoslovenske kinoteke u Beogradu na svome mestu, kao sastavni deo veće celine — filma *Krunisanje Kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* i dostupan je svakom ko je zainteresovan.

### Organizovanje istraživanja rane filmske prošlosti

Smatram da je članak Enesa Midžića izvanredno značajan i koristan kao podstrek da se istražuje rana filmska prošlost. Ne samo nastanak i mesto *Šibenske luke* u ranoj istoriji hrvatskog filma, čime se on prvenstveno bavi, već i počeci kinematografije *u celom regionu* koji su nam još uvek nedovoljno poznati. Zašto ističem ovo — u celom regionu? Pokretne slike, kinematograf, film, filmska umetnost, od svoga nastanka pa do naših dana nisu poznavali ni državne granice, koje su se tokom 110 godina menjale, ni nacionalne čaure koje je vreme prevazišlo. Od Trsta, Beča i Budimpešte, preko Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Srbije, Crne Gore, Makedonije, pa dalje na istok, talas pokretnih slika je donosio modernizaciju, beležio promene u životnim navikama i uticao na te promene. Film je sastavni deo kulturne istorije svih zemalja u regionu. Pojedine pojave se mogu obrađivati izolovano, ali ceo sistem je uzročno-posle-

dično svakako povezan. Iako sam *povjesničar filma iz Beograda*, ja sam se intenzivno bavio ranom historijom filma u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Makedoniji, Trstu, a sve to da bih mogao kvalifikovano i potpunije da sagledam i obradujem ranu historiju filma u Srbiji.

Potpuno se slažem sa Enesom Midžićem da bi, u okviru filmologije, trebalo posebno pokrenuti sistematsko proučavanje početnog perioda historije filma u našim sredinama o čemu on *implicitite* piše u svome tekstu. To se, povremeno, radi na akademijama i fakultetima, ali su i nastavnici i studenti daleko više okrenuti savremenom filmu u svojim zemljama i u svetu, izbegavajući naporna i kod nas nedovoljno cenjena istraživanja arheologije filma koja bi trebalo da bude temelj svake nacionalne historije filma. Na univerzitetima nekih zapadnih zemalja čiji rad pratim (Italija, Francuska) svake godine veliki broj studenata diplomira, magistrira, a mnogi i doktoriraju sa temama iz rane filmske prošlosti. U tom pravcu bi svakako i kod nas trebalo učiniti neke napore, iako je zasad sve prepušteno siromašnim i preopterećenim filmskim arhivima. Pre više od dvadeset godina, polovi-

nom osamdesetih, pokušao sam da pri Institutu za film u Beogradu osnujem *Društvo za proučavanje rane historije filma na tlu [tadašnje] Jugoslavije*. Prijavili su se mnogi zainteresovani iz svih republika, ali se usled nedostatka sredstava sve zaustavilo na toj inicijativi. Danas u svetu postoji više udruženja te vrste u okviru kojih *istoričari filma prvog perioda* sarađuju i razmenjuju podatke (ja sam aktivan član italijanskog društva i francuskog društva).<sup>10</sup> Možda bi bilo vreme da se i u našem regionu osnuje nešto slično, da se objavi (e-mail) adresar pojedinih istoričara filma i svima redovno dostavljaju podaci o novim knjigama i studijama, odnosno omogućiti da međusobno razmenjuju podatke.

Hvala Enesu Midžiću što je pokrenulo neka pitanja koja su bila dugo potisnuta na stranu. Nadam se da sam ukazao da filmska limenka nije prazna, ili bar da ima duplo dno koje se lako može otvoriti. A do sledećih razgovora na ovu ili slične teme (jer ja ovo ne smatram polemikom, već kolegijalnim razgovorom) — svima zainteresovanim stojim na raspolaganju: moja e-mail adresa je dejankos@yubc.net.

## Bilješke

- 1 Pismo u Arhivu Jugoslovenske kinoteke, Beograd.
- 2 Kosanović, Dejan: *Milenko Karanović, prvi direktor Jugoslovenske kinoteke, pionir filmske arhivistike I širenja filmske kulture*, izdala Jugoslovenska kinoteka, Beograd 2004.
- 3 Najčešće se citira pasus iz knjige Smith, Paul: *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976, str. 101-102.
- 4 *Politika*, Beograd, 27. januara 1979.
- 5 Mottershaw, F.S.: »My Kinema Experiences in Serbia«, *The Kinematograph and Lantern Weekly*, London, 17 maj 1917, str. 115.
- 6 Knežević, Srđan: »Mislili su da je paklena mašina...«, *Politika*, Beograd, 30. 06. 1990, str. 20; Knežević, Srđan: »Počasni konzul Srbije Arnold Mjur Vilson i njegovo učešće na krunidbenim svečanostima u Beogradu 1904. godine«, *Istorijski časopis*, Beograd, 1992, knj. XXXIX, izdao Istorijski institut, Beograd 1994; Knežević, Srđan: »Prijatelj Srbije Arnold Wilson 1904. u Beogradu«, *Politika*, Beograd, 3. 06 — 10. 06. 1995, osam nastavaka.
- 7 Intervju objavljen u časopisu *Hrvatski slikopis*, Zagreb, 1. decembar 1942, broj 7.
- 8 »Posle 33 godine otkriven filmski žurnal snimljen u Beogradu«, *Politika*, Beograd, 19. maja 1937.
- 9 Iz izveštaja srpskog otpravnika poslova u Londonu Aleksandra Jovičića decembra 1904, citirano prema navedenim tekstovima Srđana Kneževića.
- 10 Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris.

# KINEMATOGRAPH WEEKLY EXPORT SECTION

## MY KINEMA EXPERIENCES IN SERBIA.

By F. S. Mottershaw

**S**PEAKING of my experiences in Serbia, with a kin camera, and the present time I landed at Belgrade on the 15th when King Peter's coronation. The capital (Belgrade) was gay with bunting, fountains and triumphal arches. I can picture the difference between that day in September, 1914, with King Peter riding towards me in his white charger, preceded by his army, and followed by representatives of foreign countries.

It was a magnificent scene, but today those buildings which formed the background for my picture are now a mass of ruins. I was the only man who "filmed" that event. Imagine my surprise on the following day when I came face to face with a Serb carrying a binocular on his shoulder.



Mr. F. S. Mottershaw

travelling more than a day and a half without coming across a single habitation, during which time we were without food. After numerous trying, but not uninteresting, experiences we arrived at Cetinje, Montenegro's capital, just an hour or two before King Nicholas was to review his troops. It was somewhat of a rush to select my position, and get my camera ready, but everything turned out well. — Except, of course, when, given, still by the English consul and by the authorities to whom a kin photographer was a distinct novelty.

Our next job was to find the best hotel in Cetinje, and all down to a sumptuous meal. This was successfully accomplished. From here our journey continued by way of Curva in the Adriatic Sea, and by boat to Trieste, overland to Dover and back to dear old England. I prefer to look back on those capital as they were in those days, as I saw them and as I filmed them, with the Serbian peasants, men and women, in their picturesque costumes, up from their country homes to do homage to their King on the day of his coronation, and now nothing but desolation and misery. Returning home, my great anxiety was to see my 10,000 ft. negative film developed. I remember my father and the staff remained with me in the dark room until dawn, watching the results of what had been a most interesting and educative experience.

Članak Franka Matthershawa (vlasništvo D, Kosanovića)

*Juraj Kukoč*

## Kronika

### 23. 05-04. 06. Rijeka

U kinodvorani Hrvatskoga kulturnog društva na Sušaku održana je filmska revija suvremenoga stranog filma mediteranskih zemalja *Filmske i video mediteranske igre*. Prikazani su filmovi *El Manara* Belkacema Hadjadja, *Paradise Now* Hanyja Abu-Assada, *Ballo e tre passi* Salvatorea Merreua, *Or Karen Yedaya*, *Viva Laldjerie* Nadira Moknechea, *Noce d'ete* Mokhtara Ladjimija, *L'enfant endormi* Yasmine Kassari i Tenja Hassana Legzoulija. U galeriji Kortil prikazani su videoradovi na temu Mediterana koje potpisuju talijanski umjetnici Elena Arzuffi, Nicola Gobetto, Elisabetta Benassi, Domenico Mangano, Francesco Lauretta, Graw & Bockler, Jan van Neuen, Alberto Zanzazzo, Lucia Uni, Sislej Xhafa, Alberto Guidato, Michela Formenti, Fabio Palmieri, Marzia Migliora i Sabina Sabato. Izbornik videoprograma bio je talijanski galerist Mario Gorni.

### 02-26. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova François Truffauta.

### 07-10. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Paola Sorrentina.

### 08. 06. Zagreb

U kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a održana je projekcija dokumentarnog i eksperimentalnog filma s područja bivše Jugoslavije *Crni val*, iz arhiva Festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu, a gost je bio predstavnik festivala Carsten Spicher.

### 08. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filma *Ono sve što znaš o meni* Bobe Jelčića i Nataše Rajković.

### 08-11. 06. Čakovec

U kinodvorani Centra za kulturu održana je 44. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza i Škole animiranog filma Čakovec. Održavanju Revije prethodila je 13. internacionalna radionica animiranog filma.

### 12-17. 06. Zagreb

U koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski održano je 17. izdanje Svjetskog festivala animiranog filma (Animafest) posvećeno kratkometražnom i srednjometražnom animiranom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Snovi i želje — obiteljske veze* Joanne Quinn, a drugu nagradu Zlatni Zagreb osvojio je *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha. Jednu od tri posebne nagrade žirija osvojio je *U susjedstvu grada* Joška Marušića, a jedno od tri posebna priznanja filmovima za djecu dobio je Darko Kreč za film *Kućica u krošnji*. U sklopu festivala *Studio za animirani film Zagreb* filma proslavio je 50 godina postojanja. Nagradu za životno djelo dobio je Fjodor Hitruk.

### 18. 06. Seattle

Na međunarodnom filmskom festivalu film *Pizzeria Kamikaze* Gorana Dukića osvojio je drugu nagradu publike te nagradu publike za režiju.

### 21. 06. Zagreb

Projekcijom filma *Sirove strasti II* prestalo je raditi kino Zagreb na Cvjetnom trgu.

### 23. 06. Zagreb

U 73. godini života preminuo je hrvatski kazališni, televizijski i filmski glumac Damir Mejovšek.

### 25. 06. Šibenik

U sklopu filmskog programa 46. Međunarodnog dječjeg festivala održana je premijera igranog filma za djecu *Dub u močvari* Branka Ištvančića.

### 29. 06.-03. 07. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenoga španjolskog filma.

### 04-15. 07. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus *Velikani svjetskog filma*.

### 05. 07. Karlovy Vary

U službenom natjecateljskom programu 41. Međunarodnog festivala Karlovy Vary prikazan je igrani film Dejana Šorka *Dva igrača s klupe*.



**06-29. 07. Zagreb**

U galeriji Ulupuh održana je izložba filmskog i TV produkcijskog dizajna Davida Peros-Bonnota pod nazivom *Making of*.

**11-15. 07. Desinić**

U dvorcu Veliki Tabor održan je 4. Tabor Film Festival, međunarodni festival kratkometražnog filma. Glavnu nagradu osvojio je film *Terminal* Aitzola Aramaioa, a specijalnu nagradu žirija osvojio je film *Suša* Dalibora Matanića.

**15-22. 07. Pula**

U Vespazijanovu amfiteatru (Arena), dvorani Talijanskoga kulturnog centra Circolo te u Istarskom narodnom kazalištu održan je 53. festival igranog filma u Puli. Film *Sve džaba* Antonija Nuića osvojio je Veliku zlatnu arenu za najbolji film te Zlatne arene za scenarij (Antonio Nuić) i sporednu žensku ulogu (Nataša Janjić). Film *Put lubenica* Branka Schmidta osvojio je Zlatne arene za najbolju glavnu mušku ulogu (Krešimir Mikić), scenografiju (Mladen Ožbolt) i ton (Mladen Pervan, Ranko Pauković) te nagradu filmskih kritičara *Oktavijan*. Film *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara osvojio je Zlatne arene za najbolju žensku glavnu ulogu (Zrinka Cvitešić) i glazbu (Tamara Obrovac) te nagradu publike Zlatna vrata Pule. Film *Karaula* Rajka Grlića osvojio je Zlatnu arenu za najbolju mušku sporednu ulogu (Emir Hadžihafisbegović) i nagradu Breza za glumca Tonija Gojanovića. Film *Volim te* Dalibora Matanića osvojio je Zlatne arene za kameru (Branko Linta) i montažu (Tomislav Pavlic). Film *Libertas* Veljka Bulajića osvojio je Zlatne arene za kostimografiju (Željko Nosić, Nina Silobričić, Franc Prestieri) i masku (Ana Bulajić Črček). Ostali filmovi Nacionalnog programa bili su *Trešeta* Dražena Žarkovića i *Duh u močvari* Branka Ištvančića. Zlatnu arenu za najbolji film u međunarodnom programu osvojio je *Doručak na Plutonu* Neila Jordana. Između ostalog, održan je ciklus hrvatskih restauriranih filmova *Vremeplov* te projekcije i razgovori u počast filmskih radnika nagrađenih ovogodišnjim posebnim nagradama (Zoran Tadić, Zvonimir Berković, Semka Sokolović-Bertok). U sklopu festivala Jadran film je proslavio 60 godina postojanja.

**17. 07. Korčula**

U 57. godini života preminuo je hrvatski fotograf i videoumjetnik Željko Jerman.

**24-28. 07. Motovun**

U kinima Bauer, Barbacan i Još manje kino održan je 8. Motovun film festival. Glavnu nagradu Propeler Motovuna osvojio je film Sarah Watts *Gledaj lijevo-desno*, a film Gorana Dukića *Pizzeria Kamikaze* osvojio je nagradu publike i nagradu *odAdoA* za najbolji film u regiji od Austrije do Albanije. Između ostalog, održana je projekcija animiranih filmova u počast 50 godina Studija za animirani film Zagreb filma.

**01. 08. Zagreb**

U 84. godini života preminuo je hrvatski filmski redatelj i scenarist Mate Relja.

U 81. godini života preminuo je hrvatski jezikoslovac i filmski pedagog Stjepko Težak.

**04-08. 08. Momjan**

Održan je festival audio i video medija *Visura aperta*, koji je predstavio instalacije, videoradove i razne druge umjetničke projekte.

**04-15. 08. Šipanska luka**

Održani su Šipanska ljetna filmska škola i Mali filmski festival.

**07-09. 08. Komiža**

U kinodvorani i na ljetnoj terasi kina održan je 2. komiški filmski festival, posvećen hrvatskom filmu.

**09. 08. Zagreb**

U 55. godini života preminuo je hrvatski kazališni, televizijski i filmski glumac te kazališni redatelj Slavko Brankov.

**17. 08. Gornja Jelenska**

U 72. godini života preminuo je hrvatski filmski i televizijski glumac Ivica Pajer.

**19-29. 08.**

Varaždinske Toplice. Održana 8. Škola medijske kulture u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza.

**24. 08. Melbourne**

Film Gorana Kovača *Studentova žena* prikazan je na Melbourneškom književnom festivalu *The Age*, ove godine posvećenom Raymondu Carveru, u sklopu ciklusa filmova napravljenih prema Carverovim djelima.

**25-30. 08. Dubrovnik**

U kinu Sloboda, Gradskom kazalištu Marin Držić i na tvrđavi Revelin održan je 2. Libertas film festival, međunarodni festival filmova nastalih u nezavisnoj produkciji. Film Gorana Dukića *Pizzeria Kamikaze* osvojio je nagradu za najbolji igrani film te nagradu publike. U sklopu festivala održana je premijera dugometražnog igranog filma Matije Klukovića *Ajde, dan...prodi...*

**26. 08. Sarajevo**

Na 12. Sarajevo film festivalu film *Gospođica* Andreje Štacke osvojio je nagradu Srce Sarajeva za najbolji film i najbolju žensku glumicu (Marija Škaričić). Istu nagradu za najboljeg glumca osvojio je Rakan Rushaidat za ulogu u filmu *Sve džaba* te Ivona Juka za najbolji dokumentarni film *Što sa sobom preko dana*. Specijalnu plaketu žirija za kratkometražni film osvojio je film *Nije da znam, nego je to tako* Tanje Golić, a nagradu Human Rights Award osvojio je film *Vukovar — posljednji rez* Janka Baljka i Drage Hedla.

### **31. 08. — 03. 09. Ičići**

U kinu na otvorenom održan je 4. Liburnia Film Festival, posvećen hrvatskom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Ode Eddy Alda* Tardožija, a nagradu publike *Čardak ni na nebu ni na zemlji* Tomislava Mršića. Održane su i radionice dokumentarnog filma.

### **02-08. 09. Orašje**

Održani su 11. Dani hrvatskog filma, na kojem se predstavljaju filmovi iz Nacionalnog programa Festivala igranog filma u Puli.

### **03. 09. Gyeongju**

Na Svjetskom festivalu neprofесиjskog filma (UNICA 2006) film Tanje Golić *Nije da znam nego je to tako* dobio je drugu nagradu, a Darija Lorenci osvojila je za ulogu u tom filmu posebno priznanje. U sklopu festivala održano je svjetsko natjecanje jednogminutnih filmova, na kojem je film *Kad policija trenira 2* Martine Birač, Antonia Gabelića, Silvija Magdića i Dinke Radonić osvojio treću nagradu.

### **08. 09. Split**

U 63. godini života preminuo je hrvatski kazališni, filmski i televizijski glumac Josip Genda.

### **09. 09. Široki Brijeg**

Na 7. Mediteranskom festivalu dokumentarnog filma (Dani filma) film Renate Poljak *Velika očekivanja* osvojio je drugu nagradu.

### **12. 09. Zagreb**

Ministarstvo kulture RH i Hrvatska radio-televizija na redovitom godišnjem natječaju za sufinanciranje filmske proizvodnje odlučili su sufinancirati deset igranih filmova (*Žena bez tijela* Vinka Brešana, *Razdanjivanje* Zrinka Ogreste, *Drvo života* Zorana Tadića, *Kroz noć do jutra* Tomislava Radića, *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića, *Kradljivac uspomena* Vicka Ruića, *Moram spavat, anđele* Dejana Aćimovića, *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića, *Caruso* Lordana Zafranovića i *Duh babe Ilonke* Tomislava Žaje). Osim spomenutih, sufinancirat će se pet kratkih igranih filmova, šest kratkih dokumentarnih filmova, tri dugometražna dokumentarna filma, šesnaest alternativnih filmova i deset animiranih filmova. Umjetnički savjetnici zaduženi za odabir filmova bili su Stjepan Čuić, Darko Lukić i Krsto Papić (igrani film), Zrinko Ogresta (dokumentarni film, kratki igrani film), Željko Sarić (alternativni film) te Darko Kreč (animirani film).

### **12. 09. Berlin**

Igrani film Rajka Grlića *Karaula* ušao je među 49 filmova koji konkuriraju za Europsku filmsku nagradu 2006.

### **13. 09. Osijek**

U kinu Europa održana je repertoarna premijera igranog filma Branka Ištvančića *Duh u močvari*.

### **14-16. 09. Varaždin**

U kinodvorani multimedijalnog centra Kult održan je 1. Trash Film Festival. U sklopu festivala održana su predavanja Hrvoja Turkovića i Dejana Vinovića.

# Bibliografije

## Knjige

### Božidar Novak (glavni urednik)

**Leksikon radija i televizije** / Izdanje u povodu osamdesete godišnjice Hrvatskoga radija i pedesete godišnjice Hrvatske televizije / Nakladnik: Masmedia, Sunakladnik: Hrvatska radiotelevizija, Leksikografska potpora: Leksikografski zavod Miroslav Krleža / Urednički odbor: Mirko Galić, Tomislav Ladan, Božidar Novak, Vlaho Bogišić, Vanja Sutlić, Stjepan Andrašić, Glavni urednik: Božidar Novak, Urednički kolegij: Branimir Bošnjak, Silvestar Kolbas, Zlatan Prelog (pomoćnik glavnog urednika), Geza Stantić, Nikola Vončina, Leksikografski konzultanti: Vlaho Bogišić, Slaven Ravlić, Izvršni urednici: Bruno Kragić, Domagoj Matizović, Urednik fotografije: Silvestar Kolbas, Tajništvo: Ksenija Gredelj Vargović, Nives Šoša-Vukojević, Jezična obrada Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Kompjutorski slog, prijelom i korektura: Idealab d.o.o., Vjeran Andrašić, Brigita Baričević, Danko Gnjidić, Zoran Jelača, Lovro Kozole, Rješenje omota: Melina Mikulić, Studio grafičkih ideja d.o.o. / 772 stranice, 24 cm

UDK 654.19(031)

7.096/.097(031)

ISBN 953-157-483-9 (Masmedia)

I. Radio — Leksikon

II. Televizija — Leksikon

460421130

Sadržaj: Predgovor (Mirko Galić) / Riječ glavnog urednika (Božidar Novak) / Suradnici / Autori fotografija / Zahvaljujemo na stručnoj pomoći, savjetima i suradnji u prikupljanju grade / Kratice i simboli / [Natuknice A-Z] / Prilozi: Značajni događaji u razvoju radija i televizije, Važniji datumi u povijesti Hrvatskog radija i televizije, Radiotelevizija Zagreb u Hrvatskom proljeću (Božidar Novak), Hrvatska radiotelevizija u Domovinskom ratu (Božidar Novak), Radio i hrvatska književnost (Branimir Bošnjak), Glazba i radio (Dubravko Majnarić), Igranofilmska produkcija HRT-a 1970-2005 (Domagoj Matizović), Filmska produkcija Hrvatske radiotelevizije (TVZ/HTV) — Popis igranih filmova od 1970. do 2005. godine, Odašiljači i veze (Nikola Perčin), Pravna regulacija elektroničkih medija (Đorđe Gardašević), Zakoni o Hrvatskoj radioteleviziji (Ante Obuljen), Upravljačka tijela Hrvatskog radija i televizije 1926-2006, Sastav Vijeća HRT-a (Programskog vijeća) 1992-2006, Popis zaposlenika Radio Zagreba 1956, Popis zaposlenika RTZ-a 1966, Popis zaposlenika HRT-a 2006, Lokalne radijske postaje (Željko Matanić)

### Pedro Almodóvar

**Patty Diphusa i drugi tekstovi** / Izdavač KONZOR, Zagreb, Ilica 47, za izdavača Milan Šarac, Biblioteka Kaleidoskop, naslov izvornika Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros textos*, urednik Milan Šarac, lektor Svetlana Petris, design korica Gabrijela Farčić, Kristijan Topolovec, za španjolskog prevela Dunja Frankol, 196 stranica, fotografije

UDK 821.134.2-821=163.42

821.134.2-31=163.42

821.134.2-9=163.42

ISBN 953-224-046-2

450513195

Sadržaj: *Uvod* / *Patty Diphusa* / *Ja*, Patty Diphusa / *Život je imitacija porno-filma* / *Bračna razmirica u zahodu disko-kluba* / *Kila škampa* / *Jezik je konvencija*, ili *Ana Conda* i njezin dečko koji je izgubio pamćenje / *Ovo-ga puta neću izvući kraći kraj* / *Muke s policijom* / *Djevojka koja je sličila Spenceru Tracyju* / *Evo me opet* / *Malograđansko poglavlje* / *Patty je mit* / *Ja*, Patty, pokušavam upoznati samu sebe preko svoga tvorca / *Strovaljeni autobus* / *Opet o njemu* / *Čizmice s tupim vrhom* / *Ja i moj klon u noći punoj nepredvidljivosti* / *Dodaci* / *Bez ljubavi nema života* / *Scarlett O'Hara*, prava djevojka iz *La Manche* / *Dolazak u Madrid* / *Moda i običaji devedesetih* / *Autointervju*, 1984. / *Dobar početak* / *Rodenje Dade* (1978.) / *Mošnje na vjetru* / *Promocija* / *Zemljovid* / *Odjeci i uglovi* / *Kako postati filmski režiser svjetskoga glasa* / I. Vokacija / II. Grad / III. Nije u redu! / IV. Samoća na vrhu / *Izvori* / *O autoru*

## Katalozi

### Tomislav Mršić (ur.)

**15. dani hrvatskog filma, 25.-29. travnja 2006.** / Izdavač Sveučilište u Zagrebu — Studentski centar u Zagrebu, Savska cesta 25, HR-10000 Zagreb / za Izdavača mr.sc. Niko Vidović, o.d. ravnatelja SC-a, Ivica Pranjić, pom. ravnatelja SC-a za komercijalne poslove, urednik kataloga Tomislav Mršić

Sadržaj: *Raspored projekcija* / *DHF — 15. repeticija* / *Tko je tko?* / *Selektori* / *Žiri* / *Pravilnik 15. DHF-a* / *Nagrade* / *Filmovi u konkurenciji* / *Igrani filmovi* / *Dokumentarni filmovi* / *Animirani filmovi* / *Ekperimentalni filmovi* / *Namjenski filmovi* / *Glazbeni spotovi* / *Predprogram* / *Popratni program* / *Kazalo redatelja u konkurenciji* / *Popis producenata u konkurenciji* / *Adresar producenata*

### Vera Robić-Škarica (ur.)

**44. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece, Čakovec, 8-11. lipnja 2006.** / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Uredila Vera Robić-Škarica / Računalni unos podataka Vanja Andrijević i Dario Jurić / Izbor prizora iz video-radova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / Autorica teksta o Čakovcu Mira Kermek-Sredanović / Lektorica Saša Vagner / Vizualni koncept plakata, kataloga, diploma i pozivnica Boris Lisjak, Studio Dvije lije d.o.o. / Grafičko oblikovanje plakata, naslovnice kataloga, naslovnice biltena, diploma i pozivnica Boris Lisjak, Studio Dvije lije d.o.o. / 114 stranica, fotografije

Sadržaj: *Grad domaćin — Čakovec* / *Program revije* / 1. revijska projekcija / 2. revijska projekcija / 3. revijska projekcija / 4. revijska projekcija / 5. revijska projekcija / 6. revijska projekcija / 7. revijska projekcija / *Prijavljeni radovi* / *Ocjenivački sud — Mišljenja Ocjenivačkog suda o videoradovima djece* / *Pregled prijavljenih ostvarenja* / *Adresar prijavljenih klubova i škola* / *Nagrađeni radovi* 43. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece, *Kutina*, 10-12. lipnja 2005.

**Margit Antauer (ur.)**

**17. svjetski festival animiranog filma Zagreb 2006, 12.-17. lipnja, kratkometražni filmovi, katalog: Filmovi** / Nakladnik/Published by Koncertna direkcija Zagreb za/for 17. svjetski festival animiranog filma/17th World Festival of Animated Film / Za nakladnika/For the publisher Saša Britvić / Grafički dizajn/Lay out Slobodan Tadić / Uredila/Edited by Margit Antauer / Prijevodi/Translations Vlasta Jelasić Kerec (s engleskog/from English), Timothy Steyskal (na engleski/to English) / Filmografija/Filmography / Obrada i prijevod podataka/Data processing and translation Vanja Hraste, Vedrana Dević / Korektura/Read proofs Borko Špoljarić / Kompjutorska priprema/Computer services Nenad Kostić / 178 stranica, fotografije

UDK 791.43.079(497.5 Zagreb)"200"

061.7(497.5 Zagreb):791.43-

252(100)"200"

791.43-252(100)"200"

ISBN 953-7129-19-0

460606073

Sadržaj/Contents: *Veliko natjecanje/Grand Competition / Studentsko natjecanje/Student Film Competition / Natjecanje filmova za djecu/Films for Children Competition / Natjecanje Novi mediji/New Media Competition / Animanija/Animania / Poruka svijetu/Message to the World / Crvi, ptice i ostale zvijeri/Worms, Birds and Other Beasts / Leti/Fly / S komplimentom selekcijske komisije 1/With Compliments of Selection Committee 1 / Bez granica/No Boundaries / S komplimentom selekcijske komisije 2/With Compliments of Selection Committee 2 / I to je život/That's Life / 80 minuta oko svijeta/In 80 Minutes Around the World*

**Vladimir Sever (ur.)**

**Pula Film Festival, 53. festival igranog filma u Puli, Pula, 15.-22.07.2006.** / nakladnik/published by: Javna ustanova Pula film festivala, za nakladnika/for the publisher: Mladen Lučić, urednik kataloga/catalogue editor: Vladimir Sever, prijevod/translation: Vladimir Sever, Marija Radić, grafičko oblikovanje/graphic design: Sanja Švrljuga, grafička priprema/print layout: Diana Ernečić, fotografije/photographies: arhiv PFF

Sadržaj/Contents: Uvodna riječ/Introduction; Ocjenjivački sud/National Competition Jury; Međunarodni žiri/International Jury; Nagrade festivala/Festival Awards; Nacionalni program/National Programme; Koprodukcije/Co-Productions; Meridijani/Meridians; Europolis; PoPularni program/PoPular Programme; Vremeplov/Time Machine; Hommage; Retrospektiva 15. Dana hrvatskog filma/Retrospective: 15th Days of Croatian Film; Popratni programi/Supporting Programmes.

**Igor Mirković, Davorka Begović (ur.)**

**motovun film festival** / Izdavač / Publisher: *Motovun Film festival d.o.o.*, za Izdavača / For the Publisher: Ljiljana Radić Kišević, Urednici / Editors: Igor Mirković, Davorka Begović, Autori tekstova / Writers: Zoran Pilić, Igor Mirković, Andrej Korovljev, Josip Visković, Prijevod na engleski / Translation in English: Duško Čavić, Lektorica / Proofreader: Ivana Zima-Galar, Oblikovanje / Design: Reber / Robert Rebemak, Ivan Maglič, Fotografija na naslovnici / Cover page photo: Mario Majcan, Fotografije art kaciga / Art helmets photo: Rino Gropuzzo

Sadržaj: uvod / introduction; glavni program / main program; nagrade / awards; motovun na bis / motovun encore; motovun on line / motovun on line; još manje kino / even smaller cinema; motovun fortissimo / motovun fortissimo; 50 godina zagreb filma / 50 years of zagreb film; 50 godina / 50 years; posebne projekcije / special screenings; događanja / events; index, hvala, impressum / index, thank you, impressum; pokrovitelji / sponsors.

**Lukša Benić, Nenad Borovčak, Gabrijela Ivanov (ur.)**

**Tabor Film Festival, četvrti međunarodni festival kratkometražnog filma** / izdavač/publisher Gokul, M-Gupca 53/1, Zabok / uredništvo/editorial board Lukša Benić, Nenad Borovčak, Gabrijela Ivanov / prijevodi/translations Vlasta Vučenik, Lukša Benić / oblikovanje,

prijelom i vizualni identitet/design, layout&visual identity Igor Vranješ / 86 stranica, fotografije

Sadržaj/contents: uvod/introduction / žiri/jury / nagrade/awards / međunarodna konkurencija/international competition / domaća konkurencija/domestic competition / festivali/festivals / retrospektive/retrospective programme / specijalna projekcija/special screening / sponzori/sponsors / impressum / indeks

**ŠIKUTI MACHINE 2000.-2006.** / Izdavač/Publisher Šikuti Machine / za Izdavača/For the Publisher Darko Pekica / Urednici/Editors Šikuti Machine / Tekstovi/Texts Mladen Lučić, Jerica Zihel / Fotografije/Photographs Andi Bančić, Jasna Božić, Dražen Dobrila, Elvis Kmet, Denis Lenić, Neven Peršić, Robert Sošić, Predrag Spasojević, Dejan Štifić, Boris Vincek, Emil Živolić / Lektura/Proof Reading Mirjana Doblanović Pekica / Prijevod/Translation Maja Šoljan, Sunčica Tuksar / Design Andi Bančić / Publikacija ostvarena sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Istarske županije, Općine Svetvinčenat, 2006. / 162 stranice, fotografije

Sadržaj/Contents: Mladen Lučić *Šikuti Machine / Radovi/Works* / Mladen Lučić *Šikuti Machine / Galerija Šikuti/Šikuti Gallery* / Jerica Zihel *Arty party u Šikutima / Izložbe/Exhibitions* / Jerica Zihel *Arty party in Šikuti / Grilipeace United / Nagrade i gostovanja/Awards & Appearances / Šikuti su/Šikuti are*

**Časopisi**

**Hollywood, filmski magazin**, broj 127, godina 12, lipanj 2006 (mjesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Jasenka Majpruz — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Démonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Kristina Frajtić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanić, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

ISSN 1330-9471

Sadržaj: Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Žena u muškom tjelju (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Preview: *Živi i mrtvi u završnom rezu* (Veljko Krulčić) — *hotline — FL45H* — Trendovi: Kada će se u videotekama početi prodavati topli sendviči? (Vlado Ercegović) — Druga strana: Nepodnošljiva lakoća glume, *Zvati se Kubrick* (Tomislav Kurelec) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Festivali: 59. Cannes, neočekivana pobjeda Kena Loacha (Nenad Polimac) — Interview: Mandy Moore, Paul Weitz i Hugh Grant (Nadja Hermann) — Iz susjedstva (Miran Stihović) — cro kino news 8Miran Stihović) — Festivali: Far East Film Festival (Igor Saračević) — kino guide — Interview: Gavin Hood (Vesna Marčić) — Portret: Ennio Morricone (Damir Démonja) — Interview: Robin Williams (Vesna Marčić) — Portret: Rosario Dawson (Snježana Levar) — Na setu: *Pjevajte nešto ljubavno* (Irena Škorić) — Pretpremijera: *Pirati s Kariba 2* (Marko Njegić), *Cars*, *The Ant Bully* (Mislav Pasini) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Démonja) — Filmovi s ruba: *Cobra* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood, filmski magazin**, broj 128, godina 12, srpanj/kolovoz 2006 (mjesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Jasenka Majpruz — Priprema za tisak: Hand Design

— Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Kristina Frajtić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net  
ISSN 1330-9471

*Sadržaj:* Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Američki buzdo (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Ekskluziv: *Spider-Man 3* (Marko Njegić) — *hotline* — *FL45H* — Druga strana: Za šaćicu posvećenih, *Ono sve što znaš o meni* (Tomislav Kurelec) — Napustio nas je: Boštjan Hladnik — Fenomeni: Superman, posljednji sin Kriptona — prvi *superhero* spektakl (Toma Šimundža) — Interview: Brandon Routh, Superman mi je dao krila (Vesna Marčić) — DVD dnevnik: Bijeli čovjek crno srce (Vlado Ercegović) — Pretpremijera: *Poroci Miamijska* (Marko Njegić) — Na licu mjesta: Pariško kinematografsko proljeće (Damir Demonja) — kino guide — cro film news: Antonio Nuić, Bosna, mamurluk i ljubav, Renesansa kino-rezultata (Ladislav Sever) — Interview: Chen Kaige (Snježana Levar) — Interview: Clive Owen (Vesna Marčić) — Interview: Vinko Grubišić (Veljko Krulčić) — Pretpremijera: *Marie Antoinette* (Snježana Levar) — Na setu: *Pravo čudo* (Irena Škorić) — Trendovi: Buddy-buddy filmovi (Toma Šimundža) — Interview: Halle Berry (Vesna Marčić) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Zanimljivosti: Elmore Leonard (Mislav Pasini) — Cinemania: Knjiga: Dvanaest filmskih portreta (Miran Stihović); Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja) — Filmovi s ruba: *Hudson Hawk* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood, filmski magazin**, broj 129, godina 12, rujan 2006 (mjesecnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Jasenka Majpruz — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Kristina Frajtić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

ISSN 1330-9471

*Sadržaj:* Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Simuliranje dokumentarizma (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *Crna dalija* (Marko Njegić) — DVD dnevnik: Mlade nije slađe (Vlado Ercegović) — Festivali: 53. Pula, Pet natprosječnih filmova (Tomislav Kurelec) — Portret: Aki Kaurismäki (Jakov Kosanović) — USA box-office: Kruha i igara (Marko Njegić) — Zanimljivosti: Dr. Strangelove, najbolji filmski završetak svih vremena (Jasenka Majpruz) — cro film news: Škola medijske kulture, More, riječki festival fotografije i filma, Deset distributerskih godina Zorana Habuša (Miran Stihović) — Trendovi: TV serije na filmu, s maloga na velike ekrane (Mislav Pasini) — Festivali: 12. Sarajevo: Veliki uspjeh hrvatske kinematografije — Portret: Gore Verbinski (Toma Šimundža) — kino guide — Interview: Paul Giamatti (Vesna Marčić) — Interview: Christophe Gans (Nadja Hermann) — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — Fenomeni:

Filmovi u stvarnom vremenu (Toma Šimundža) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja) — Portret: Gong Li, poročna diva kineska (Snježana Levar) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Pretpremijera: *The Reaping & Wickerman* (Mislav Pasini) — Filmovi s ruba: *Ghost in the Shell* (Tomislav Hrastovčak).

**Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza** / broj 54, godina 2006. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica, lektorica: Saša Vagner-Perić, priprema Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 1, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr  
ISSN 1331-8128

*Sadržaj:* *Festivali i revije* / Diana Nenadić: Godina žena i animacije; *Marijan Krivak*: Prošlosne i budućnosne »meditacije«; Nagrade na 15. danima hrvatskog filma; Diana Nenadić: Šezdeset »lakih komada«; Filmografija i nagrade Požega 2006.; Duško Popović: »Domaće je domaće!« / *Povodi* / Diana Nenadić: Hrvatski film u Beču; Ante Peterlić: Novi igrani film — novi optimizam; Hrvoje Turković: Nova vitalnost dokumentaristike; Hrvoje Turković: Novija hrvatska animacija; Diana Nenadić: Milenijski zaokret CRO-eksperimenta i videa; Duško Popović: Sjećanje na velike; Petar Krelja: Probudeni Gotham; \*\*\*: Program 2. zadarskih dana medijske kulture; Davora Bačević-Mitrović: Glumimo, snimamo, montiramo...; Duško Popović: Oberhausen i crni val u Zagrebu; Diana Nenadić: Ivonino kućno kino i festival / *Mali filmski razgovori* / Duško Popović: Zoran Tadić: »prokleto normalan čovjek« / *Iz porograma Tuškanca* / Diana Nenadić: Nekovencionalni Mikuljan; Duško Popović: Programi filmskih projekcija u Kinu Tuškanac; \*\*\*: Tri hrvatske premijere u Tuškanec; Duško Popović: Posljedice ljubavi / *Nove knjige* / Duško Popović: Pionirski filmski pojmovnik / *In memoriam* / Duško Popović: Zena Kalogjera (1915-2006); Milan Bukovac: Boris Zegnal (1961-2006) / *Medijska kultura u školi* / Hrvoje Turković: Razlozi razdvajanja revijske prezentacije filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži; Nevenka Mihovilović: Posve drugim očima; Katica Šarić: Videoradionicom protiv devijacija / *Iz filmske produkcije HFS-a* / *Klubovi* / Nagrade Hrvatske zajednice tehničke kulture; Andrea Matković-Gnjato: 47 godina Liburnija filma; Foto-video klub Mirko Lauš, Pitomača, ŠAF-ov kutak; Duško Popović: Filmovi OŠ Rudeš u Kinu Tuškanac; Duško Popović: Radionice Kinokluba Zagreb / *Mozaik* / *Propozicije, natječaji, prijavnice* / Duško Popović: Natječaj za scenarije; 38. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva; Traju prijave za One Take Film Festival.

**Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza** / posebni broj, Varaždinske Toplice 19-29. kolovoza 2006. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, urednica posebnog broja: Vera Robić-Škarica, izvršna urednica: Diana Nenadić, lektorica: Saša Vagner-Perić, priprema Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 1, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr

ISSN 1331-8128

*Kazalo* / *Povijesno-teorijske teme* / Bruno Kragić: Povijesna poetika filmskog spektakla; Zoran Tadić: Iz antologije hrvatskog dokumentarca (prvo desetljeće u socijalizmu); Krešimir Mikić: Sažeti pregled povijesti svjetskoga snimateljstva 19. i 20. stoljeća u igranome filmu / *Interpretacije* / Ante Peterlić: *Ritam zločina* Zorana Tadića — razmišljanja o žanru / *Suvremeni film* / Petar Krelja: Žensko pismo i hrvatski film; Bruno Kragić: Mali leksikon španjolskoga filma / *Metodički pristupi* / Sanja Biškup: Metodički pristup filmu *Tolerancija* Zlatka Grgića i Branka Ranitovića; Joško Marušić: Uvod u teoriju animiranoga filma i povijest animacije / *Istraživanja* / Krešimir Mikić — Antea Rukavina: Djeca i mediji / *Preporučena literatura* / *Nove knjige* / Program Škole medijske kulture s rasporedom predavanja / *Polaznici seminara i radionica 8. škole medijske kulture.*

# Preminuli

**Slavko Brankov**, kazališni, televizijski i filmski glumac (Varaždin, 19. V. 1951 — Zagreb, 9. VIII. 2006). Diplomirao glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1975. Od 1976. član glumačkog ansambla DK Gavella u Zagrebu, ostvarivši niz uloga i u drugim kazalištima (Glumačka družina Histrioni, Gradsko kazalište Trešnja, Satirično kazalište Kerempuh). Veliku popularnost je stekao ulogom Crnog Džeka u televizijskoj seriji *Smogovci* (N. Puhovski, od 1981). Glumio je u preko 400 radiodrama te u brojnim filmovima, TV dramama i serijama. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Nazor za glumačko ostvarenje (1992). Filmografija: *Honor Bound* (J. Szwarz, 1988), *Zlatne godine* (D. Žmegač, 1992), *Vrijeme za...* (O. Kodar, 1993), *Gospa* (J. Sedlar, 1995), *Čudnovate zgrade Šegrta Hlapića* (M. Blažeković, 1997), *Transatlantik* (M. Juran, 1998), *Ajmo žuti* (D. Žarković, 2001), *Pušča Bistra* (F. Šovagović, 2005).

**Josip Genda**, kazališni, filmski i televizijski glumac (Škabrnja, 5. III. 1943 — Split, 8. IX. 2006). Diplomirao kemiju i biologiju na Pedagoškoj akademiji u Splitu (1967). Debitirao 1956. u splitskom omladinskom kazalištu »Titovi mornari«, stalni član splitskoga HNK od 1973, gdje je kao prvak drame ostvario niz zapaženih glavnih uloga (*Glorija*, *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, *Don Juan*, *Filoktet*, *Kroćenje goropadnice*, *Opera za tri groša*, *Simun Cirenac*, *Elektra*, *Dantonova smrt*, *San ljetne noći*, *Leda*). Nastupao u komornom teatru Kripta '70, na Splitskom ljetu, u dubrovačkom kazalištu Marin Držić te u brijunskom Teatru Ulysses (*Kralj Lear*). Odigrao je oko 200 premijernih naslova, od toga oko 160 u HNK u Splitu. Dvostruki je dobitnik Nagrade Marul te dobitnik Nagrade Vladimir Nazor za kazalište (2006). Glumio je u televizijskim serijama *Velo misto*, *Nepokoreni grad*, *Ptice nesbeske*, *Kanjon opasnih igara* i *Novo doba* te TV dramama (*Katarina Druga*, *Razbijena vaza*, *Egzekutor* i dr.) i filmovima (*Giovanni*, *Trideset konja*, *Judita*, *Otac*, *Buža*, *Duga* i dr.). Zapažene filmske uloge ostvario je u filmovima *Vrijeme ratnika* (D. Šorak, 1991) i *Garcia* (D. Šorak, 1999); dobio Zlatnu arenu za sporednu mušku ulogu u filmu *Sedma kronika* (B. Gamulin, 1996). Ostali filmovi: *Lito vilovito* (O. Gluščević, 1964), *Čovik od svita* (O. Gluščević, 1965), *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979), *Od petka do petka* (A. Vrdoljak, 1985), *Školjka šumi* (M. Medimorec, 1991), *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej, 1998), *Transatlantik* (M. Juran, 1998), *Bogorodica* (N. Hitrec, 1999), *Trešeta* (D. Žarković, 2006).

**Damir Mejovšek**, kazališni, filmski i televizijski glumac (Metković, 7. V. 1933 — Zagreb, 23. VI. 2006). U kazalištu debitirao 1955, diplomirao glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (1980). Član Drame HNK u Zagrebu; nastupao i u Glumačkoj družini Histrioni, DK Gavella i GK Komedija. Zastupnik u prvome sazivu Hrvatskoga sabora (1990-92). Objavio je knjigu pjesama *Pakao u obećanom raju* (2001); pisao radiodrame (*Obična smrt Jima Custer*). Filmske uloge ostvario je većinom u stra-

nim koprodukcijama. Televizijske uloge: *Kako je mač krojio pravdu* (serija, 1967), *The Winds of War* (serija, 1983), *Putovanje u Vučjak* (serija, 1986), *The Sands of Time* (serija, 1992), *Novogodišnja pljačka* (D. Žarković, 1997). Filmske uloge: *Abeceda straha* (F. Hadžić, 1961), *...und ewig knallen die Räuber* (F. Antel, 1962), *Le Avventure e gli amori di Scaramouche* (E. G. Castellari, 1976), *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *The War Boy* (A. Eastman, 1985), *The Girl* (A. Mattsson, 1986), *Gavre Princip — Himmel unter Steinen* (P. Patzak, 1990), *Fatal Sky* (F. Shields, 1990), *Born to Ride* (G. Baker, 1991), *The Pope Must Die* (P. Richardson, 1991), *Vrijeme za...* (O. Kodar, 1993), *Gospa* (J. Sedlar, 1995), *Transatlantik* (M. Juran, 1998), *Ajmo žuti* (D. Žarković, 2001), *Slučajna suputnica* (S. Jurdana, 2004).

**Ivica Pajter**, filmski glumac (Uljanik kraj Daruvara, 9. IX. 1934 — Gornja Jelenska, 17. VIII. 2006). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Prve filmske uloge ostvario je kao naturščik u neorealističkim filmovima *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis, 1958) i *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959); odmah je zapažen i istican kao prvi jugoslavenski »buntovnik bez razloga«. Kasnije karijeru ostvaruje većinom u inozemstvu (Italija), istaknuvši se u sporednim ulogama u stranim koprodukcijama snimljenim u Hrvatskoj (*Vizi privati, pubbliche virtù* M. Janscóa, 1975; *Cross of Iron* S. Peckinpaha, 1977; *Sophia's Choice* A. J. Pakule, 1982). Među rijetkim nastupima u domaćim filmovima ističu se uloge u filmovima *Seljačka buna 1573.* (V. Mimica, 1975), *Posljednji podvig diverzanata Oblaka* (V. Mimica, 1978) i *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986). Ostali filmovi: *Le notti dei teddy boys* (L. Savona, 1959), *David e Golia* (F. Baldi, R. Pottier, O. Welles /uncredited/, 1960), *Potruga za zmajem* (J. Kavčić, 1961), *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie* (T. Boccia, 1962), *Il tesoro della foresta pietrificata* (E. Salvi, 1965), *Little Mother* (R. Metzger, 1973), *Letači velikog neba* (M. Arhancić, 1977), *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović, 1978), *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979), *Donator* (V. Bulajić, 1989), *Seobe* (A. Petrović, 1989), *Gavre Princip — Himmel unter Steinen* (P. Patzak, 1990), *Priča iz Hrvatske* (K. Papić, 1991), *Srčna dama* (B. Jurjašević, 1991), *Sedma kronika* (B. Gamulin, 1996), *Druga strana Wellesa* (D. Rafaelić, L. Rizmaul, 2005).

**Mate Relja**, redatelj (Šibenik, 29. VIII. 1922 — Zagreb, 1. VIII. 2006). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kazališnom glumom počeo se baviti u partizanima, u kazališnoj družini okružnog NOO u Šibeniku. Na filmu od 1948, kao pomoćnik i asistent režije u Jadran filmu, surađuje s F. Hanžekovićem, V. Stojanovićem, V. Mimicom, O. Lipskim. Kao redatelj debitirao dokumentarnim filmom *Stop* (1958). Prvi dugometražni igrani film mu je *Kota 905* (Jadran film, 1960). *Opasni put* (Jadran film, 1963), prema književnom predlošku slovenskog pisca Antona Ingoliča, osvojio je Zlatnog lava za dječji film u Veneciji. Treći i posljednji igrani film bio mu je popularni dječji film *Vlak u snijegu*

(Croatia film, 1976), prema romanu Mate Lovraka, za koji je dobio godišnju Nagradu Vladimir Nazor. Tijekom 1970-ih i 1980-ih dramaturg i redatelj tridesetak nastavnih element-filmova u produkciji Filmoteke 16. Režirao je i na TV Zagreb (dječji i omladinski program). Dobitnik Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo na filmu (1982). Ostali važniji (dokumentarni) filmovi: *Sve o nafti* (1961), *Rijeka, luka Srednje Evrope* (1963), *Stare slave djedovina* (1966), *Kroz šibenske tisne kale* (1968), *Bez alata nema zanata* (1980), *U podne* (1987), *Let* (1990), *Izazov* (1991).

**Stjepko Težak**, filmski pedagog, lingvist i metodičar (Požun kraj Ozlja, 22. VII. 1926 — Zagreb, 1. VIII. 2006). Doktor filoloških znanosti i redoviti profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suautor školske *Gramatike hrvatskoga jezika* sa S. Babićem. Autor jezičnih udžbenika (*Naš jezik, Jezik, izražavanje i stvaranje, Hrvatski jezik, Moj hrvatski*) i metodičkih priručnika (*Govorne*

*vježbe u nastavi hrvatskosrpskog jezika*, Zagreb 1964; *Interpretacija bajke u osnovnoj školi*, Zagreb 1969; *Prilozi interpretaciji lirске pjesme u osnovnoj školi*, Zagreb 1977; *Gramatika u osnovnoj školi*, Zagreb 1980; *Teorija i praksa nastave hrvatskoga jezika*, I-II, 1996-98), te više jezikoslovnih knjiga (*Hrvatski naš svagda(š)nji*, Zagreb 1990; *Hrvatski naš osebujni*, Zagreb 1995; *Hrvatski naš (ne)zaboravljeni*, Zagreb 1999; *Jezične mijene i prijelomi u hrvatskoj umjetnosti riječi*, Zagreb 2002; *Hrvatski naš (ne)podobni*, Zagreb 2004; *Između jezika i stila*, Zagreb 2005). Knjige o filmu: *Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika* (Zagreb 1967), *Uvođenje u umjetnost filma i televizije* (Novi Sad 1977, s M. Vrabecom), *Metode filmske vzgoje* (Ljubljana 1978, s M. Vrabecom i M. Borčić), *Osnovi filmske kulture* (Novi Sad 1980, s M. Micićem, M. Bapcem i M. Vrabecom), *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini* (Zagreb 1990; Zagreb 2002).

## FILMSKA GENOLOGIJA

Hrvoje Turković

### Tipovi filmskih vrsta

UDK 791.2+791.32

Tri temeljne klase filmskih vrsta u filmološkoj tradiciji su *filmski rodovi* (ili *filmske discipline*), *filmske kategorije* i *filmski stilovi*, no najviše se raspravlja o *filmskim žanrovima*, koji se skoro isključivo odnose na igrane filmove. Autor detaljno raspravlja o ovim klasifikacijskim problemima. Filmskim rodovima smatra *dokumentarni film*, *igrani film*, *znanstveno-obrazovni film*, *propagandni film*, *animirani film*, *eksperimentalni film* i *pazbiljske* (3D) *videoigre*, odnosno *kompjutorsku pazbilju*. Fenomene filmskih rodova autor promatra povijesno — od dokumentarnih i igranih filmova braće Lumiere i znanstvenih impulsa u snimanju filmova preko problema gledanosti i popularnosti filma kao indikacije da film može biti snažno *propagandno sredstvo*. Principe prvih pokretnih slika autor tumači kao često »crtanofilmske«, premda bez tehnologije crtanoga filma, a ideja umjetničkog filma kao alternativa populizmu javlja se tek tijekom dvadesetih godina 20. stoljeća, kada se je javila tzv. *umjetnička avangarda*, koja je u ponekim svojim verzijama dobila ime *eksperimentalni film*. Dakako, kao što se film kasno javio da zadovolji potrebe *zapisivanja kretanja*, tako su se i kompjuterske videoigre kasno javile da zadovolje potrebe za *interaktivnim* sudjelovanjem u prikazivačkom svijetu, nasuprot pasivnom, tzv. *receptivnom* statusu dotadanjeg filma. Autor potom razrađuje kulturno-civilizacijsku ugniježđenost filmskih rodova — u utjecajima kazališta, književnosti, fotografije i tako dalje.

No, ističe autor, grananje filma vodi se ne samo kulturno formiranim ciljevima, nego i njima prikladnim načinima ostvarivanja, *tipovima izlaganja*, *diskursa*. Fikcionalnost (konkretizacija zamišljenih svjetova u igranome i animiranome filmu) osobito se pogodno razrađuje putem *narativnog* izlaganja, dok je *opis* osobito pogodan za dokumentarne filmove, a raspravljajući, tzv. *diskurzivni* tip izlaganja najpogodniji je za ostvarivanje obrazovne i znanstvene svrhe. Dakako, za eksperimentalni film najprimjereniji je tzv. *poetsko-asocijativni tip izlaganja*. Ova tipologija, dakako, ne isključuje miješanja različitih tipova izlaganja pa autor potanko razrađuje taj problem i potanko raspravlja o kriterijima rodovske specijalizacije filmova. Za razliku od tih klasifikacija, postoje, međutim, razvrstavanja filma koja su sredstvom usredotočivanja pažnje na klasifikaciju, odnosno razvrstavanja, a javljaju se u specifičnim okolnostima u kojima je *prigodno* potrebna klasifikacija. Kad odlazimo u kino bit će nam ponekad važno znati da li je film *u boji* ili *crno-bijeli*, da li je u pitanju *kratki film* ili *dugometražni film*, je li *nijemi* ili *zvučni* itd. Isto će tako kritičaru i teoretičaru biti važno da upozori je li dani film *umjetnički* ili *populistički*, *komercijalan* ili *nekomercijalan*, da li je *filmičan* ili je *kazalištan*... Te *karakterizacije* uspostavljaju razgraničavanje *filmskih kategorija*. Dakako, brojne značajke filmova mogu doći do izražaja u ovačjoj klasifikaciji, pa je očito riječ o izrazito fleksibilnom razvrstavanju.

Ono se u pravilu odvija kroz *dihotomije* (primjerice je li film *nijemi*, tj. bez zvuka, ili je *zvučni*; je li *animiran* ili *živo-sniman*), ali može biti i *stupnjevito*, po konačnoj *skali*, primjerice prema *trajanju* (*mini-filmovi*, *kratkometražni filmovi*, *srednjometražni filmovi*, *dugometražni filmovi*...) ili prema broju filmova koji pripadaju nizu (npr. *miniserija*, *serija*, *megaserija*) i sl. U svim je tim slučajevima kategoriziranja važno da je kriterij vezan uz istaknutu, tematiziranu karakteristiku, a da se ostale karakteristike filma odnosno filmova zanemaruju pa makar značile da su ti filmovi čak suprotni po nekom drugom kriteriju kategorizacije. *Crno-bijeli filmovi* bili su i nijemi i

## FILM GENOLOGY

Hrvoje Turković

### Film types

UDK: 791.2+791.32

Three basic classes of film types in film studies tradition are *film genders* (or *film disciplines*), *film categories* and *film styles*. However, most discussions revolve around *film genres* and this is almost exclusively related to feature films. The author discusses these problems of classification in detail. Under film genders he understands *documentary film*, *feature film*, *scientific and educational film*, *commercial film*, *animated film*, *experimental film* and *3D video games*, that is, *virtual reality*. Film genders phenomenon is examined in a historical manner — from documentary and feature films by Lumière brothers and scientific impulses in film making, through problems of film popularity and rating figures as an indication that film can serve as a powerful means of propaganda. The author explains the principles of first moving images as being »characteristic of animated films« although lacking animated film technology and the idea of the art film as an alternative to populism appears only during the 1920s with the appearance of *artistic avant-garde* which got the name of *experimental film* in some of its versions. Of course, as the film appeared late to satisfy the needs for *movement recording*, so computer video games appeared late to satisfy the needs for interactive participation in the world of presentations, as opposed to the passive, so called, *receptive film style* till up to then. The author then examines the cultural and civilizational stable position of film genders — in the influences of theatre, literature, photography, and so on.

However, the author points out that film branching out is led not only by culturally formed objectives but also by ways of realization, *types of presentation and discourse* appropriate to them. Fictionality (concretisation of imagined worlds in animated and feature films) is particularly well developed via *narrative* presentation, while *description* is especially suitable for documentary films, and the argumentative, so called, *discourse* type of presentation is most suitable for realizing educational and scientific purpose. Of course, *poetic and associative type of presentation* is most suitable for experimental film. This typology, of course, does not exclude the intervention of different types of presentation so the author discusses this problem and the criteria for films gender specialization in full detail. As opposed to these classifications, there are, however, film rankings which are means for directing attention to classification, that is, ranking, and they appear in specific circumstances that *occasionally* need classification. When we go to the cinema sometimes it will be important for us to know whether the film is *in colour* or *black and white*, whether it is *short* or *feature film*, *silent* or *sound* and so on. Likewise, it will be important for the critic or theoretician to warn about a certain film being *artistic* or *populist*, *commercial* or *non-commercial*, *filmic* or *theatrical*... These *characterizations* set up borders between film categories. Of course, many film features can become prominent in this kind of classification so we are obviously dealing with an extremely flexible classification.

As a rule it is developed through *dichotomies* (for example, whether the film is *silent*, that is, without sound, or *sound*; is it *animated* or *live-made*), but it can also be *graded*, based on the final *scale*, for example, on the basis of *duration* (*mini films*, *short films*, *medium-size films*, *feature films*...) or based on the number of films in the series (for example, *mini series*, *series*, *mega-series*) and similarly. In all these cases of categorization it is important for the criterion to be related to a prominent, theme characteristic and for other film or



zvučni filmovi, pripadali su raznim žanrovima i stilovima. Plodno umnožavanje kategorija, ističe autor; mogućnost beskrajnog množenja kategorija velika je prednost. Autor kategorizira način na koji se prepoznaju i uvode kategorije, pa ističe da postoje *opservacijske* i *diskurzivne kategorije*; prve se zasnivaju na opažaju značajki filmova a druge prvenstveno na spekulaciji, kao što su opreke čisti — nečisti, filmičan — nefilmičan, umjetnički — neumjetnički film. Posebnu pozornost autor, međutim posvećuje veoma složenom fenomenu *umjetničkoga filma*, raspravljajući je li riječ o opservacijskoj ili diskurzivnoj kategoriji. Najzanimljivija je značajka te kategorije bogatstvo odnosa u koje stupa prema drugim kategorijama, prema sasvim različitim razlikovnim kriterijima.

Autor potom govori i o temeljnim razredima opservacijskih kategorija. *Medijske kategorije* izlučuju se na temelju bazičnih i strogih odrednica (nijemi i zvučni film; crno bijeli film i film u boji; dvodimenzionalni i 3D film; animirani film i živo sniman film, itd). *Tematske kategorije* važne su jer tema organizira filmsku cjelinu (*filmovi o djeci, filmovi o maloljetnicima / tinejdžerski filmovi; ženski filmovi (filmovi o ženama); obiteljski filmovi; filmovi o prijateljima (drugarski, buddy-buddy filmovi); gradski (urbani) filmovi; ruralni filmovi*, itd. U sklopu *dokumentarnog i obrazovnog filma* vrlo je ustaljeno razvrstavanje prema tematskoj dominantni, čak je takvo razvrstavanje i komunikacijski uobičajenije nego po drugim kriterijima. *Stilske kategorije* formiraju se na temelju nekih konzistentnih, obilježavajućih, uglavnom složeno doživljajnih reakcija na filmove, i otuda je ovaj tip kategorija eluzivniji od prethodna dva tipa (*humorni filmovi; tragični filmovi; sentimentalni filmovi; realistični filmovi; naturalistični filmovi; filmovi jake dosjetke (high-concept films); dosadni filmovi*, itd. Treba paziti da se ove kategorije ne pomiješaju s žanrovima. *Kinematografske kategorije* razlikuju se od svih prethodnih, uže filmskih kategorija. Ove su kategorije *komercijalni i nekomercijalni filmovi; populistički i elitistički filmovi; kinofilmovi i televizijski filmovi; dominantni i alternativni film; amaterski i profesionalni film; televizijski i kinofilm; državni i neovisni film* itd. Sve te podjele izvide se iz *društvenih* uvjeta proizvodnje.

Autor potom obrazlaže složenu problematiku *filmskih stilova*; dok su ranije klasifikacije imale za cilj uspostave dovoljno općenitih kriterija što omogućavaju da se bilo koji film procijeni pripada li toj vrsti ili ne, i to bez obzira na njegovu neporecivu *pojedinačnost* i nužnu *individualnu različitost* od drugih filmova te *bez obzira na društveno-povijesne varijacije* kojima filmovi što pripadaju promatranoj vrsti podliježu i po kojima se može utvrditi njihov povijesno društveni individualitet, neponovljivost, jedinstvenost. No i *individualnost filma* od velike je važnosti, a o *stilskome identitetu* ovisiti će naš doživljajni (a i šire recepcijski) odnos prema filmu. Vrsne srodnosti po *individualitetu, identitetu, posebnosti*, nazivaju se *stilskim* i prema njima se formira poseban razred *filmskih stilova*. Prema tipu identiteta, odnosno prema *tipu primjeraka* na koje se utvrđivanje identiteta odnosi, autor izdvaja *pojedinačni stil (stil pojedinog filma; stil izdvojenog dijela nekog filma ili stil nekog dostatno izlučivog vida pojedinog filma)*, potom *osobni stil* ili *personalni stil* niza filmova koji se porijeklom dadu vezati uz neku utvrdivu proizvodnu osobu (*autorski ili redateljski stil; stil glumca/glumice; stil snimatelja/snimateljice; stil scenarista/scenaristice*; itd.) i *grupni* ili *globalni stil (umjetnički /stilski) pokreti; stilske struje, pravci i tendencije; »kućni« (producenti) stil; regionalni stil; stilsko razdoblje; aspektualni stilovi*.

Dakako, autor obrazlaže pojedinu od tih vrsta odnosno tipova razvrstavanja. Ističe potom da unutar svake klase stilova i među samim klasama postoji osobit tip koordinacije — stilovi svake razine izdvajaju se na temelju svoje međusobno dostatne različitosti. Na primjer, autorski stil redatelja pretpostavlja i dostatnu razliku spram autorskih stilova svih drugih redatelja. To važi i za sve druge stilske razine — i za pojedinačan film a i za sve grupne stilove. S druge strane, stilovi se vrsno koordiniraju po hijerarhijskom načelu. Primjerice, identitet pojedinačnog filma može biti reguliran identitetom autorskog stila nekog redatelja, opus redatelja može se uklapati u neki umjetnički pokret ili stilsku struju, a stilski pokret se opet može uklapati u stilsko razdoblje... Dakle, jedno filmsko djelo može istodobno pripadati cijelom hijerarhijski koordiniranom skupu stilskih razreda.

Zaključno, nakon ocrtavanja različitih tipova razvrstavanja, autor ističe da je riječ o povezivim tipovima, tj. tipovima što se suodređuju, uvjetujući preglednu kompleksnost cijelog našeg vrsnog odnosa prema filmu. Na primjer, kategorijska opreka *nijemost/zvučnost* podjednako razgraničuje cijelo filmsko polje na dvije vrste filmova, ali ono i služi kao stilski-kategorijsko određivanje filmskih razdoblja — *razdoblja nijemog filma i razdoblja zvučnog filma*. Opreka *akcionost/psihologičnost* može poslužiti kao dimenzija kojom premjeravamo svaki igрани film i svaki dio filma bez obzira kojeg žanra, ali

filmski karakterističan da se ne zanemaruje čak i ako su oni pokazivali da su ti filmovi suprotno prema drugom kriteriju. Postojale su primjere kao što su opreke čisti — nečisti, filmičan — nefilmičan, umjetnički — neumjetnički film. Posebnu pozornost autor, međutim posvećuje veoma složenom fenomenu *umjetničkoga filma*, raspravljajući je li riječ o opservacijskoj ili diskurzivnoj kategoriji. Najzanimljivija je značajka te kategorije bogatstvo odnosa u koje stupa prema drugim kategorijama, prema sasvim različitim razlikovnim kriterijima.

Autor potom govori i o temeljnim razredima opservacijskih kategorija. *Medijske kategorije* izlučuju se na temelju bazičnih i strogih odrednica (nijemi i zvučni film; crno bijeli film i film u boji; dvodimenzionalni i 3D film; animirani film i živo sniman film, itd). *Tematske kategorije* važne su jer tema organizira filmsku cjelinu (*filmovi o djeci, filmovi o maloljetnicima /tinejdžerski filmovi; ženski filmovi (filmovi o ženama); obiteljski filmovi; filmovi o prijateljima (drugarski, buddy-buddy filmovi); gradski (urbani) filmovi; ruralni filmovi*, itd. U sklopu *dokumentarnog i obrazovnog filma* vrlo je ustaljeno razvrstavanje prema tematskoj dominantni, čak je takvo razvrstavanje i komunikacijski uobičajenije nego po drugim kriterijima. *Stilske kategorije* formiraju se na temelju nekih konzistentnih, obilježavajućih, uglavnom složeno doživljajnih reakcija na filmove, i otuda je ovaj tip kategorija eluzivniji od prethodna dva tipa (*humorni filmovi; tragični filmovi; sentimentalni filmovi; realistični filmovi; naturalistični filmovi; filmovi jake dosjetke (high-concept films); dosadni filmovi*, itd. Treba paziti da se ove kategorije ne pomiješaju s žanrovima. *Kinematografske kategorije* razlikuju se od svih prethodnih, uže filmskih kategorija. Ove su kategorije *komercijalni i nekomercijalni filmovi; populistički i elitistički filmovi; kinofilmovi i televizijski filmovi; dominantni i alternativni film; amaterski i profesionalni film; televizijski i kinofilm; državni i neovisni film* itd. Sve te podjele izvide se iz *društvenih* uvjeta proizvodnje.

Autor potom obrazlaže složenu problematiku *filmskih stilova*; dok su ranije klasifikacije imale za cilj uspostave dovoljno općenitih kriterija što omogućavaju da se bilo koji film procijeni pripada li toj vrsti ili ne, i to bez obzira na njegovu neporecivu *pojedinačnost* i nužnu *individualnu različitost* od drugih filmova te *bez obzira na društveno-povijesne varijacije* kojima filmovi što pripadaju promatranoj vrsti podliježu i po kojima se može utvrditi njihov povijesno društveni individualitet, neponovljivost, jedinstvenost. No i *individualnost filma* od velike je važnosti, a o *stilskome identitetu* ovisiti će naš doživljajni (a i šire recepcijski) odnos prema filmu. Vrsne srodnosti po *individualitetu, identitetu, posebnosti*, nazivaju se *stilskim* i prema njima se formira poseban razred *filmskih stilova*. Prema tipu identiteta, odnosno prema *tipu primjeraka* na koje se utvrđivanje identiteta odnosi, autor izdvaja *pojedinačni stil (stil pojedinog filma; stil izdvojenog dijela nekog filma ili stil nekog dostatno izlučivog vida pojedinog filma)*, potom *osobni stil* ili *personalni stil* niza filmova koji se porijeklom dadu vezati uz neku utvrdivu proizvodnu osobu (*autorski ili redateljski stil; stil glumca/glumice; stil snimatelja/snimateljice; stil scenarista/scenaristice*; itd.) i *grupni* ili *globalni stil (umjetnički /stilski) pokreti; stilske struje, pravci i tendencije; »kućni« (producenti) stil; regionalni stil; stilsko razdoblje; aspektualni stilovi*.

Dakako, autor obrazlaže pojedinu od tih vrsta odnosno tipova razvrstavanja. Ističe potom da unutar svake klase stilova i među samim klasama postoji osobit tip koordinacije — stilovi svake razine izdvajaju se na temelju svoje međusobno dostatne različitosti. Na primjer, autorski stil redatelja pretpostavlja i dostatnu razliku spram autorskih stilova svih drugih redatelja. To važi i za sve druge stilske razine — i za pojedinačan film a i za sve grupne stilove. S druge strane, stilovi se vrsno koordiniraju po hijerarhijskom načelu. Primjerice, identitet pojedinačnog filma može biti reguliran identitetom autorskog stila nekog redatelja, opus redatelja može se uklapati u neki umjetnički pokret ili stilsku struju, a stilski pokret se opet može uklapati u stilsko razdoblje... Dakle, jedno filmsko djelo može istodobno pripadati cijelom hijerarhijski koordiniranom skupu stilskih razreda.

Zaključno, nakon ocrtavanja različitih tipova razvrstavanja, autor ističe da je riječ o povezivim tipovima, tj. tipovima što se suodređuju, uvjetujući preglednu kompleksnost cijelog našeg vrsnog odnosa prema filmu. Na primjer, kategorijska opreka *nijemost/zvučnost* podjednako razgraničuje cijelo filmsko polje na dvije vrste filmova, ali ono i služi kao stilski-kategorijsko određivanje filmskih razdoblja — *razdoblja nijemog filma i razdoblja zvučnog filma*. Opreka *akcionost/psihologičnost* može poslužiti kao dimenzija kojom premjeravamo svaki igрани film i svaki dio filma bez obzira kojeg žanra, ali

filmski karakterističan da se ne zanemaruje čak i ako su oni pokazivali da su ti filmovi suprotno prema drugom kriteriju. Postojale su primjere kao što su opreke čisti — nečisti, filmičan — nefilmičan, umjetnički — neumjetnički film. Posebnu pozornost autor, međutim posvećuje veoma složenom fenomenu *umjetničkoga filma*, raspravljajući je li riječ o opservacijskoj ili diskurzivnoj kategoriji. Najzanimljivija je značajka te kategorije bogatstvo odnosa u koje stupa prema drugim kategorijama, prema sasvim različitim razlikovnim kriterijima.

ta kategorijska opreka može poslužiti kao kriterij za formiranje nadžanrova, tj. za razvrstavanje već postojećih žanrova u nadžanrovske vrste, i tako dalje. Dvojnost kategorija, njihova autonomna primjenjivost na izravno razvrstavanje filmova, kao i primjenjivost na sam proces lučenja drugih tipova razvrstavanja, čini ih iznimno korisnima uz do sada navedene i implicirane svrhe i za metaforički objašnjavački prijenos. Opis stila najčešće se svodi na opis *simptoma* (tj. karakteristika što mogu utjecati na percepciju identiteta), a svako usredotočivanje na pojedini simptom, karakteristiku, pojačava, prvo, osjetljivost za nju, povećava sposobnost razlikovanja toga simptoma, a time ga donekle »izolira«, omogućujući uočavanje tog simptoma u drugim filmovima — »proizvodi« kategorijsku distinkciju primjenjivu na sve filmove danog stila, ali ne i samo danoga stila nego i svih drugih filmova. Postupak *kategorijske generalizacije* uz prijenos na područje na kojem te generalizacije nisu izvorno nastale, odigrava se i u odnosu na disciplinarnu i na žanrovske karakteristike.

Može se k tome reći, ističe autor, da gotovo svaki razred stilova obilježava posebna struktura odnosa prema drugim razredima vrsta, odnosno specifična prisutnost ili odsutnost određenih disciplina, žanrova i kategorija unutar danoga stila. Primjerice, primitivan stil odlikuje razmjerno grubo disciplinarno grananje koje nije nužno praćeno sviješću gledalaca o ukupnom opsegu disciplinarnih razlika. Tako gledatelji ne moraju spontano uočavati razlike između dokumentarnog i igranog, a da bi ih uočavali one moraju biti jače naglašene. Obrazovni film se tada i nije razlikovao od dokumentarnog osim po kontekstu prikazivanja. Dakle disciplinarno grananje u ranom primitivnom filmu još je nestandardizirano, odnosno *s ad hoc* standardizacijama, dok klasični film obilježava jasno, metakomunikacijski obilježeno razlučivanje i hijerarhizacija disciplina.

Na samome kraju ističe se da sve ove varijacije, promjene i promjenjivosti u odredbama pojedinih vrsti i njihovih međusobnih odnosa ne samo da ne poništavaju *važnost razvrstavanja*, nego je pojačavaju. Fleksibilnost i podložnost promjenama vrstnih razlika indikacijom su njihove evolutivne adaptabilnosti, a njihova obvezatna prisutnost indikacija je njihove važnosti: koliko god bili povremeno nesigurni u razvrstavanjima, koliko se god protiv njih bunili, ne prestajemo za njima posezati i smatrati *važnom* njihovu stalnu *reviziju*.

Nikica Gilić

## Namjenski film i fenomen filmske propagande

UDK: 791.4+791.5+791.641.3

Raspravljajući o »namjenskom filmu« (*utilitarian cinema*) autor, za razliku od Hrvoja Turkovića, govori o sasvim zasebnom »filmskom« području, obilježenom neumjetničkim svrhama, koje motiviraju uključivanje različitih medija u namjenski film, što se posebno odnosi na televiziju kao medij na kojem se mnogi namjenski filmovi uglavnom i prikazuju. Filmski stručnjaci poput povjesničara Vjekoslava Majcena, koji se bavio hrvatskim obrazovnim filmom (odnosno filmovima Škole narodnog zdravlja), jasno su uočavali neke zasebne značajke ovog područja. No ne treba bježati od činjenice da ovako definirana kategorija namjenskog filma nastaje iz perspektive proučavatelja umjetničkog filma, pa se zato i definira razlikom prema umjetničkom filmu. Dakako, isti film istodobno može biti i umjetničko djelo i namjenski film, kao što lijepo pokazuju filmovi Sergeja Ejzenštejna, Džige Vertova ili Kena Loacha (*Zemlja i sloboda / Land and Freedom*). Autor objašnjava fiktionalne i ostale poetičke i izlagačke mogućnosti namjenskoga filma te, polazeći od gledateljskog iskustva, dijeli namjenski film na obrazovni film, reklamni ili propagandni film i glazbeni videospot.

Unutar tih vrsta namjenski se filmovi dalje mogu dijeliti prema podjelama dominantnim za umjetnički film i srodne medije, pa bi spot za pjesmu pjevača Petera Gabriela *Sledge Hammer* (S. R. Johnson, 1986) najvjerojatnije pripadao eksperimentalnom animiranom filmu, dok bi spot za pjesmu My

relation to the film. For example, the category opposition *silence/soundness* about equally draws the line between the whole film field and distinguishes two types of films and serves for determining film periods in terms of style and category — *the period of silent film and the period of sound film*. The categorical opposition *action-related/psychology-related* film can serve as a dimension, by which we measure every feature film and every part of the film regardless of the genre, but this categorical opposition can present a criterion for determining supra-genres, that is, it can serve for the classification of existing genres into supra-genre types and so on. The duality of categories, their independent applicability to direct film classification, as well as their applicability to the sole process of creating other types of classification, makes them extremely useful, together with the purposes mentioned and implied hereto, also for metaphoric and explanatory transmission. Description of style is most commonly reduced to description of *symptoms* (that is, characteristics that can influence identity perception) and every focusing on individual symptom, characteristic, first of all intensifies sensitivity to it, increases the capacity to identify this symptom, and by this it »isolates« it up to a certain point enabling the perception of this symptom in other films — »produces« a category distinction applicable to all films of a certain style, but not only of a certain style but of all other films. The procedure of category generalization with its transfer to the areas where these generalizations did not originate from, develops also in relation to disciplinary and genre characteristics.

It can also be mentioned, the author points out, that almost each style class is characterized by a special structure of relations with other type classes, that is, a specific presence or absence of certain disciplines, genres and categories within a given style. For example, primitive style is characterized by a relatively rough branching of disciplines which is not necessarily accompanied by the spectator's awareness about the total range of disciplinary differences. So spectators do not have to perceive differences between documentary and feature films spontaneously. In order to perceive them they have to be accentuated. At that time educative film did not differ from documentary film apart from the context of presentation. So disciplinary branching in early primitive film is still not standardized, that is, having ad hoc standardizations. On the other hand, classic film is characterized by clear and meta-communicational differentiation and hierarchy of disciplines.

At the end it is pointed out that all these variations, changes and alterability in regulation of certain types and their interrelations not only fail to annul the importance of classification but strengthen it. Flexibility and the state of being submissive to alterability of differences of type indicate their evolutionary adaptability and their necessary presence indicates their importance: as much as we are sometimes insecure upon making classifications, as much as we oppose to them, we keep resorting to them and considering their constant revision important.

Nikica Gilić

## Utilitarian Cinema and Phenomenon of Film Propaganda

UDK: 791.4+791.5+791.641.3

In his discussion about *utilitarian cinema* (*films with special purpose*) the author, as opposed to Hrvoja Turković, talks about a completely separated »film« field characterized by non-artistic purposes. Utilitarian films motivate the engagement of different media and this is especially related to the television as a media that mostly presents many utilitarian films. Film experts such as historian Vjekoslav Majcen who was examining Croatian educational film (that is, the films of the Andrija Štampar's School of Public Health) clearly perceived some special characteristics of these films. But we should not neglect the fact that the category of utilitarian film defined in this way arises from the perspective of an artistic film researcher so it is defined in contrast to the artistic film. Of course, a film can at the same time be a work of art and utilitarian as it is nicely shown on the example of films by Sergei Eisenstein, Dziga Vertov or Ken Loach (*Land and Freedom*). The author explains fictional and other poetic and presentational possibilities of the utilitarian film and, starting from the spectator's experience, divides the utilitarian film into educational film, commercial or propaganda film and music video clip. Within these types utilitarian films can be divided according to distinctions dominant for artistic film and other similar media so the video clip for the song *Sledge Hammer* (S.R. Johnson, 1986) performed by Peter Gabriel would most probably belong to experi-

*Baby Just Cares For Me* (P. Lord, 1987) pjevačice Nine Simone predstavljao igrani je animirani namjenski film. Autor podsjeća na povijesnu tradiciju uočavanja različitih funkcija filmskoga medija i žali što novija »simptomatska« kritika i teorija slabo pamti rad svoga prethodnika Johna Griersona te ističe da iz »odnosa prema stvarnosti« dokumentarnog i namjenskog filma ne treba izvlačiti zaključke o posebnim zadaćama dokumentarnoga filma.

## OGLEDI I OSVRTI

Marijan Krivak

### Permanentna filmska revolucija Chrisa Markera

UDK: 791.633-051Marker, C.(049.3)

Potaknut retrospektivom filmova Chrisa Markera na Human Right Film Festivalu u prosincu 2005. autor se osvrće na karijeru toga francuskog redatelja, počevši od njegove suradnje s Alainom Resnaisom na filmovima *Les Statues meurent aussi* i *Nuit et brouillard*. Napose komentira Markerov najpoznatiji film iz ranijeg razdoblja stvaralaštva, znanstvenofantastični *La jetée*, potom niz angažiranih dokumentarnih djela *Cuba Si!*, o kubanskoj revoluciji, *Loi du Viêt Nam*, o vijetnamskom ratu, *Le Fond de l'air est rouge*, o novoj ljevici, djela kojima se autor profilira kao filmski kroničar lijevih pokreta i revolucije općenito, ali nudi i vlastitu intimnu pripovijest o političkim događajima koje bilježi. Zaseban pak dio osvrtu predstavljaju analize Markerova složenog filma-eseja *Sans Soleil* kao i njegovih djela posvećenih ruskim redateljima Andreju Tarkovskome, odnosno Aleksandru Medvedkinu *Une journée d'Andrei Arsenevitch* i *Le Train en marche*.

Tomislav Kurelec

### Žene u iranskom filmu

Uz Ciklus iranskog filma II, Filmski programi, 8-13. ožujka 2006.

UDK: 791.221/228(55)-055.2

Esjeistički osvrt na filmove iranskih redateljica prikazanih u Filmskim programima u Zagrebu (Pouran Derakhshandeh, Ensiyeh Shah Hosseini, Leila Merhadi, Ferial Behzad), uz problemski osvrt na iransku kinematografiju u njezinu društvenom i političkom kontekstu, te pogotovo na položaj žena kao autorica, ali i uopće u iranom društvu. Tekst također donosi pregled dosadašnje recepcije iranskih filmova u hrvatskim kinotečnim programima i — vrlo rijede — na redovitu kinorepertoaru.

Tomislav Kurelec

### Još uvijek zanimljiva kinematografija — Poljaci u Tuškanu

Uz Ciklus poljskog suvremenog filma, Filmski programi, 9-15. svibnja 2006.

UDK: 791.221/228(438)\*199/200\*

Esjeistički osvrt na ciklus suvremenoga poljskog filma prikazan u Filmskim programima u Zagrebu. Donosi se kratak pregled poljskoga filma nakon Drugoga svjetskog rata, te stanje poljskoga filma nakon pada komunizma, te smrti posljednjeg velikog autora, Krzysztofa Kieslowskog, kada se čini da ta velika europska kinematografija posustaje. Komentira se najnoviji poljski trend povratka »malim« filmovima, nakon nekoliko pokušaja velikih nacionalnih produkcija (*Ognjem i mačem*, 1999; *Pan*, 1999; *Quo vadis*, 2001; *Po pustini i prašumi*, 2001). Obrađeni su novi filmovi istaknutih mladih autora prikazani u ciklusu (Jerzy Stuhr, Krzysztof Krauze, Dariusz Gajewski, Magdalena Piekorz).

mental animated film, while the video clip for the song *My Baby Just Cares For Me* (P. Lord, 1987) sang by Nina Simone would represent animated utilitarian film. The author reminds about the historical tradition of perceiving different film media functions and laments that the newer »symptomatic« critique and theory hardly remember the work of its predecessor John Grierson and points out that conclusions about special tasks of documentary film do not have to be made according to documentary and utilitarian films' »relation to reality«.

## ESSAYS

Marijan Krivak

### Chris Marker's Permanent Film Revolution

UDK: 791.633-051 Marker, C.(049.3)

Motivated by the retrospective of films by Chris Marker at the Human Rights Festival in December 2005, the author reflects on this French director's career starting from the beginning of his cooperation with Alain Resnais for films *Les Statues meurent aussi* and *Nuit et brouillard*. He also comments on Marker's most famous work from his early period, the science-fiction film *La Jetée*, then a series of engaged documentaries, *Cuba Si!*, about the Cuban revolution, *Loi du Viêt Nam*, about Vietnam War, *Le Fond de l'air est rouge*, about New Left and so on. In all these works Marker defines himself as being a film chronicler of leftist movements and revolution in general but also offers his own intimate narration about a political events he chronicles. A separate part of this essay consists of the analysis of Marker's complex film-essay, *Sans Soleil*, as well as his works dedicated to Russian directors Andrei Tarkovsky and Aleksandr Medvedkin, *Une journée d'Andrei Arsenevitch* and *Le Train en marche*.

Tomislav Kurelec

### Women in Iranian Film

Program of Iranian Films II, Film Programmes, 8-13 March 2006

UDK: 791.221/228(55)-055.2

Essayistic review of Iranian women directors' films presented as part of Film Programmes (Pouran Derakhshandeh, Ensiyeh Shah Hosseini, Leila Merhadi, Ferial Behzad) and about Iranian cinematography in its social and political context in general, with special accent given to the position of women authors and generally the position of women in Iranian society. The text also gives us the review of the reception of Iranian films to date in Croatian repertoire cinema and — much rarely — in regular cinema program.

Tomislav Kurelec

### Still an Interesting Cinema — Poles in Tuškanac

Program of Contemporary Polish Films, Film Programmes, May 9-15, 2006

UDK: 791.221/228(438)\*199/200\*

Essayistic review of the programme of contemporary Polish film presented as part of Film Programmes in Zagreb. There is a short review of the Polish film after the Second World War and the state of Polish film after the fall of communism and the death of the latest great author, Krzysztof Kieslowski, when that great European cinematography seems to have started losing momentum. The author comments on the latest Polish trend of going back to »small« films, after a few attempts at big state productions (*Ogniem i mieczem*, 1999; *Pan Tadeusz*, 1999; *Quo vadis*, 2001; *W pustyni i w puszczy*, 2001). He also discusses new films by distinguished younger authors presented in the Programmes (Jerzy Stuhr, Krzysztof Krauze, Dariusz Gajewski, Magdalena Piekorz).

**IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA**

Enes Midžić

**Alexandre Promio, snimatelj Društva Lumiere, u Hrvatskoj 1898.**

(U potrazi za izgubljenim filmom između publike i nekoliko država)

UDK: 778.53(497.5)(091)

Text donosi dosad nepoznate podatke o filmovima koje je u Hrvatskoj 1898. snimio Alexandre Promio, snimatelj Société Lumière. Ovo otkriće — slučajno zapaženo zahvaljujući katalogu retrospektive koju je Francuska kinoteka priredila 2000. u Parizu — pomiče dataciju najstarijih filmskih snimaka na tlu Hrvatske za šest godina, budući da se dosad najstarijom snimkom smatrala snimka *Šibenska luka*, koja se do nedavno pripisivala Stanislawu Noworyti, ali je 2006. točno atribuirana Franku Mottershawu, snimatelju iz Sheffielda, i prepoznata kao fragment njegova opsežnijega filma *Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*. Autor je trag filmova slijedio do Francuske kinoteke te do Association Frères Lumière, gdje je pronašao čak sedam filmova, snimljenih 28. i 29. travnja 1898. u Puli i Šibeniku, lukama austro-ugarske mornarice. Tekst donosi opis sedam filmova, koji su redom posvećeni vojnim manevrima i mornaričkim vježbama na jedrenjacima: *Dolazak i sidrenje broda (Arrivée d'un bateau et mise à l'ancre, kat. br. 836)*, *Pozdrav s jabolka (Salut dans les vergues, kat. br. 837)*, *Priprema za boj (Branle-bas de combat, kat. br. 838)*, *Iskrucavanje i puščana paljba (Débarquement et le feu de mousqueterie, kat. br. 839)*, *Regata (prolazak) (Régates (aller), kat. br. 840)*, *Regata (povratak) (Régates (retour), kat. br. 841)* i *Trka mornara (Course de matelots, kat. br. 842)*.

**FESTIVALI**

Dragan Rubeša

**Filmski brevijar Mediterana**

Filmske mediteranske igre u Rijeci, 1-4. lipnja 2006.

UDK: 791.65.079(497.5 Rijeka):791-21(262)\*2006\*

Esajistički osvrt na filmove prikazane na riječkoj reviji specijaliziranoj za filmove iz mediteranskoga kulturnog areala.

Jurica Starešinčić

**Blagodati krize identiteta**

17. Animafest, svjetski festival animiranog filma, kratkometražni filmovi, 12-17. lipnja 2006.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228(100)\*2006\*(049.3)

Kritički osvrt na nagrađene i, po autorovu mišljenju, ponajbolje filmove prikazane na zagrebačkome Animafestu u lipnju 2006. Posebno se komentira kako je selekcijsko bogatstvo festivala rezultat svojevrsne krize u kojoj se nalazi kako identitet festivala, tako i animacija, s obzirom na sve mutni granicu animacije i (digitalnoga) igranog filma.

Tomislav Kurelec

**Iznad prosjeka — hrvatski film u Puli 2006.**

53. Festival igranog filma u Puli, 15-22. srpnja 2006.

UDK: 791.65.079(497.5 Pula):791-21\*2006\*(049.3)

Kritički osvrt na nacionalni program ovogodišnjega festivala igranog filma u Puli. Konstatira se da je prikazana godišnja produkcija u kojoj je više od pola filmova natprosječnih vrijednosti, što pokazuje da se nastavlja uzlazna putanja hrvatskoga filma koji i u međunarodnim razmjerima postaje jedna od respektabilnih manjih kinematografija.

**FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA**

Enes Midžić

**Alexandre Promio, Cameraman of Société Lumière, in Croatia 1898**

(In Search of a Lost Film between Audience and Several Countries)

UDK: 778.53 (497.5)(091)

The text gives us information unknown until now about films made by Alexandre Promio, cameraman of Société Lumière, in Croatia in 1898. This disclosure — noticed by accident thanks to the retrospective catalogue made by the Cinémathèque Française in Paris in 2000 — moves the date of the oldest Croatian film recordings on the Croatian soil six years back. Until now *The Port of Šibenik* was considered to be the oldest motion picture. *The Port of Šibenik* was until recently attributed to Stanislaw Noworyta but in 2006 it was justly attributed to Frank Mottershaw, a cameraman from Sheffield, and it was recognized as a fragment of his larger 1904 film *The Coronation of King Peter I of Serbia and a Ride through Serbia, Novi-Pazar, Montenegro and Dalmatia*. The author followed the film's track to the Cinémathèque Française and to the Association Frères Lumière where he found as many as seven films recorded on the 28 and 29 of April, 1898 in Pula and Šibenik, the ports of Austro-Hungarian navy. The text describes the seven films which are all dedicated to army manoeuvres and navy practice on sailing-ships: *Ships Arrival and Anchorage (Arrivée d'un bateau et mise à l'ancre, cat. Nr. 836)*, *Salute from the Mast (Salut dans les vergues, cat. Nr.837)*, *Preparation for the Combat (Branle-bas de combat, cat. Nr. 838)*, *Disembarkation and Rifle Fire (Débarquement et le feu de mousqueterie, cat. Nr. 839)*, *Regatta (start) (Regates (aller), cat. Nr. 840)*, *Regatta (return) (Regates (retour), cat. Nr. 841)*, *Sailor's Race (Course de matelots, cat. Nr. 842)*.

**FESTIVALS**

Dragan Rubeša

**Mediterranean Film Breviary**

Mediterranean Film Games in Rijeka, June 1-4, 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Rijeka):791-21(262)\*2006\*

An essayistic review of films presented in Rijeka, on festival specialized for films from Mediterranean culture area.

Jurica Starešinčić

**Amenities of Identity Crisis**

17th Animafest, World Festival of Animated Films, Short Films, June 12-17, 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228(100)\*2006\*(049.3)

Critical review of awarded and, in author's opinion, best films presented at Zagreb Animafest in June 2006. It is especially commented on how the festival's richness of selection results from a kind of a crisis that festival's identity and animation are going through considering ever more undefined border between animation and (digital) feature film.

Tomislav Kurelec

**Above Average — Croatian Film in Pula 2006**

53rd Pula Film Festival, National Selection, July 15-22, 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Pula): 791-21\*2006\*(049.3)

A critical review of the national selection of this year's Pula Film Festival. The text states that more than half of the presented annual national production was above average which indicates that Croatian film is still on an upturn and it is becoming a respectable cinematography on the international level.

Krešimir Košutić

**S Pulom, za film, s filmom, za Pulu!**

53. festival igranoga filma u Puli od 15. do 22. srpnja 2006.

UDK:791.65.079(497.5 Pula):791-21(100)\*2006\*(049.3)

Prvi dio teksta okvirno nastoji dati presjek stavova o festivalu unatrag posljednjih nekoliko godina, raspraviti njegovu sadašnjost te razmotriti budućnost. Drugi, duži dio teksta, kritički se osvrće na filmove koji su ove godine prikazani u tri međunarodna selekcijska programa — Meridijani, Europolis i PoPularni program.

Petar Krelja

**Povratak Timona**

Povodom programa Vremeplov i hommagea Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli

UDK: 791.65.079(497.5 Pula)\*2006\*:791-21(497.5)(091)(049.3)

Esajistički osvrt na filmove prikazane u čast dobitnika nagrada za životno djelo na filmu, kao i novog ciklusa Vremeplov, koji prikazuje novorestaurirane filmove iz fundusa Hrvatske kinoteke. Komentiraju se prikazani filmovi Zvonimira Berkovića (*Ljubavna pisma s predumišljajem*), Zorana Tadića (*Čovjek koji je volio sprovode*), te restaurirani filmovi Ne okreći se sine Branka Bauera, *Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimice, *Tri sata za ljubav* Fadila Hadžića, *Timon* Tomislava Radića i *Kiklop* Antuna Vrdoljaka.

Elvis Lenić

**Filmovi bez razvikanih imena**

8. Motovun Film Festival, 24-28. srpnja 2006.

791.65 079 (497.5 Motovun): 791-21 (100)\*2006\*(049.3)

Kritički osvrt na filmove prikazane u programu ovogodišnjega filmskog festivala u Motovunu.

**REPERTOAR**

Pregled izabranih kino i DVD premijera.

**IN MEMORIAM**

Ante Peterlić

**Mate Relja — profesija kao životni izbor**

(Šibenik, 29. kolovoza 1922 — Zagreb, 1. kolovoza 2006)

UDK: 791.633-051Relja, M.

Nekrolog hrvatskom filmskom redatelju Mati Relji. Prvi dio teksta filologa Ante Peterlića donosi opširnu interpretacijsku analizu Reljinih triju filmova, ratnoga *Kota 905* (1960), ratnoga dječjeg *Opasni put*, dobitnika Zlatnoga lava u Veneciji za dječji film (1963), te kultnoga dječjeg filma *Vlak u snijegu* (1976). Drugi dio teksta bavi se Reljinim strukovnim radom, i opisuje Relju kao privatnu osobu, popularnoga asistenta režije, borca za sindikalna i strukovna prava, te opisuje njegove nedaće s političkim sistemom koje su mu onemogućivale rad na filmu, radi čega je ostavio opus od samo tri filma.

Krešimir Košutić

**With Pula, for film, with film, for Pula!**

53rd Pula Film Festival, International Programmes, July 15 — 22, 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Pula):791-21(100)\*2006\*(049.3)

The first part of the text tries to give a general review of the attitudes towards the festival in the last few years, discuss its presence and think about its future. The second, longer, part of the text critically comments on the films presented as part of the three international programmes this year — Meridians, Europolis, and Popular Programme.

Petar Krelja

**Timon Returns**

Vremeplov Programme and Homage to Zvonimir Berković and Zoran Tadić at 53rd Pula Film Festival

UDK: 791.65.079(497.5 Pula)\*2006\*:791-21(497.5)(091)(049.3)

Essayistic review of the films presented in honour of the winners of Lifetime Achievements Awards, as well as the programme »Vremeplov« (Time Machine) which screens newly restored films from the holdings of the Croatian Film Archive. The review comments on the presented films by Zvonimir Berković (*Premeditated Love Letters — Ljubavna pisma s predumišljajem*), Zoran Tadić (*The Man Who Liked Funerals — Čovjek koji je volio sprovode*), as well as restored films by Branko Bauer (*Don't Look Back, My Son — Ne okreći se sine*), Vatroslav Mimica (*Kaja, I'll Kill You! — Kaja, ubit ću te!*), Fadil Hadžić (*Three Hours to Love — Tri sata za ljubav*), Tomislav Radić (*Timon*) and Antun Vrdoljak (*Cyclops — Kiklop*).

Elvis Lenić

**Films without Much-Vaunted Names**

8th Motovun Film Festival, July 24-28, 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Motovun):791-21(100)\*2006\*(049.3)

Critical review of the films presented in this year's Motovun Film Festival.

**REVIEWS**

Selected cinema and DVD premieres.

**OBITUARIES**

Ante Peterlić

**Mate Relja — Profession as Life Choice**

(Šibenik, 29 August 1922 — Zagreb, 1 August 2006)

UDK: 791.633-051Relja, M.

An obituary of the Croatian film director Mate Relja. The first part of the text, written by the leading Croatian film scholar Ante Peterlić, gives a comprehensive interpretative analysis of three films directed by Relja, war film *Point 905* (*Kota 905*, 1960), war children film *Dangerous Way* (*Opasni put*), the winner of the Golden Lion in Venice for children's film (1963), and famous children's film *Train in the Snow* (*Vlak u snijegu*, 1976). The second part of the text deals with Relja's professional work and describes Relja as a private person, searched-for assistant director, fighter for union and professional rights, and describes his troubles with the political system that prevented his work on the film which is the reason why he made only three feature films.

Krešimir Mikić

**U spomen znanstveniku, profesoru, ljubitelju filma, dragom čovjeku Stjepku Težaku**

(Požun kraj Ozlja, 22. srpnja 1926 — Zagreb, 1. kolovoza 2006)

UDK: 80-05Težak, S.:791.5(497.5)

Nekrolog poznatome hrvatskom jezikoslovcu i filmskome pedagogu dr. Stjepku Težaku. Premda poznatiji kao dijalektolog i koautor službene školske hrvatske gramatike, Težak je i najugledniji hrvatski metodičar i pedagog filma. U svjetskim razmjerima pionirski je pothvat uvođenje nastave medijske kulture (film, kasnije i televizija i strip) u nastavu materinskoga jezika i književnosti u osnovne i srednje škole u Hrvatskoj, koja je obavljena na njegov poticaj 1960-ih. Na području filma najraniji je poticaj medijskom obrazovanju djece knjiga *Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika* (1967), koja je, nakon niza izdanja, kulminirala opsežnom *Metodikom nastave filma* (2002).

**REAGIRANJA**

Dejan Kosanović

**Filmska limenka nije sasvim prazna**Povodom teksta Enesa Midžića *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke*

UDK: 791(497.5)(091)

Članak je potaknut tekstem Enesa Midžića *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke* objavljenoga u prošleme broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*. U njemu je Midžić iznio u hrvatskoj filmologiji nezapažene podatke iz srpskoga tiska, prema kojima se najstarija filmska snimka s područja Hrvatske, *Šibenska luka* Stanislawa Noworyte (1904), zapravo atribuirana britanskom snimatelju Franku Mottershawu i prepoznat tek kao fragment iz njegova opsežnijeg filma *Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, crnu Goru i Dalmaciju*. Kako je autor kako nove atribucije (Mottershawu), tako i prve, pogrešne (Noworyti) Kosanović, ovaj ugledni srpski stručnjak za rani film na području bivše Jugoslavije komentira i daje svoje primjedbe na povijest krive atribucije kao i put koji je vrpca i njezini fragmenti prešli od Drugoga svjetskog rata do nedavne restauracije u izvornom obliku (2004), što je sve dovelo do nesporazuma. Autor također donosi nove arhivske materijale i izvore o Mottershawu i njegovu boravku u Srbiji, crnoj Gori i Hrvatskoj 1904. godine.

**LJETOPIŠOV LJETOPIŠ**

Juraj Kukoč

**Kronika**

Pregled događaja u hrvatskoj kinematografiji od lipnja do rujna 2006.

**Bibliografije**

Bibliografije filmskih knjiga, časopisa i kataloga objavljenih od travnja do rujna 2006.

**Premинуli**

Slavko Brankov, Josip Genda, Damir Mejovšek, Ivica Pajer, Mate Relja, Stjepko Težak

Krešimir Mikić

**In Memory of a Scientist, Teacher, Film Lover and Good Man, Stjepko Težak**

(Požun, near Ozalj, 22 July 1926 — Zagreb, 1 August 2006)

UDK: 80-05Težak, S.:791.5(497.5)

An obituary of the famous Croatian linguist and film pedagogue, Stjepko Težak (PhD). Although more famous as a dialectologist and co-author of the official Croatian grammar, Težak is also most distinguished Croatian methodologist and film pedagogue. The project to introduce media culture classes (film and later television and comics) to primary and secondary schools in Croatia within the lesson of maternal language and literature is a pioneer project on a world level and it was executed at his initiative in the 1960s. Considering the film, the earliest initiative towards media education of children is the book *Film in the Lesson of Croatian-Serbian Language, 1967 (Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika)* that after a series of issues culminated with the comprehensive *Methodology of Film Teaching, 2000 (Metodika nastave filma)*.

**REACTIONS**

Dejan Kosanović

**Film Can Is Not Completely Empty**(In Response to Enes Midžić's article *Coronation of Serbian King and The Port of Šibenik: An Archaeological Exploration of an Empty Film Can*)

UDK: 791(497.5)(091)

The article is written in response to Enes Midžić's paper *Coronation of Serbian King and The Port of Šibenik: An Archaeological Exploration of an Empty Film Can*, published in the last issue of the *Croatian Cinema Chronicle*. In that text Midžić brought out some data from the Serbian press which were not detected in the Croatian film studies, according to which the oldest motion picture made in Croatia, *The Port of Šibenik* by Stanislav Noworyta (1904) is actually attributed to British cameraman Frank Mottershaw and it is detected as being the fragment of his more comprehensive film *The Coronation of King Peter I of Serbia and a Ride through Serbia, Novi Pazar, Montenegro and Dalmatia*. Since the author of both attributions is Kosanović, distinguished Serbian early film historian for the area of former Yugoslavia, he comments and makes remarks on the history of wrong attribution, as well as on the way the film stock and its fragments moved after WWII until its recent restoration in original form (2004). The author also brings new archive materials and sources about Mottershaw and his stay in Serbia, Montenegro and Croatia in 1904.

**CHRONICLES' CHRONICLE**

Juraj Kukoč

**Chronicle**

Key film-related events in Croatia, June — September 2006

**Bibliographies**

New film books and magazines, March — September 2006

**Deceased**

Slavko Brankov, Josip Genda, Damir Mejovšek, Ivica Pajer, Mate Relja, Stjepko Težak

## O suradnicima

**Branimir Farkaš** (Zagreb, 1970). Diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti, završio Diplomatsku akademiju. Od 1997. urednik u redakciji vanjske politike HTV-a. Filmske kritike objavljivao u *Kinoteci*, *Super kino videu*, *Hollywoodu*, na Trećem programu HR-a, TV emisijama *Film Video Film* i *Za šaku dolara*. Autor četiri dokumentarna filma (*Arapska pustinja*, 2000; *Danska uživo*, 2001; *Dodi, daj ruku*, 2001; *Moje tijelo*, 2001). Zagreb.

**Nikica Gilić** (Split, 1973). Diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao (2003) i doktorirao (2005) filmološkim tezama. Viši asistent na Odsjeku za komparativnu književnost. Objavljuje studije i kritike u časopisima i na Hrvatskom radiju. S B. Kragićem uredio *Filmski leksikon LZ Miroslav Krleža* (2003). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

**Josip Grozdanić** (Šibenik, 1969). Diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljivao u *Vijencu*, *Total filmu*, *TV Storyju* i u HTV-ovoj emisiji *Savršeni svijet*. Recenzent filmskog programa HTV-a. Zagreb.

**Dejan Kosanović** (Beograd, 1930). Diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr. Beograd.

**Krešimir Košutić** (Zagreb, 1976). Apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljivao u *Zarezu*, *Vjesniku* i na Hrvatskoj televiziji. Zagreb.

**Goran Kovač** (Zagreb, 1975). Apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike u časopisima i na internetskoj stranici vip.movies. Režirao kratki igrani film *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor One Take Film Festivala. Zagreb.

**Petar Krelja** (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*; *Vlakom prema jugu*; *Stela*; *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju te kolumnist *Hollywooda*. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

**Marijan Krivak** (Zagreb, 1963). Diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filozofiju (1998). Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine (*Kinoteka*, *Kontura*, *Arkzin*, *Zarez*, *Zapis*). Objavio knjigu *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

**Juraj Kukoč** (Split, 1978). Diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u *Vijencu*, *Zarezu*, *Večernjem listu* i dr.; filmski suradnik Prvoga programa Hrvatskog radija. Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942). Diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljivao u više časopisa; kolumnist u *Vijencu* i *Hollywoodu*. Objavio knjigu *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu* (2004). Urednik filmskoga programa na HTV-u. Zagreb.

**Elvis Lenić** (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarstvu grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Suraduje u *Glasi Istre* i *Hollywoodu*. Autor nagrađivanih dokumentarnih filmova *Cuki* (2001) i *Prašćina* (2002).

**Katarina Marić** (Šibenik, 1971). Diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca*, recenzentica filmskoga programa HTV-a. Urednica u ovom časopisu. Zagreb.

**Enes Midžić** (Zagreb, 1946). Akademski snimatelj i redoviti profesor na ADU u Zagrebu. Dobitnik je više nagrada za svoj snimateljski rad, među kojima i Nagrade Vladimir Nazor (1997). Objavio je knjige *O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere* (2004) i *Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla* (2006). Zagreb.

**Krešimir Mikić** (Samobor, 1949). Diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, snimanje na ADU i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Docent na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu, predaje i na ADU te drugim fakultetima. Objavljivao u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Umjetnosti i djetetu*, *Zapisu* i dr. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004). Zagreb.

**Marko Njegić** (Split, 1979). Student novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Urednik tjednoga priloga »Reflektor« u *Slobodnoj Dalmaciji*; urednik u časopisu *Hollywood*. Suraduje na internetskim stranicama *film.hr* i *popcorn.hr*. Split.

**Ante Peterlić** (Kaštel Novi, 1936). Diplomirao anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu; doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu, gdje je redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Režirao cjelovečernji igrani film *Slučajni život* (1969). Objavio mnoštvo filmoloških članaka i studija u brojnim časopisima, te knjige *Pojam i struktura filmskog vremena* (1976), *Osnove teorije filma* (1977, 2001), *Ogledi o devet autora* (1984), *Studije o devet filmova* (2002) i *Dejã-vu: zapisi o*

*prošlosti filma* (2005). Glavni urednik *Filmske enciklopedije* (I-II, 1986-90). Zagreb.

**Boško Picula** (Šibenik, 1973). Diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*, *Globusu*, *Totalfilmu*. Recenzent filmskog programa na HTV-u, scenarist filmske emisije *Kokice* na HTV-u. Voditelj tribina KIC-a o animiranom filmu. Zagreb.

**Damir Radić** (Zagreb, 1966). Diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Nacionala*. Urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga*. Književni kritičar na T-portalu. Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*). Zagreb.

**Dragan Rubeša** (Opatija, 1956). Diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Novom listu*, *Hollywoodu*, *Vijencu* i dr., prevodi engleskog i talijanskog jezika. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005, drugo, dopunjeno izd. 2006). Opatija.

**Mario Sablić** (Zagreb, 1962). Diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uređivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, objavljivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

**Jurica Starešinić** (Karlovac, 1979). Apsolvent Geodetskog fakulteta. Objavljivao u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih »haiku« filmova. Mahično.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943). Diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uz mnoštvo tekstova u časopisima, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcnom, 2003) i *Film: zabava, žanr i stil* (2005). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.



# VIJENAC

**U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:**

## FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI

Tomislav Šakić (igrani film), Zoran Tadić i Petar Krelja (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film), Hrvoje Turković i Diana Nenadić (eksperimentalni film)

## FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

**KINO PREMIJERE** pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Tonči Valentić i Tomislav Čegir

## DVD PREMIJERE Katarine Marić

**FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK** Irene Paulus

## PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

**ESEJI** o filmskim temama — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak i drugi

**FILMSKA ČETVRT** Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera

**FESTIVALI** — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Zagreb, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Festival filmova u jednom kadru, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

**INTERVJUI** s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

# NA KIOSCIMA I U PREPLATI!



# PRETPLATNI L I S T I Ć

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-100000013/3206505 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 \_\_\_\_\_ 2006.