

Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETO PIS

Zagreb 34/2003

Ajanović
Čegir
Grozđanić
Heidl
Gilić
Jelić
Kolbas
Kragić
Krivak
Kukoč
Kurelec
Lenić
Marić
Marković
Matijašević
Nenadić
Paljan
Pavičić
Pavlinić
Peterlić
Picula
Polimac

Rubeša

Sever
Šoša
Tomljanović
Žaknić

agroindustrijski sajam

HADŽIĆ
HADŽIĆ



Sadržaj / Contents

PORTRET: FADIL HADŽIĆ

- Gostujući urednik: Jurica Pavičić
Jurica Pavičić: IGRANI FILMOVI FADILA HADŽIĆA 3
Dean Šoša: RAZGOVOR S FADILOM HADŽIĆEM —
FILMOVI ZA PUBLIKU 39
Vjeran Pavlinić: *PROTEST* 59
FADIL HADŽIĆ — FILMOGRAFIJA i ŽIVOTOPIS 62

LJETOPISOV LJETOPIS

- Marcella Jelić: KRONIKA (veljača — sredina lipnja, 2003.) 65
BIBLIOGRAFIJA 73
HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE 79
LEKSIKON PREMINULIH (Marijan Arhanić) 80

FESTIVALI

- Katarina Marić: NA GRANICAMA ŽANROVA,
Dani hrvatskoga filma, Zagreb 2003 81
FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA 2003 86
KAKO SU GLASALI KRITIČARI ZA OKTAVIJANA 2003 93
Dario Marković: PROSTOR JEDNE MINUTE,
POŽEGA 2003. 95
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, POŽEGA 2003 98

REPERTOAR

- Gostujuća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR 102
VIDEOPREMIJERE 132

U POVODU KNJIGA

- Željka Matijašević: ŽIŽEK SAM PROTIV SVIH 151
Nikica Gilić: KINEMATOGRAFIJA I KULTURNA POLITIKA 156

TUMAČENJA

- Marijan Krivak: MURNAU — JEDNA NJEMAČKA 'SIMFONIJA
SJETE' 159
Elvis Lenić: VIZUALNA SLOŽENOST U FILMU *SRETNI
ZAJEDNO* 162

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

- Midhat Ajanović: GRIERSON I ANIMIRANI FILM 165
Silvestar Kolbas: VIZUALNI STIL U *IZGUBLJENOM ZAVIČAJU
ANTE BABAJE* 205

SAŽECI 221

O SURADNICIMA 229

PORTRAIT: FADIL HADŽIĆ

- Guest editor: Jurica Pavičić
Jurica Pavičić: FADIL HADŽIĆ'S FEATURE FILMS 3
Dean Šoša: INTERVIEW: FADIL HADŽIĆ — FILMS FOR THE
AUDIENCE 39
Vjeran Pavlinić: *THE PROTEST* 59
FADIL HADŽIĆ — FILMOGRAPHY, CURRICULUM VITAE 62

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Marcella Jelić: CHRONICLE (February–mid June, 2003) 65
BIBLIOGRAPHY 73
CROATIAN FILM WEB SITES 79
LEXICON OF DECEASED (Marijan Arhanić, director) 80

FESTIVALS

- Katarina Marić: ON THE BORDERLINES OF GENRE — DAYS
OF CROATIAN FILMS 2003 81
FILMOGRAPHY and AWARDS, Days 2003 86
CRITIC'S RATINGS OF FILMS IN COMPETITION, Days 2003
93
Dario Marković: A ONE MINUTE SPACE — POŽEGA 2003 95
FILMOGRAPHY and AWARDS, Požega 2003 98

FILM REPERTOIRE

- Guest editor: Katarina Marić
MOVIE THEATRES 102
VIDEO AND DVD 132

DISCUSSING BOOKS

- Željka Matijević: ŽIŽEK AGAINST THE WHOLE WORLD 151
Nikica Gilić: CINEMA AND CULTURAL POLICY 156

INTERPRETATIONS

- Marijan Krivak: MURNAU — A GERMAN 'SYMPHONY OF
MELANCHOLY' 159
Elvis Lenić: THE VISUAL COMPLEXITY OF THE FILM *HAPPY
TOGETHER* BY WONG KAR-WAI 162

STUDIES AND RESEARCH

- Midhat Ajanović: JOHN GRIERSON AND ANIMATED FILM
165
Silvestar Kolbas: ANALYSIS OF A FILM SHOTS — *THE LOST
HOMELAND* BY ANTE BABAJA 205

ABSTRACTS 221

ON CONTRIBUTORS 229

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 9. (2003), br. 34
Zagreb, lipanj 2003.

Nakladnici:

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

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

Nikica Gilić (izvršni urednik), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (glavni urednik), Katarina Marić (gostujuća urednica)

Likovni urednik:

Luka Gusić

Lektorica:

Saša Vagner-Perić

Prijevod na engleski:

Snježana Kordić Grljušić

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

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

Godišnja pretplata: 150.00 kn

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764
fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

diana@hfs.hr

nikica@hfs.hr

Web stranica: 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. 1.000,00 kn
1/2 str. 2.000,00 kn
1 str. 4.000,00 kn

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

Na naslovnoj stranici: iz filma *Novinar* Fadila Hadžića

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 9 (2003), No 34

Zagreb, June 2003

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publishers:

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

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Nikica Gilić (executive editor), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor), Katarina Marić (guest editor)

Design:

Luka Gusić

Language advisor:

Saša Vagner-Perić

English translations

Snježana Kordić Grljušić

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: 12 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis / *Croatian Cinema Chronicle*
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

diana@hfs.hr

nikica@hfs.hr

Web site: 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

Cover photo: a still from *Journalist* by Fadil Hadžić

Jurica Pavičić

Igrani filmovi Fadila Hadžića

Uvod

Redateljska sudbina Fadila Hadžića posve je atipična za kontekst hrvatskoga filma.

U kinematografiji u kojoj su čak i najveći klasici snimili filmove koliko je prstiju jedne ruke, igranofilmski opus Fadila Hadžića ponajprije odskoče opsegom. Od 1961, kad je snimio svoj cjelovečernji debi *Abeceda straha*, pa do danas Fadil Hadžić je dovršio četrnaest cjelovečernih filmova, a upravo proizvodi petnaesti.¹ To ga čini najplodnijim hrvatskim redateljem uopće: samo je još Branko Bauer snimio četrnaest igranih filmova.

Pretežiti dio tog opusa nastao je u razdoblju koje je trajalo približno desetljeće: od 1961. do 1972. Tijekom dekade frenetične filmske aktivnosti Hadžić je snimio čak dvanaest od svojih četrnaest filmova, režirajući i po dva filma godišnje u grozničavu ritmu kakav si hrvatski redatelji ponajčešće nisu mogli priuštiti, niti su za njega bili spremni. U to razdoblje intenzivna *filmmakinga* Hadžić će se otisnuti u zreloj životnoj dobi: godine 1961. on je četrdesetogodišnjak, već afirmiran novinar, komediograf i producent. I baš kao što se režije igranih filmova latio iznenada i preko noći, Hadžić će gotovo jednako naglo zabaciti igrani film na stranu. Godine 1972, u vrijeme kad Hadžić ima pedeset godina i u punom je naponu snage, dovršit će film *Lov na jelene*. Nakon toga napušta intenzivno bavljenje filmom, ponovno se okreće slikarstvu, književnosti i kazališnoj produkciji. Doduše, Hadžić će se i nakon toga vraćati filmskoj režiji: otad pa do danas snimit će tri filma, po jedan u svakom desetljeću. Ipak, nakon *Novinara*, koji nastaje 1979, Hadžić više nije ozbiljno prisutan u filmskom životu.

Hadžić je dakle u igrani film ušao iznenada, u zreloj dobi, kao afirmirani kulturnjak, a iz njega izišao na vrhuncu kreativnih snaga posvećujući se drugim poljima kreativnosti. Takvo trasiranje karijere u suvremenika je neizbježno proizvelo dojam kako je Hadžić gost u filmu, umjetnik kojem je režija tek usputna zanimacija među mnogim područjima kreativnoga bavljenja. Taj dojam može se i egzaktno potvrditi: u medijskom smislu Hadžićev je filmski rad bio u debeloj sjeni njegovih ostalih društvenih i kulturnih aktivnosti.²

Za njegove suvremenike, Fadil Hadžić³ bio je ponajprije kazališni komediograf. Od 1952, kad je napisao svoj prvi kazališni tekst, *Dosadna komedija*, Hadžić je napisao najmanje 57 teatarskih tekstova, koji su izvođeni na desecima jugoslavenskih i inozemnih pozornica. Druga karijera koju je Had-

žić uspješno 'tjerao' bila je ona novinskog urednika i autora. Tijekom više desetljeća, Hadžić je uređivao humoristički list *Kerempuh*, *Vjesnik u srijedu*, *Telegram*, *OKO*, kulturnu rubriku *Vjesnika* i *Filmsku kulturu*. I u razdoblju kad je već bio afirmiran kao pisac i filmaš, Hadžić je i dalje bio aktivan kao karikaturist i humoristički kolumnist pod pseudonimom *Zoran Zec*. Tim dvjema karijerama valja dodati i Hadžićev rad u kazalištu kao dramaturga i ravnatelja, 23 objavljene putopisne, antologičarske i prozne knjige, romane *Konvertit* i *Crveni mozak*, redovitu slikarsku aktivnost te opći društveni i kulturtregerski rad koji je uključivao osnutak barem dva kazališta, više tiskovina, pulskoga festivala, crtanofilmske produkcije i koječega drugog. U tako razgranatoj i golemoj društvenoj aktivnosti nije čudo da je Hadžićev redateljski opus — premda golem⁴ — doživljavao kao nešto periferno u njegovu stvaralaštvu.

Unutar filmske kulture koja je gajila kult 'predanosti' filmu te mukotrpno branila autonomiju filmskog medija od izvanjskih kriterija vrednovanja, dojam da Hadžić tek 'gostuje' u filmu nije pridonosio valorizaciji njegova opusa. K tomu, dojam da Hadžić nije u pravom smislu filmaš i 'u filmu' nego da mu je film tek područje izleta i samookušavanja temeljio se na još dva razloga. Kao prvo, Hadžić je snimao brzo, jeftino, a pojedine kolege tvrdile su i nemarno.⁵ Drugo, u javnim istupima i u intervjuima iskazivao je nerijetko nepopularna i (za tadašnje pojmove) retrogardna estetska stajališta.

Hadžićevi poetički nazori

U vrijeme kad su ideje o 'čistom filmu' na svom vrhuncu i kad se film još bori za punopravno uvažavanje imanentno filmskih kriterija vrednovanja, Hadžić je javno promovirao 'nemoderan' stav kako je film tek privjesak književnosti. Tako će 1978. u intervjuu koji je s njim vodio gost-novinar, a (tada već slavni) glumac Rade Šerbedžija u *Studiju* Fadil Hadžić reći:

Film nije izvorna umjetnost. On je depandansa književnosti. Film je snimljena književnost. Za mene je film značio proširivanje mog književnog rada.⁶

Slične poglede Hadžić će iznijeti i u monografskom intervjuu za *Filmsku kulturu* koji je Radosav Lazić vodio 1987.

Scenarij je po meni književnost i bez književne podloge nema filma. Prema tome u svaki film mora biti upleten književnik.⁷

Oboružan takvim pogledima, Hadžić dakako nije mogao biti ni pristaša tada dominantna autorskog filma. Usuprot tada prevladavajućoj 'politici autora' i ideji o 'kameri-nalivperu' Hadžić skromnije dimenzionira ulogu redatelja u filmskom procesu i diobi autorstva:

Zato mi se čini vrlo nepravedno kad pročitam na špici da je film 'toga i toga autora' jer je ono glavno, dušu tog filma, ipak stvorio scenarista. Mislim da je uloga filmskog redatelja prilično izmistificirana...⁸

Slične antitrendovske poetičke sklonosti Fadil Hadžić iskazivat će i o drugim pitanjima oko kojih su se lomila koplja između 'modernista' i 'antimodernista'. Tako će u jeku modernističkoga pokreta (koji zagovara elitizam i ruši kult klasične naracije) Hadžić izravno zagovarati s jedne strane populizam ('*moje je duboko uvjerenje da film bez publike nema nikakva smisla*'),⁹ s druge pak ističe jasno i jednostavno narativno izlaganje kao temeljni smisao filmskog medija. Za Hadžića film je

...vještina da se komponira dramski ljudska priča. Ja bez takve priče ne vidim filma, i filmovi koji to nemaju po meni nisu filmovi.¹⁰

Njegova kritika modernističkih strujanja nerijetko je po vokabularu i tezama bila socrealistički kruta. Tako će, gotovo pa leksikom kasnih četrdesetih, Hadžić o filmskom modernizmu govoriti kao o 'dosadnom', 'namjerno zamagljenom', 'formalističkom' 'bizarnom', sklonom 'egzibicijama' i 'praznoj apstrakciji'.¹¹ U vrijeme kad je francuski novi val trendovska roba i objekt kulističkog uzdizanja, Hadžić prema njemu ima podrugljiv odnos.¹² Takvim deklarativnim konzervativizmom Hadžić je nužno morao ljutiti dominantni filmski ukus, pri čemu se gubilo iz vida to kako Hadžićev redateljski rad ne iskazuje toliku krutost spram novog, dapače. Hadžić je takvim konzervativnim ispadima stjecao *image* amatera koji se u biti u film ne razumije.

Hadžić kao antiautor

Dojmu da je Hadžić svaštar, a ne autentični filmski kreativac, sigurno je pridonosila i heterogenost njegova opusa. Hadžićev opus kvalitativno je iznimno neujednačen: u njemu ima jako dobrih filmova, kao *Službeni položaj*, *Tri sata za ljubav* ili *Protest*, ali i naslova koji se ni uz najveću benevolenciju ne mogu opisati nego kao nekritičke žvrljotine. Na tako neujednačen opus suvremenici su nejednako i reagirali. Neki su Hadžićevi filmovi bili kritički i festivalski iznimno uspješni, poput *Novinara* ili *Službenog položaja*,¹³ neki su pak propadali kod kritike. Neki su bili pravi hitovi, poput *Divljih anđela* ili *Desanta na Drvar*,¹⁴ neki su doista bili takvi da su teško mogli privući interes ma i kojeg segmenta gledateljstva.

Ipak — neujednačenost u kvaliteti (pa i recepciji) nije bila glavni razlog zašto se na Hadžića kao filmaša dugo gledalo rezervirano. Uostalom, neujednačenost je svojstvena i mnogima od najvećih redatelja, a osobito je svojstvena onima koji su poput Hadžića snimali mnogo i brzo: prvorazredni su primjeri John Ford i Claude Chabrol. Ono što je kritiku i

filmofile više smetalo u Hadžićevu opusu bila je činjenica da je on heterogen ne samo kvalitativno nego i poetički.

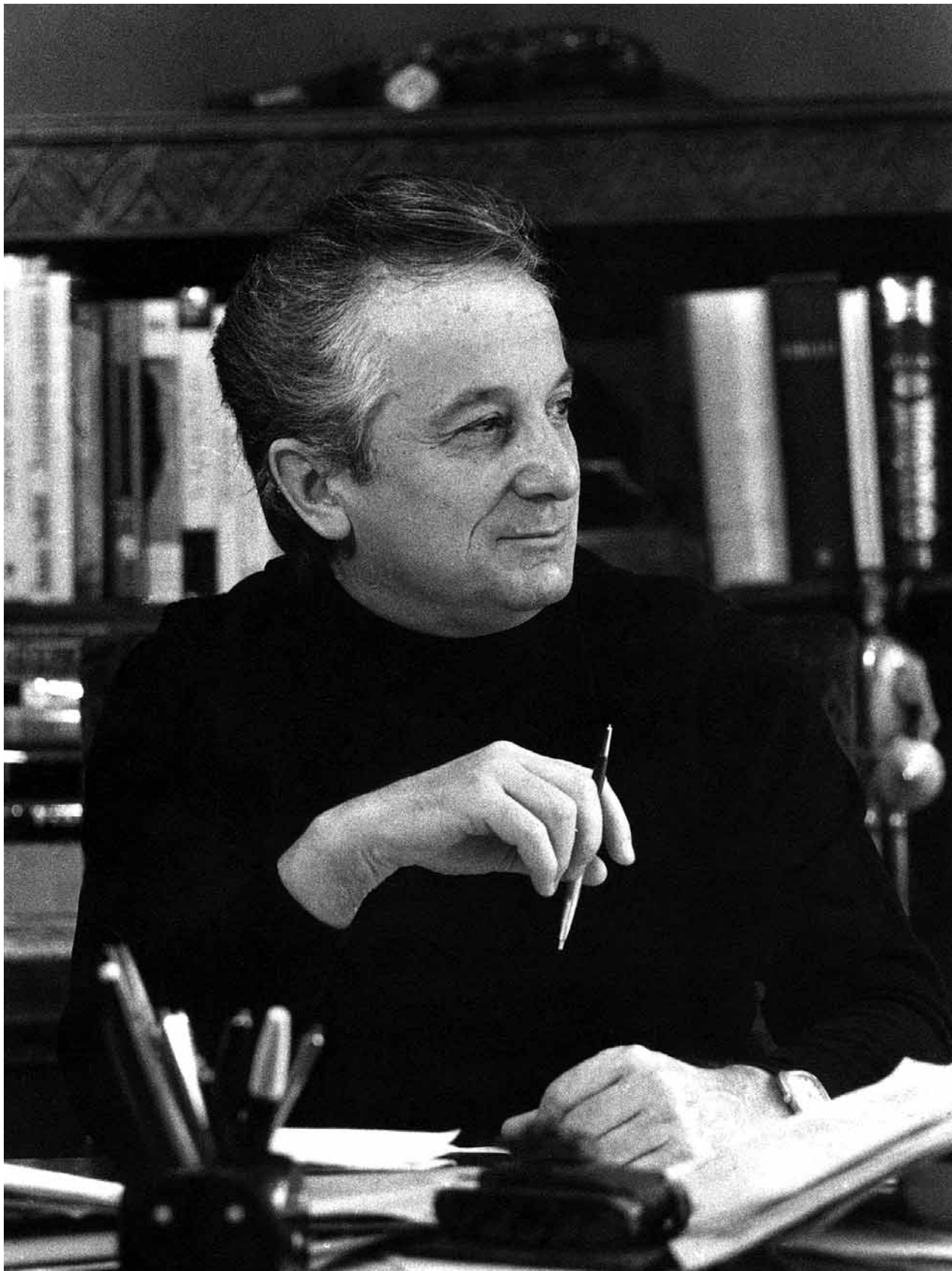
Unutar dogmatskih postulata tzv. autorskog filma i autorske kritike, temeljni kriteriji po kojem se vrednuje redatelj jesu norma nazorne utemeljenosti cjeline filma te s njom povezana norma tzv. 'autorskog svijeta'.¹⁵ Od cijenjena redatelja očekuje se da bude u svakom svom pojedinom filmu prepoznatljiv po svom 'rukopisu'. S druge strane, filmovi u opusu takva redatelja trebali bi imati jedinstvenu nit, autorski pečat. Ideal takve politike autora bili su redatelji poput Ozua, Antonionija ili Tarkovskog, za koje se vulgarizirano kaže kako 'cijeli život snimaju isti film'.

Iz takve valorizacijske perspektive Hadžić nije mogao biti cijenjen. S motrišta autorske kritike on se doimao, doduše, kao radoholik i znatiželjan istraživač, ali i mnogo više od toga, kao posve nekritičan režiser kojem beznadno nedostaje autorski pečat. Hadžićevi filmovi su, kao prvo, bili žanrovski i tematski heterogeni. Od partizanskog spektakla (*Desant na Drvar*), trilera (*Abeceda straha*), 'film policiera' (*Druga strana medalje*), preko crnovalovskih društvenokritičkih drama (*Protest*), pa do artfilmskih eksperimenata (*Idu dani*), ti su filmovi zahvaćali najrazličitije žanrove, takoreći sve osim jednog — onoga koji bi Hadžiću kao kazališnom komediografu naizgled ponajprije ležao — komedije. A takva žanrovska heterogenost išla je pod ruku i sa stilsko-svjetonazornom, čime je Hadžić nužno bio diskvalificiran kao filmaš 'bez autorstva'.

Iz perspektive autorske kritike Hadžića je još i više diskvalificiralo to što su njegovi filmovi iskazivali jake utjecaje pročitano i gledano. Tako je *Abeceda straha* u velikom mjeri bila odgovor na Bauerov *Ne okreći se, sine*, a *Službeni položaj* na (opet Bauerov) *Licem u lice*. Da li je umro dobar čovjek odavao je utjecaj Jacquesa Tatija, *Desant na Drvar* bio je odgovor na Bulajićevu *Kozaru*. *Tri sata za ljubav* Žilnika, Makavejeva i novog vala, *Novinar* tzv. feljtonističkog filma. *Idu dani* kompilira utjecaje zagrebačke animatorske škole i teatra apsurdna, *Protest* je evidentno na tragu 'crnovalovaca', a *Ambasador* je pod snažnom sjenom Krležje. Kako se vidi, utjecaji koji su davali biljeg Hadžićevim filmovima bili su raspršeni, časoviti, premalo koncentrirani da bi se mogli smatrati pripadnošću školi ili poetičkoj liniji. Oni nisu Hadžića kvalificirali za punokrvno autorstvo, u skladu s Borgešovom krilaticom kako »*autor stvara svoje prethodnike*«. Oni nisu podupirali reljefni i prepoznatljivi dojam o njegovoj autorskoj poetici. Naprotiv, diskvalificirali su ga kao epigona, eklektika, čovjeka čije autorsko 'ja' nije dovoljno jako da se othrvе snažnim izvanjskim impulsima. U vrijeme dogmatske 'politike autora' Hadžić je bio neprobavljiva (ili — preprobavljiva, preprovidna) kost, apartni otpadak, naprosto zato što je po senzibilitetu antiautor.

U sjeni biografije

To su unutarfilmski razlozi zašto Hadžić nije bio primjereno vrednovan kao filmaš. Osim njih, na djelu su nedvojbeno bili i izvanfilmski, a oni se ponajviše tiču njegove proturječne biografije. Fadil Hadžić nije bio, poput mnogih istaknutih majstora istočnoeuropskog filma, u manjoj ili većoj mjeri di-



Fadil Hadžić (snimio: Željko Čupić)

sident. Naprotiv: bio je *insider* sustava, cijenjeni komunist koji je kao partijac/kulturnjak često čitao referate i izlaganja na službenim skupovima, ili ih pak tiskao u novinama.¹⁶ Bio je aktivan *opinionmaker* partijske politike u kulturi, i njezin česti kritičar, ali iz benigne, interiorizirane pozicije. Za razliku od drugih poslijeratnih umjetnika koji su društveni ugled izgradili i sudioništvom u partizanskoj borbi (poput, recimo, Slobodana Novaka, Petra Segedina, Vjekoslava Kaleba, Jure Kaštelana, Živka Jeličića, Vatroslava Mimice, Vjekoslava Afrića, Silvija Bombardellija, Ede Murtića, Ljube Ivančića, Zlatka Price), Hadžić je rat proveo u Zagrebu, djelujući kao novinski ilustrator i crtač. Neskloni mu politički protivnici tvrdili su da je za vrijeme rata u satiričkom listu *Bič* crtao antipartizanske, antikomunističke i antisemitske karikature, što je on nijekao.¹⁷ Nakon rata Hadžić je nastavio s crtačko-humorističkim radom, pristajući na ideološke prohtjeve nove vlasti.¹⁸ Kao nepartizana, po vlastitom su ga priznanju često sumnjičavo gledali u krugovima komunista stiglih 'iz šume'.¹⁹ Ipak, s vremenom je stekao neupitan rejting kod komunističkih vlasti. Likovni su kuloari sa zlovoljom komentirali činjenicu da je diplomsku izložbu organizirao u prestižnom galerijskom prostoru Umjetničkog paviljona,²⁰ kao i činjenicu da je od grada Zagreba kao atelijer dobio golemi prostor od 109 kvadrata.²¹ Premda se lavovskim dijelom i svoga teatarskosatiričarskog i filmskog opusa Hadžić bavio malformacijama komunističke prakse i svakodnevice, često je percipiran kao režimski umjetnik. Hadžić je toga i sam bio svjestan,²² a čini se da su ga takvi prigovori znali ozlovoljiti i ljutiti.²³ Čini se da svoje suvremenike Hadžić ni kao teatarski satiričar ni kao filmski društveno-kritički autor nije uspio uvjeriti u vlastiti kritički diskurs, naprosto zato što je on stajao u sjeni Hadžićeve privatne pozicije *insidera* u sustavu. Tu *insidersku* poziciju ilustrira i Hadžićeva redateljska plodnost: premda su neki autorovi filmovi doista bili *low budgeti* rađeni ispod standardne produkcijske razine, brzina kojom je Hadžić dobivao nove i nove filmove izazivala je podozrenje kakvo izaziva svatko privilegiran.

Zbog zbroja svih spomenutih razloga filmski opus Fadila Hadžića nije nikad adekvatno vrednovan. Hadžić je sve donedavno imao status rubne i nevalorizirane figure hrvatskoga filma, status koji odlično opisuje Dean Šoša:

*Situacija s Hadžićem otprilike je slijedeća: unatoč brojnosti filmova koje je snimio, njegova ostvarenja utopila su se u masi od dvjestotinjak i kusur hrvatskih filmova koje je, osim gerilskim putevima, uglavnom nemoguće nabaviti... a Hadžić je manje-više jedan od najmanje spominjanih filmaša kad se govori o povijesti domaće kinematografije.*²⁴

A kako to već često biva, revalorizacijski proces pokrenula je osoba koja nije pripadnik hrvatske kulture i samim tim nije robovala etabliranim predodžbama o vrijednosti unutar te kulture. Bio je to trščanski filmolog i specijalist za kinematografije bivše Jugoslavije Sergio Germani Grmek, koji je 1999. u retrospektivu hrvatskoga filma šezdesetih na festivalu Alpe Adria Cinema uvrstio i dva Hadžićeva naslova, *Abecedu straha* i *Drugu stranu medalje*. Iste godine duboko zaboravljena Hadžića sjetio se i dio tiska pa stari redatelj u

kratku razdoblju objavljuje nekoliko relevantnih, monografskih intervjua.²⁵ Sljedeći korak u revalorizaciji bio je ciklus na HTV-u unutar kojeg su prikazana četiri Hadžićeva filma, što je pobudilo znatan interes mladih filmofila. S tim povodom Dean Šoša će u časopisu *Hollywood* napisati:

*Film Fadila Hadžića 'Novinar' prema mišljenju autora ovih redaka remek djelo je hrvatske kinematografije... osobno znam nekoliko mladih filmofila kojima 'Novinar' predstavlja isto ono što je generaciji iz sedamdesetih bio Belanov 'Koncert', tada jednako tako nevaloriziran dragulj hrvatske kinematografije.*²⁶

Kao kruna revalorizacije, Filmski centar organizirao je u travnju 2003. retrospektivu Hadžićevih filmova s osam prikazanih naslova.

Treba međutim reći da cijeli taj revalorizacijski trend počiva uglavnom na gledanju samo četiriju ili pet najvažnijih Hadžićevih naslova. Na neki način to ovom redatelj ide i na ruku — jer, Hadžićev neujednačeni opus ostavlja mnogo bolji dojam kad se predstavi antologijski, nego kad se secira u cjelini. Valorizacija Hadžićeva filmskog opusa s distance danas je moguća upravo zato što smo rasteryeni lošega dojma koji su na suvremenike ostavljali njegovi usputni, često nedomišljeni i bez samokritike realizirani filmovi. Lavovski dio Hadžićeva redateljskog opusa stoga je unatoč revalorizacijskim nastojanjima i dalje temeljito neizgledan. Predstaviti ćemo ga zato u cjelini, film po film.

Abeceda straha (1961)

U pothvat režiranja prvoga cjelovečernjeg filma Fadil Hadžić upustio se u trenutku kad ima 39. godina. U tom trenutku on za sobom ima sedam režiranih kratkih filmova, jedan dugometražni dokumentarac,²⁷ ali i organizacijsku iskustvo u dokumentarnom i animiranom filmu koje je ispekao kao direktor Duga filma i Zora filma.²⁸ Premda utjecajan kao producent, organizator i pokretač kulturnih projekata, Hadžić nije do tog trenutka kratkometražnim projektima odavao da bi mogao ispeći uspješnu redateljsku karijeru. Počev od njegova prvog režiranog projekta, dokumentarca *Tamo kod opasne rijeke*, 1957 pa do *Zemlje s pet kontinenata* (1961) — ambicioznoga cjelovečernjeg dokumentarca o Jugoslaviji — njegovi su kratki filmovi prigodničarsko-angažirani naslovi tipični za ono vrijeme. U *Tamo kod opasne rijeke* Hadžić se tako bavi civilizacijskim napretkom Podrinja od trenutka kad se na Drini sagradi brana, u *Posljednjoj čergi* integracijom Roma u društvo, u *Slavni sude* zagorskom navadom tužakanja, u *Hokus pokus* jugoslavenskim dilemama oko radnog vremena. Ono što upada u oči jest da i Hadžićevi dokumentarni filmovi uključuju snažnu igrano-rekonstrukcijsku komponentu, kao i fabulu, u čemu se očituje autorovo književno podrijetlo. Isto tako, neki Hadžićevi kratki filmovi odaju da im je autor satiričar: toga u igranim filmovima praktički uopće neće biti.

Za svoj igrano-cjelovečernji prvenac Hadžić je odabrao žanr ratnoga komornog trilera. Napisao ga je u suradnji s 'krugovaškim' piscem i tada scenarističkim početnikom Fedorom Vidasom.²⁹ Dva su pisca načinili zanimljiv žanrovski predlo-



Abeceda straha (1961)

žak koji će 1961. Hadžić i ekranizirati. Zanimljivo je da je Hadžić film producirao na način koji je danas uobičajen u Hollywoodu, ali je u tadašnjoj Jugoslaviji bio potpuni *novum*. Glavne glumce i suradnike, naime, obvezao je na 'učestće', to jest na vezivanje honorara na postotak utrška filma.³⁰ Rezultat takve producerske kombinatorike bit će film *Abeceda straha*, prvi od doista intrigantnih naslova u Hadžićevoj filmografiji.

Junakinja *Abecede straha* studentica je i partizanska ilegalka Vera (Vesna Bojanić), koja od nadređenih dobije zadatak da iz kuće visoko pozicionirana ustaškog bankara Molnara (Josip Zappalorto) izvuče popis doušnika ubačenih u partizanski pokret. Da bi to postigla, Vera se s lažnom preporukom zapošljava kod Molnarovih kao sluškinja. Za bankarsku obitelj ona je nepismena i primitivna sluškinja sa sela, tako da je mlađa bankareva kći počinje 'obrazovati', odnosno, učiti abecedi. Vera (koja se obitelji predstavlja kao Katica) iskorištava svaki trenutak bez nadzora tako što prekapa Molnarovu sobu i traži tajni sef, koji pak ne uspijeva naći. Verina ilegarna mreža — s kojom komunicira preko električara kojeg povremeno pozove da ukloni nepostojeće *kurcšluse* — biva sve nestrpljivija. Na kraju se partizani odlučuju na oružani

upad u stan. One večeri kad je planiran upad Molnarovi i njihovi gosti sklanjaju se u podrum pred žestokim bombardiranjem. Tamo Molnar i njegov špijunski nalogodavac iz Ljubljane (Maks Furijan) pronalaze skrivenu Molnarovu aktovku, koja im indicira kako je Katica partizanski suradnik. U času kad je počnu ispitivati, ilegalci upadaju, a Vera/Katica biva ranjena u oružanom obračunu.

Abeceda straha nastala je kao dio vala komornih ratnih trilera koji su na prijelazu pedesetih u šezdesete u hrvatskoj kinematografiji bili nešto poput minitrenda.³¹ Taj trend dogodio se nakon duga razdoblja (osam godina) kad u Hrvatskoj nije snimljen ni jedan partizanski film. Filmolozi objašnjenje za taj mali trend vide u činjenici da su sredinom pedesetih popustile socrealističke šablone, a hrvatski je film istodobno usvojio izvedbene standarde zapadne klasične narativne paradigme.³² Tako partizanski film prestaje biti područje kruta ideološkog obaveznog programa od kojeg autori bježe, a počinje biti zanimljivo polje za iskušavanje dramaturških i režijskih postupaka te žanrovskih konvencija koje filmski autori poznaju i visoko uvažavaju u filmovima Hitchcocka, Wildera, Reeda, Langa, Curtiza i drugih zapadnih klasika. U konkretnom društvenom ambijentu, dobar dio tih komornih

trilera nastaje kao odgovor na Bauerov film *Ne okreći se, sine* (1956), kojim trend otpočinje, a koji je doživio nepodijeljeni uspjeh.³³

Abeceda straha odličan je primjer za obje tvrdnje. Riječ je doista o filmu u kojem nemate dojam da scenariste i redatelja odviše zanima ideologija. Čak i popis doušnika zbog kojeg se cijeli trilerski mehanizam odvija funkcionira više kao neki hičkokovski *mcguffin*, motiv oko kojeg se sve vrti, a da je on sam po sebi irelevantan, prazan skup, rupa u sredini slivnika. Težeći čistoći *suspensa* i dosljednoj žanrovskoj organizaciji Hadžić i Vidas čak pristaju i na stanovite nelogičnosti. Tako je kućedomaćin Molnar bankar, praktični financijaš i čovjek relativno skeptičan prema ustaškom pokretu i ideologiji. Za njega čak i njegova starija kći, gorljiva ustašica, kaže da je 'poput Židova, samo misli na novac'. Ako je tomu tako, nije jasna Molnarova uloga u špijunskoj mreži, niti zbog čega Gestapo u njega ima toliko povjerenja da bi mu povjerio na čuvanje popis doušnika. Takva nelogičnost nije rezultat neznanja ili nesprenosti, nego scenarističkoga svjesnog nemara: Vidasu i Hadžiću, tipično hičkokovski, takve stvari naprosto nisu važne.

Dosta se uvjerljivo može braniti i teza o odsudnom utjecaju *Ne okreći se, sine* na *Abecedu straha*. I Hadžićev film, baš kao i Bauerov, trilerski zaplet smješta u ratni Zagreb. U oba slučaja radnja se zbiva u ambijentu visokoga građanstva, ili barem dobrostojeće srednje klase.³⁴ I Bauer i Hadžić nastoje zagrebačku buržoaziju prikazati reljefno, na osnovi nijansiranih stavova koje ona formira spram ustaškog pokreta i vlasti. Hadžiću i Vidasu, međutim, ne uspijeva dosegnuti Bauerau slojevitost i složenost motivacije. U Bauera odnos prema režimu očituje se uglavnom djelovanjem, u Hadžića i Vidasu on je ekspliciran. Tako u prvom dijelu filma Vera/Katica svjedoči razgovoru dviju Molnarovih kćeri iz kojeg se jasno eksplicira da je starija (Tatjana Beljakova) gorljiva fašistkinja, a mlađa (Nada Kasapić) zburnjena školarica obuzeta samo romantičnim mislima. U istom prizoru starija kći karakterizira oca (misli samo na novac, 'kao Židov') i majku (materijalistica, teži komoditetu i luksuzu). Pritom se scenaristička nezgrapnost očituje na dvije razine: ti 'karakterizacijski' dijalozi nisu dobro motivirani i doimlju se kruto, a s druge strane, likovi se etiketiraju verbalno, a ne djelovanjem. U Bauera se izbor načina djelovanja u ratnom vihoru tretira kao moralni izbor, takoreći pitanje kućnog odgoja, a ne ideološki izbor. Zato je u *Ne okreći se, sine* moguće da akteri najžešćeg gnušanja spram ustaša budu roditelji ustaškoga časnika koji vole sina i nemaju spram režimu čisto ideološku, nego ćudorednu odbojnost.³⁵ Hadžić i Vidas ne iskazuju takvu suptilnost. Njihovi se likovi uklapaju u tri potencijalna stereotipa (partizani/borci za slobodu, fašisti/zlikovci i materijalisti/pragmatičari), a djelovanje je likova predvidivo i determinirano pripadnošću pojedinoj ladici. U samom finalu filma Hadžić — slično kao i u nekim svojim kasnijim naslovima — ima potrebu poruku filma poentirati snažnom ideološkom parolom. Tako u samoj završnici Molnar, kad otkrije Katičinu dvostruku igru, pita navodnu sluškinju uz gnušanje »Kako ti ovo zoveš, ako ne špijuniranje?«, a ona odgovara »Borba protiv fašizma.« Riječ je o snažnoj ideološkoj gesti koja pogotovo zvuči rogoibatno jer dolazi na kraju fil-

ma koji dotad ne pokazuje baš nikakav interes za ideološki sadržaj dramskog sukoba. Paradoks je da Bauer u *Ne okreći se, sine* izbjegava napast takva verbaliziranja ideologije, makar su problemi etičkog izbora, moralno utemeljena djelovanja i granica ideologije gorući i središnji predmet bavljenja u tom trileru. U Hadžića je obratno: on film poentira ideološkom formulom, premda je ideologija u njegovu filmu tek nevažni kontekst koji nudi ikonografiju i vrijednosnu orijentaciju potrebnu žanru. Ni jedan lik ni jednoga trenutka ne sumnja u svoj izbor, niti mi doznajemo motive koji su likove naveli na svrstavanje i djelovanje.

U scenarističkom smislu najuspjelija je dosjetka u filmu to da obrazovana i emancipirana studentica mora hiniti da je nepismena primitivka. Pritom u trilerskoj koncepciji *Abecede straha* glavnoj junakinji kao pogibelj prijeti ponajviše — njezino znanje. Ona mora pohađati sate 'opismenjanja' kod Molnarove maloljetne kćeri, i pritom ne odati da zna pisati. U njezinoj sobi ne smije biti pronađen nikakav pisani tekst. U jednoj sceni potkraj filma Molnar i njegov ljubljanski nadređeni testiraju Katicu tako da joj nalože da s police doneše određenu knjigu (Minervin leksikon). Ljubljančanin će početi sumnjati u sluškinju onoga trenutka kad zapazi kako ona sa sabranom pozornošću sluša njemačku konverzaciju, što bi značilo da njemački razumije. Uspjeh Verine misije i doslovce njezin život ovisi o tome da ona zatomi svoje znanje, što je iznimno zanimljiva trilerska premisa.

Kako smo već pokazali, *Abeceda straha* film je koji pati od stanovitih scenarističkih slabosti. No, stvari izgledaju mnogo uvjerljivije kad se analiziraju imanentno filmski, vizualni i režijski elementi filma.

Intrigantna modernost očituje se već u drugoj sceni filma, odmah nakon špice koju prate arhivski kadrovi endehazijskih žurnala. Riječ je o prizoru u kojem Vera dobiva instrukcije za zadatak. Čovjek koji ih daje ostaje izvan kadra, u *offu*, čime se vješto režijski sugerira anonimnost, konspirativnost i bezličnost ilegalne hijerarhije. Vera tijekom cijeloga prizora svojski puši, čime se sugerira njezina emancipiranost. Tijekom cijeloga boravka u kući Molnarovih ona će se morati ustručavati od cigareta, a u samoj završnici, kad je ilegalci ranjenu ubacuju u auto, ona traži duhan. Film će tako završiti vožnjom kroz noćni Zagreb tijekom koje kamera prati junakinju koja puši. Cigareta se tako konstituira kao vizualni znak za njezin potisnuti/novouspostavljeni identitet moderne žene.

Ono što je Hadžić ponajbolje usvojio od Bauera (ali ne samo Bauera nego i zapadnih majstora trilera) jesu strategije tvorbe *suspensa* kroz retardaciju. U *Ne okreći se, sine* to je stalni Bauerov postupak.³⁶ Slično se može reći i za Hadžića. Tako Hadžić vješto gradi *suspens* u više prizora u kojima Vera/Katica koristi trenutke samoće i ruje po bankarevoj sobi ne bi li pronašla popis doušnika, a publika pritom strepi hoće li biti zatečena u njuškanju. Sličan *suspens* Hadžić uspješno proizvodi u sceni noćne zubobolje. Katica/Vera izišla je za policijskog sata van na konspirativni sastanak, a starija Molnarova kći budi mlađu da joj donese tabletu i vodu jer je boli zub. Mlađa kći ide po Veru i nalazi samo prazan krevet. Kad očekujemo da će odati sluškinju, ona to prešuti, uvjerenja da

Fadil Hadžić na snimanju *Abecede straha* (1961)

je Katica izišla po privatnom, jamačno intimnom poslu. Kći kopa po očevu stolu i traži tabletu za sestru, a otac ulazi naružan, čime se sugerira što bi se dogodilo Veri da je pokušala noću prekapati stol. Jutro nakon noći zubobolje policija upada u stan zbog premetačine cijele četvrti. Na dnu košare s drvima nalazi se ukradena Molnarova aktovka koja bi jasno pokazala da je Katica špijun. Ustaše prevrnu cijelu kuhinju, ali ne pretraže košaru, koja je sve to vrijeme sredstvo napetosti i poigravanja gledateljevima živcima. Na samom kraju filma Vera/Katica otkrit će Molnarov tajni pretinac, ali će i to otkriće biti vješto retardirano. Vera prvo pipka po sekreteru s ladicama, a onda se okreće od njega i vraća služinskom poslu — odlazi zatvoriti prozor koji lupa na vjetru. Kad se okrene, vidi da je slučajno pritisnula skrivenu tipku i aktivirala tajnu ladicu.

Hadžić se u režiji *Abecede straha* uvelike koristi višeplošnim kompozicijama i dubinskim kadrovima putem kojih postiže efekt neprestane prijetnje, dojam stalna prislušivanja u kući u kojoj je svatko subjekt i objekt uhođenja. Takvim kadriranjem Hadžić i ekonomično izlaže tko što vidi i čuje i tko koga uhodi.

Za glavnu glumicu Hadžić je izabrao tada nepoznatu studenticu Vesnu Bojanić, koja je velik dio filma u kadru u bliskim ili krupnim planovima. Njezino je lice međutim nepronichno, zagonetno, bez emocija. Hadžić se često koristi hičkokovskim trikom da proizvodi *suspens* tako što junakinja u krupnom planu bezizražajno gleda nekamo izvan kadra u nepoznatom smjeru. Vera/Katica tretira se tako hladno i dramski otuđeno da gledatelj gotovo pa da tijekom filma gubi simpatiju za nju: ona se tretira kao hladan, sračunat lik koji je efikasno suspregao svoje ja, pa je gledatelj doživljava kao prijeteću osobu s kojom se teško identificirati. Takav efekt bio je moguć zahvaljujući iznimno efikasnoj, minimalističkoj glumi glavne glumice. Čini se da je Hadžić u svih glumaca ustrajavao na takvoj minimalističkoj, verističkoj, depatetiziranoj glumi svojstvenoj zapadnom žanrovskom filmu. Prema vlastitom iskazu, za ulogu Molnara uzeo je riječkoga talijanskog glumca Josipa Zappalorta ponajprije zato što mu se sviđelo njegovo filmsko lice slično onom Jeana Gabina. Hadžić je poslije pripovijedao kako se silno mučio sa Zappalortom jer je ovaj glumio odveć teatralno, sve dok mu redatelj nije posve zabranio da se miče i gestikulira.³⁷ Redateljska intervencija očito je dala ploda, jer je Zappalorto za *Abecedu straha* nagrađen *Zlatnom arenom* u Puli za epizodnu ulogu.³⁸

Abeceda straha i vizualno je zanimljiv film. Hadžić je, kako sam kaže, iskoristio crtačko umijeće stečeno na likovnoj akademiji i nacrtao gotovo svaki kadar kao napatuk snimatelju Tomislavu Pinteru i produkcijskim dizajnerima. Film ima pomalo ekspresionistički vizualni štih, kadar često vizualno karakteriziraju jaki kontrasti svjetla i tame, nakošene sjene i pomalo gotička atmosfera. Tomu pridonosi i scenografija Muharema Bibića: gledatelj nakon gledanja osobito pamti ulazna vrata u dom Molnarovih sa secesijskim ornamentiranim prozorom koji asocira na paukovu mrežu. U nekim dijelovima gledatelj ima osjećaj kao da je upao u neki Siodmakov horor. To je vizualni pristup posve oprečan onom koji koristi Bauer u *Ne okreći se, sine*. Bauer, naime, ponajviše koristi pretežno modernističke interijere i eksterijere tzv. 'zagrebačke škole' arhitekture. U Bauerovu filmu prostori zagrebačke buržoazije mahom su moderni, racionalni, svijetli i ugodni, u skladu sa središnjom implicitnom tezom filma koji nastoji pokazati kako rat i moralna sučeljavanja koja on donosi ne pošteđuju ni jednu klasu ni zakutak društva, ma kako sofisticirani i uljuđeni bili. U Hadžića, naprotiv, dom Molnarovih odiše dekadencijom: interijer je pretrpan, zasićen starinom, taman je i ne doima se ugodno. Njegove vizualne karakteristike kao da su u funkciji osjećanja glavne junakinje. Za nju je dom Molnarovih prijetnja i ujedno klopka, a produkcijski dizajn pojačava taj subjektivni afekt. U tom se smislu i prozori u obliku paukove mreže na ulaznim vratima (dakle, mjestu gdje se ide van) mogu iščitati kao diskretni simbol. U prilog takvoj interpretaciji kuće Molnarovih kao klaustrofobične klopke ide i činjenica da Veru/Katicu uopće ne vidimo izvan stana. Ona, doduše, neprestano izlazi: na tržnicu, po drva, na ilegalni sastanak, u kupnju — ali, mi je nikad ne slijedimo. Gledatelj je vidi samo u stanu, koji je za nju stalna prijetnja. Veru ćemo prvi put vidjeti u eksterijeru u samom finalu filma, u kadru kad je Molnar ustrijeli na pločniku.

Abeceda straha bila je uspio filmski debi za Hadžića. Dodašnji 'rukovodilac' u filmu i redatelj neambicioznih kratkih filmova pokazao je tim prvcem da je kompetentan režijski zanatlija koji može redateljski zadovoljiti zahtjeve žanrovskoga, populističkog *mainstreama*. Znakovito je da je u osvjetljavača koje će u hrvatski film unijeti modernizam zapostavljanje narativnog i esejističko-asocijativnu organizaciju filmskoga djela Hadžić debitirao filmom kojem su prve vrlin žanrovsko umijeće, jasna i dramaturški dobro konstruirana fabula te nenametljiva, ali filmski dojmlija primjena stilskog repertoara klasične narativne paradigme. Isto je tako indikativno da je Hadžić — dakle, pisac koji se 'ugurao' u film — pokazao najviše slabosti na 'svom' području (dakle, u scenarističkom segmentu filma), a najviše vrlina u režiji, profesiji u kojoj je bio nevjera i gotovo početnik. To će u velikoj mjeri biti svojstveno i sljedećim Hadžićevim pokušajima.

A nakon što je pokazao da umije vladati filmskim žanrom i tradicionalnom dramaturgijom, Hadžić je poželio u filmu pokušati nešto drugo, drukčije i za to vrijeme prestižnije. Rezultat je bio bitno manje povoljan.

Da li je umro dobar čovjek? (1962)

Premda je po svom literarnom i teatarskom habitusu komediograf, čini se da u filmskom mediju Hadžić nije bio osobito sklon komediji. U opsežnoj filmografiji cjelovečernih naslova Hadžić je samo dvaput pokušao načiniti nešto što bismo mogli opisati u širem smislu kao komediju. Riječ je o filmovima *Da li je umro dobar čovjek?* (1962) te *Idu dani* (1970).

Nije, međutim, riječ o filmovima koji bi na platno prenosili nekakav Hadžićev teatarsko-komediografski model. Štoviše, Hadžić u oba filma nastoji eksploatirati imanentno filmsku, vizualnu komiku, ponajviše temeljenu na nijemom filmu. Nadalje — nije riječ o filmovima koji bi, zato što pripadaju komediografskom žanru, bili nepretenciozniji i 'lakši'. Upravo suprotno — ako je inače artizma rasterećeni Hadžić u nekim filmovima pokazao da nije imun na estetičku pretencioznost, onda je to u ova dva. Dojma smo da su upravo ta dva filma naslovi koje je Hadžić ponajviše radio zbog društvenog i umjetničkog prestiža. Nimalo slučajno, to su mu i najslabiji filmovi.

Da li je umro dobar čovjek? humoristička je fantazija o čovjeku (Mile Gataru) koji u ime banke izvlači dugove od dužnika. Tijekom utjerivačkoga posla junak će nehotice spojiti dvoje mladih (Boris Dvornik, Ana Pavić). Ispostavit će se, međutim, da je lik kojega glumi Dvornik — a kojega junak uzima za pomoćnika — i sam dužnik.

Prethodno izložena priča ponajprije se razvija u samoj završnici filma. Prvi i najveći dio filma — gotovo sat vremena — pretežno se sastoji od mozaičkoga nizanjanja više ili manje začudnih epizoda koje s jezgrenom pričom nemaju veze. U tom smislu *Da li umro dobar čovjek?* pokazuje bliskost s neorealističkom dramaturgijom 'nađene priče'. Ali, za razliku od drugih Hadžićevih filmova koji su neraskidivo vezani uz konkretnu društvenu zbilju, ovaj se događa u posve stiliziranom fantastičnom svijetu bez konkretnijeg određenja. Svijet Hadžićeva drugog filma apstrahirana je pripovjedna 'zona',³⁹ a zbivanja u filmu funkcioniraju kao parabole ili alegorije. Takav poetički model danas se doima kao izrazito antifilm-ski, no u Hadžićevo vrijeme imao je stanovit legitimitet, pa i prestiž. U hrvatskom filmu ponajviše ga gaji Ante Babaja, autor koji je od hrvatskih redatelja svoje generacije ponajviše težio čistom art-filmu. U tom smislu *Da li umro dobar čovjek?* usporediv je s *Carevim novim ruhom* ili Babajinim kratkim filmovima poput *Lakat kao takav*.

Da li je umro dobar čovjek? nastao je u eri kad su slava i prestiž zagrebačke animacijske škole na vrhuncu. Dojma smo da je Hadžić — jedan od protagonista ranih početaka zagrebačke škole — pokušao tada cijenjenu i kurentnu poetiku zagrebačke animacije preseliti u drugi, igrani medij. Mnogo toga u drugom Hadžićevu filmu podsjeća na crtić, i to ne bilo koji crtić nego upravo na zagrebačku animacijsku poetiku. Tako u *Da li umro dobar čovjek?* nalazimo ubrzano karikaturalno kretanje likova. Glasovno se simulira govor, ali bez razgovijetna teksta (riječ je o narativnoj upotrebi onoga što se u jazu zove *vocalese*). Dizajn filmskoga prostora u pojedinim je dijelovima filma crtički simplificiran i stiliziran. Čak i ilustracijska glazba u nekim dijelovima filma podsjeća na tipič-



Da li je umro dobar čovjek? (1962)

ni glazbeni idiom zagrebačke škole animacije. Sve to najbolje dolazi do izražaja na samom početku filma, u prizoru dolaska glavnog junaka u bankovni ured. U uredu, koji je vrlo stiliziran i hipertrofirani po dimenzijama, činovnici se umjesto da govore razgovijetno glasaju 'vocaleseom'. Na zidovima iza njih vidimo hipertrofirane crtane krivulje poslovanja kao tipičan simbol birokracije tada već uvriježen u jugoslavenskoj političkoj karikaturi.

Ivo Škrabalo, koji se također pridružuje prevladavajućoj nepovoljnoj ocjeni drugoga Hadžićeva filma, s dosta opravdanja povezuje *Da li umro dobar čovjek?* s komediografskim modelom Jacquesa Tatiya.⁴⁰ Ta tvrdnja može se uvjerljivo braniti. I Hadžić, baš kao Tati, teži komici gotovo bez riječi, ali suprotstavljenoj standardnoj predodžbi *slapstick*-komike. I Hadžić kao i Tati nastoji nijemu komiku povezati s hipermodernim ambijentom tehnologije i suvremenog otuđenja, očuđujući funkcionalne i ikonografske sastavnice suvremenog života. Odličan je primjer za takvu 'tatijevštinu' geg iz prve polovice filma, kad glavni junak proba šešire u robnoj kući skidajući ih s glava lutki-modela. U jednom času jedna se od lutki pomiče: ispostavlja se da je to bio živi čovjek sa šešikom.

Nažalost, takva mjesta na kojima se Hadžić kvalificirano i kompetentno nadahnjuje Tatijem u *Da li umro dobar čovjek?* rijetka su. Lavovski dio filma svodi se na neduhovito repetiranje općih mjesta i 'kupovanje minutaže' mozaikom pseudopoetičnih pobočnih motiva koji se ni u jednom trenutku funkcionalno ne vezuju uz središnju temu filma. *Da li umro dobar čovjek?* film je koji već na samu početku Hadžićeva filmskog opusa pokazuje kamo tog redatelja može odvesti nekritičko i nepromišljeno povodenje za uzorima u spoju s radoholičarskim elanom i brzom, jeftinom, danas bismo rekli 'nezavisnom' produkcijom.

Desant na Drvar (1963)

Neposredno nakon neuspjeha s filmom *Da li umro dobar čovjek?* koji je prošao posve nezapaženo, Fadil Hadžić dobio je ponudu, unatoč razmjernu neiskustvu u cjelovečernjem filmu, da radi svoj do tada najambiciozniji i društveno najvažniji projekt. Riječ je o *Desantu na Drvar*, filmskom ovjekovječenju jedne od najspektakularnijih epizoda borbe Titovih partizana u Drugom svjetskom ratu. Kako svjedoči sam Hadžić, taj politički i produkcijski zahtjevni projekt ponudio mu je tadašnju umjetnički direktor Avala filma Slobodan Se-

lenić, inače uvažavani pisac i Hadžićev prijatelj. Scenarij je uz Hadžićevo asistiranje napisao također ugledni srpsko-hrvatski pisac, Bora Ćosić.

Desant na Drvar sasvim je sigurno bio društveno važan projekt, ako ništa drugo zato što je služio kao spomenik važnoj epizodi iz partizanskoga rata, epizodi koja je u Titovoj Jugoslaviji bila poznata svakom i bila predmet potanka učenja u školama. Godine 1944, naime, Nijemci su odustali od dotadašnje prakse borbe protiv partizana koja se svodila na opkoljavanje Titove gerile na širem području, a potom sužavanja obruča. Na osobni Hitlerov zahtjev njemačka komanda u Beogradu odlučuje se na izravni i lokalni udar na partizansko vodstvo, Tita i njegov vrhovni štab. U svibnju 1944, nakon iscrpnih zračnih izviđanja, detektirali su da je Titov štab u Drvaru i izvršili padobranski desant na bosanski gradić upravo na Titov rođendan. Tito je spletom okolnosti izmaknuo, Nijemce je u protunapadu potukla 6. lička brigada, a historiografska legenda kazuje kako su Nijemci iz osvojene Titove špilje pokraj Drvara u Beograd kao trofej ponijeli samo Titovu zapovjedničku uniformu, tek sašivenu kao rođendanski dar.

S obzirom da je film *Desant na Drvar* bio predmet kontroverzi i umalo političkoga linča, Fadil Hadžić se u kasnijim intervjuima često navraćao na njega. Pritom je redovito ustrajavao na ovim tezama: da *Desant na Drvar* nije bio skupi spektakl, nego srednjobudžetski film snimljen vrlo ekonomično; nadalje, da nije riječ o političkoj apologiji nego o čistom trileru; konačno, da se Titu upravo zato svidio i da je zato on kao autor bio pošteđen već priređena političkog progona.

Hadžić ističe kako je *Desant na Drvar* koštao »tek nešto malo više od neke obične urbane drame«,⁴¹ kako je snimljen za samo četrdeset dana, a da se padobranskim postrojbama JNA koristio svega dva dana. Hadžić također navodi da je *Desantom na Drvar* »srušio sve mitove da takvi filmovi moraju biti užasno skupi« i da je zato »morao klečati pred Titom jer su me tužili iz branše da snižavam kriterije brzim radom i pravim sprdnju iz jednog od ključnih događaja partizanskog rata.«⁴²

Teško je suditi koliko je to točno, ali, ako je *Desant na Drvar* i bio jeftin film, to se u kadru ne vidi. Film se doima spektakularno, sadrži brojne masovne prizore, uključuje pirotehniku i uvjerljivo filmovani padobranski desant. O važnosti projekta govore i ugledna literarna imena koja su u pretprodukciji filma sudjelovala, ali i činjenica da u *Desantu na Drvar* sudjeluju neki od najpopularnijih glumaca te epohe: Ljubiša Samardžić, Milena Dravić i Pavle Vuisić. Svi će oni poslije biti standardni glumački inventar Titovih partizanskih megaspektakala.

Čini se da je upravo društvena važnost projekta Hadžića dovela u političke nevolje. Kako su do Titova dvora stigle proturječne glasine o filmu, on je zahtijevao od Avala filma specijalnu projekciju u svojoj vili u Užičkoj ulici u Beogradu. Da stvar bude strašnija, zahtjev je producentima prenio moćni i zloglasni ministar policije Aleksandar Ranković, čovjek koji je ljudima u Jugoslaviji ledio krv u žilama.⁴³ Hadžić je prema vlastitu svjedočenju morao od utorka do subote grubo mon-

tirati sliku, radeći praktički danonoćno. Producenti i Hadžić u Užičkoj su primljeni ledenohladno, a prema Hadžićevu svjedočenju Tito ga je ljutito upitao »*Tko je vama dopustio da snimate taj film?*«. Iako je o tome danas teško spekulirati, moguće je da je Tito kojem je bilo jako stalo do filmske industrije i kvalitete proizvodnje bio ljut što je tako važan projekt dan relativno neiskusnu filmašu. Moguće je da su do Tita stigli i proturječni glasovi o Hadžićevu ponašanju u ratu, ili barem vijest da nije bio u partizanima. Što je od toga točno, teško je reći.

Stvari su se za Hadžića popravile nakon što je Politbiro vidio film. Nakon projekcije koju je pratio Tito, njegova supruga i niz užih suradnika (a Hadžić je s papira čitao dijaloge) na film je prvi pozitivno reagirao partizanski general Hrvat Ivan Gošnjak, a potom i drugi. Tito se pridružio pohvalama i poslije javno branio film od prigovora.⁴⁴ Hadžić je tvrdio kako se Titu film svidio zato jer nije bio tipična socrealistička hagiografija, nego više triler nalik američkim filmovima kakve je Tito volio.⁴⁵

Moja je pogreška — navodi Hadžić — *što nisam napravio epopeju nego ratni triler, a to se zapravo najviše svidjelo Titu. Pohvalio je da su njemački generali zgodno izgledali, osobito Slovenac Maks Furjan koji je igrao ulogu generala Maxa Rendulicha.*⁴⁶ *Bili su to gospoda, uglašeni i lukavi, pa se Tito doimlje kao veliki junak kad je uspio izmaći takvim progoniteljima.*⁴⁷

Titovo zadovoljstvo podijelila je i publika: pulska premijera doživjela je euforično prihvaćanje publike, film je samo u Zagrebu vidjelo 130 000 ljudi, prodan je u 80 zemalja, a i danas se katkad vrti po inozemnim televizijama. Opći trijumf pokvarila je samo činjenica što Tito nije mogao biti prisutan na pulskoj premijeri zbog potresa u Skopju.⁴⁸ Zanimljivo, unatoč takvu populističkom odjeku Hadžićev film nije ostavio povoljan dojam na tadašnje moderatore službenog ukusa. Tako u ideološki službenoj i vrlo iscrpnoj ilustriranoj monografiji *Rat revolucija ekran* (1977), u kojoj se tematiziraju doslovce stotine partizanskih filmova, *Desant na Drvar* uopće nije spomenut.⁴⁹

Koliko je istine u Hadžićevoj tezi kako se *Desant na Drvar* otisnuo od socrealističkoga modela epopeje prema zapadnim žanrovskim obrascima? Koliko je točno da se Titu kao filmskom amerikanofilu zato film svidio? Je li zahvaljujući tomu *Desant na Drvar* implicitno oblikovao model partizanskoga spektakla? To su pitanja na koja je danas teško odgovoriti, s obzirom da u Hrvatskoj ne postoji cjelovita studija o jugoslavenskom komunističkom ratnom filmu napisana nakon 1990, a sva ranija literatura razmjerno je ideologizirana i reflektira ukus drukčije epohe.⁵⁰ Ono što je jasno jest da inovativnost *Desanta na Drvar* nije u uvođenju trilerskih strategija u partizanski film: to je u vrijeme nastanka toga filma već bio normativni postupak uspješno primijenjen u više filmova, uključujući i Hadžićevu *Abecedu straha*.

Ako je u *Desantu na Drvar* nešto bilo novost, onda je to bilo križanje socrealističke epopeje visoko normativne i poželjne 'revolucionarne' teme i trivijalno-akcijskih elemenata karakterističnih za Hollywood. Upravo će to biti dobitna kombi-

nacija koja će karakterizirati komercijalno vrlo uspješne, u inozemstvu rado gledane, a istodobno visoko propagandističke Titove ratne spektakle iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih.⁵¹ Takvi populistički partizanski spektakli (prema izrazu 'supervesterni' mogli bismo ih krstiti 'superpartizanski filmovi') u trenutku nastanka *Desanta na Drvar* još nisu normativni.⁵² Čini se da je upravo Hadžićev film, uz Bulajićevu *Kozaru* (1962) bio jedan od konstitutivnih u tvorbi 'superpartizanskog' podžanra. Ta su dva filma, uostalom, bili i prvi koji su za temu uzeli krupne, udžbeničke epizode službene partizanske povijesti. Poslije će, osobito u sedamdesetima, biti filmovane i ostale.⁵³

Koje karakteristike 'superpartizanskog' žanrovskog modela sadrži *Desant na Drvar*?

Prije svega, temu. Tema *Desanta na Drvar* nije neka periferna, lokalna ili čak fikcionalna epizoda iz partizanske borbe, nego udžbenički prijelomni događaj. Dakako, taj se događaj prezentira službenom režimskom interpretacijom.⁵⁴

To međutim ne znači da su likovi filma povijesne osobe. Sukladno tradiciji historiografske fikcije od Waltera Scotta i Sienkiewicza do danas, likovi partizanskih spektakala su tipični, mali, fikcionalni akteri. U *Desantu na Drvar* kao i u ostalim 'superpartizanskim' spektaklima pojavljuju se likovi stvarnih njemačkih zapovjednika (u ovom slučaju Rendulicha), ali nikad autentičnih istaknutih figura partizanske borbe. To pravilo vjerojatno je generiralo iz potrebe da se kultu Titove ličnosti ne konkurira nijednim kultom druge osobe iz partizanskih redova. To je u *Desantu na Drvar* dosljedno provedeno: između Tita i zapovjednika manjih postrojbi na terenu kao da u partizanskoj hijerarhiji nema transmisije ili međurazine.

Tita, međutim, u *Desantu na Drvar* nema fizički. On se samo spominje, o njemu likovi govore, u jednom trenutku vidi se njegov subjektivni kadar kroz dvogled. Međutim, on se osobno ne vidi. I to je, ma kako čudno zvučalo, žanrovska zakonitost koja je standardna za partizanske superspektakle. Uz rijetke važne iznimke poput *Sutjeske* (gdje je Tita inkarnirao Richard Burton) ili *Užičke republike*, partizanski superspektakli izbjegavali su fizičku nazočnost Tita u filmu. Tako je i u *Neretvi*, gdje samo kruže papirići s njegovim zapovijedima. Nakon 1990. u tisku se čak špekuliralo kako se Tito na to ljutio, ali analizom niza srodnih filmova može se vidjeti da je to kanonizirani postupak. Dojma smo da ta konvencija nije potkapanje kulta ličnosti, nego štoviše — njegova vrhunska afirmacija. Tito je takvim statusom *deus absconditus* u žanru dobivao mističan, gotovo nadnaravan status osobe koje je odsutna, a zbivanja se odvijaju vođena njegovom dalekovidnom i moćnom rukom. Taj dojam u *Desantu na Drvar* još je pojačan zato što se umjesto Tita u filmu pojavljuje njegova prazna, zarobljena uniforma, lišena tijela neuhvatljiva zapovjednika. Tako odsutnost Tita u Hadžićevu filmu postaje čimbenik dramaturške mistifikacije.

Treća karakteristika 'superpartizanskih' filmova koja se može prepoznati u *Desantu na Drvar* jest mozaičnost. Možda pod utjecajem Bulajića,⁵⁵ Hadžić je usvojio strukturalni princip 'freske' u kojoj se simultano prate deseci likova, počevši od predstavnika inozemnih misija u vrhovnom štabu,

preko njihova vozača (Vuisić), pa do čitavih obitelji (Samarđić i Milena Dravić brat su i sestra). U skladu s normativnom ideologijom, ti su likovi obično različitih narodnosti, pa se u *Desantu na Drvar* tako pojavljuje i Slovenka. U takvoj narativnoj strategiji pojedine fabularne linije vezane uz pojedine likove znatno se osamostaljuju i stječu zaokruženi, autonomni status unutar filma. To osobito dolazi do izražaja u oružanom finalu filma, gdje se osobito zapamtive pojedine junačke epizode, često s izrazitim socrealističkih obilježjima. U Hadžićevu filmu tako su osobito dojmljive epizode s hrabrom civilkom koja odgrne ponjavu sa zarobljene talijanske tankete i tako spasi partizansku joj posadu, ili famozna epizoda 'skojevskog sastanka' kad zapovjednik 'otvara sastanak' i proziva suborce u opkoljenoj kući dok oni jedan po jedan ginu.

Četvrta tipična 'superpartizanska' karakteristika koju nalazimo u *Desantu na Drvar* jest miješanje komičnog i tragičnog. Film — osobito u prvom dijelu — obiluje pobočnim humorističkim epizodama, a velik broj likova — poput škrtoga skladištara — ima isključivo funkciju pobočne komike. Humor je osobito vezan uz likove koje glume Vuisić i Samarđić. Samarđić će u ovom filmu prvi put odigrati svoju poslije tipičnu ulogu partizana/šereta. Osobito je retorički efektno što se tragika rata personificira upravo u njegovu liku, koji je sve vrijeme sklon šali, udvaranju i vedrom raspoloženju. Njegov lik tijekom filma gubi sestru (Dravić). U samoj završnici filma on gleda fotografiju sad već mrtve sestre, a taj se prizor pretapa u odlazeću partizansku kolonu. Na taj se način putem najvedrijega lika filma efektno potencira tragični gubitak, komemoriraju mrtvi i dimenzionira trijumfalizam pobjede. To nije izolirani postupak. U cijelom filmu Hadžić se služi retoričkim sredstvom 'zaskakanja' publike tragikom rata. Tako unutar rutinskog i nipošto tjeskobnog prizora u sanitetu otkrivamo da je bolesno dijete koje sudjeluju u prizoru ostalo bez obje ruke. Sličnu dramaturšku funkciju imaju i prizori s ludim tifusarom.

Peto tipično svojstvo 'superpartizanskih' filmova koje nalazimo u *Desantu na Drvar* jest prisutnost likova stranaca (Njugoslavena) u dramaturškoj funkciji arbitra.⁵⁶ Funkcija je 'arbitra' da svjedoči i svojom reakcijom verificira stradalništvo i junaštvo jugoslavenskih naroda onako kako ih partizanski filmovi prikazuju. Takvi 'arbitri' imaju retorički efekt na publiku, kazujući 'eto, i svijet nas ovakve priznaje'. Vrlo često u superpartizanskim filmovima takvu funkciju arbitra preuzimaju Nijemci, recimo Hardy Krueger u glasovitom prizoru *Bitke na Neretvi*.⁵⁷ U Hadžića tu funkciju preuzimaju pripadnici inozemnih vojnih misija i u radnji vrlo aktivni američki novinar.

Šesto tipično svojstvo 'superpartizanskih' filmova koje nalazimo u *Desantu na Drvar* jest specifičan tretman Nijemaca. Nijemci su, dakako, u filmu zlikovci i Hadžić ih ne šteti kad prikazuje zvjerstava koja čine. Tako u filmu imamo prizor kad Nijemci bešćutno opkoljavaju samu Milenu Dravić (što je alegorija nadmoći njemačke vojne sile). Film poslije sadrži iznimno mučan prizor masovnog strijeljanja civila koji je režiran tako da se prikaz umiranja ipak izbjegne elipsom. Nijemce se dopunski demonizira tako što ih se prikazuje kao

okrutne prema svojim. Tako u samom finalu filma njemački časnik puca u leđa vlastitim vojnicima koji bježe. Riječ je o blago rečeno nevjerojatnom motivu koji je, međutim, tipičan za prikaz Nijemaca u 'superpartizanskim' filmovima. I premda je prikaz Nijemaca očigledno shematičan, a cijela postava karaktera u filmu trivijalno manihejska, to ne znači da su Nijemci lišeni glamura i spektakularnosti. Dapače — upravo po dozi hipertrofiranog, ponekad čak seksualno ambivalentnog *glama* što se pridaje Nijemcima — *Desant na Drvar* tipični je titoistički spektakl. Tvrdnja Fadila Hadžića kako su se Titu sviđali likovi Nijemaca u filmu zato jer su se doimali lukavi i uglašeni vjerojatno je istinita, pogotovo zna li se činjenica da će u kasnijim partizanskim spektaklima takav tretman Nijemaca postati normativan. Vjerojatno je riječ o nekakvu intuitivnom prihvaćanju holivudske zakonitosti po kojoj je film dobar i uzbudljiv onoliko koliko su dobri i uzbudljivi i negativci. U titoističkim spektaklima Nijemci se zato uvijek prikazuju kao dojmivi, efektni, glamurozni, po moći, disciplinirani i volji superiorni protivnici.

Tako ćemo u *Desantu na Drvar* u jednom trenutku ugledati njemačkog časnika sa zatamnjanim naočalama, utegnuta u visoke sjajne čizme i s bičem u ruci, baš kao da je riječ o kakvoj sado/mazo fantaziji iz filmova Liliane Cavani. Akciju desanta na Tita (inače — izvorno nazvanu 'Konjićev skok') Rendulich i njegov suradnik smislit će tijekom jedne večernje partije šaha u Beogradu, u prizoru koji isijava elegancijom, podmuklošću i dekadencijom. Ekspresionistički jezovita i izvrsno režirana scena pritom sadrži vino i obrok kao metafore njemačke gospostine, uključuje motiv kaktusa (na koji se Rendulich namjerno bocne) kao metaforu partizana, te šahovsku partiju kao poentu razgovora. Čak i scena u kojoj kulminira debakl Nijemaca — ona kad Rendulich na aerodromu u Beogradu dočeka tek Titovu uniformu, a ne zarobljenoga vojskovođu — odiše dostojanstvom, sofisticiranostu i pritajenom moći. Na taj način *Desant na Drvar* (kao i drugi titoistički spektakli) mistificirajući pobijedene uzdiže i podvig pobjednika.⁵⁸

Posljednja karakteristika *Desanta na Drvar* koja se može protegnuti kao tipična na sve 'superpartizanske' naslove jest svršetak *deus ex machina*. Činjenica je da su lavovski dio rata partizanski vrhovni štab i jezgra pokreta proveli u stalnom kretanju i bijegu, nastojeći što dulje zadržati nestalne krpice slobodnog teritorija. Naravno da takav kontinuirani defenzivni proces nije podatan za epsku dramaturgiju, koja iziskuje sretan i zaokružen svršetak. Zato je za partizanske superspektakle tipičan finale *deus ex machina* u kojem se partizani iz bezizgledne situacije spašavaju naglim i odlučnim protunapadom, nakon kojega slijedi smirenje vizualizirano kolonom koja mirno kroči ususret idućim borbama. Takvu mehaničku, linearnu i nesofisticiranu dramaturgiju ima i *Desant na Drvar*. Ona je ovdje donekle i razumljiva utoliko što se zasniva na povijesnim okolnostima, odnosno odlučnom kontranapadu ličke brigade tijekom poslijepodneva na dan desanta. U Hadžićevu filmu, međutim, takva (makar historiografski uvjetovana) dramaturgija ostavlja dojam mehaničke nakalemljenosti: nakon što su Nijemci praktički razbili sve džepove otpora i dosjetili se da bi Tito mogao biti u špilji, iznebuha će nahrupiti partizanski juriš i ot-

puhati ih u spektakularnom, ali nerazrađenom finalu. Činjenica je, međutim, da su završnice poput ove pridonosile da partizanski filmovi budu uspješni *crowd-pleaseri* koji su kod kuće imali milijunsku publiku, ali su bili omiljeni i gledani i u inozemstvu, osobito tamo gdje nisu postojale ideološke ograde spram titoističkoga režima.

Takva dramaturgija, međutim, nijeće Hadžićevo uvjerenje kako je njegov film doživio uspjeh zbog inovativne i uspjele primjene trilerske organizacije u ratnom žanru. Premda *Desant na Drvar* posjeduje stanoviti *suspens*, njegova dramaturgija nije osvojenjena oko produbljanja *suspensa* nego oko epskog i linearnog razvijanja događaja u kojem svi aktanti posjeduju sve relevantne informacije, a svi su elementi priče ravnomjerno rasvijetljeni i poznati gledatelju. U tom bi se smislu, ako već govorimo o posudbi iz 'američkih' žanrova, prije moglo govoriti o vezi *Desanta na Drvar* i vesterna ili biblijskog spektakla, nego o njegovim trilerskim korijenima. To u nekoj mjeri vrijedi i za sve 'superpartizanske' filmove, ali ne i za filmove poput *Ne okreći se, sine* ili *Abeceda straha*.

Kako smo pokazali, *Desant na Drvar* sadrži u čistom i očiglednom obliku gotovo sve karakteristike koje će poslije biti karakteristične za spektakle 'crvenog vala'. U kolikoj je mjeri Hadžićev film bio formativan za takvu estetiku? Je li je odlučno oblikovao, ili je samo bio jedan u niski sličnih? Na to pitanje ne može se odgovoriti bez šire i produbljenije studije o partizanskom žanru. U svoje vrijeme (prema pamćenju H. Turkovića — osobna korespondencija) mlađa je kritika *Desant na Drvar* percipirala kao Hadžićev brzi i epigonski odgovor na Bulajićevu *Kozaru*. To je dojam koji će neka buduća studija morati potvrditi ili opovrgnuti. Dotle valja konstatirati da je *Desant na Drvar* bio jedan od ranih (da li i konstitutivnih) filmova koji iskazuju obilježja superpartizanskog spektakla, što mu daje stanoviti filmsko-historiografski značaj.

Drugo je pitanje koliko je njegovo značenje za opus samog Hadžića. Hadžić se ovim filmom dokazao kao kompetentan zanatlija koji je kadar svladati i produkcijski vrlo složeni projekt, kao i vješto kontrolirati razvedenu mozaičku dramaturgiju bulajićevskoga ratnog spektakla. Ipak, *Desant na Drvar* bio je čak i za posve populističke standarde 'crvenovalovskih' spektakala posve manihejski, dramaturški neuvjerljivo shematičan, a psihološki i ideološki naivan film. S obzirom da su filmovi poput *Devetog kruga* (F. Štiglic, 1960), *Abecede straha* (sam Hadžić) ili *Akcije* (Jože Kavčič, 1960) početkom šezdesetih unijeli veću psihološku i dramaturšku sofisticiranost u partizanski ratni film, *Desant na Drvar* morao se doimati kao korak natrag u socrealizam. Uostalom, na takve je ocjene nailazila i Bulajićeva *Kozara*, film nastao godinu prije Hadžićeva, ujedno kudikamo uspješniji i cjenjeniji u zemlji. Kad Ivo Škrabalo iz svoje pozicije građanske oporbe opisuje Bulajićevu *Kozaru* kao »oživiljenje neke vrste socijalnog neorealizma (ili, možda prikladnije rečeno, neo-socrealizma)«⁵⁹ onda to još i više vrijedi za Hadžićev *Desant na Drvar*.

Službeni položaj (1964)

Redateljski *image* Fadila Hadžića ponajprije je vezan uz društveno kritičke filmove. S takvim je filmovima Hadžić u svoje vrijeme dosizao najveće uspjehe, ti filmovi i danas ponajviše privlače mlade filmofile.⁶⁰ Čak i prema Hadžićevu opusu vrlo rezervirani Ivo Škrabalo tom segmentu Hadžićeva rada daje najveće značenje, uz konstataciju kako su za Hadžića »najkarakterističniji... filmovi sa suvremenim temama u kojima osluškuje život koji teče gotovo u trenutku, nastojeći ga registrirati vjerodostojno, premda ne i u svoj njegovoj slojevitosti.«⁶¹ Po Škrabalu u tim filmovima »ima zanimljivih detalja i kad idu utabanim stazama ograničene društvene kritike«,⁶² a Hadžiću Škrabalo priznaje »da se jedini u to vrijeme više puta vraćao u te sfere i ostavljao trag o njima«.⁶³

Službeni položaj prvi je među Hadžićevim društveno-kritičkim, ili 'feljtonističkim' filmovima. Ujedno, to je i njegov najuspješniji film uopće: godine 1964. *Službeni položaj* nagrađen je u Puli *Velikom zlatnom arenom* kao najbolji film godine, tada mlada Olivera Marković nagrađena je *Zlatnom arenom* za najbolju žensku ulogu, a Voja Mirić za drugu mušku ulogu, odnosno najbolju mušku epizodu. Unatoč tomu, film je doživio i osporavanja. Dio kritike držao ga je epigonskim uratkom na tragu godinu starijega Bauerova *Licem u lice*.⁶⁴ Dio mlade kritike film je napadao kao mlak i rezerviran u kritici, navodeći kako ima 'konformističkih tendencija'. Hadžić je te kritike nevoljko primao, ističući kako je »u prethodne dvije godine napravljeno 45 filmova, od kojih samo dva ovog žanra, i to vjerojatno zato što nije baš tako jednostavno govoriti konkretno o konkretnom suvremenom životu, za što se inače čeka vremenska distancija.«⁶⁵ Hadžić je ukratko držao da mu »traže dlaku u jajetu«,⁶⁶ a utjeha mu je mogla biti tek to da je slično prošao i Bauer s *Licem u lice*. I njegov pionirski društveno-kritički film dio je mlade kritike također napadao zbog političkog i estetskog konformizma.⁶⁷

Uspjeh *Službenog položaja* nedvojbeno se mora iščitati u kontekstu društvenoga fenomena *Licem u lice*. Snimljen godinu prije, Bauerov film o malverzacijama u jednom građevinskom poduzeću koje se raskrinkavaju tijekom partijskog sastanka izvorno je započet kao osamljenički, tvrdoglavi i naizgled opasan pothvat Bauera i njegova scenarista Bogdana Jovanovića.⁶⁸ Dogodilo se, međutim, da je film koincidirao s Titovim pismom gdje kritizira sile koje kočte radničko samoupravljanje. Film koji je nastao unatoč stalnim štipkanjima lokalne cenzure najednom se pretvorio u programatski ilustracijski primjer nove partijske linije. Dobio je golem publicitet, a službeni list partije *Komunist* posvetio mu je višestranični temat koji je ispunio gotovo pola broja.⁶⁹ Primljen je dobro i u filmski krugovima, osobito u Srbiji. Budući najveći klasik 'crnog vala' Živojin Pavlović reći će za *Licem u lice* da je »dotad najvažniji film snimljen u Jugoslaviji«.⁷⁰ Premda su filmovi na tzv. suvremenih tema bili deklarativni predmet zahtjeva kritike još u pedesetima, nakon Bauerova pionirskog političkog filma taj zahtjev postaje gorući, pa i politički osnažen autoritetom vlasti. Hadžić, kao

mного puta prije i poslije, reagira strelovito i već dogodine donosi film toga žanra.

Ipak, bez obzira što je društveni kontekst iniciran *Licem u lice* odsudan za uspjeh *Službenog položaja*, Bauerov i Hadžićev film nemaju mnogo imanentno filmskih sličnosti. *Licem u lice* komorni je film koji se čitav događa na partijskom sastanku, formalno i žanrovski nadahnut američkim sudskim filmovima, osobito Lumetovim *Dvanaest gnjevnih ljudi*.⁷¹ Bauerov je film introvertan, njegov glavni interes introspekcija, a režijska sredstva *voice-over* i *flashbackovi*. Hadžićev film mnogo je ekstrovertniji: upoznaje nas sa širokom gamom likova koje prati dulje vrijeme u prostorima gdje žive i rade, naglasak je manje na etičkim dilemama a više na ekonomskom mehanizmu. *Službeni položaj* ne staje na predviđivoj dihotomiji pokvareni funkcionar/pošteni radnik, nego pokazuje kako kapilarna korupcija i opća amoralna klima kvari one 'gore' čak i kad su u osnovi pošteni. Napokon, za razliku od Bauerova *happy enda*, Hadžić film poentira pomalo tezičnim, ali dramaturški vrlo modernim otvorenim svršetkom. U dramaturškom smislu bogatstvo života *Službenog položaja* ponajviše podsjeća na suvremene inteligentne TV serije, a ako bismo tom filmu tražili suvremenu filmsku analogiju, onda bi to bile fiktionalne društvene reportaže slavnoga Britanca Kena Loacha.⁷² Generalna atmosfera koju film opisuje — a odlikuje je korupcija, uzajamno pokrivanje i pohlepa na statusne simbole — i danas je prepoznatljiva, pa je *Službeni položaj* kao politički film svjež i relevantan kao i 1964.

Službeni položaj pripovijeda o Mirku Bošnjaku (Uroš Kravljaja), bivšem partizanu i ratnom heroju, o nedavna direktoru tekstilne tvornice s ozbiljnim problemima u poslovanju. Bošnjak želi srediti stanje u tvornici i prihvaća program sanacije koji mu predlaže nepopularni, ali kvalificirani i dinamični komercijalist Vilko Radman (Voja Mirić). Ispostavlja se, međutim, da je Radman ženskar sklon luksuznu životu koji svoje ljubavničke i građevinske pothvate financira provizijama od kooperanata i građevinara. Predsjednica radničkog savjeta Marija (Olivera Marković) posumnja u nepravilnosti, na prepad izvuče račune od starog i uplašenog knjigovođe Jovića (inače Radmanova suučesnika) i hita alarmirati direktora. Ali, proces raščišćavanja kriminala zapinje zato što su obje osobe koje bi trebale pozvati policiju osobno ucijenjene. Bošnjak je da bi udovoljio rogođenju supruge, kupio auto, a Radman je namjestio da kredit otplaćuje tvornica. Mariji su vezane ruke jer njezina najbolja prijateljica Zora (Milena Dravić) hoda s (inače oženjenim) Radmanom, pa Radman uvjeri Mariju da će i Zora završiti iza rešetaka dozna li se išta, s obzirom da je novac trošio ponajviše na nju.

Cijelu tu kloaku premreženih nemoralnih interesa saznajemo kao veliku retrospekciju koju pripovijeda novinar (Petar Baničević), koji pokušava uvjeriti urednika (Stevo Žigon) kako priču o korupciji valja objaviti u novinama. Tako Hadžić u *Službenom položaju* uvodi prvi put jedan od svojih najosobnijih tematskih kompleksa, a to je novinstvo i njegova uloga u revoluciji (mi bismo danas rekli — 'zatvorenom društvu'). Film počinje tako što novinar tajnici diktira počeo-

tak članka, gdje nas upoznaje s Bošnjakovim generalijama. U redakciji će i završiti, pomalo rogovatnim i tezičnim svršetkom, gdje se novinar okreće prema kameri i kaže kako je takav taj 'službeni položaj': »na njemu su« nastaviti će, »i najbolji ratnici lako ranjivi.«

Riječ je o svršetku koji se kao mnogo puta u Hadžića doima kao kompromiserski, kao *a posteriori* opravdavanje zabludjela direktora i eksplicitno izricanje teze filma. Međutim, ne smije se suditi prestrogo i zaboraviti činjenica da je Hadžić izbjegao *happy end* (na kraju ne stječemo dojam da je kriminal kažnjen), da je mehanizme korupcije prikazao iznimno kompleksno, a cijelu društvenu klimu kao poraznu. Kao i mnogo puta u Hadžića, deklarativno finale filma govori jedno, a film nešto sasvim drugo.⁷³

Jer, slika o jugoslavenskom komunističkom društvu koju gledatelj dobiva gledajući *Službeni položaj*, unatoč opreznu i kompromisersku finalu — jedna je. To se očituje već i u prostornoj ambientaciji filma. Prostori *Službenog položaja* mogu se opisati kao crnovalovski prije crnog vala. Filmom dominiraju blatne ledine, siromašni interijeri, derutna dvorišta, zapuštene hale s trošnim voznim parkom, započete, a nedovršene gradnje. Po vizualnom pristupu (kamera Tomislav Pinter, scenograf Duško Jeričević) film se doima kao prethodnik kasnijih naslova Živojina Pavlovića i Aleksandra Petrovića, autora koji su kameru doveli u kloake balkanskoga stražnjeg dvorišta. U hrvatskom filmu samo je Branko Bauer u *Tri Ane* (1959) dotad tako bespoštedno izišao s kamerom u društveno naličje.

Sličan je i Hadžićev prikaz društva. Znatan dio filma zauzimaju prizori tekstilnih radnica pri poslu, najčešće pakiranjem odjeće. U tim prizorima Hadžić životno i bez laskanja prikazuje radništvo kao svadljivo, cinično, skeptično prema onima 'gore', nesložno i deziluzionirano. Unatoč tomu, radnici su prikazani sa simpatijom, a mnogi među njima dobivaju prigodu da izraze individualnosti i zaokruže se kao karakteri. Osobito je uspio lik jezičave, drske i cinične Fanice, koju glumi Semka Sokolović Bertok.⁷⁴

Cijela dramaturška koncepcija filma počiva na dva glavna lika i njihovu odnosu. To su direktor Bošnjak (Kravljaja) i komercijalist Radman (Mirić). Njihov odnos nalik je odnosu Otela i Jaga, samo bez romantične komponente. Bošnjak je lakovjeran, pušta Radmana da ga uplete u mrežu laži, da bi sam završio kao kompromitiran i posrnuo čovjek. Bošnjak film počinje kao tipično hadžićevski lik komunističkog asketa, moralno uspravna fanatika, crvenoga puritanca koji uporno tjera prema svojim moralnim principima unatoč tome što to ne čini više nitko. Bošnjak je međutim i lakovjeran, očigledno nekompetentan za vođenje tvornice koju mu je partija kao političkom kadru povjerala, ali i posve neprilagođen novom svijetu oko sebe. To Hadžić najizravnije sugerira potkraj filma, u prizoru kad se Bošnjak u birtiji ispovijeda starom suborcu, sada očito društveno niže pozicioniranom. Dok se dva sad klasno distancirana gubitnika uz raku sjećaju starih ratnih dana, a nad Bošnjakovom glavom visi sjena neizbježne kompromitacije, Hadžić u scenu unosi prizor blazirane mladeži koja se zabavlja uz džuboks. I ma koliko je prikaz ranih rokera u tom prizoru neosjetljiv i prijek,

toliko sama scena odlično sugerira iščašenost glavnoga junaka iz vlastite stvarnosti.

Drugi je glavni junak filma komercijalist Radman, lik za koji je Mirić nagrađen u Puli. To je možda i najfascinantniji Hadžićev lik uopće: socijalistički Jago, pravo dijete nove epohe, lopov i lažac, ali glamurozan, šarmantan, rječit i — za razliku od Bošnjaka — kompetentan za posao koji radi. Potisak koji dramu ta dva lika akcelerira do eksplozije potrošačko društvo koje se upravo početkom šezdesetih u dotad sivoj i turbnoj Jugoslaviji zahuktava. Jurnjava za privatnim stanicama, automobilima i odjećom koju humoristički prikazuje Bauer nešto ranije u *Martinu u oblacima* (1961) ovdje biva izvorište tragedije.

Najveća vrlina *Službenog položaja* bogati je i uvjerljivo razrađen kontekst likova. U Bošnjaka taj je kontekst obiteljski: krug prijatelja koji se dobro potkožio, supruga koja prezire njegovo puritanstvo i teži materijalnom boljitku. Što se pak Radmana tiče, upada u oči to što u filmu uopće nema njegove supruge, iako doznajemo da je oženjen. Zato u vještoj sceni u automobilu doznajemo kako je Radman kronični ženskar, svjedočimo njegovu razlazu s bivšom preljubicom i početku upucavanja Zori.

U drugom dijelu filma dotad mozaička dramaturgija s mnogo likova — slična TV-seriji — fokusira se oštrije na odnos Bošnjaka i Radmana, pri čemu pravi podbadač zblivanja nije ni jedan od njih, nego Marija, koja čerпка po računima i intenzivira time dramski sukob. Hadžić izvrsno prikazuje kako spretni Radman postupno uvlači sve veći broj zaposlenika (i samog direktora) u mrežu suučesništva. U odlučujućem trenutku Radman će otkriti Bošnjaku malverzaciju s automobilom i na taj mu način vezati ruke. Riječ je o dinamičnoj, napetoj i izvrsno režiranoj sceni koja završava ekstremno gornjim rakursom ureda u kojoj Bošnjak okrenut leđima utučen sjedi uz pisači stol. U tom trenutku shvaćamo da se bivši ratni heroj predao i neće učiniti ništa.

Režijski je jednako uspješna scena u kojoj Marija potiče direktora da pozove policiju u reviziju poslovanja. Bošnjak joj izbjegava izravno odgovoriti, a Hadžić direktorovu dramu prikazuje kroz efektni detalj: prste koji živčano prebiru po naslonima poredanih stolica. Klimaks drame treća je, jednako sjajno režirana scena, koja se događa u pogonu, uz tkalački stroj. Izvrsno snimljen prizor uz snažnu buku, paru i ekspresivno osvjetljenje konfrontira dva najudaljenija lika filma — Mariju i Radmana — a Radman uvjerava Mariju da će, ako ga prijavi, sa sobom povući i Zoru. Riječ je o sjajnom dramskom klimaksu nakon kojeg nažalost dolazi relativno nezadovoljavajući rasplet. Umjesto scenarijski razrađena svršetka gdje bi se svakom od četiri važna lika dala stanovišta ciljna zaokruženost, Hadžić se naprečac vraća u redakciju i pozornost opet usmjeruje isključivo na Bošnjaka i njegov tragični pad. Film završava kako i počinje: novinskim razgovorom, novinarovim izricanjem poente, ali i prizorom Bošnjaka snimljena s leđa kako hoda gradskim ulicama kao progonjeni osamljenik. Takvim otvorenim svršetkom Hadžić je iznio prilično pesimističan stav o mogućnosti samokorekcije tadašnjega komunističkog sustava, ali i propustio dramu u

tekstilnoj tvornici zaokružiti pravim dramskim raspletom koji bi dovršio sudbinu ostalih likova.

Službeni položaj jedan je od najboljih, ako ne i najbolji Hadžićev film. Nadalje, to je film koji prvi put otvara brojne proizvodne motive u Hadžićevu opusu, počevši od uloge istraživačkoga novinarstva u ideologiziranom društvu, preko motiva revolucionarnog puritanca koji nailazi na nerazumijevanje, pa do motiva kompromitirana pojedinca kojega progona vlastita prošlost. *Službeni položaj* ujedno je i film koji pokazuje ono najbolje i najgore u autoraovu opusu. Vješt režiser, čovjek s izvrsnim okom za društvenu zbilju i sposobnošću pričanja slikom, Hadžić je i ovdje najtanji na 'svom', književnom području, kao scenarist.

Druga strana medalje (1965)

Urbana provincija oduvijek je bila slaba točka hrvatskoga filma. Hrvatski film uvijek se bavio tipskim prostorima, što će reći (dinarskim /panonskim /otočkim) selom ili Zagrebom. Upravo je frapantno da cijela filmografija hrvatskog igranog filma jedva na prste jedne ruke može nabrojati filmove o suvremenim temama koji se zbivaju u — recimo — Rijeci, Zadru ili Osijeku.

Hadžić je po tom pitanju rijetki svijetli primjer. Efikasno smještajući neke svoje filmove (*Druga strana medalje*, *Lov na jelene*) u urbanu hrvatsku provinciju, Hadžić nije samo ispunio politički korektni dug spram zakucima domovine, nego je u oba spomenuta filma priču koju pripovijeda sljubio s prostorom koji je odabrao na način da prostor postaje s jedne strane predmet pomne filmske analize, a da s druge strane sam prostor darežljivo pridonosi priči i daje joj dopunsku slojevitost. To se možda najbolje vidi u policijskom krimiću *Druga strana medalje*, koji je Hadžić domišljato smjestio u Rijeku.

Rijeka šezdesetih godina nije imala profilirani filmski image, a nema ga ni sada. Birajući Rijeku kao prizorište svoga *film policiera*, Hadžić je efikasno iskoristio s jedne strane njezinu atmosferu lučkog grada, a s druge mediteransko-romanski sloj u njezinoj kulturi. Rijeka *Druge strane medalje* grad je kojim bauljaju strani mornari željni zabave, ali i grad u kojem se novopridošlice miješaju s dekadentnim ostacima talijanskog građanstva (poput Karla Bulića u izvrsnoj epizodi odvjetnika Masisa). To je luka u kojoj se jednako čuje talijanski i srpski, a kava iz fildžana jednako je čest prizor kao i kupa kanalice i barokni interijeri. Hadžić je u takvoj Rijeci



Druga strana medalje (1965)



Druga strana medalje (1965)

prepoznao ambijent koji odgovara Marseillesu, omiljenom lučkom ambijentu francuskog krimića. Zato u *Drugoj strani medalje* on kamerom obilno izlazi na ulicu: likovi šetaju lukom, sjede po klupama u perivoju, kamera bilježi ribarice, kranove, prostitutke, lučke konopce i lance.

Ipak, u *Drugoj strani medalje* smještanje priče u Rijeku ne pridonosi filmu samo ikonografski, nego i sadržajno, a upravo ta sadržajna strana potvrđuje Hadžića kao radoznala socijalnog promatrača. Izložena parcijalnom etničkom čišćenju, poslijeratna Rijeka svojevrsan je jugoslavenski *melting pot*, poluprazni grad u čiji su demografski vakuum pedesetih i šezdesetih pristigli pridošlice sa svih strana privučeni propulzivnom privredom i radnim mjestima u brodogradnji, brodarstvu i luci. Ti su ljudi dotegli svoje kompleksne prošlosti sa sobom, ili su pak od njih bježali. Takav grad, sazdan od ljudi koji počinju od nule, bio je savršen ambijent za *Drugu stranu medalje*, krimi-priču koja cijela počiva na likovima koji su počeli iznova, a motiv na kojem se temelji upravo je motiv prošlosti koja se vraća i uništava novozapočeti život.

Druga strana medalje pripovijeda o Evi Ružić (Judita Han), bivšoj partizanki, poštenoj radnici partijki, koja u zreloj dobi iz neobjašnjivih pobuda počinje krasti. Film počinje *in medias res*: sudsko vijeće čita presudu, Eva je osuđena na sedam

godina robije zbog pronevjere pet milijuna dinara koju je u potpunosti priznala. Inspektor Hribar (Voja Mirić) nema dvojbi oko njezine krivice, ali ima oko njezinih motiva. Pokušavati razotkriti 'drugu stranu medalje', razloge koji su uzornu komunistkinju, bivšu partizanku i solidnu radnicu naveli na kriminal. Istražuje njezine potencijalne ljubavnike, odnos s nasilnim mužem sklonim kocki. Uskoro otkriva kako je Eva žrtva razrađene ucjene. Farkaš, doseljenik iz Osijeka i nekadašnji službeni fotograf u ustaškoj tamnici, kao fotograf je u ratu svjedočio njezinu ispitivanju. Premda to nije istina, on uvjeri Evu kako je podlegla torturi i u bunilu izdala ilegalne suradnike. Prijeteći da će obznaniti njezinu izdaju, Farkaš iznuđuje od Eve novac sve dok za nju to ne postane neizdrživo, pa počne krasti.

U žanrovskom smislu *Druga strana medalje* film je detekcije, pri čemu detektiva koji istražuje slučaj ne zanima tko je počinitelj, nego on ljudski znatiželjno pokušava iznaći motive pljačke. Priča se slaže preko *flashbackova* u cjelovit *puzzle*. Djelice prošlosti pričaju Evin muž, njezini znanci, pa i sama Eva tijekom ispitivanja u zatvoru. Ključni motiv — motiv mučenja u ratu — jedini se pojavljuje neovisno o istrazi, kao okvir priče, ali ujedno i Evino sjećanje. S tamnicom

film prije špice počinje, vraća se u nju još jednom na polovici i sasvim na kraju, kad se raspleće meritum ucjene.

Glavna junakinja Eva Ružić tipična je Hadžićeva individua, figura palog anđela. Ona je, slično junacima *Službenog položaja* ili *Protesta*, svojevrstan komunistički svetac/martir koji unatoč uspravnu karakteru i moralnoj ispravnosti u jednom trenutku sagriješiti pritisnuta okolnostima. Riječ je o repetitivnoj i tipično hadžićevskoj situaciji koja odaje etički složen autorski univerzum. Utoliko je neobičnije što su gotovo svi ostali karakteri filma neobično manihejski i plošni. Što se ucjenjivača Farkaša tiče, on je fizionomski i tipski zanimljiv, ali izrazito neprodubljen, svedeni na голу funkciju pohlepe i zlobe. To je i glavna slabost ovoga inače vrlo solidnog filma.

Psihološki je osjetno produbljeniji prikaz junakinjina braka sa suprugom Ognjenom (Rade Marković). Ognjen je bio Evin stariji ratni drug. Brak nije bio sretan: Ognjen je kocakar, pijanac, ljubomoran, nasilan u braku, frustriran jer ga je partija odbacila pa je premlad umirovljen i otjeran iz policije. Ognjen nakon Evina utamničenja brzo nalazi mladu djevojku i sprema razvod, u čemu mu asistira prijatelj (Vanja Drach), koji ga vodi odvjatniku Masisu (Bulić), starom Trščaninu koji u dekadentnom građanskom interijeru živi u malom paklu svađa sa starom talijanskom kućedomačicom. Riječ je o jednoj od brojnih malih, izvrsnih vinjeta u kojima Hadžić ocrtava multikulturalnu Rijeku.

Sam lik Ognjena zanimljiviji je od heroine Eve. Riječ je o žrtvi sustava, komunistu kojega je komunizam 'ispljunuo', čovjeku kojeg su se poslije rata 'bojali kao vraga' (Farkaš), a sad je gorak i frustriran. U tom smislu i Ognjen Ružić uklapa se u Hadžićevu galeriju mračnih revolucionara koje proždire unutrašnji demon i ne mogu se pomiriti sa sadašnjicom.

U *Drugo strani medalje* Hadžić uspješno križa detekciju i triler. Najvećim dijelom film linearno i bez izrazite akcijske dinamizacije prati detekcijsku proceduru znatizeljnog inspektora. U jednom se trenutku, međutim, klopka oko ucjenjivača stisne, policija trikom navede Farkaša da se izda. On se odlučuje na bijeg. Slijedi moderno režiran, socijalno vjerodostojan, a opet efektan finale s policijskom potjerom koja završava na slovensko-talijanskom graničnom prijelazu, gdje Farkaša zaustavlja granična policija. *Druga strana medalje* dakle žanrovski je hibrid koji počinje kao *whodunnit*, a biva finaliziran kao triler. Takva žanrovska organizacija u sljedećim će desetljećima postati normativna, pa je danas svojstvena gotovo svim američkim i ne samo američkim trilerima, osobito psihološkim. Možda se i zato *Druga strana medalje* danas doima izrazito moderno.

U stilu filma može se osjetiti ponešto od duha *filma noir*. *Druga strana medalje* režirana je izrazito ekspresivno, uz obilnu uporabu višeplošnih kompozicija, nakošenih i bizarnih kutova kamere, očuđujućih detalja jake afektivne snage. Vizualno efektan i scenografski dojmljiv (Željko Senečić), film potvrđuje Hadžićevu slikarsku brižljivost u slikovnom aspektu filma, ali i visoku redateljsku kompetenciju. I ovaj je film — kao i prethodni — mnogo uspjelji u redateljskom segmentu posla nego u scenarističkom, gdje je detekcijska razrada katkad nezgrapna i nategnuta.

Suprotno nego što bi se očekivalo u čisto žanrovskom djelu koje u postavi likova ima i trivijalne značajke, *Druga strana medalje* ne završava *happy endom*. Naprotiv — u finalu filma muž i policajac doznaju kako je rasplet istrage stigao prekasno: Eva se u zatvoru ubila. Hadžić, koji je čak i izrazito kritičke drame znao finalizirati neuvjerljivim *happy endom*, ovdje se odlučio žanrovski film zaokružiti tragedijom, što dosta govori o njegovu gledanju na moć prošlosti kao silu koja bitno određuje čovjekov usud.

Druga strane medalje možda najizravnije u cijelom Hadžićevu opusu tematizira taj tipično hadžićevski motiv. Prošlost koja visi nad glavom likova kao stalna prijetnja doista je Hadžićeva opsesija. Služeći se pozitivističko-biografskim metodom, ne možemo se oteći dojmu da je taj motiv u Hadžića duboko osobno proživljen. Kao čovjek neslavne ratne biografije Hadžić je proveo desetljeća živeći kao uvaženi komunistički građanin. Gledao je oko sebe ljude poput Lovre Matačića ili Kreše Golika koji su zbog sličnih biografskih mrlja doživljavali i višegodišnje osobne kalvarije i profesionalna izopćenja. Sjedeći praktički na tempiranoj bombi vlastite prošlosti, Hadžić opsesivno u svoje filmove uvlači slične likove: ljude koji su unatoč čestitu habitusu posrnuli, pojedina koji se bore protiv žiga svojih davnih grijeha ili se grčevito trude *a posteriori* dokazati nevinost. Ti se motivi pojavljuju upravo u onim filmovima koji se obično drže Hadžićevim najboljima. To potvrđuje u najmanju ruku dvije stvari; prvo, da su Hadžiću, kao i mnogim drugim filmskim autorima, vlastite krivnje i osviještena slabost filmove učinili moralno kompleksnijima; drugo, da Hadžić, premda naizgled antiautor, u ključnim filmovima ima provodnu nit autorstva, opsesivni motiv koji ga se duboko tiče i samim time te filmove čini dobrima.

Protest (1967)

Nakon *Druge strane medalje*, koja je u kritičkom i komercijalnom smislu prošla slabije od zasluženoga, Hadžić je snimio još jedan film u žanru revolucionarne epopeje. Bio je to *Konjuh planinom* (1966), partizanski spektakl s bosansko-hercegovačkom temom, načinjen za tamošnjega producenta Bosna film. Zanimljivo je da je scenarij filma napisao Meša Selimović, književnik koji će uskoro romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* postati jedan od najvećih i najpopularnijih klasika južnoslavenske proze. U trenutku nastanka filma, međutim, Selimović je razmjerno nepoznat pisac koji se više bavio politikom i kulturno-organizacijskim radom, a scenarij mu je povjeren po zavičajnom ključu kao Tuzlaku.⁷⁵ U filmu su glumili među ostalim i Boris Dvornik i Pavle Vuisić. Film nije ostavio dubljava traga, pa ga ni komunistička literatura o partizanskim filmovima ne spominje, ili ga spominje tek uzgred.⁷⁶ Kopija toga filma ne postoji u Hrvatskoj, već desetljećima nije prikazan, što je i razlog zašto ga u ovom pregledu ne analiziram.

Nakon toga uglavnom zaboravljena naslova Hadžić se 1967. vraća društveno-kritičkim temama i snima *Protest*, film koji od svih Hadžićevih kritika najviše cijeni. Mira Boglić, autorica članka o Hadžiću u *Filmskoj enciklopediji JLZ*, piše tako o *Protestu* kao o »po mnogima najboljem Hadžićevom filmu«.⁷⁷ Čak i prema Hadžiću vrlo rezervirani Škrabalo nala-

zi riječ pohvale za *Protest* i piše kako je to »svakako najbolji Hadžićev film«. ⁷⁸ Doduše, *Protest* nije poput *Službenoga položaja* ili *Novinara* bio nagrađen u Puli, tada moćnoj festivalskoj instituciji i formalnom arbitru javnog filmskog ukusa. Ali, tu činjenicu ne treba tumačiti kao znak rezerviranosti suvremenika prema Hadžićevu filmu. Riječ je naprosto o tome da je godina 1967. bila nedvojbeno najjača i istinskim remek-djelima najplodnija godina u cijeloj povijesti jugoslavenskog filma. U iznimno brojnoj godišnjoj produkciji te su 1967. među ostalim snimljeni *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića, *Breza Ante Babaje*, *Buđenja pacova* i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića, *Jutro Puriše Đorđevića*, *Crne ptice* Eduarda Galića, *Kaja, ubiću te* Vatroslava Mimice te *Ljubavni slučaj ili tragedija PTT službenice* Dušana Makavejeva. U tako oštroj konkurenciji samih klasika neki su dobri filmovi logično prošli loše, ⁷⁹ ili su pak ostali nezapaženi poput Hadžićeva. Osrednji odjek u Puli Hadžić je zato nadoknadio u inozemstvu. *Protest* je kao jedini od Hadžićevih filmova imao stanovit festivalski uspjeh u inozemstvu. Dobio je nagradu *Sidalc*, s velikim je pohvalama prikazan na solidnom festivalu u Bergamu, glumac Bekim Fehmiu tamo je i nagrađen, a to mu je potpomoglo da otpočne talijansku karijeru. ⁸⁰

Protest i *Druga strana medalje* srodni su filmovi. Povezuju ih najmanje dvije stvari: s jedne strane uporaba žanra, a s druge postava glavnog lika. U žanrovskom smislu i *Protest* kao provodni tvorbeni princip uključuje istragu koju provodi policajac. I u ovom filmu ta istraga nije usmjerena počinitelju zločina, nego produbljenju motiva i razjašnjenju postupaka, dakle, 'drugoj strani medalje'. Događaj kojem inspektor (Antun Vrdoljak) traži uzroke samoubojstvo je radnika Ivica Bajsića (Bekim Fehmiu), koji se u pol bijela dana naizgled nemotivirano bacio sa zagrebačkog nebodera. Fehmiuov Bajsić pritom ima srodnosti s prethodnim Hadžićevim herojima, Evom Ružić iz *Druge strane medalje* i direktorom Bošnjakom iz *Službenog položaja*. I Bajsić je 'pali anđeo', posrnuli komunistički martir — predani i marljivi radnik, srčana osoba neobuzdana temperamenta i visoka osjećaja za pravdu. Zbog vlastite pravdoljubivosti upada u nevolje u čak dva poduzeća. Moralno posrće time što zbog mlađe i ne osobito moralne žene ostavlja obitelj. U trenutku kad se u svađi od njega distancira i najbolji prijatelj (Ilija Džuvalekovski), Bajsić 'flipne' i čini samoubojstvo.

Protest je u režijskom smislu vjerojatno najnadahnutiji Hadžićev film. Hadžićev trenutak vrhunskog nadahnuća očituje se već u uvodnom dijelu filma, kad junak filma vrluda rastreseno zagrebačkim ulicama, penje se na vrh nebodera, a potom se ubija. Prostor samoubojstva moderni je, svijetli, aseptički prostor zagrebačkoga nebodera na trgu. Suicidu prethodi duga pripremna sekvenca u kojoj Bajsić/Fehmiu prvo odlazi na terasu nebodera, da bi ga liftboj upozorio da je 'kavana tamo' (kat ispod). Bajsić potom u posve praznoj, antonionijevski otuđenoj modernističkoj kavani pije rakiju i priča s konobarom (Dragutin Dobričanin). Konobar prekida tišinu time što pušta iz džuboksa hit *Grupe 220*. Slijedi samoubojstvo, sjajno izrežirano i montirano kao lucidna elipsa: vidimo ruke Bekima Fehmiua na ogradi terase, čujemo *Grupe 220*, a potom slijedi kadar osamljenoga konobara u tota-

lu prazne kavane. Nakon toga u kavanu ulazi neznanac za kojeg još ne znamo da je istražitelj. On pristupa konobaru, priopći mu što se dogodilo, a potom iz subjektivnoga kadra vidimo kako dolje na pločniku leži već prekriveno Bajsićevo tijelo.

Ta enigmatična, eliptična, izvrsno snimljena i montirana scena samo je najfiniji primjer Hadžićeva dojmjliva rada u *Protestu*. I ostatak filma režiran je u sličnom stilu. Filmom dominiraju efektne uporabe prostora (od vrlo sirotinjskih do modernih i mondenih), sugestivni krupni planovi, ekspresivni detalji tijela. Tijekom cijeloga filma Hadžić provodi (sebi relativno nesvojevitu) strategiju *understatementa*, u kojoj se ključni motivi više režijski nagoviještaju nego izravno izriču. Gluma je i ovdje minimalistička, naglašeno filmska. Fehmiu je kao komunistički mračni antijunak upravo sjajan, tako da nije čudo da mu je *Protest* iskovao inozemnu reputaciju. I ostali su glumci izvrsni, sve do bogate lepeze epizodista iz radnog kolektiva (osobito ženskih — što je svojevrsna Hadžićeva specijalnost).

Po načelu strukturiranja *Protest* je, kako je spomenuto, neka vrsta socijalnoga detektivskog filma. Priča o Bajsićevu životu slaže se kao *patchwork* iz kronološki pomiješanih odsječaka njegove biografije koje pripovijedaju njegovi bližnji, ali i protivnici: najbolji prijatelj (Ilija Džuvalekovski), supruga (Nada Subotić), tvornički portir (Milan Srdoč), zamjenik direktora s kojim je u svađi (Boris Buzančić), na kraju i Bajsićev drug iz zatvorske ćelije. S motrišta tih ljudi rekonstruira se Bajsićeva povijest: rad na gradilištima po zabitima, rutinski brak, nevjera koja još više muti Bajsićev duševni mir, sukob u prvom poduzeću koji završava fizičkim obračunom i kažnjavanjem, zatvor, zapošljavanje u drugom poduzeću, sukobi s nepoštenim vodstvom. Na kraju filma otkrivamo i posljednji kamenčić u mozaiku: da je Bajsić u spisima zamjenika direktora pronašao direktorovu pismenu uputu da mu se da otkaz.

Zanimljivo je da se ključni motivi koji govore o Bajsićevu buntu i socijalnoj neprilagođenosti detekcijski razotkrivaju kasno. Tek nakon pola sata filma doznajemo da je Bajsić dobio otkaz, a način na koji je to on sam saznao razotkriva se tek u finalu. Dobrih tridesetak minuta filma treba da bismo saznali da je Bajsić ostavio obitelj. Pogotovo se kasno u filmu pojavljuje motiv Bajsićeva sukoba s birokracijom. To se događa u prizoru u kojem se Bajsić sučeljava s direktorom prve tvrtke, starim partizanom prema kojem gaji stanoviti patrijarhalni respekt. On direktoru prigovara zapošljavanje novih ljudi preko veze dok se stari radnici otpuštaju. Direktor na to reagira dobrohotno patronizirajuće, ali sukob zaostava antipatični birokrat Molnar. »Čudim se da stari komunist pada na takve trikove« veli Bajsić direktoru, »vi ste ovakve tipove u ratu strijeljali«. Scena se događa u sobi u kojoj je iza sugovornika mural s motivom partizanskog rata, što dopunski politizira društveni konflikt.

Premda je osnovni strukturalni princip *Protesta* detekcijski, znatno dio retrospektivskih epizoda od kojih Hadžić gradi Bajsićevu povijest ne doznajemo u policajčevoj istrazi, dapače — mnoge će među njima policajcu ostati do kraja nepoznata. Takvo odstupanje od detekcijskih konvencija Had-

žić počinje već rano u filmu, u sceni u kojoj policajac u kuglani ispituje Bajsićeve kolege kuglače. Nakon što policajac ode, radnicima se razveže jezik i počinju zaista govoriti što misle. Tu prvi put susrećemo i manje idealiziran pogled na Bajsića: tako radnik kojega glumi Ljubo Kapor govori o njemu kao u lošem čovjeku, ali ga drugi presijeku podsjećajući ga da Bajsiću duguje novac. Poslije Hadžić više puta napušta policajčevu perspektivu. To čini osobito intenzivno tijekom prizora pogreba, koji paralelno montira s *flashbackovima* supruge i ljubavnične gazdarice. U te dvije epizode saznajemo povijest Bajsićeve nevjere, buran i nesretan odnos s mladom ljubavnicom, te rasvjetljujemo njegovu tešku, nasilnu ćud, koja se očituje i u erotskom životu. Kako film ide dalje, policajčeva točka gledišta prestaje biti povlaštena integrirajuća perspektiva u filmu. To postaje ona Bajsićeva najboljeg druga, kojega glumi Džuvalekovski. Iz njegove perspektive saznat ćemo da se posljednji put susreo s Bajsićem u vlastitoj radionici, neposredno prije samoubojstva. Nakon burna prizora u kojem najbolji drug Bajsiću spočitava neprilagodljivost društvenoj realnosti, Bajsić uznemiren odlazi. Na toj se točki svršetak filma prstenasto povezuje sa samim početkom. Bajsić rastreseno hoda ulicom, penje se na neboder i baca. Detekcija je kompletirana, saznajemo ključni okidač zbog kojega Bajsić čini protestni suicid.

Čini se gotovo nevjerojatnim da je autor *Protesta* isti onaj čovjek čije smo ekscesne anti-modernističke poetološke izjave citirali na početku ovog teksta. Isti čovjek koji prigovara modernistima 'slobodu makaza' i zagovara 'najjednostavnije moguće pripovijedanje' napisao je i režirao film koji je rigorozno i dosljedno modernistički. Sastavljen kao pomni *puz-zle* više vremenskih razina i pripovjednih perspektiva, orkestriran iz više motrišta ne-sveznajućih pripovjedača, prstenasto komponiran i koncipiran ne kao narativni, nego argumentacijski slijed (od suicida do njegova povoda i tumačenja — dakle, od enigme k odgonetki), *Protest* je takoreći školski primjer filmskoga moderniteta, film koji mnogo više crpe iz *Gradanina Kanea*, *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea* ili Antonionijevih filmova nego iz klasika narativnoga stila.

Hadžićev hrabri iskorak u moderno očituje se ne samo u dramskoj organizaciji nego i u temi i karakterizaciji glavnog junaka. U svojoj srži, junak *Protesta* Bajsić tipični je hadžićevski komunistički donkihot, pravdoljubivi, nepopustljivi čistunac koji izgara za pravičnu stvar. Njegov konflikt s dvije radne organizacije tipično je hadžićevska socijalna minijatura, društvenopromatrački kroki sličan onom u *Službenom položaju* ili poslije *Novinaru*. Ipak, *Protest* ne staje na tomu. Junak *Protesta* Bajsić nije samo socijalistički puritanac, on je i kontroverzna, mračna osoba, nasilnik, mazohistički, konfliktni tip. Hadžić premješta interes s njegovih sukoba s *establishmentom* na njegov unutrašnji nemir. Preko motiva bračne nevjere on razotkriva Bajsića kao tipično modernističkog junaka, čovjeka kojega 'tjera neki đavo', kojega na djelovanje potiče nemotivirani samodestruktivni poriv. Umjesto u tipična crvenog puritana Bajsić se pretvara u karakter sličan 'suvršnim ljudima' klasične ruske literature. Bajsić je u tom smislu tipično crnovalovski lik, sličan drugim crnovalovskim 'anđelima garava lica' poput Đimija Barke iz

Kad budem mrtav i beo Živojina Pavlovića — stalno je u kovitlanju, neprilagođen je, osuđen na neizbježnu tragediju.

Upravo takav protagonist, sigurno najzbuđljiviji od svih Hadžićevih, *Protest* kvalificira za punokrvi crnovalovski film. Jer, Hadžić je i prije i poslije *Protesta* imao socijalno kritičkih filmova. Ali, crni val u čistom obliku, kakav reprezentiraju filmovi Živojina Pavlovića, Aleksandra Petrovića, Krste Papića i Bate Čengića, ne svodi se samo na socijalnu kritiku ili analizu. On uključuje sveobuhvatni pesimistički pogled na svijet u kojem je tragedija nužna posljedica svake ljudske težnje, a društvena je kloaka fizička projekcija sveukupne duhovne bijede u kojoj likovi žive. U ikonografskom je smislu *Službeni položaj* film koji neusporedivo više *izgleda* kao crni val nego *Protest*. On proziva društvene anomalije na način crnog vala, mnogo preciznije i oštrije nego *Protest*. Ali, *Službeni položaj* ipak nije crnovalovski film, dok *Protest* to jest. *Protest* je točka na kojoj se Hadžić najviše približio i modernističkom estetskom modelu i crnovalovskoj poetici radikalne društvene negacije. Ne samo zbog toga, to je i najzbuđljiviji Hadžićev film.

Tri sata za ljubav (1968)

Razdoblje svoje vrhunske kreativne forme Hadžić je zaokružio odmah nakon *Protesta*, svojim sljedećim filmom, *Tri sata za ljubav*. Riječ je o naslovu koji također pripada u vrhove Hadžićeve filmografije. I premda *Tri sata za ljubav* kvalitetom stoji uz bok najjačim Hadžićevim naslovima, taj film poetički, tematski i po tonu posve odudara od njih. Mladenačkiji, ležerniji, orijentiran na ženske likove, začinjjen novovalovskim stilskim obilježjima, taj film bitno odskače od drugih Hadžićevih klasika, koji su uglavnom bili tematski ozbiljni, mrki, po ambicijama socijalnopanoramski, osvojeni oko tragičnih uspravnih figura (najčešće muških) ideoloških martira. Ako za Hadžićev opus vrijedi pravilo po kojem su automatički eksperimenti u drugim temama i drukčijim poetikama obično završavali nesretno, onda je *Tri sata za ljubav* krupna iznimka toga pravila.

Tri sata za ljubav bavi se fenomenom kućnih pomoćnica, u šezdesetima već brojne društvene grupe, koja je za vrijeme komunizma sustavno prešućivana pošto je u socijalističkom društvu i lingvistički i ekonomski postojanje 'sluškinja' bilo neprihvatljivo i stoga prešućivan tabu. Hadžić taj tabu ruši i secira ekonomski i emotivni položaj jedne kućne pomoćnice u tipičnoj zagrebačkoj *upper middle class* obitelji. Ona, Maca (Stanislava Pešić), došla je iz provincije i u nedostatku posla prihvatila službu kod dobrostojećeg para (Tatjana Beljakova, Predrag Tasovac). Slobodna je tek jedno poslijepodne u tjednu, nedjeljom. Cijeli film događa se jedne takve nedjelje, od ranoga poslijepodneva do poćinka. Na početku filma gazdarica (Beljakova) nalaže Maci, koja se sprema za izlazak, da se svakako vrati do osam, pošto je ona u operi, pa suprugu nema tko poslužiti večeru. Maca izlazi i sastaje se s prijateljicom Anicom (Lenka Neuman). Ona na spoj dovodi svog dečka Zizija (Mladen Crnobrnja), a ovaj pak prijatelja Rikija (Dragan Nikolić), ljepušasta ženskara nai-zgled puna novca. Dva para odlaze na ples. Nakon toga Riki odvodi Macu u garažu gdje radi i pokušava je obljubiti na kauču u kancelariji. Preplašena njegovom izravnošću ona

bježi i stiže kući točno u vrijeme kad joj je naloženo. Gazdarica je u operi, a gazda predloži Maci da zajedno večeraju. Nudi je viskijem, otvara pjenušac, opije je i vodi s njom ljubav. Gazdarica kući stiže kasno, Maca je dočekuje pripravna i najavljuje otkaz, ali odbija objasniti zašto.

Jezgrena priča *Tri sata za ljubav* događa se, dakle, unutar jednog poslijepodneva, gotovo u realnom vremenu. Vremensko jedinstvo biva međutim razbijeno čestim retrospekcijama u kojima se produbljuje i kontekstura Macin odnos s gazdama, kao i tipične životne situacije od nedjelje do nedjelje. U jednoj od tih retrospekcijskih epizoda izlaže se ekscitirajuća situacija uzrokovana nestankom gazdarici ogrlice. Maca biva optužena za krađu, a gazda uvijeno staje na njezinu stranu. Pratimo i Macinu romansu s trgovcem Juricom, koji zbog pronevjere završi iza rešetaka. Zaposlenici samoposluživanja optuže Macu da je kriva za to, jer je Jurica krao da bi plaćao njezine prohtjeve. Maca odlazi posjetiti Juricu u zatvor, ali on je odbija vidjeti i primiti paket. Sve je to pretpovijest Macine osobne degradacije, koja će kulminirati nedjeljnoga popodneva koje film prati.

Tri sata za ljubav ponajprije je zanimljiv kao antropološki prikaz zrele konzumističke faze komunističkoga društva. Film je prava izložba našega i stranog dizajna šezdesetih, baš kao i socijalističkih statusnih simbola. Riki tako vozi britanski sportski dvosjed MG, nosi hlače 'na pištolj' i pomodni široki džemper. Maca pati za bundom i pomodnim haljinama. U trgovini se kočice police tada popularna i trendovskog domaćeg konjaka *David*. Svuda nailazimo tada nove robne logotipove, od *Badela* do cigareta *Opatija*. U Rikijevoj sobi koči se poster za sportski kupe *Fiat 850 Spider*. Na plesnjaku, u popartistički dizajniranu interijeru Studentskog centra mladi slušaju Dragu Mlinarca i Ivicu Percla. Gazde imaju *Olivettijev* pisala stroj i kubično pokućstvo od drva i stakla, tada šik novotariju. U tom smislu, *Tri sata za ljubav* prava je izložba hedonizma i modernizacijskoga ludila kasnotivskih šezdesetih.

Cijela ta antropološka rekonstrukcija bitna je i za profiliranje likova. Tako na samom početku filma, u prizoru u kojem počinjemo upoznavati Macu, vidimo u kadru portrete američkih filmskih zvijezda, a u *offu* čujemo Macu kako pjevuši narodnjake, što Hadžiću služi i kao sredstvo ironije, ali i kao efikasno i kratko ocrtavanje junakinjina kulturnog i klasnog profila. Gotovo sve što znamo o Macinim poslodavcima znamo iz njihova prostora. Riječ je o intelektualcima (on stalno nešto tipka u stroj), kuću im krasi apstraktne slike Otona Glihe, pokućstvo im je moderno i minimalističko. I Macin nesuđeni ljubavnik Riki ponajviše se definira ikonografski, putem odjeće i sklonosti za automobile. On je materijalistički, hedonistički tip 'šminkera' za kojega Macina seksualna suzdržanost znači poništenje sama smisla njihove jednopodneve veze.

Premda je Hadžić prema novom valu, a naročito Godardu, gajio načelni i deklarirani ironični stav,⁸¹ *Tri sata za ljubav* pokazuju da je u praksi Hadžić bio kudikamo otvoreniji za upijanje novovalovskih utjecaja nego na riječima. Po svojoj dramaturgiji, metafilmskoj osviještenosti i odnosu spram mediju, ovaj je film mnogo sličniji radovima Dušana Maka-

vejeva ili Želimiru Žilnika nego onom što je Hadžić inače radio i za što se deklarativno zalagao.

To se očituje već u samom uvodu filma. Umjesto da film počne tako što će klasičnom ekspozicijom predstaviti junake i pobuditi zaplet, Hadžić *Tri sata za ljubav* počinje pseudodokumentarnom mistifikacijom u kojoj TV-novinar (Antun Vrdoljak) ispred malog oglasnika anketno intervjuira mlade djevojke koje traže posao sluškinja, kao i gazdarice koje ga nude. Riječ je o uspjelom stilskom pastišu u kojem Hadžić spretno kombinira naturščike i profesionalne glumce fingirajući televizijski prilog. U jednom trenutku, potkraj ankete, pred kamerom će se pojaviti Maca, koju tada prvi put vidimo.

Takav uvod u film i njegovu junakinju višestruko je zanimljiv. On ponajprije uključuje crtu metafilmске ironije i potkapanja filmske iluzije (anketirani popravljaju kosu pred kamerom, prolaznici bulje, anketirani pilje u kameru, kao metafilmski štos na kraju će se sekvence sama kamera okrenuti prema kameri i piljiti u nas). Nadalje, on je ekspozicijski funkcionalan, jer saznajemo ono osnovno o Maci. On konačno pruža i socijalni i klasni kontekst bez kojega Macina drama ne bi imala punu dimenziju. U tom uvodu mi od anketiranih saznajemo kako sluškinje mahom imaju tek jedno popodne tjedno slobodno, doznajemo da su brojne među njima dugo bez posla ili su ga nepovratno izgubile. Cijeli budući Macin pad dobiva posve novo svjetlo kad od početka znamo da desetina žena jedva čekaju uskočiti na njezin posao.

Anketni uvod nije jedina novovalovsko-modernistička dosjetka u filmu. *Tri sata za ljubav* obiluje ironijskim izvanfilmskim aluzijama, poput spomenutih fotografija glumaca koje vidimo dok Maca pjevuši. Film uključuje sižejne proizvoljnosti i digresije kakve ne običavamo vidjeti u drugim Hadžićevim filmovima, a najveća je svakako prizor cirkusa, duga dokumentaristička impresija iz lunaparka praćena glazbom u *offu*. U tom smislu *Tri sata za ljubav* imaju mnogo godarovskog, ali ono što je ponajviše godarovsko su likovi, osobito Riki.

U mnogim svojim filmovima Hadžić gajio nerazumijevanje i nepovjerenje spram mladih karaktera, koji se tretiraju kao blazirani i junacima daleki. *Tri sata za ljubav* prvi je redatelj film gdje su mladi u fokusu, i to mladi u svom ambijentu dokolice. Hadžić u prikazu mladih ovdje prvi put iskoračuje iz stereotipa, ali i obilno iskorištava novovalovski imaginarij.

Riki je za to najbolji primjer. U mnogočemu taj je lik takoreći parafraza Michela Poiccarda (Jean Paul Belmondo) iz Godardova *Do posljednjeg daha*. Podudarnost dva lika vidi se u ikonografiji, glumačkom stilu, karakteru i postupcima. Ona je očita već u prvom Rikijevoj kadru, kad (pre)dobro odjevena mladića vidimo kako čeka djevojke, pilji kroz staklo izloga, mrmljajući džezira i prstima glumata mitraljiranje izloga. Riki (kojega cure čak zovu 'Belmondo') baš poput Poiccarda tjelesno je stalno nemiran, pjevuši i producira se, neprestano je gladan seksa i obuzet udvaranjem. Isforsirano je nekonvencionalan, pun neuspjelih dosjetki i neuvjerljivo elokventan, također kao Poiccard. On je, međutim, i po svo-

joj karakterizaciji blizak Godardovu antiheroju. I za njega se može napisati ono što A. Peterlić piše za junaka *A bout de souffle*: »Lik Poiccarda izražava neprekidnu napetost i zgrčenu vedrinu... Poiccard je čovjek koji bira vlastitu sudbinu, želi biti, ne tek vegetirati.«⁸² Zanimljivo je da je Hadžić za ovakav 'godardovski' karakter odabrao upravo beogradskoga glumca Dragana Nikolića. Budući velika *mainstream* zvijezda, Nikolić je tada potpuni početnik. Te će 1968. na Puli on nastupiti u dva filma (Hadžićevu i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića) te za obje uloge biti združeno nagrađen. Pavlovićev film bio je i Nikolićev debi, a *Tri sata za ljubav* tek druga njegova filmska uloga. U oba filma on glumi relativno slične uloge. Lik Đimija Barke iz *Kad budem mrtav i beo* također je pripadnik 'izgubljene generacije', mladić obuzet popkulturnim sanjarijama o pjevačkoj karijeri, luralica kojem se ne mili ni rad ni čvrsta emotivna veza. Tako su dva posve drukčija autora iste godine u dva filma oprečnog stila i ambijenata putem istoga glumca dali sličan tipski portret nadolazeće jugoslavenske generacije. Treba međutim reći da je sličnost s Belmontom/Poiccardom u Pavlovića periferna (ako uopće postoji), a u Hadžića ključna i gotovo sigurno svjesna.

Za razliku od drugih Hadžićevih filmova, gdje postoji problem scenarijskog zaokruživanja priče, u *Tri sata za ljubav* taj je problem riješen izvrsno. Spirala poniženja koju Maca doživljava s Juricom i Rikijem realizira se do kraja seksom s gazdom. Stalno objekt muške požude, Maca biva seksualno iskorištena od jedinoga čovjeka s kojim ne može imati budućnosti — štoviše, ono što se dogodilo razara čak i Macinu sadašnjost. Nedjelja kao žudeni dan koji bi trebao donijeti rasonodu nakon tjedna monotona rada pretvara se na poslijetku u košmar i završava seksom koji Maca doživljava kao prljav. Dopunsku ironiju gazdinu donžuanizmu Hadžić pridodaje tako što prizore alkoholnoga zavodenja paralelno montira s prizorima iz opere gdje se daje ništa drugo do — *Don Giovanni*. Nakon svega Macina odluka da da otkaz jedina je moralna i moguća. Ali, Maca tu odluku plaća gubitkom prihoda i krova nad glavom, što se u kontekstu grozničave potražnje za poslom koju sugerira uvodna anketa može shvatiti kao ozbiljan, egzistencijalno teško nadoknadiv gubitak. U tom smislu *Tri sata za ljubav* nesmiljen su prikaz klasične neravnopravnosti i nepravde u kojem se oni 'gore' poigravaju s onima 'dolje' koristeći se njihovom nemoći. Činjenica da se takav neravnopravni klasni sraz zbiva u komunističkom društvu pretvara *Tri sata za ljubav* u Hadžićev sigurno najljevičarskiji, ali možda i društveno najkritičkiji film, makar u njemu i ne bilo njegovih tipičnih likova radnika, birokrata i komunističkih puritanaca.

Sarajevski atentat (1968)

Filmom *Tri sata za ljubav* završilo je Hadžićevo najkreativnije redateljsko razdoblje. Već sa sljedećim filmom, *Sarajevski atentat*, Hadžićeva serija solidnih filmova doživjet će strmo-glavi pad. *Sarajevski atentat* možda je i najslabiji Hadžićev film. Doživio je mlak prijem i u kritike i u filmskom *establishmentu*, a neuspjeh je bio tim gorči što je *Sarajevski atentat* bio film na veliku, službenu povijesnu temu, društveno pre-

tenciozan, a po stvaralačkom konceptu ambiciozno zamišljen.

Dinamika Hadžićeva opusa pokazuje kako su okosnicu njegova rada činili društveno angažirani filmovi. Između njih povremeno bi pravio jeftine art-eksperimente. Treći paralelni tok u Hadžićevu redateljskom radu činili su povijesni spektakli. U pravilnim razmacima napravio ih je tri, *Desant na Drvar* (1963), *Konjuh planinom* (1966) i *Sarajevski atentat* (1968). Simptomatično je da je sva tri napravio izvan Hrvatske (za srpske i bosansko-hercegovačke producente), ali i s bosanskim temama. To bi moglo značiti da su nehrvatski producenti u Hadžića imali više povjerenja od zagrebačkih. Isto je tako simptomatično da nakon *Sarajevskog atentata* Hadžić nije napravio nijedan film takve produkcijske skale, što je sigurno posljedica neuspjeha *Sarajevskog atentata*.

U doba *Sarajevskog atentata* filmski je modernizam u Jugoslaviji bio već posve kanoniziran i normativan. Produkcija u SFRJ 1967. promjenom je regulative prilagođena autorskom filmu, modernistički filmovi listom osvajaju domaće nagrade, dva filma iz crnovalovske struje u prethodne su tri godine nominirani za *Oscara*. U godinama uoči Bulajićeve *Bitke na Neretvi* (1969) i obnove žanra epskog spektakla koja će potom uslijediti u tzv. 'crvenim valom', revolucionarne epopeje nakratko gube društveni ugled i naklonost kritike. Čak i izrazito režimska kritika preferira visoko artističko i produbljeno tretiranje povijesti, a napada 'profaniranje revolucije' golim populizmom.⁸³ U takvoj situaciji Hadžić je, čini se, htio svakako pokazati da se velikim povijesnim temama ne vraća treći put iz golog tezgarenja. Htio se upeti i uvjeriti skeptike kako njegov film neće biti epski *mainstream* spektakl o patriotizmu (ili — terorizmu) Gavrila Principa i 'Mlade Bosne'. Nastojao je dramaturškom i režijskom koncepcijom svom spektaklu dati dignitet modernističke visoke kulture.

Dopunski razlog za takvu odluku ležao je u još jednoj okolnosti koja je Hadžiću puhala za vrat. Tijekom 1968. Jugoslavijom se strelovito pronijela vijest da je hrvatski zet i redateljski velikan Orson Welles zainteresiran za ekranizaciju vidovanskog atentata na Ferdinanda i Sofiju 1914. u Sarajevu. U SFRJ se taj atentat službeno smatrao reprezentativnim nacionalno-oslobodilačkim činom, pa je vijest da će veliki Welles snimati film o tom događaju doživljavana kao laskava počast. Medijska bura Hadžića je zatekla u jeku priprema za film. Stoga je on ustrajavao na izvornosti svoje koncepcije kao na argumentu zašto se dva filma (Wellesov nikad nije snimljen) ne preklapaju:

To je jedan sasvim suvremen pristup sarajevskom atentatu. Scenarijska je zamisao sasvim originalna i zato verujem da će se moj i Velsov projekt (ukoliko do njega dođe) znatno razlikovati... Ovakva briljantna konkurencija ne može škoditi.⁸⁴

Nažalost, 'sasvim originalna scenarijska zamisao' izvrgla se u glavni razlog promašenosti filma. U praksi ona se svela na nisku ideološki spornih, dramaturški neuspjelih i po svemu kontraproduktivnih kreativnih odluka.

Prva od njih bila je Hadžićeva odluka da sarajevski atentat uglavi u ideološki pravovjernu velepriču o revolucionarnom 20. stoljeću u Jugoslaviji. Hadžić povijest sarajevskog atentata prstenasto uokviruje prologom/epilogom koji se odvija 1945. u Sarajevu gdje plamte ulične borbe. Ranjeni partizan proganjen od Nijemaca upada u nepoznati stan i traži pomoć. Dok okrvavljen leži na divanu, ugleda grupnu fotografiju na kojoj su Gavrilo Princip (glumi ga pisac i filozof Predrag Finci), ali i kućedomaćin Simo kao mladić. U tom trenutku slijedi špica, pa povratak u 1914, kad je Simo jedan od Principovih vršnjaka i drugova. U samoj završnici filma radnja se vraća u 1945, Nijemci upadaju u stan, Simo brani partizana i gine. Implicitna je ideja kako je Simo, koji je zbog mladosti i kolebljivosti izbjegao junačku žrtvu 1914, sad sa zadržkom ispunio svoj herojski dug. Tako uokvireni siže, dakako, ima duboke ideološke implikacije. U njemu se jedan atentat potaknut nacionalnom vrućicom interpretira u skladu s komunističkim gledanjem po kojem je Sarajevo 1914. bilo dio 'revolucionarnog procesa'. U obje povijesne epizode antagonist je isti — Nijemci, čime Hadžić politički posve nesuptilno podvlači analogiju i implicira trajnu historijsku konfrontaciju južnih Slavena i Germana.

Drugi važni (i pogrešni) Hadžićev kreativni izbor bila je odluka da u filmu do kraja umanjí *suspens* i sve trilerske strategije. Film o pripremama i izvršenju atentata nudio je potencijalno sjajnu priliku za tvorbu napetosti.⁸⁵ Hadžić je međutim iz filma posve isključio tehničke pripreme za atentat, minimizirao je svaku strepnju za sudbinu likova, a atentat kao takav dogodi se već nakon dvadeset i kusur minuta filma. Na zbivanja uoči atentata Hadžić će se, doduše, *post festum* navraćati u retrospekcijama, ali te se retrospekcije mahom svode na ideološke raspre urotnika i samo pojačavaju dojam u o *Sarajevskom atentatu* kao o ideološkom pamfletu.

Treća Hadžićeva neobična kreativna odluka bila je ta da se priča filma izlaže kao rašomon u kojem se komadići narativnoga *puzzlea* izlažu putem ispovijedi svjedoka: žandara, agenta, pripadnika Mlade Bosne koji razgovaraju s istražiteljem, samog Principa. Te ispovijedi Hadžić markira međunatpisima, ali ni tu nije dosljedan pa postoje dionice filma (npr. čitanje presude) koje se izlažu iz sveznajuće perspektive. Takva rašomonska organizacija zvuči dobro kao načelna ideja, ali u konkretnom slučaju nije jasno što je Hadžić njome dobio. Ona je u *Protestu* funkcionirala zato što je svaki novi svjedok pridonosio djelićem nove informacije cjelini izložene sudbine. *Sarajevski atentat* je, s druge strane, epopeja u kojoj je sve rasvijetljeno, svi sve cijelo vrijeme znaju, pa takva rašomonijada samo potiče osjećanje repetitivnosti i dojam da se bez razloga vrtimo u krugu dramaturških proizvoljnosti.

Hadžića je u općoj narativnoj strategiji *Sarajevskog atentata* mnogo više zanimalo ispričati ono što se zbiva nakon atentata nego ono prije njega. Film počinje izrazito *in medias res*: već u drugoj sekvenci nakon špice Ferdinand i Sofija (Bert Sotlar i Lucyna Winnicka) već su u Sarajevu, pohode društveni ples, pa prisustvuju pjevanju sevdaha, pravljenju čilima i misi. Nakon pola sata već su mrtvi. Tada slijedi dugi, do-

minantni dio filma u kojem se paralelno montira ispitivanje atentatora u tamnici sa *flashbackovima* na ideološke rasprave koje atentatori vode uoči umorstva. Suprotno dominantnom prikazu Nijemaca u ratnim filmovima, prikaz austrougarskoga represivnog sustava blag je. Izuzme li se jedna pljuska, austrijski agenti prikazani su kao uljudni i profesionalni, nema tjelesnog zlostavljanja. Hadžić u zatvorski dio filma uključuje i zanimljivo scenu u kojoj mladobosanski atentatori prolaze policijskim hodnikom kroz špalir građana staraca ruralnih fizionomija koji ih gledaju s nepovjerenjem. S obzirom da Hadžić minuciozno ocrtava entuzijazam s kojim Sarajlije dočekuju bečki carski par, izgleda kako je autorova nakana u filmu bila da naglasi jaz između mladih, ideološki fanatiziranih studenata-terorista i šutljive, neuke većine koji ih niti razumije niti podupire.

Kao i u mnogim Hadžićevim filmovima, i u ovom je zanimljivo promotriti kako se sukobljava eksplicitni ideološki diskurs i implicitni ideološki podtekst filma. *Sarajevski atentat* eksplicitno funkcionira kao revolucionarna hagiografija Principa i njegovih drugova. Hadžić pomno elaborira njihove ideološke seanse, uzdiže ih kao martire 'naše stvari', a okvirom u godini 1945. daje i pobjedničku zadovoljštinu njihovoj žrtvi. To je ono što film kazuje izrijekom. Implicitno, međutim, *Sarajevski atentat* teži govoriti suprotno. Austrijski nadvojvodski par u filmu je prikazan kao prijazan, uljuden, pun uzajamne naklonosti, ljubavi i patronizirajuće simpatije prema tada egzotičnoj Bosni. K. u. K. Hadžić prikazuje kao beskompromisno pravnu državu, a njezine predstavnike kao oličenje doličnosti. S druge strane atentatori se prikazuju kao mrki, prijeki fanatici, mračni i nesimpatični ljudi s čijom se monomanskom zagriženošću čovjek teško može poistovjetiti. Princip je prikazan slično Bajsiju u *Protestu*: kao samodestruktivni, demonima opsjednuti fanatik koji slijedi svoju fiksnu ideju. Oba Hadžićeva filma — i crnovalovska kritička drama i revolucionarna epopeja — u tom su smislu slični. Oba teže tome da uzdigni na pijedestal uspravne, samodestruktivne fanatike svoje ideje. Oba, međutim, implicitno pokazuju kako Hadžić likove koje hagiografski uzdiže niti razumije, niti su mu bliski i prihvatljivi. Paradoks je da u oba slučaja ta shizofrena postava usložnjuje filmove i pridonosi njihovoj kvaliteti. S tom razlikom, dakako, da je *Protest* dobar film, a *Sarajevski atentat* nije.

Divlji anđeli (1969)

Nepredvidivi kreativni nomadizam Hadžića je neposredno nakon historijske freske *Sarajevskog atentata* odveo u posve drugom i neočekivanom smjeru. Snimio je *Divlje anđele* (1969), pustolovno-omladinski krimić koji ni kritika ni sam Hadžić ne izdvajaju kao osobito vrijedan, ali je svojedobno bio rado gledan.⁸⁶

Divlji anđeli posve su neočekivan film u kontekstu Hadžićeva opusa, pa čak i našega filma šezdesetih. Film bi se iz današnje perspektive s velikom točnošću mogao opisati kao 'tarantinovski'. Po duhu i temi on je bliži nekim današnjim američkim *independentsima* (recimo, *Welcome to Collingwood* braće Russo) nego hrvatskom i jugoslavenskom filmu svoga doba.

Junaci filma trojica su mladića, Klej (Božidar Orešković), Mali (Mladen Crnobrnja) i Fred (Igor Galo). Vođeni različitim motivacijama, trojica mladića odluče se za kriminalno djelo. Nadahnuti filmskim krimićima razvijaju plan pljačke trgovine. Noću upadaju u prazni stan u susjedstvu dućana. Probijaju zid između stana i trgovine i razbijaju sef. U stanu ih zatekne vlasnik koji se vratio kući, pa ga trojica fizički napadnu i pobjegnu. Time završava prvi dio filma, koji funkcionira kao socijalistička parodija provalničkih filmova tipa *Lavander Hill Mob*, *Topkapi* ili (kao suvremeni primjer) *Entrapment*. Nakon toga film se razvija u relativno neočekivanu smjeru. Trojica provalnika kupe djevojke i vode ih ukradenim novcem na provod u hotelsko naselje Uvala Scott. Tamo im se prikrpa animator rasonode i sporta u hotelskom naselju (Relja Bašić), iskusni ženskar zainteresiran ponajprije za cure. On ima više uspjeha kod žena nego neotesani i nevješti provalnici. Naposljetku će slijedom istrage u Uvalu Scott stići i policija.

Hadžić od sama početka filma jasno daje do znanja da ga u *Divljim anđelima* zanima parodiranje i poigravanje s pop-kulturom. Tako se tijekom špice filma kao natpisi koriste kvadrati iz krimi-stripova, a čuje se nekakva *surf-rock*-glazba. U uvodnom dijelu, dok budući provalnici proučavaju prostor trgovine i običaje osoblja, njihove replike bivaju ispisane u strip-oblačice, što je izrazito metamedijski štos. I govor Hadžićevih antijunaka legitimira ih kao ljude posve uronjene u mitologiju i sustav vrijednosti pop-kulture. Tako Hadžićevi junaci sipaju šatrovačke izraze tipa 'drink', 'čapenzi čap' ili 'kul'.

Trojica provalnika karakterno su i klasno posve različiti, pa su im samim tim različite i motivacije za krađu. Klej (Orešković) najstariji je, bivši boksač, ozbiljan i prijek, jedini ima donekle pojma o provalničkom poslu. Mali (Crnobrnja) pripada socijalnom dnu i motivi su mu jedino materijalni: prvo što kani učiniti nakon krađe jest kupiti neopisivo komičnu trendovsku jaknu za kojom čezne. Socijalni ambijent Malog prikazan je tako kao da je riječ o karikaturnoj parodiji crnog vala: Mali živi u pojati, on i starac Dida spavaju na podu, kuća ima razbijene prozore, Dida govori čisti srpski i stalno ponavlja 'crko da bog da'. Najzanimljiviji lik u trojcu je Fred. On je najmlađi, bogataško dijete, delikvent u pobuni protiv blaziranih roditelja. I Fredovu kuću krasi tipični ikonografski signali socijalističke buržoazije: viski, antikviteti, dizajnirano pokućstvo. Fred s pijanom majkom vodi nekoliko plošno psihoanalizirajućih bergmanovsko-krležijanskih razgovora u kojima joj spočitava da je »uopće na zanimama«, poručuje joj da se »dobro isplače za čistu savjest« i prigovara joj »svaki proračunati smiješak«.

Prvi dio filma ima nedvojbene sastavnice krimi-parodije, ne samo zbog metafilmskih i citatnih signala u 'stripovskoj' špici. Različitost u temperamentu između provalnika i njihova uzajamna netrpeljivost stalni je generator komike, i to na način koji bismo danas bez oklijevanja definirali kao 'tarantinovski' da su *Divlji anđeli* novonapravljen film. Unatoč tim humorističkim elementima, prvi dio filma funkcionira kao kriminalistički triler u kojem postoji jaki *suspens*. To se napose očituje u dijelu filma koji prati provalu, gdje je izvor

komike i *suspensa* isti: sumnjičavi zastavnik u susjednom stanu čiju paranoju potakne buka kroz zid i želi ispitati što se zbiva. Zaustavlja ga supruga koja ga uvjerava kako je osamljeni susjed naprosto našao žensku. U samoj završnici provale trilerški elementi posve prevladaju parodijske, pa imamo i mali fizički obračun.

U nastavku film mijenja i žanr i ton, opet na način na koji smo više navikli u filmu devedesetih nego filmu šezdesetih. Krimi-elementi posve nestaju: provalnici ni od koga ne strepe, nema istrage, kad se policija pojavi u ljetovalištu, doći će kao iz vedra neba, bez najave i objašnjenja. Film se pretvara u sjetnu komediju u kojoj se Hadžić vraća temi koju je usput dotaknuo u *Tri sata za ljubav*: materijalističkim sanjama socijalističke razmetne mladeži. Priča o rastrošnom busanju, zavodjenju i čuvanju čednosti koju je u *Tri sata za ljubav* Hadžić izložio iz ženske perspektive sad izlaže iz muške, pri čemu su cure jednako zabrinute za djevičanstvo, a dečki jednako nezreli, nametljivi i nevješti. Dio filma u uvali Scott Hadžić namjerno snima glamurozno, pa imamo osjećaj da smo upali u propagandni film. Sve vrvi socijalističkim glamurom, od pomodne odjeće, preko tipične pseudoautentične konobe do skijanja na vodi. U tom ambijentu, gdje se kriminalne protuhe ne snalaze, gospodar situacije postaje Relja Bašić, a tri predatora najednom postaju žrtve vlastita neiskustva i hedonističkih težnji.

S dolaskom policije film drugi put doživljava nagli obrat tona. Slijedi potjera i oružani obračun koji će — baš kao u Godardovu *Do posljednjeg daha* — izazvati dojavom jedna od djevojaka. I kraj je godarovski, odnosno belmondovski. Bjegunci pred policijom skrivaju se u stari mlin. Klej, koji se ne želi predati, puca na Malog, koji ga je ionako sve vrijeme živcirao. Fred ga napada, a policija upada u mlinicu i hapsi ih. Fred se otima i bježi po kvarnerskom kamenjaru sve dok ne naiđe na grotlo kamenoloma. Policija ga okružuje i poziva na predaju, slijedi krupni plan, a potom (otvoreni) kraj: ne saznamo da li se Fred, lik koji ponajviše ima demona u sebi, bacio u kamenolom, predao ili (poput Poiccarda) podlegao policijskom metku.

Divlji anđeli film je bez većih pretenzija: riječ je o pitkoj filmskoj zabavi, brzjoj, ležernjoj i — tipično hadžićevski — pronicavoj u seciranju društvenih fenomena. Ono što je najzajučnija karakteristika filma njegova je izrazita žanrovska hibridnost, a s tim u vezi i činjenica da se tijekom filma dva puta stubokom mijenja ton i žanr. Nakon postmodernizma, a pogotovo nakon tarantinovskog trenda 'popmodernističke' samosvijesti takva 'nedosljednost' manje upada u oči kao estetski nedostatna. Međutim — u vrijeme nastanka *Divlji anđeli* morali su se zbog nje doimati kao nedosljedni, pa čak i neuspjeli.

Idu dani (1970)

Sljedeći Hadžićev film, *Idu dani*, naslov je koji sam redatelj ističe kao intimnoga favorita u vlastitu opusu. Premda je taj film ostao potpuno nezapažen, Hadžić ga je u više javnih istupa izdvajao kao film 'koji čeka rehabilitaciju':



Idu dani (1970)

To je intimistički film o zbunjenom čovjeku naše planete koji vječno nešto čeka, a ništa ne dočeka. Taj film čeka svoje prave kritičare i svoje vrijeme, vjerujem da će se jednog dana netko sjetiti i otkriti njegove skrivene draži i njegovu nenametljivu psihologiju.⁸⁷

Unatoč takvu EPP-u od strane autora, teško se otići dojme da su kritičari bili u pravu te da je *Idu dani* možda i najveći Hadžićev promašaj.

Idu dani film je po mnogočemu usporediv sa *Da li je umro dobar čovjek?*. Oba filma izraziti su *low-budgeti* nastali s minimalnim sredstvima, novcem i ekipom, u pauzi između Hadžićevih krupnijih projekata. Oba demonstriraju Hadžićevu težnju da se odmakne od filmskog *imagea* populističkog pričaoca društveno-aktualnih priča, te da načini nešto

globalnije, pretencioznije, artističkije. Oba filma su komedije, ali u izboru komediografskom modela Hadžić u oba bježi od literarnosti i teži čisto filmskoj, nijemoj i fizičkoj komici. Oba su ta filma, napokon, izrazito slabe točke u Hadžićevu opusu, jasni primjeri koji pokazuju što se događalo kad bi se Hadžić nekritički upuštao u žanr i poetiku za koju nije imao ni sklonosti ni dara.

Za razliku od svog prvog filmsko-komičkog pokušaja koji se primarno temeljio na inspiraciji Jacquesom Tatijem, *Idu dani* mogao bi se opisati kao filmsko fuziranje iskustava teatra apsurda (preciznije — Becketta) i zagrebačke animacije. Beckett se u filmu pojavljuje i kao izravna referencija. Najavna špica tako završava citatom iz *U očekivanju Godota*: »U ovoj neizmjernej zbrci samo je jedno jasno — mi čekamo da dođe Godot!«

Kad nakon toga mota ugledamo pusti most u zabiti i čovjeka (Ivica Vidović) koji na tom mjestu čeka autobus, postaje jasno da smo do srži u beketovskoj situaciji. Taj filmovani teatar apsurda Hadžić će pokušati razvući na sat i pol uglavnom eksploatirajući animiranu poetiku i elemente *slapsticka*. Vidović je tijekom filma izvesti nekoliko upravo misterbinovskih nijemih *slapstick* točaka, poput one kad mu u odjeću upadnu mravi ili skeča s mušicom. Još je više humorističkih točaka u kojima prepoznajemo poetiku zagrebačke škole. To se vidi već na špici filma, koja je sukladno animiranim običajima čak šestojezična. U filmu se pojavljuje i izravna predmetna animacija, pa u jednom prizoru cvijet ubrzano raste, u drugom se animira lubanja konja. Nalazimo barem dva gega za koje se može reći da su izravno proizašli iz animacijske logike i poetike: u jednom junak/Vidović dirigira kreketom žaba u polju, u drugom sam sebi pokušava izvaditi zub i šagalovski poleti uvis. Animacijsko je i karikaturno reduciranje glumčeva pokreta, baš kao i repetitivna dramaturgija u kojoj su glavni akcent rekurzivni motivi. Najdojmljiviji je onaj romskog orkestra koji se pojavljuje tri puta u filmu i pjeva pjesmu *Idu dani*, koju je napisao dječji pjesnik i budući velikosrpski radikal Brana Crnčević. Taj song u popularnoj je kulturi ostao više upamćen i od samog filma.

Pokušavajući presaditi tada proslavljenu poetiku zagrebačke škole na igrani film Hadžić je samo pokazao da je bitno ne razumije. Ono što je, naime, kod zagrebačke škole bilo veliko i dobro — moderni likovni stil i revolucionarni tretman animiranog pokreta — on nije mogao presaditi u igrani film. Ono što je uspio presaditi, međutim, jesu osobine koje se s današnjim odmakom prepoznaju kao glavna slabost zagrebačke škole: stanovita pretencioznost, bombastičnost u bavljenju 'općim istinama', sve ono što je Zlatko Grgić ismijavao kad je jedan svoj film završio rečenicom *Poruke — niet!*.

Nadalje, Hadžić nije vodio računa da su ključni i dobri naslovi zagrebačke škole bili kratki, što je odgovaralo gegovskoj osnovi i antimimetičkoj redukciji zagrebačke animatorске poetike. On presaduje tu poetiku na dugometražni film, što je nužno moralo izazvati dramaturške teškoće. I zaista — najslabija točka *Idu dani* neuvjerljivi su međuskečevski prijelazi, samom filmu nedostaje ikakav dramski razvoj ili zao-kruženje, a njegova repetitivnost uskoro postaje neizdrživo zamorna.

Onodobnoga je gledatelja Hadžić u *Idu dani* pokušao gledački aktivirati cijelim filmom posijanim aluzijama na kulturne i društvene aktualije. U filmu se aludira, doduše, i na kulturna opća mjesta (kao u sceni gdje se pojavljuje Diogen u bačvi), ali još i više na suvremene događaje, recimo let na Mjesec ili performans Johna Lennona i Yoko Ono koji provode dane u krevetu. Među tim posijanim aluzijama najzrađenija je ona na Jean-Luca Godarda. Koliko je ona redatelju bila važna, svjedoči i kasnija Hadžićeva izjava u kojoj on cijeli film *Idu dani* tumači kao zafrkanciju s *nouvelle vagueom*:

*Idu dani čista su moja zafrkancija s francuskim novim valom. Tad je bila cijela frka oko kvazirevolucije koju su pokrenuli Truffaut i društvo, a ja sam se htio našaliti s njima. Tako je cijeli film ironična replika tih filmova i kritika te filmske karikature koja se zvala novi val.*⁸⁸

U filmu se u jednom trenutku tako ni od kuda pojavi filmska ekipa koja počinje snimati alternativni, izrazito erotizirani film. Tijekom tog prizora Hadžić u film umontira Godardovu statičnu fotografiju, fotografije iz njegovih filmova *Kineskinja* i *Made in USA*, međunatpis GODARD GOD GODOT. Redatelj na fikcionalnom setu zasipa ekipu prepoznatljivo godarovskim krilaticama poput »Važno je da se ne glumi. Film je dokument. Problem je biti odsutan iz svojih fil-

mova«, a potom svoj rad definira kao »malo izazova građanskoj logici«.

Iz *Idu dani* teško je zaključiti da li je Hadžićevo upletanje Godarda u film afirmativna parodija ili poruga antipatičnoj novotariji. Da će istina biti prije ono drugo svjedoče redateljevi poetički iskazi: uostalom, čak i u citiranom intervjuu iz 2002. Hadžić podrugljivo govori o novom valu kao o 'kvazirevoluciji' i 'filmskoj karikaturi'. Apsurd je da Hadžić svoju rugalicu *nouvelle vagueu* snima u trenutku kad za sobom već ima *Tri sata za ljubav* i *Divlje anđele*, dva filma za koje se nedvosmisleno može pokazati da su nastali što pod izravnim utjecajem Godarda, što pod ruku s tadašnjim jugoslavenskim filmskim alternativcima koji rade pod francuskim utjecajem, poput Dušana Makavejeva ili Želimira Žilnika. Hadžić očito prema novom valu ima *love and hate* odnos koji nije kadar osvijestiti. To sljepilo i obranaški gard spram poetike koja ga očevidno nadahnjuje najbolji je dokaz kako se autorski poetološki iskazi ne smiju uvijek uzimati kao neupitno sveto pismo.

Lov na jelene (1972)

Sljedećim filmom, *Lov na jelene*, Hadžić se vratio na svoj prepoznatljivi teren: napravio je angažiranu društvenu dramu u kojoj je junak opet čovjek koji se hrve s repovima vlastite prošlosti.



Ivica Vidović u filmu *Idu dani* (1970)



Lov na jelene (1972)

Ovaj put taj je lik Ivan Šušnjar (Sandi Krošl), čovjek koji je 1945. kao mladić pobjegao iz neimenovana panonskog grada (koji 'glumi' Varaždin). Pobjegao je pred partizanima strahujući od odmazde jer je za vrijeme NDH bio činovnik u općini, a stric mu je bio zloglasni ustaški zapovjednik. Šušnjar je nakon toga desetljećima živio u Australiji i stekao lijep imetak. Na početku filma on stiže vlakom u rodni grad, odlazi u banku, gdje polaže svu ušteđevinu, a potom na policiju. Tamo od mladoga šefa policije (Miha Baloh) traži da se njegov slučaj istraži: ili da ga se osudi, ili zauvijek rehabilitira kako bi mogao živjeti u rodnom gradu. Šušnjar istodobno pokrene postupak povrata kuće u kojoj je stanovao, a u kojoj sad živi njegov progonitelj, bivši partizan, a sada krčmar Joža Vikulić (Mato Ergović). Tim zahtjevom i stalnim navraćanjima u Vikulićevo gostionicu Šušnjar počne iritirati stare partizane, Vikulićeve drugove. Oni stalno provociraju sukob, do kojega na kraju i dođe. Kad izbije fizički konflikt, Šušnjarov se položaj pogorša. Leđa mu okrene odvjetnik Janjić (Relja Bašić), a ljudi na čije je svjedočenje računao, poput brijača Mjškovića (Franjo Majetić), daju lažne iskaze koji teško terete Šušnjara kao suučesnika u pokolju. Istodobno, razvija se Šušnjarov odnos spram dviju žena. Njegova sestra (Sanda Langerholz), nekad medicinska sestra, a od rata časna sestra, udaljila se od brata i među njima nema razumije-

vanja. Šušnjar počinje ljubavnu vezu s osobom koja je stranac u gradu, podjednako osamljena i neprihvaćena. To je narodnjačka pjevačica koja pjeva u Vikulićevoj kavani (glumi je tadašnja čuvena folk-zvijezda Silvana Armenulić). Ona i drski, šeretski konobar (Boris Dvornik) praktički su jedini ljudi s kojima Šušnjar komunicira.

Pritjeran u kut lažnim svjedočenjima i psihički izmučen policijskom istragom, Šušnjar traži staroga prijatelja Kostu Janjića, čovjeka koji može posvjedočiti da je Šušnjar bio samo činovnik za rata. Janjića nalazi zajedno s nedefiniranom privrednom ili političkom vrhuškom u lovu. Tijekom duga razgovora Janjić se koristi jelenom kao metaforom podmetnute žrtve, pa Šušnjaru kaže »i ti slišiš na zvjerku za odstrel«. Tako i biva: nakon novoga sukoba Šušnjar završava ranjen u bolnici. U bolničkom hodniku mladi šef policije trpi nijemi prijekor sestre/redovnice, a potom liječniku najavljuje kako će se Šušnjarov slučaj riješiti povoljno: »barikade iz prošlog rata još nisu srušene...«, kaže on, »moral revolucije traži da spasimo svakog tko nije uprljao ruke i tko želi da se vrati.«

Kako se već i iz izloženoga vidi, *Lov na jelene* tematizira jedan od najdosljednije prešućivanih tabua hrvatske komunističke kulture: odnos tadašnjega sustava prema hrvatskoj emigraciji, i još šire, prema hrvatskim građanima koji su iz

različitih razloga bili ili mogli biti etiketirani kao nacionalisti. Takav *Lov na jelene*, sasvim razumljivo, mogao je nastati u klimi uoči i tijekom 'hrvatskoga proljeća' 1971, kad su slične teme ušle u medije, a javna osjetljivost na taj problem znatno porasla. *Lov na jelene*, međutim, dovršen je i pušten u kina 1972, kad je staro vodstvo SKH svrgnuto zbog nacionalizma. Film je distribuciju doživio u atmosferi pojačane represije, koja je osobito oštro išla na sve kulturne projekte koji bi se mogli opisati kao potpora ili plod hrvatskog nacionalizma. *Lov na jelene*, međutim, izbjegao je cenzuru. Nije preinačivan prema ukusu politike čak ni u onoj mjeri u kojoj jest i *Novinar*.⁸⁹ Film je, doduše, napala u to vrijeme tek donekle utjecajna organizacija partizanskih veterana SUBNOR. Taj napad ne čudi s obzirom na to da je Hadžić u filmu doista prikazao bivše partizane kao bespoštedne profite sklone nasilju, laži i političkoj represiji, i to samo zato da bi obranili oteți imetak. Ipak, SUBNOR-ov napad nije doveo do zabrane filma, vjerojatno zbog tada već znatna društvenog ugleda Hadžića kao partijca. U dijelu kritike pojavila se teza kako je Hadžić kompromiserski i optimistički svršetak filma dopisao zbog promjene političkih prilika.⁹⁰ Autor sam to međutim nije čuo i ističe kako sve »što je snimljeno, to sam ja i zamislio«.

*Posve je sigurno da bih u jednoj drugoj klimi išao puno više do kraja... film je napravljen točno do one mjere do koje se onda moglo ići. Da ga danas radim, mnogo toga bilo bi drukčije — pogotovo taj završetak.*⁹¹

Zahvaljujući takvu iskupiteljskom i optimističkom svršetku *Lov na jelene* na gledatelja ostavlja sličan dojam kao i *Službeni položaj*: dojam intrigantne unutrašnje shizofrenije. Jer, iskupiteljski svršetak u potpunosti je kontradikcija sa zbivanjima koja mu prethode, a koja su izrazito mučna, crna i beznađna. Deklarativna i verbalizirana poruke Hadžićeva filma kazuje jedno, a ono što taj film priča slikom nešto sasvim drugo. Baš kao i u *Službenom položaju*, i ovdje taj sudar proturječnih silnica šteti dramaturgiji i rezultira dojmom narativne nakalemljenosti, nekonzistentnosti i čak nedovršenosti. Ali, zato je *Lov na jelene* čak i više nego *Službeni položaj* fascinantna kulturni i politički dokument.

Na verbalnoj deklarativnoj razini, *Lov na jelene* pravovjerni je komunistički film. U njemu pripadnik mlade, neopterećene komunističke generacije u ime 'revolucionarnog morala' amnestira političku žrtvu. Mladi šef policije pritom tijekom cijelog filma sipa političke parole kao što su »ja polažem ispit iz revolucionarnog morala« ili »policija nije svemoćna, ali ni zaslužni pojedinci« (misli se opasnoga veterana Vakulića).

I dok policajac služi kao personifikacija mlade, liberalne komunističke garniture zbog koje za budućnost komunizma ima nade, prikaz društva koji latentno izvire iz *Lova na jelene* niti je optimistički, niti liberalan, niti nudi nadu. U čudnu proturječju izrečenoga i slikom prikazanog, Hadžić u *Lovu na jelene* komunističku Hrvatsku slikom prikazuje kao zagušljivu, represivnu, balkansku, turobnu. Ta je atmosfera do te mjere snažna da se može usporediti s najsubverzivnijim crnovalovskim filmovima.

To se osobito očituje u prvom, uvodnom dijelu filma kad Šušnjar/Krošl stiže u neimenovani provincijski grad. Šušnjar odskaka već izgledom: Hadžić je za Šušnjara odabrao prvaka celjske drame Krošla, čovjeka izrazito sjevernjačke, nebal-kanske fizionomije. Šušnjar je bolje odjeven od drugih ljudi, ima kaput podstavljen krznom i bijeli šešir. Hadžić se koristi Šušnjarovom točkom gledišta da bi panoramski (i nesmiljeno) predstavio Jugoslaviju onako kako je vidi stranac. Taj je prikaz porazan: Šušnjarov rodni grad provincijski je očajan, praznim ulicama lunjaju psi lualice, izloge trgovina krase mramorne biste Karla Marxa. Dojam represije pojačan je time što su prvi ljudi koje Šušnjar ugleda na peronu dvojica policajaca koji privode ženoubojicu. Kao faktor tjeskobe Hadžić izvrsno rabi i varaždinske urbane prostore, baroknu arhitekturu koja potiče kafkijansko, klaustrofobično osjećanje srednjoeuropskog beznađa. I na motivskoj razini Hadžić forsira motive koji ocrtavaju socijalistički javašluk i balkanštinu: činovnici u banci usporeni zbog mamurluka izazvana produljenim vikendom, portir u hotelu spava na sofi izuvenih cipela, policijska je zgrada ruševna, u uredu visi Lenjinova slika...

Osjećaj totalitarne jeze potiču i zbivanja u filmu. Bivši partizani (glume ih Mato Ergović i Fabijan Šovagović) prikazani su kao drski, agresivni i gotovo svemoćni zlosilnici. Šutljivu većinu Hadžić prikazuje u liku brijača Miškovića (Franjo Majetić), koji je za rata pomalo kolaborirao kao i Šušnjar. Mišković se isprva raduje prijateljevu povratku, ispod glasa s njim šuruje, da bi se nakon prijatnijih lokalnih moćnika preokrenuo i lažno svjedočio njemu na štetu. Čak se i Šušnjarov odvjetnik povlači pred agresijom moćnika: samo branitelj 'revolucionarnog morala' — mladi šef policije — odbija biti dio 'lova na jelene'.

Uz *Službeni položaj*, *Lov na jelene* Hadžićev je film koji krasi najbogatija galerija zanimljivih epizodnih likova. U te valja svakako ubrojiti kavansku pjevačicu u zanimljivoj interpretaciji folk-zvijezde Silvine Armenulić, čije je pojavljivanje na filmu u to doba izazvalo znatnu pozornost medija. Zanimljiv je i lik konobara šereta Zelje (Boris Dvornik), koji funkcionira kao neka vrsta gradskog lakrdijaša što blebećući izgovara istinu. Najslabije je ocrtan Šušnjarov odnos sa sestrom: s njom glavni lik ima samo jednu, hladnu i distanciranu scenu bez ikakve nježnosti, baš kao da Hadžić s nelagodnošću tretira sve kopče koje Šušnjara vezuju s prošlošću.

Baveći se svojom trajnom temom rehabilitiranja čovjeka koji ima mrlju na prošlosti, Hadžić je u *Lovu na jelene* načinio jedan od svojih najosobnijih filmova. Riječ je ujedno o filmu u kojem se komunističko društvo prikazuje kao devijantno više nego igdje u Hadžićevu opusu. Ali, kao i mnogi Hadžićevi filmovi, i ovaj ima dvije krupne slabosti: jedna je Hadžićevo nastojanje da eksplicitnom ideološkom porukom izbjegne krivu (ili: pravu) interpretaciju filma pa time i progona, a druga je dojam narativne nedosljednosti koji nastaje iz neskladnosti između logičnog razvoja sižea i njemu nakalemljena, neuvjerljiva *happy end*a.



Rade Šerbedžija, Božidar Smiljanić i Stevo Žigon u filmu *Novinar* (1979)

Novinar (1979)

Novinar je nastao 1979, nakon duge, sedmogodišnje stanke u Hadžićevu filmskom radu. Ta je stanaka uslijedila nakon desetljeća Hadžićeve frenetične filmske aktivnosti, tijekom kojega je u jedanaest godina snimio dvanaest filmova. Hadžića njemu nesvojstveno duga pauza nije, međutim, nimalo promijenila. Nastavio je točno gdje je i zastao, snimajući film koji u velikoj mjeri proizlazi iz *Protesta* i *Lova na jelene*. I *Novinar* je, naime, film o revolucionarnom puritanu koji se uzaludno, tvrdoglavo i samodestruktivno bori protiv praktičnih devijacija jugoslavenskoga komunizma.

U tih sedam godina stanke u filmu i društvu štošta se dogodilo. Crni val — pravac kojem Hadžić nikad nije posve pripadao, ali s kojim je imao dodirnih točaka — početkom sedamdesetih razbijen je u kontraofenzivi dogmatskih snaga, ponajviše u Beogradu. Aleksandar Petrović otjeran je s beogradske akademije, Makavejev odlazi u inozemstvo, Živojin Pavlović u Sloveniju. Afere oko filmova *Plastični Isus* i *WR: Misterija orgazma* pokazale su da je liberalnoj epohi u jugoslavenskom filmu kraj. U takvoj atmosferi stradavaju i poneki hrvatski filmovi, poput Papićeve *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* ili pet dokumentaraca koji su nakon što su odbijeni na festivalu u Beogradu završili u bunkeru.⁹²

Istovremeno, u europskom i svjetskom filmu počinje posve dominirati politički film. Redatelji poput Bertoluccija, Von Trotte, Fassbindera, Coste Gavrasa, trendovi poput novoga Hollywooda ili novoga njemačkog filma, naslovi poput *Strategije pauka*, *Konformista*, *Norme Rae*, *Njemačke jeseni*, *Z, Taksista* i sličnih nametnuli su socijalna i politička pitanja kao predmet vrućeg interesa svjetskog filma. Pritom osobito do izražaja dolazi atmosfera post-šezdesetosaškog razočaranja, dvojbi i sumnji tradicionalne ljevice, suočavanja komunističkih intelektualaca s nasljedem represije u ime lijeve ideologije. Ono što je Hadžić radio u svojim najboljim filmovima postaje sad neke vrste trenda. Taj trend hrvatski će film zateći upravo u trenutku pojačane represije i u društvu i u kinematografiji.

Kao rezultat u Hrvatskoj će nastati trend koji Ivo Škrabalo naziva 'feljtonistički film'. Riječ je o svojevrsnoj lokalnoj inačici zapadnoga političkog filma u kojoj su autori analizirali društveno okružje komunističke Jugoslavije baveći se atomiziranim, lokalnim socijalnim fenomenima kao što su gastarbajterstvo, kontrola podrijetla imovine, međunarodna trvenja, status podstanara, karijerizam... Trend feljtonističkog filma zaokupio je i iskusnije redatelje (Golikov *Pucanj*, Mimičin *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, Vrdoljakov *Deps*, Žižićev *Ne naginji se van...*) baš kao i nove, nadolazeće redatelje (Grlićev *Bravo Maestro*, Gamulinov i Puhlovskijev *Živi bili pa vidjeli*, Zafranovićev *Muke po Mati...*). Lišeni općeg ozračja skepse i pesimizma svojstvena crnovolovcima, ti su filmovi u boljim slučajevima ipak zadržavali kritički duh i održavali na životu tradiciju političkog filma poniklu na Bauerovom *Licem u lice*. Zato je pomalo jednostran Škrabalov izrazito negativan sud o tom trendu: Škrabalo te naslove zove »filmovima prilično minorne vrste« čija »kritičnost zapravo rijetko koga uzbuđuje«. ⁹³ Škrabalo isto

tako (s pravom) drži da je Fadil Hadžić rodonačelnik takva feljtonističkog filma.⁹⁴

Što se samoga Hadžića tiče, brdo je prije prišlo Muhamedu nego Muhamed brdu. Ne mijenjajući pristup i tematske preferencije, Hadžić se najednom našao u oku trenda. Nije zato čudo da je *Novinar* bio izrazito uspješan: u Puli je Hadžić dobio za njega nagradu za režiju, film je osvojio utjecajnu nagradu publike *Jelen* i dobio solidne kritike. *Novinar* je i do danas ostao najpoznatiji Hadžićev film. Ujedno, to je možda najreprezentativniji primjer tzv. feljtonističke kinematografije uopće.

Junak *Novinara* je Vlado Kovač, novinar u zagrebačkom dnevnom listu. Na početku filma Kovač (Rade Serbedžija) načini javni skandal: u ranu zoru prilično pripit nasrne na novinski kiosk i porazbaca novine. Eksces je povod za sjednicu novinske organizacije komunista na kojoj se očekuje pokuda Kovaču zbog prekomjerna pića. Ispostavi se da Kovačev revolt ima podrijetlo u nezadovoljstvu slobodom pisanja: Kovaču je urednik (Tonko Lonza) skinuo iz lista članak o opravdanom štrajku u tvornici alata Mikros. Na sastanku se Kovaču osobito konfrontira Tomac (Stevo Žigon), a brani ga kolegica Nada (Vera Zima). Stvari pođu još više po zlu kad Tomac postane glavni urednik, a Kovačev brak puca pošto mu supruga (Milena Zupančić) spočitava sebičnost i alkohol. Kovač se razvodi, a situacija oko Mikrosa najednom se preokreće: partija sad staje na stranu štrajkaša, Tomac naručuje od Kovača tekst sličan prvomu, no on ga odbija napisati.

Kovač iz *Novinara* ulančava se u nisku srodnih karaktera iz Hadžićeva opusa, kao što su Bajsic iz *Protesta* ili Marija iz *Službenog položaja*. Riječ je o pravdoljubivim fanaticima, komunističkih martirima koji su spremni bez jasne motivacije ići protiv sustava, šutljive većine i vlastite sreće i zdravlja, a sve u ime apstraktne pravde. Kod takvih likova slabost je donekle što im je motivacija odveć načelna, svjetonazorna. To vrijedi i za *Novinara*, gdje Hadžić Kovača prikazuje kao prijeka, nepopularna i mrka čovjeka kojem i susjeda kaže »sused, vi se uvek nekaj mrštite«. On je svojevrsni redovnik novinske istine koji sam o sebi veli »ovakvi kao ja najbolje da se ne žene«. Unatoč visokim načelima koja ga motiviraju, nabusiti, tašti i agresivni Kovač nije karakter kojeg se lako simpatizira. Dojma smo da simpatiju za nj ne gaji ni jedan drugi lik filma, pa čak ni sam Hadžić.

Takav Kovač u *Novinaru* se određuje u opoziciji prema tri lika: vlastitoj supruzi, pragmatičnom novinaru Šariću (Kruno Šarić) i starom kolegi pijancu (Fabijan Šovagović) s kojim se tijekom filma zbliži.

Odnos sa suprugom najmanje je razrađen, što kao slabost filma priznaje i sam Hadžić.⁹⁵ Supruga se predstavlja kao uobičajen tip pragmatika socijalističke ere, osoba koja teži komoditetu i plivanju niz struju.

Lik novinara koji prati estradu (Kruno Šarić) pripadnik je iste profesije kao i Kovač, ali njemu sušti antipod. Piše o razbibrizi, ne haje za više interese, dio je mondenoga društva, prima mito, troši novac na odjeću, a Kovača smatra dosadnjakovićem koji sve ugrožava 'talasajući'. Kad Kovač odbije

Rade Šerbedžija i Fabijan Šovagović u filmu *Novinar* (1979)

mito od posloводства Mikrosa u obliku unosne glasnogovorničke pozicije, Kovačev kolega to prihvaća.

Najkompleksniji je Kovačev odnos prema novinaru-starcu kojega igra Šovagović. U toj vezi starac funkcionira kao 'budući Kovač': i on je bio pismeniji i obrazovaniji od drugih, i on je visoko držao do svog posla. Razočaran i ogorčen, potonuo je u alkohol. Tijekom filma Kovač prema starcu gradi sve veću privrženost zasnovanu na identifikaciji. Pomaže mu, posjećuje ga tijekom rehabilitacije, bdije nad njim, pije skupa s njim, na kraju ga filma otrovana alkoholom dovodi u bolnicu, gdje starac umire. Na upit bolničara što je preminuli bio po profesiji Kovač odgovara »novinar«, što daje naslov filmu, ali i funkcionira kao implicitna poruka o Kovačevoj budućnosti i neizbježnu usudu cijele profesije. Topli odnos dvojice kolega najjači je dio *Novinara*, element apolitične, emocionalne nadgradnje koji je ponekad nedostajao hladnim, teško shvatljivim idealističkim martirima u *Abecedi straha*, *Protestu*, pa i *Lovu na jelene*. Hadžić iz tog odnosa izvodi i efektnu društvenu poentu. Kovač piše starom kolegi nekrolog gotovo kao da ga piše samom sebi. Anonimni redaktor cenzorski križa gotovo cijeli tekst, ili barem sve provokativno u njemu. U novinama izlazi tek sitna vijest, jadni *hommage* časnom kolegi. Kovač kao starčev nasljednik na taj način kao da prima poruku što će se dogoditi s njim

samim ubuduće. Starčeva sudbina istodobno je i *pars pro toto* za sudbinu jedne struke.

Kao bivši novinar, Hadžić je i u druge filmove rado unosio žurnalizam (*Službeni položaj*, *Druga strana medalje*). Nigdje tu profesiju nije, međutim, elaborirao tako iscrpno i životno kao ovdje. Svakom tko je omirisao olovo *Novinar* mora biti fascinantan svojom vjerodostojnošću. Ona seže od stručnoga leksika, preko tehničkih aspekata posla (prijelom, tip slogova, unutaredakcijska komunikacija, ustroj novina), preko novinskog mentaliteta (tipičnih šala, tipologije novinskih profesija), pa do cehovskih dugovječnih običaja, poput onoga da se stare glavne urednike šalje da zgasnu na desk, ili ih se šalje u diplomaciju ako nešto zabrljaju. Tko god je radio u hrvatskom novinstvu devedesetih, ostat će zapanjen koliko se od vremena *Novinara* malo toga promijenilo.

Ni *Novinar* nije film koji u političkom smislu ide posve do kraja. U tom smislu, sud mladih kritičara koji ga drže iznimno odvažnim ponešto je pretjeran,⁶ pogotovo ako se Hadžićev film uspoređi s crnim valom. Ipak, *Novinar* je najpesimističniji i politički najoštrij Hadžićev film, znatno oštrij od većine naslova tzv. feljtonističkog filma. Ovaj put kod Hadžića nema iskupljujuće posljednje rečenice, nagla obrata prema *happy endu*, partijski počudna pravorijeka. Kovač će

se, doduše, na nekoliko mjesta uteći tipično hadžićevskoj dijaloškoj frazeologiji i govoriti kako »*prešućivanje nije interes partije i socijalizma*« ili »*frazerstvo i popovanje koristi samo neprijateljima*«. Ali, ta frazeologija ni slučajno se u *Novinari* ne može razumjeti kao iskupiteljska poruka: poruka *Novinara* jest da je *establishment* uvijek jači, da on čudake poput Kovača ispljune i da sustavu popravka nema.

Novinar je osebujan i po svojoj atmosferi. Premda se i drugi Hadžićevi filmovi implicitno ili (rjeđe) eksplicitno zbivaju u Zagrebu,⁹⁷ nijedan od njih nije toliko osvojen oko zagrebačke atmosfere i urbaniteta. *Novinarom* dominiraju noćni urbani prizori, poljevači ulica, kolporter, noćni lokali i tramvajske postaje. Hadžićevi likovi ovaj put isključivo pripadaju relativno situiranoj srednjoj klasi, što filmu daje štih koji bitno odudara od crnoga vala, a mnogo više podsjeća na jedan tada recentni filmski pravac koji Hadžić vjerojatno nije poznao — na novi njemački film i njegove sumorne, klasno osviještene buržoaske drame. Nastao na smiraju sedamdesetih, *Novinar* je film koji u mnogočemu sintetizira to desetljeće hrvatskoga filma, ali funkcionira i kao pristojan reprezentant onoga što se sedamdesetih događalo u globalnoj kinematografiji.

Ambasador (1984)

Unatoč uspjehu *Novinara*, Hadžić sljedećih pet godina nije dobio film, što je poslije često navodio kao primjer nepravde. Sljedeći i (zadugo se mislilo) posljednji projekt realizirat će 1984. Bio je to film *Ambasador*, građanska obiteljska drama iz miljea komunističke elite. U intimnoj hijerarhiji vlastitih filmova Hadžić će *Ambasadora* smještati vrlo visoko. Na upit Radosava Lazića da navede svoja tri najbolja filma Hadžić će 1987. navesti *Novinara*, *Protest* i *Ambasadora* i komentirati: »*ta su tri filma u stvari jedan film o iznevjerenim idealima revolucije. To je neka vrsta raspela za socijalistički moral koji je imao romantične revolucionarne i teoretske pretpostavke i svoje naknadne, praktične korozije.*«⁹⁸

Baš kao i u *Službenom položaju*, i u *Ambasadoru*, naslovni je junak čovjek iz partizanske generacije koji je zbog ratnih zasluga stekao zavidan društveni položaj i lijep imetak. U *Službenom položaju* Hadžić će polovicom šezdesetih prikazati stidljivo prve moralne pukotine u takvoj vladajućoj kasti Titove Jugoslavije. U *Ambasadoru* on secira tu kastu u fazi njezina konačnog raspada.

Glavni junak filma bivši je partizan, komunistički uglednik, bivši Titov ambasador, a sada bogati umirovljenik, udovac koji živi u zagrebačkoj podsljemenskoj vili (Miodrag Radovanović). U ambasadorov dom preko vikenda stiže cjevar (Fabijan Šovagović) koji treba popraviti centralno grijanje. Tijekom jednog vikenda — dva dana — radnik/stranac svjedočit će kulminaciji krize i konačnom slomu u jednoj obitelji 'crvene buržoazije'.

Ambasador u kući živi s novom pratiljom (Inge Appelt), domaćicom (Marija Kohn), ruspunim sinom Ronijem (Zeljko Koenigsknecht) te depresivnom kćerkom Miki (Elizabeta Kukić). Na jutro godišnjice smrti ambasadorove žene izbije sukob između oca i kćeri, jer je otac zaboravio na godišnjicu. U vilu stiže i najstariji sin, liječnik Mark (Voja Brajović),

koji od oca traži tisuću dolara, a on mu ih odbija dati. Između Miki i Ronija izbije sukob zato što je Roni na dan obljetnice doveo svoj novovalni bend i što vježba bubnjeve u podrumu. Roni i otac konfrontiraju se jer je Roni ukrao neki auto.

Navečer se krug prijatelja i obitelj skupljaju na kartanje. Među njima je i Markova supruga Goga (Nina Erak). Tijekom oštra razgovora Goga optuži ambasadorovu novu ženu za preljub s njezinim mužem. Mark u međuvremenu odlazi u Mikiinu sobu i nalazi je polumrtvu ošamućenu tabletama nakon pokušaja suicida. Odvoze je u bolnicu, a Mark se vraća s vijestima da će preživjeti. Između Marka i oca dolazi do konačnoga verbalnog obračuna u kojem Mark ocu spočitaiva krivnju za obitelj u rasulu. Radnik cjevar koji je svjedočio cijeloj toj noći skandala ujutro odlazi i domaćici kaže »*kad se grane sasuše, s korijenom nešto nije u redu*«, a domaćica odšuti odgovor.

Premda Hadžić nikad nije sam tematizirao krležijansku inspiraciju u *Ambasadoru*, dojma smo kako je u tom filmu redatelj pokušao svjesno ili nesvjesno načiniti inačicu *Glembajevih* za titoističku eru. Kao što su *Glembajevi* rekapitulacija jedne klase na smrti (austroougarske elite) putem diskursa skandinavske građanske drame, tako i *Ambasador* teži biti 'nordijska' ili 'krležijanska' rekapitulacija titoističke crvene meritokracije u trenutku njezina ideološkog i biološkog odlaska u nepovrat. Između *Gospode Glembajevih* i *Ambasadora* mogu se naći i potanje tematske sličnosti. Odnos ambasadora, njegove nove žene i starijega sina Marka uvelike odgovara odnosu baruna Glembaya, barunice Castelli i sina Leona. U oba slučaja četvrti, odsutni aktant mrtva je mati/prethodna žena, pri čemu sin u oca želi inducirati grizodušje i krivnju skopčano s njezinom smrću. U oba teksta čini to monologom koji evocira epizodu vezanu za smrt: u *Glembajevima* je to monolog gdje se prisjeća pojavljivanja Castellijeve uz odar mrtve konkurentice, u *Ambasadoru* monolog prisjećanja na majčinu smrt u Londonu, smrt koja će supruga zateći na diplomatskom koktelu. I u *Krleže* i u *Hadžića* drama se uspostavlja između ranjena patrijarha kojemu vlastiti potomstvo duguje blagostanje i djece koja ga preziru. Razlika je tek što su u filmu različite Leonove sastavnice razdijeljene između ambasadorove djece: Miki posjeduje bolečivu umjetničku prirodu, Mark edipovski gnjev prema ocu, a Roni je naprosto bezobzirni delikvent. Između *Glembajevih* i *Ambasadora* postoje čak i strukturalne sličnosti. Oba su djela po općoj organizaciji dvočinska, pri čemu se drugi dio događa u kasne noćne sate nakon vrhunca kataklizme: u *Krleže* je to smrt baruna bankara, u *Hadžića* Mikiin pokušaj suicida. U oba djela rasapu svjedoče kućni prijatelji, pripadnici iste klase.

Kao bitan faktor odmicanja od *Krleže* u *Ambasadoru* se pojavljuje odnos prema klasno niže pozicioniranima. Njegove natruhe postoje i u *Krleže* u motivu žene koju je barunica pregazila kočijom. Ovdje je ta dimenzija mnogo jača, što ne čudi ako se zna da je Hadžićeva aristokracija komunistička, dakle počiva na zagovoru klasne ravnopravnosti. Ta ravnopravnost od početka ne funkcionira. Radnik i domaćica jedini su 'zdravi' elementi u cijelom, prilično 'dekadentnom'

okružju. Ambasadorova djeca preziru one dolje. Mark se ruga revoluciji i posprdno komentira »*smrt pisarima, živjeli vodoinstalateri*«. Tijekom prizora u kojem ambasador Roniju spočitava krađu auta Roni majstora nazove 'šljaker', na što mu otac zalijepi pljusku. Hadžić dosljedno kontastira one 'dolje' kao zdrave i one 'gore' kao trule dekadente i u prizoru s novovalnim bendom. Dok Vanja Matujec pjeva bedasti *new wave* pjesmuljak, a Roni snima kamerom, majstor tokari navoj na cijevi i zdvojno ih promatra. Očito je motiv 'odnarođivanja', odnosno — gubitka veze s 'bazom' i normalnim životom okosnica Hadžićeve analize komunističke aristokracije.

U strukturalnom smislu *Ambasador* počiva na kumuliranju dijaloških 'jedan na jedan' situacija u kojima se konfrontira zatvoreni krug likova u različitim kombinacijama: otac i Roni, otac i Miki, otac i Mark, Miki i Roni, Mark i Goga, Goga i maćeha itd. To nije rijedak strukturalni princip: slično je organiziran, recimo, *Almanah jeseni* Bele Tarra u kojem se pet likova varira u prizorima u kojima nikad ne sudjeluju više od dva. Kod *Ambasadora*, međutim, pojavljuje se problem raznovrsna i uvjerljiva motiviranja ovakvih scena, naprosto zato što Hadžić — krležijanski — ustrajava na jedinstvu vremena i temporalnoj zgusnutosti radnje.

Ključni konceptijski elementi *Ambasadora*, ovako kako smo ih izložili, doimaju se zanimljivo, intrigantno i plodno, čak i onda kad jesu posudba od Krleže. *Ambasador*, nažalost, nije ispio tako dobar film kako je mogao. Tomu su barem dva razloga. Prvo je Hadžićevo neiskustvo i nedostatak vještine u gradnji građanske dramske situacije. Njegovi likovi odveć rano u filmu počinju sipati tešku dramsku artiljeriju, izravno se optuživati i kinjiti. Hadžić nije uspio naći finu gradaciju koja je svojstvena, recimo, sličnom filmu *Festen* Danca Thomasa Vinterberga. Umjesto da ključne neuralgične točke indicira implicitno, a eksplikaciju obiteljskih trauma čuva za finale, on glavne argumente ispuca odmah, pa film ima odveć ravnu dramaturšku liniju.

Drugi problem *Ambasadora* su i sami likovi. Većina njih tek su karikaturalne etikete socijalnih stereotipova, a ne puni, zaokruženi karakteri. Roni je naprosto delikvent, Goga materijalistički cinik tipičan za hrvatski komunistički *middle class* osamdesetih, Mark je sveden na голу pohlepu i ambiciju, Miki je tek karikatura eterične, nadnaravne tuge. Dok su drugi Hadžićevi filmovi puni životnih likova za koje imate dojam da ih dnevno srećete na ulici, ovdje nemate takav dojam ni za jedan od bitnih karaktera. Sam ambasador koji je naslovni lik i stup disfunkcionalne obitelji, u toj mreži odnosa funkcionira kao rupa u slivniku, odsutni centar. On ne kazuje ništa u svoju obranu, djeluje samo reaktivno, nikad ne čujemo što on misli, isključivo je nijem i bespomoćan promatrač.

Hadžić je i redateljski u slaboj formi u *Ambasadoru*. Očito nevičan komornoj psihološkoj drami, on bježi od komornosti u izvanjsku atraktivizaciju, koja uglavnom biva deplasirana. Osobito su porazno slabi dijelovi koji se bave kulturom i mentalitetom mladih, što je i inače slabost Hadžićeva opusa. Dijelovi filma u kojima Roni snima novovalni spot ili niz prizora serijskoga seksa Ronija i pjevačice upravo su sramot-

no loši. *Ambasador* je u tom smislu stravično neujednačen film. Hadžićeva tadašnja redateljska forma i koncentracija očito nije bila dostatna za velike ambicije na kojima je film počivao. Umjesto krležijanske rekapitulacije sumraka poslijeratne komunističke elite, *Ambasador* se pretvorio u demonstraciju estetske nemoći te generacije. U trenutku kad *Ambasador* nastaje on je posve nedorastao konkurenciji autora praške škole. Upravo će ti tada mladi filmaši — ponajviše Rajko Grlić i Goran Marković — obaviti posao koji je Hadžić sam sebi zadao: filmski će opisati definitivni lom komunikacije između ratnoga naraštaja koji je iznevjerio ideale i mladih koji su ogrezli u cinizam.

Zaključak

U jednom od prizora *Ambasadora* majstor (Fabijan Šovagović) priznaje svom poslodavcu ambasadoru (Miodrag Radovanović) kako je u ratu bio domobran. Prizor se događa dok majstor fizički radi (popravlja centralno grijanje), a ambasador stoji na verandi svoje vile u kućnom haljetku. Cjevar ga s mrvicom drskosti pita: »*A što biste vi danas radili da ste izgubili rat?*« Taj prizor daleki je odbljesak jedne druge, slične Hadžićeve scene iz filma *Druga strana medalje*. U toj sceni pratimo noćnu partiju pokera u stanu bivšeg partizana i komunističkog policajca Ružića (Rade Marković). Tijekom partije kartaše razgovor navede na rat, pa se ispostavi da je jedan od njih u ratu bio prijeko, na suprotnoj strani. Ružić ga tada pita: »*A bi li ti sa mnom kartao da sam izgubio rat?*« Ovaj odgovara: »*Ovisi kakva bih šarža bio.*«

Te dvije scene ponajbolje ilustriraju svijet kojim se bave Hadžićevi likovi. To je svijet nakon velikoga praska, svijet u kojem su društvene uloge podijeljene nekoć davno i svi se likovi kreću po linearnoj putanji zasluga ili krivnji koje su se zbile u nultoj točki povijesti. To je zatvoreni, kastinski svijet u kojem je sudbina likova određena prošlošću, bivšim životom koji za likove funkcionira ili kao prokletstvo ili kao predmet romantizacije nečega što se neće vratiti. U tom smislu Hadžić je u svojim boljim filmovima lucidan analitičar postrevolucionarnih društava, društava zamrznutih u jednom trenu. Hadžićev repertoar likova (barem onih dobrih) zatvoren je i repetitivan: nalazimo tu mrke idealiste koje tjera samodestruktivni buntovni nagon, razočarane i posrnule vestalke revolucije, ljude koje progona avet davnih grešaka, pragmatike koji prihvaćaju realnost i vuku iz nje dobit. Nizom svojih socijalnih filmova u rasponu od (možda najboljeg) *Službenog položaja* pa do (najgorega) *Ambasadora* Hadžić je kronikalno opisao povijest titoizma od prvih vjetrova potrošačkoga društva pa do potpune moralne razgradnje u osamdesetima. U prvom svom filmu *Abeceda straha* Hadžić prikazuje Veru, revolucionarnu zanesenjakinju i pripadnicu ratne generacije, kako se poput crva uvlači u buržusku vilu da bi iznutra nagrizla tu klasu. U posljednjem filmu *Ambasador* Hadžić prikazuje pripadnika iste generacije revolucionarnih fanatika kako stoji na verandi iste takve buržuske vile koju je zaposjeo. Ambasador s verande može vidjeti samo gorke plodove vlastite generacije: neuspjelo društvo, odmetnutu djecu, materijalistički, cinični svijet.

Hadžić je svojim opusom — ili barem onim što je u njemu dobro — opisao luk tog naraštaja od dana slave do dana gor-

čine. Njegov opus, uza sve dobre i loše strane, govori o porazu te generacije. I premda je sam Hadžić bio *insider* sustava i lojalni komunistički građanin, njegov je opus osobni i nedvosmisleni dokument o nepovratnu porazu revolucionarnoga sustava. Možda je to paradoks. Ako i jest, nije jedini u vezi s Hadžićem kao filmašem.

Hadžićev opus ostao je donekle podcijenjen ponajprije zbog paradoksalnoga raskoraka privida i činjenica.

Njegovo 'gostovanje' u filmu stvaralo je privid da on nije autentični filmaš, nego pisac koji gostuje u filmu. A Hadžić kao filmaš uopće nije patio od literarnosti, dapače: u boljim filmovima pokazao je da vlada imanentno filmskim alatom i da izbjegava tipične slabosti scenarista koji postanu režiseri.

Privid o njegovu deklarativno konzervativnom ukusu zasjenio je činjenicu da Hadžić kao filmski praktičar uopće nije tako konzervativan: štoviše, u njegov eklektični autorski profil skladno se uklapa i to što je znao prepoznati i oponašati suvremene mu trendove.

Njegova velika produkcija donekle je zamutila pogled kritici, ostavljala privid da je Hadžić mediokritet, spriječila struku da uoči kako u njegovu velikom opusu pored neosporno jako slabih filmova ima i šačica izvrsnih.

Dok je Hadžićev javni status doista bio status režimskoga pobornika i apologeta, u svim pitanjima politike u kulturi, cenzure i estetskih sloboda Hadžić je redovito stajao na liberalnim pozicijama.⁹⁹

Bez obzira što je društvenokritički diskurs Hadžićevih filmova nedvojbeno pripadao onom što se u titoizmu zvalo 'afirmativna kritika' i nije nikad problematizirao temeljne dogme komunističkoga društva, komentatori koji su Hadžiću prigovarali lažnu kritičnost propuštali su zapaziti da on tematizira često prešućena mjesta i širi tematsku domenu same filmske umjetnosti. Ni Mimičin *Prometej s otoka Viševice*, ni Bauerov *Licem u lice*, pa ni Hadžićev *Službeni položaj* ili

Lov na jelene nisu bili disidentski ili antikomunistički filmovi na način filmova Živojina Pavlovića ili Krste Papića. Svaki od tih filmova mogao bi se kroz strože naočale obilježiti kao 'prorežimski'. Ali, paradoksalno, ti su filmovi učinili mogućim da društvo i njegove malformacije postanu filmska tema. Utemeljili su žanr koji su poslije drugi odveli do kraja.

Svi razlozi zbog kojih Hadžićev igranofilmski opus nije u potpunosti valoriziran bili su, dakle, na neki način jednostrani. Samo jedan od njih stoji naizgled na čvrstim nogama — a to je prigovor kako je Hadžić eklektik bez razvidna autorstva. Ipak, ono što u takvoj tvrdnji biva prevedeno jest činjenica da je Hadžićev filmski eklekticism sam po sebi slučaj njegov općenite sklonosti kreativnom nomadizmu, lutanju i svaštarenju. Oboružan djetinjom, radoznom željom da se iskuša u što više toga Hadžić se okušao kao romansijer, komediograf, dramaturg, karikaturist, slikar, kolumnist, dokumentarist, libretist i putopisac. Taj ga je isti poriv djetinjaste radoznalosti u filmu naveo da snima kako 'crne' drame tako i 'crvene' spektakle, kako populističke tako i art-filmove, kako klasične trilere i krimiče tako i modernističke dramaturške *slagalice*. Hadžićev izvanfilmski i njegov filmski rad naizgled nisu u nekoj očitoj tematskoj ili žanrovskoj vezi. Njegova literatura i njegovi filmovi ne tretiraju iste probleme i autorske fiksne ideje, kao što je to slučaj (recimo) u Živojina Pavlovića ili Ivana Martinca. Ono što jedino (ali bitno) vezuje Hadžićev izvanfilmski i njegov filmski rad jest gladna, znatiželjna potreba da se pokuša baš sve.

Ta je infantilna znatiželja kao svoje drugo i neizbježno naličje nosila i stanovitu površnost i nekritičnost. A upravo će površnost i nekritičnost biti glavni uteg Hadžiću kao filmašu, navodeći ga da između utemeljenih i ozbiljnih projekata kao po tekućoj traci proizvodi one druge, slabo koncipirane, površno izvedene i nezrele. Vrijeme je išlo na ruku Hadžiću utoliko što su drugi u međuvremenu zaboravljeni, a prvi danas iskaču iz povijesnoga konteksta i privlače pozornost kao objektivna vrijednost hrvatske filmske baštine.

Bilješke

- 1 U vrijeme nastajanja ovoga teksta Hadžić je dovršavao snimanje svoga povratničkog filma *Doktor ludosti*.
- 2 Kvantitativnom analizom *Vjesnikove* dokumentacije može se ustanoviti da među člancima o Fadilu Hadžiću jedva četvrtina ima film kao temu.
- 3 Fadil Hadžić rođen je 23. travnja 1922. u Bileći, u nacionalno miješanoj obitelji: otac Šukrija bio je Bošnjak iz Trebinja, mati Marta Sukobliević Slavonka iz sela Cabuna kod Virovitice. Zbog očeve poštanske službe u mladosti se često sele: u Lašvu, pa u Bosanski Brod, Slavonski Brod i Sarajevo. Godine 1942. dolazi u Zagreb i počinje studirati slikarstvo na likovnoj akademiji. Tijekom rata aktivan je u tisku NDH kao karikaturist. Poslije rata uređuje prvo poratno humorističko glasilo, *Kerempub*. Bio je uspješan novinski urednik (*VUS*, *Telegram*, *Oko*), a poslije i popularni satirični kolumnist pod pseudonimom Zoran Zec. Kao urednik *Kerempuba* utemeljio je kazalište Komedijska, a potom i Satiričko kazalište Jazavac u kojem je bio i dugogodišnji umjetnički direktor. 1980/1. zakratko je bio i intendant zagrebačkoga HNK, ali funkciju protestno napušta zbog lošeg financijskog stanja. Kao urednik *Kerempuba* dao je i inicijalni poticaj za animirani film *Veliki miting*, čime počinje povijest poslijeratne animacije u Zagrebu. Bio je jedan od inspiratora osnivanja pulskoga festivala. Uz cjelovečernje, režirao je i sedam kratkih filmova, te jedan dugometražni dokumentarac. Pored 57 komedija napisao je i libreto za komičnu operu Borisa Papandopula *Požar u operi*. Objavio je ukupno 23 knjige, mahom zbirke komedija, članaka i putopisa, te dva romana, *Crveni mozak* i *Konvertit*. Kao slikar imao je dvadesetak samostalnih izložbi.
- 4 Uz osam kratkih i/ili dokumentarnih filmova, Hadžić je snimio ove cjelovečernje filmove: *Abeceda straha* (1961), *Da li je umro dobar čovjek* (1962), *Desant na Drvar* (1963), *Službeni položaj* (1964), *Druga strana medalje* (1965), *Konjuh planinom* (1966), *Protest* (1967), *Tri sata za ljubav* (1968), *Sarajevski atentat* (1968), *Divlji anđeli* (1969), *Idu dani* (1970), *Lov na jelene* (1972), *Novinar* (1979) i *Ambasador* (1984). Upravo dovršava film *Doktor ludosti*.
- 5 U zagrebačkim filmskim krugovima kruže legende o tome kako bi Hadžić tijekom potraga za lokacijama obično izabrao prvu lokaciju koju bi mu scenograf ponudio. Hadžić se sam hvalio kako je ratni spektakl *Desant na Drvar* snimio za samo četrdeset dana, »za cijenu koštanja komorne drame« te kaže: »zato sam morao klečati pred Titom, jer su me tužili iz branše da snižavam kriterije brzim radom i pra-

- vim sprdnju*», v. Nenad Polimac: 'Fadil Hadžić — zanemareni filmski klasik', *Nacional*, 15. 10. 2002, str. 32.
- 6 Rade Šerbedžija: 'Rade-Fadil', *Studio*, 30. 12. 1978, str. 21.
- 7 Radosav Lazić: 'Režija — traganje za životnim istinama', razgovor s Fadilom Hadžićem, *Filmska kultura*, br. 166, 1987, str. 66.
- 8 Isto, str. 67.
- 9 N. Polimac: 'Fadil Hadžić — zanemareni filmski klasik', *Nacional*, 15.10.2002, str. 33. Hadžić svoju vjeru u filmski populizam ispovijeda i u drugim intervjuima: »Ni jedan autor ne može se ispričavati da je za neuspjeh filma kriva tzv. 'neukost' publike...vjerujem u kriterije publike«, v. Intervju s M. Tkalecom, *VUS*, 15. 12. 1971.
- 10 V. Lazić 1987, str. 66. Hadžić takvu tezu zanimljivo produbljuje u jednom drugom intervjuu. Kaže: »Ako čovjek malo bolje gleda klasike, a i novije bolje pisce, vidjet ćemo da od Shakespearea do Ionesca postoje ista linija, a to je savršeno jednostavan način pričanja. Po svemu sudeći, to je i najteže... Šteta što se u nas često afirmiraju i hvale sasvim obratne težnje, dosadna i zamršena dramaturgija dobiva aplauz«, v. D. Erceg: 'Naš film je ušao u svijet na pogrešna vrata', *Vjesnik* 15. 11. 1969. Zanimljivo je da svoje protumodernističke stavove Hadžić ilustrira Ionescom, autorom koji bi bio idealna ilustracija za estetičke teze protivne Hadžićevima. Vjerojatno je riječ o želji da se pokaže kako prati suvremene autore i kako nije zatvoren za novo.
- 11 »Kod nas se riječ avangardno krivo protumačila i avangardnost se mjeri samo po tome sa koliko se drskosti makaze upotrebljavaju u montaži. Ako film lebdi u nekim apstraktnim istinama, ako se formalistički igramo slikom i kompozicijom kadra... — onda je to kod nas za nekog 'avangardno'«. V. B. Đorđević: 'Većina ličnosti sjedi na krivim mjestima', *VUS*, 7. 10. 1964. »Djela u nas dobivaju komplimente u ime neke više estetike iako se najčešće radilo o bizarnostima i ekshibicijama... Što maglovitije — to mudrije za neke naše profesionalne 'estetičare' bez pokrivača pa im ta magla najbolje odgovara«, v. Mića Milošević: 'Efekti i defekti kulturne pijace', *Borba* 19/20. 2. 1983.
- 12 »Ni Japanci, ni Talijani, ni Amerikanci — nitko nije tako nekritički i epigonski prihvaćao novi val kao mi«, B. Đorđević 1964, cit. čl. U filmu *Idu dani* Hadžić će svoj obračun s novim valom prenijeti i na platno uvođenjem cijele jedne epizode u kojoj se ismijava Jean Luc Godard. Dok su kritičari 'hitchcockovci' intenzivno revalorizirali majstore zapadne klasične narativne paradigme, Hadžić je prema toj praksi imao distancu ili ju je čak ismijavao.
- 13 *Službeni položaj* će 1964. dobiti u Puli *Veliku zlatnu arenu* kao najbolji jugoslavenski film godine. Za film *Novinar* Hadžić je u Puli 1979. dobio tada iznimno cijenjenu nagradu publike *Jelen* te nagradu za režiju. Valja spomenuti i film *Protest*, koji je doživio stanovit kritički odjek u inozemstvu, a na festivalu u Bergamu Bekim Fehmiu za taj je film nagradan kao najbolji glumac. V. C. O: Fadil Hadžić: 'Uspesi našeg filma ne treba da nas zavaraju', *Politika*, 25. 9. 1967.
- 14 *Desant na Drvar* u Zagrebu je vidjelo 130 000 gledatelja, a prodan je u 80 zemalja svijeta.
- 15 V. 'Narativni stilovi na filmu', u: Hrvoje Turković: *Razumijevanje filma*, GZH Zagreb 1988, str. 235.
- 16 F. Hadžić: 'Sloboda stvaralaštva i oko nje', *Vjesnik*, 31. 3. 1974.
- 17 Vidi polemiku Fadila Hadžića i Branimira Donata u tjedniku *Globus* tijekom 1993. i 1995: B. Donat: 'Jazavac pred sudom', *Globus*, 15. 1. 1993, Fadil Hadžić: 'Laži i denuncijacije', *Globus*, 18. 1. 1993, B. Donat: 'Fadil Hadžić, ugledni hrvatski komediograf i filmski redatelj, objavljivao je 1946. krajnje neukusne karikature protiv Alojzija Stepinca', *Globus*, 16. 6. 1995. Hadžić sam o toj epizodi govori ovako: »Stigao sam u Zagreb bez ikakvih sredstava za život. Koristeći svoje crtačko umijeće, risao sam karikature dvoje ljudi koji razgovaraju, a urednik je (Vlado Mačković, op.a.) sam izmišljao prigodne tekstove. Kad sam jednom otišao u Sarajevo na dopust, šef je preslikao neku karikaturu iz poznatog berlinskog *Simplicimusa*, a mene je, onako iz štosca, potpisao pod nju. Zbog toga sam prestao raditi, iako sam se izdržavao jedino iz Bičevih skromnih honorara«, v. P. Zlatar: 'Životna isповijest najizvođenijeg hrvatskog komediografa', *Nacional*, 6. 1. 1999, str. 60.
- 18 V. Donat 1995: za razliku od sumnjičenja u vezi s Hadžićevim ratnim djelovanjem koja nikad nisu objelodanjena i dokazana, Hadžićeve karikature protiv Stepinca i crkve naknadno su publicirane uz bučnu aferu.
- 19 Hadžić sam kaže: »Svi mi, koji nismo sudjelovali u partizanskoj borbi, bili smo pod određenom sumnjom. Nije slučajno da je jedno od najvećih pera hrvatskog novinstva, moj prijatelj Ive Mihovilović, pisao pod imenom *Spectator*. Gustav Krklec pisao je u *Kerempuhu* pod pseudonimom *Gavran*. Kao stari lisac namirisao je da njegovo ime nije počudno zbog suradnje u novinama u doba NDH.« V. P. Zlatar, isto, str. 61. Zanimljiv prilog i ilustracija te sumnjičavosti Hadžićev je briefing kod Tita: nakon što je tadašnjem jugoslavenskom diktatoru dojavljeno kako je Hadžićev *Desant na Drvar* sporan, Tito se odmah na početku razgovora izderao na Hadžića: »Tko je vama dopustio da snimate taj film!?« Čini se je Tita smetalo što je film o njegovoj značajnom ratnom podvigu režira neiskusni redatelj koji k tomu ima upitan ratni pedigre. V. isto, str. 61.
- 20 V. Donat 1993.
- 21 V. Mirela Kruhac: 'Općinski dar Fadilu Hadžiću', *Večernji list*, 15. 2. 1988.
- 22 »O mojem je filmu (Službenom položaju, op.a.) netko napisao, čini mi se, da ima 'konformističkih tendencija'. Nisam načisto šta ta riječ u ovom kontekstu znači, jer u 'Službenom položaju' otkrivam mnogo negativnih tendencija iz naše socijalističke stvarnosti.« V. B. Đorđević 1964.
- 23 U prethodno citiranom tekstu Hadžić napada kritičare koji hvale Lutmetovih *Dvanaest grjevnih ljudi* što nisu prepoznali kako taj film »vrlo vješto i uvelike propagira prednost američke sudske demokracije«, isto.
- 24 Dean Šoša: 'Partija vam nije crkva, družo Tomac!', *Hollywood*, studeni 2002, str. 42.
- 25 Uključujući i dva u *Nacionalu*, autora Pere Zlatara i Nenada Polimca, koje smo ovdje obilato koristili.
- 26 Šoša 2002, str. 43-44.
- 27 *Zemlja s pet kontinenta* (1961).
- 28 Hadžić u intervjuima ističe kako je proizvodnja prvoga zagrebačkog poslijeratnog crtića *Veliki miting* začeta zato što je redakciji *Kerempuha* ostalo viška novca koji nisu željeli vratiti državi. Iz filmske produkcije Hadžića je partija po diktatu poslala u novinarstvo. Hadžić kaže: »Upravo sam bio na sastanku kolektiva kad su me pozvali na telefon. Bio je to Zvonko Brkić, organizacijski tajnik CK hrvatske partije... Samo mi je kratko kazao: Hadžiću, javi se u ponedjeljak u 'Vjesnik u srijedu', bit ćeš glavni urednik«. V. P. Zlatar, 1999, str. 61.
- 29 Vidas je u to vrijeme već afirmirani mladi prozaik, a u hrvatsku je književnost kao *novum* uveo 'tvrdno kuhani' minimalistički *short story* tipa Hemingway. Kao scenarist, Vidas iza sebe ima već jedan ekranizirani tekst, *Martin u oblacima*, u režiji Branka Bauera. U šezdesetima će Vidas razviti mali, ali vrijedan scenaristički opus, koji uključuje omnibus *Ključ* i Mimičin film *Ponedjeljak ili utorak* nastao po piščevoj istoimenoj prozi.
- 30 V. Ivo Škrabalo: *101 godina hrvatskog filma*, 1896-1997. NZ Globus, Zagreb 1998, str. 330.
- 31 Isto, str. 229-231. U taj minitrend valja ubrojiti Šimatovićev *Naši se putovi razilaze*, Tanhoferove *Osma vrata* i *Dvostruki obruč*, te Reljin *Kota 905*.
- 32 Isto, str. 229.
- 33 Zanimljivo je da I. Škrabalo u svojoj knjizi taj zaista blistavi film cijeni razmjerno nisko, baš kao i trend komornih ratnih trilera u cjelini, v. isto, str.230.
- 34 U Bauera to se i ikonografski potencira: prostori *Ne okreći se, sine* mahom su čisti, modernistički, sofisticirani prostori arhitekture tzv. zagrebačke škole, čime se unosi ikonografska začudnost u ratni film, ali i sugerira Bauerova implicitna teza kako rat i moralne konfrontacije koje on donosi ne štete ni jednu klasu niti prosvijećenu elitu.
- 35 U jednoj od najuspjelijih fabularnih linija Bauera filma roditelji ustaškoga časnika — za razliku od sina — odbijaju odati sinova dobra prijatelja, bjegunca iz Jasenovca, koji je navratio do njih moleći pomoć. Kad ustaška policija dođe po majku da je odvede na saslušanje,

- majka i otac iskazuju duboko ogorčenje zbog sinova ponašanja u cijeloj situaciji. Bitno je napomenuti kako se roditelji ponose sinom: na početku filma srdačno ga dočekuju kad se vraća s ratišta, a njegovu sliku u ustaškoj uniformi drže vidno smještenu u sobi. Kad sin prigovori ocu što se zalaže za komunističkog ilegalca, otac to pravda lojalnošću prijatelju. Kad mu sin prigovori da je to preživjeli moral, otac mu burno odvrća: »*Ponosim se što sam starinskih nazora!*«. Paradoks je da možda ključni filmski spomenik komunističkom pokretu otpora kao temeljnu implicitnu ideološku poruku nosi apologiju 'starinskoj' građanskoj etici, što i jest Bauerov specifikum.
- 36 Primjeri su uvodni prizor bijega kroz pod stočnog vagona koji biva prekinut mostom, potom prizor skrivanja na stubištu kad glavnog junaka umalo oda pas, i mnogi drugi.
- 37 »*Prva dva-tri dana snimanja sa Zappalortom bila su grozna, jer je on glumio samo velikim gestama, još gore nego u kazalištu... Onda sam mu rekao: 'Zappalorto, odsad da niste mrdnuli ni okom ni rukom. Sve što radite, radite mrtav hladan'. Kad bi se opet zaigrao, ja bih iskoristio samo ton, a sliku bacio van.*« V. N. Polimac 2002, str. 33.
- 38 Isto, str. 34.
- 39 Termin 'zona' rabim u značenju koje predlaže Brian Mc Hale u *Postmodernist Fiction*, Methuen, London-New York 1987.
- 40 V. Škrabalo 1998, str. 331.
- 41 Polimac 2002, str. 32.
- 42 Isto, str. 32.
- 43 P. Zlatar 1999, str. 61.
- 44 Hadžić kaže kako je drugom prilikom na primjedbu kako u filmu ima premalo vrhovnoga štaba Tito odmahnuo rukom i rekao »*ima ga i previše!*«, isto, str. 61.
- 45 V. 'Na HTV nema humora jer ljudi ne znaju svoj posao', *Večernji list*, 30. 8. 2002, priloga *Ekran*, str. 8.
- 46 P. Zlatar 1999, str. 61.
- 47 N. Polimac 2002, str. 32.
- 48 P. Zlatar, isto, str. 61.
- 49 Stevo Ostojić i drugi: *Rat — revolucija — ekran*, GZ Hrvatske 1977, Zagreb.
- 50 M. Čolić, *Jugoslavenski ratni film*, Beograd 1984, Milan Ranković: 'Za produbljeno filmsko viđenje revolucije', u: Ostojić i drugi, str. 63-71; Ranko Munitić: 'Od Slavice do Neretve', *Filmska kultura*, br. 66-67, Zagreb 1969.
- 51 Primjerice: *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, *Sutjeska* (1973) Stipe Delića, *Užička republika* (1974) Žike Mitrovića, *Valter brani Sarajevo* (1972) Hajrudina Krvavca, *Bombaši* (1973) i *Crveni udar* (1974) Predraga Golubovića i drugi. Takvi filmovi često su nazivani 'crveni val', čime se podrugljivo aludiralo na uglavnom prihvaćenu tezu kako su tim filmovima komunisti pokušali kod publike komercijalno parirati, ali i ekonomski zagušiti u to vrijeme već neugodni 'crni val'.
- 52 Trebalo bi studioznije vidjeti u kojoj su mjeri prethodnici 'superpartizanskih' filmova dva filma starija od Hadžićeva: *Kapetan Leši* (1960) Žike Mitrovića i *Kozara* (1962) Veljka Bulajića.
- 53 Među ostalim — ofenziva na Neretvi, Sutjeski, Užička republika, prvi splitski odred i počeci partizanske avijacije. Do propasti komunizma ostao je nedovršen tek projekt o partizanskoj mornarici, koji je trebalo režirati Antun Vrdoljak.
- 54 Tako se u *Desantu na Drvar* ne naglašava činjenica da se Tito spasio praktički slučajno. Isto tako, u Bulajićevoj *Neretvi* bit će prešućeni tzv. martovski pregovori, kontroverzna epizoda tijekom te bitke kad se prema navodima dijela historiografije Tito nagodio s Nijemcima da mu omoguće da vojno uništi nepouzdanu četnike.
- 55 Tako nisu strukturirani samo Bulajićevi ratni spektakli, nego i film o poratnoj kolonizaciji *Vlak bez voznoga reda*, koji je u trenutku nastanka *Desanta na Drvar* bio jedan od najvećih svježih inozemnih uspjeha jugoslavenskog filma.
- 56 Termin 'arbitar' za akanta u dramaturgiji koristimo prema Ann Ubersfeld: *Čitanje pozorišta*, V. Karadžić, Beograd 1982.
- 57 Impresioniran junaštvom partizana koji na položaju u bezizlaznoj situaciji pjevaju, njemački časnik kojega glumi Krueger umjesto odlučna napada koji nalažu njegovi zapovjednici naređuje ukopavanje.
- 58 Neobično je kako tu jednostavnu žanrovsku formulu nisu usvojili autori hrvatskih ratnih filmova nakon 1990. Oni su obično ratne protivnike prikazivali podcjenjujuće kao rulju, čime se nisu ogriješili samo o etiku, nego i o žanrovsku funkcionalnost.
- 59 Škrabalo 1998, str. 243-244.
- 60 V. D. Šoša 2002.
- 61 I. Škrabalo 1998, str. 331.
- 62 isto, str. 331.
- 63 Isto, str. 331.
- 64 To drži i Škrabalo, v. Isto, 331.
- 65 B. Đorđević 1964.
- 66 Isto.
- 67 V. Škrabalo 1998, str. 321.
- 68 Bauer sam kaže o *Licem u lice*: »*za razliku od onih filmova kod kojih je bilo: ili ćeš uspjeti, ili ćeš dobiti loše kritike... ovdje je bila puno oštrija situacija. Krajnosti su bile: ili ćeš jako uspjeti s tim filmom, ili ćeš biti onemogućen da se uopće baviš tom profesijom... To je bio jako studiozan rad i za ono vrijeme, to s ponosom mogu reći, jako brabar*«. V. Branko Bauer, uredio Nenad Polimac, *Cekade*, Zagreb 1985, str. 114.
- 69 Isto, str. 113.
- 70 V. Škrabalo 1998, str. 321.
- 71 Bauer priznaje da je tog utjecaja postao svjestan tijekom finaliziranja scenarija, kad se odlučio ukloniti sva zbivanja izvan sobe, v. Polimac 1985, str. 117.
- 72 Postoji dramaturška podudarnost koja pogotovo podvlači analogiju Hadžića i Loacha. U središnjem dijelu *Službenog položaja* postoji dugi prizor sastanka radničkog savjeta, gdje se prvi put sukobljavaju pravična radnica Marija i komercijalist Radman. U brojnim Loachovim filmovima u uvodnom dijelu postoji scena radnih ljudi koji sastankom rješavaju svoj problem: to nalazimo u *Zemlji i slobodi*, *Clarinoj pjesmi*, *Navigatorima*. Loach je inače socijalist i takvi prizori dio su njegove apologije radničkoga samoupravljanja.
- 73 To nije svojstveno samo Hadžiću, nego i mnogo većim filmašima. Komentirajući idejnu proturječnost brojnih Fordovih filmova, britanski kritičar Edward Buscombe šističe kako su najbolji Fordovi filmovi upravo oni koji su idejno shizofreni. »*U filmu 'Čovjek koji je ubio Liberty Valancea'*« piše Buscombe, »*rečenica 'ako treba birati između istine i legende, tiskaj legendu' doima se kao moralna poenta filma. Ipak, cijeli projekt tog filma svodi se na to da raskrinka legendu*«. V. Edward Buscombe: 'The Last Ford', *Sight and Sound*, 5, 2003, str. 10.
- 74 Sličnu ulogu drske radnice ista će glumica odigrati i u Hadžićevu *Protestu*.
- 75 Premda Selimović piše kratku prozu još od ranoga poraća, u trenutku premijere *Konjuh planinom* on je kao pisac posve neafirmiran. Kao partijac i intelektualac s partizanskim zaslugama Selimović je bio član više partijskih tijela, direktor u nakladništvu i kazališni upravitelj. Tek pola godine nakon premijere *Konjuh planine*, 1966, Selimović je objaviti svoj prvi istaknuti roman *Derviš i smrt*, za koji odmah dobiva NIN-ovu nagradu, ulazi u školske programe i postaje kulturni pisac.
- 76 V. Ostojić i drugi 1977.
- 77 (Mi. Bo.): 'Fadil Hadžić', u: *Filmska enciklopedija*, JLZ 'Miroslav Krleža', svezak 1 (A-K), Zagreb 1986, str. 515.
- 78 I. Škrabalo 1998, str. 331-332. Škrabalo također hvali »*izvrsnog Bekima Febmiiua*« i dodaje kako sudbina junaka *Protesta* biva »*humana samorazorna gesta koja se pretvara u tešku optužbu protiv prilika koje nameću takvu čudovišnu dilemu*«.

- 79 Poput Mimičina, koji je publika pregazila.
- 80 V. S. O.: Fadil Hadžić: 'Uspeši našeg filma ne treba da nas zavaraju', *Politika*, 25.9. 1967, M. Gligorijević: 'Život se ne uči u kinoteci', *Politika*, 25. 9. 1967. Nakon *Protesta*, te filma *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića koji je iste 1967. trijumfalno dočekan u Cannesu, Fehmiu će postati najtraženiji jugoslavenski glumac u inozemstvu. U sljedećih će nekoliko godina glumiti niz uloga u talijanskim povijesnim spektaklima, vesternima i TV-serijama, osobito za producenta Dina De Laurentisa.
- 81 V. B. Đorđević, cit. čl. 1964.
- 82 Ante Peterlić: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, 2003, str. 119.
- 83 V. M. Ranković, u: *Ostojčić i drugi (1977)*, str. 70.
- 84 Dragan Janković: 'Fadil Hadžić između dva filma', *Borba*, 22. 4. 1968.
- 85 Kao srodan primjer može se navesti Zinnemannov *Šakal*, film o atentatu skupine OAS na Charlesa de Gaullea.
- 86 Hadžić navodi kako je u Zagrebu *Divlje anđele* 18 000 ljudi vidjelo u samo prva tri dana distribucije.
- 87 Boris Homovec: 'Čovjek umjetnosti — razgovor s Fadihom Hadžićem', *Vikend*, 7. 2. 1986, str.11.
- 88 'Austin Powers koristi 30 godina stare štoseve', *Večernji list*, 30. 8. 2002.
- 89 U kasnijem Hadžićevu filmu *Novinar* televizijska neformalna cenzura iz završnice je filma skinula hrvatsku himnu koju junak sluša na radiju.
- 90 V. D. Šoša 2002, str. 44; Škrabalo 1998, str. 332. Škrabalo izrijeckom kaže kako je »s obzirom na najnovije političke okolnosti autor na samom kraju filma dodao jedan dijalog kojim je umanjena krivnja ud-baških moćnika koje ovaj film optužuje.« Škrabalo na istom mjestu Hadžiću ipak priznaje da je *Lov na jelene* »bio i ostao jedini hrvatski film koji se drznuo dirnuti bilo koju od aktualnih tema tadašnjeg marksovnog pokreta«.
- 91 Polimac 2002, str. 31-32.
- 92 Među njima su bili i filmovi *Recital* Peta Krelje i *Bino oko galebovo* Nikole Babića. V. Škrabalo 1998, str. 370.
- 93 Isto, str. 381.
- 94 »U prethodnom razdoblju takvoj su orijentaciji pripadali većinom filmovi Fadila Hadžića...«, isto, str. 381.
- 95 Polimac 2002, str. 31-32.
- 96 V. D. Šoša 2002.
- 97 *Abeceda straha, Protest, Tri sata za ljubav*.
- 98 R. Lazić 1987, str. 69.
- 99 Fadil Hadžić: 'Sloboda stvaralaštva (i oko nje)', *Vjesnik*, 31. 3. 1974.

Razgovor: Fadil Hadžić — filmovi za publiku

Razgovarao Dean Šoša

Razgovor s Fadilom Hadžićem vođen je krajem svibnja i početkom lipnja u tri navrata, u prostorijama zagrebačkog Studentskog centra i kazališta Kerempuh.

Gospodine Hadžiću, krenimo od samih početaka, gdje ste i kada rođeni?

— Rođen sam 23. travnja 1922. godine u Bileći, u zgradi pošte. Moji otac i majka bili su poštanski službenici U ona vremena i njih su, kao i sve druge službenike, dekretom selili iz grada u grad. U Bileći sam tako živio svega tri mjeseca. Poslije smo odselili u Lašvu, pa u Bosanski Brod, gdje su službovali moji otac i majka, da bismo konačno završili u Sarajevu. Osnovnu školu završio sam u Bosanskom Brodu, a srednju u Sarajevu.

Jeste li se bavili podrijetlom svoje obitelji?

— Ne, nisam, i to mi je jako žao. Ne znam ništa o svome rodoslovlju iako bih volio znati, jer pitanje je iz kojih su krajeva zapravo Hadžići. Naime, malo je čudno, ovdje u Zagrebu, osobito u Šestinama, ima dosta Hadžića, u telefonskom imeniku ima ih pedesetak, među njima ima i katolika. Moj se otac zvao Šukrija i bio je Musliman, a majka Marta bila je katolkinja. Ona je rodom iz Cabune kraj Virovitice. Njih su se dvoje upoznali u službi i tako je došlo do braka. O majčinoj obitelji znam nešto više. Njezin se otac zvao Martin Sukobliević i bio je općinski bilježnik u Cabuni, mjestu pokraj Virovitice. To je bila fina građanska obitelj, moja majka imala je nekoliko sestara i braće, tako da i dan-danas imam nekih nećaka koje poznajem i s kojima komuniciram. Roditelji su mi davno umrli, pokopani su na Mirogoju. I otac i majka, jer sam ih poslije oboje doveo u Zagreb.

Vi ste se zapravo zamalo rodili u kinu.

— Moja je majka te večeri bila u jednom od putujućih kina koji su u to doba prikazivali nijeme filmove uz klavirsku pratnju. Dobila je trudove usred nekoga filma i otrčala kući uz prolom oblaka. Malo je falilo da se rodim u kinu, što je, u šali rečeno, možda i uvjetovalo moje buduće zanimanje.

Imali ste jednoga brata i jednu sestru.

— Imao sam sestru koja je umrla kad su joj bile dvije godine. Imao sam i brata koji je bio mobiliziran negdje tamo 1945, 46. godine u ondašnju vojsku. Bio je vrlo mlad i vrlo obrazovan. Kao osamnaestogodišnjak govorio je tri jezika, sva tri sam je naučio. Bio je poprilično buntovne naravi, komunizam mu se nije previše sviđao i jednostavno je pobjega-

o iz vojske. Te 1946. godine bio je u vlaku koji je vozio prema Francuskoj, kada ga je presrela policijska kontrola. Iskocio je iz vlaka i poginuo. Prema tome, ja danas nemam živih ni braće ni sestara.

Sjećate li se kada ste i gdje bili prvi put u kinu?

— Ne sjećam se točno datuma, ali čini mi se da je to bilo u Bosanskom Brodu, znam da sam gledao nijeme filmove uz klavirsku pratnju.

Slikarstvo; Drugi svjetski rat; dani na akademiji

U Zagreb dolazite iz Sarajeva, usred Drugoga svjetskog rata.

— U Zagreb sam došao početkom 1943. godine, za vrijeme NDH, i upisao Akademiju likovnih umjetnosti. I od tada sam u Zagrebu.



Fadil Hadžić 1925.

Kada ste počeli slikati?

— Slikao sam još od najranije mladosti. Prije no što sam došao na Akademiju u Sarajevu sam radio uljene slike. Slikarstvom me, zapravo, zarazila knjiga, *Moj život* Vlahe Bukovca, koju su mi darovali roditelji i koju sam pročitao valjda sedam puta i bio naprosto oduševljen. A postoji tu i jedna, da tako kažem, mistična veza. Naime, istoga trenutka kada sam ja rođen Vlaho Bukovac je umro: u noći s 23. na 24. travnja. O tome sam poslije razgovarao s njegovom kćerkom. Ja sam rođen u Bileći, a on je umro dvadeset kilometara dalje, u Dubrovniku. Kupio sam od njegove kćeri jednu njegovu sliku, koju i dan-danas držim u kući.

Koliko je na vaš studentski život u Zagrebu utjecala ratna atmosfera?

— Čujte, ja sam tada bio vrlo mlad, politikom se nisam bavio. Jednostavno sam bio student i brinuo o tome kako preživjeti, a to onda nije bilo lako. Uglavnom sam radio na akademiji, ali i druge poslove, mnogih se više i ne sjećam. Došao sam u Zagreb, što bi se reklo, gol i bos, bez ikakvih sredstava. Roditelji nisu imali para da me izdržavaju na studijima i onda sam radio sve moguće poslove koje studenti i danas rade. Ali sam i crtao, za neke listove, od toga sam manje-više i živio.

Kakva je bila situacija na Akademiji u to doba?

— Mislim da je tada akademija u profesorskom smislu imala možda i najveće umjetnike u svojoj povijesti. Među mojim profesorima bili su Vladimir Becić, Ljubo Babić, Krsto Hegedušić... Danas su svi oni klasici hrvatske likovne umjetnosti.

Neko ste vrijeme bili i u domobranima.

— Bio sam mobiliziran, ali to je trajalo vrlo kratko. Demobiliziran sam zbog problema s plućima, a poslije čak i poslan u sanatorij.

Uz novinske karikature koje ste u to vrijeme objavljivali vezane su i neke kontroverze o kojima je dosta pisano prije nekoliko godina.

— List u kojem sam ja radio zvao se *Bič* i bio je zabavnoga karaktera. Karikature koje je objavljivao bile su potpuno nevine karikature, bez ikakvih političkih konotacija. Redakcija zapravo nije ni postojala, bio je jedan čovjek koji je sve to uređivao i vodio i tehnički urednik koji mu je to tehnički i grafički sređivao. Sve se to izdavalo s jako malo novca. Ja nisam čak ni tekstove pisao; nacrtam primjerice dva građana kako stoje na cesti, a oni ubacuju tekstove. Nakon što su vidjeli da ja baš i nisam previše oduševljen tadašnjim režimom, oni su meni u jednom trenutku podmetnuli neku antisemitisku karikaturu. Njemačku karikaturu koja je inače tiskana u njemačkim novinama — u berlinskom *Simplicimusu* i dosta nezrelo krivotvorili moj potpis, da se našale sa mnom. Bila je to vrlo glupa šala, no na svu sreću spomenuta karikatura postoji, njemačka karikatura koja je jednostavno precrtana i koja uopće nije moj rad. Prema tome riječ je o čistoj krivotvorini.

Jeste li tijekom studija odlazili redovito u kino?

— Ne. Ja ne mogu govoriti o sebi kao o nekakvu ovisniku o kinu. Više sam odlazio u kazalište i čitao knjige. Više od bilo kojeg filma, u sjećanju mi je ostao jedan Gogolj, njegov *Revizor* ili recimo *Mrtve duše*. Moja prva istinska veza s filmom dogodila se zapravo tek 1949. u Zagrebu i praktične je naravi.

Poslijeratno razdoblje: novine, karikature i crtici*Te 1949. godine bili ste glavni urednik satiričkog lista Kerempuh.*

— Ja sam urednik *Kerempuha* bio već 1947. godine. Došao sam u *Kerempuh* kao karikaturist i brzo se uspeo do položaja direktora. Bio sam zamjenik Veljka Klašterke, koji je bio glavni urednik na početku *Kerempuha* i očito sam bio vješt u pravljenu novina: ja sam njemu uglavnom sve prvio, a on se potpisivao. Nakon što je Klašterka otišao na drugu funkciju, mene je predložio svojim političkim šefovima za nasljednika. *Koprive*, koje su do tada bile jedini takav list u Hrvatskoj, bile su tiskane u najviše desetak tisuća primjeraka, a ja sam u svega dvije-tri godine uspio podići nakladu *Kerempuha* na 170 000 primjeraka. U okviru djelatnosti tog lista ja sam napravio crtani film i pokrenuo kazalište. Poslije sam na osnovi reputacije zaradene u *Kerempuhu* postao glavni urednik *Vjesnika u srijedu*.

Kako ste se uopće tako brzo probili do mjesta glavnog urednika jednih takvih novina, tih godina neposredno nakon rata?

— Tih sam godina zbog zasluga u *Kerempuhu* primljen u partiju. U to doba partijsko članstvo bila je viza da uopće možeš obavljati u uredničke poslove u novinarstvu. Teško da je netko u to doba bio novinski urednik, a da nije bio u partiji. No, ja nikada nisam bio u općinskim i gradskim komitetima, nikada nisam bio u centralnom komitetu. Moja jedina istinska kvalifikacija bila je ta što sam znao praviti novine.

Prije nekoliko godina, između vas i Branimira Donata, povela se polemika u kojoj je bilo govora i o navodno spornim karikaturama koje ste u ono vrijeme objavljivali u Kerempuhu.

— Čujte, ja se ne bih na to osvrtao. Polemika je počela oko imena Kazališta Jazavac, a on ju je onda nastavio objavljivanjem karikatura koje su izišle u *Kerempuhu* neposredno nakon rata. Točno je da je *Kerempuh*, u kojemu su, inače, radili neki od naših najboljih karikaturista, objavljivao razne karikature ideološke naravi. Takva su bila vremena, objavljivala ih je sva štampa; to se jednostavno nije moglo izbjeći.

Često ističete kako vaša prva prava veza s filmom započimje 1949. Vi ste, zapravo, iskoristili mogućnosti koje su se pružile unutar redakcije Kerempuha i pokrenuli inicijativu za snimanje animiranog filma.

— S obzirom na golemu nakladu, imali smo dosta novca i pokrenuli dvije stvari. Jedna od njih je i crtani film, pokrenuli smo izradu prvoga domaćeg umjetničkog crtanog filma.

Kako ste došli na tu ideju, s obzirom na to da vas film očito nije previše zanimao?

— Inspiraciju sam dobio ugledavši u svojoj redakciji poznatoga crtača stripova Waltera Neugebauera. Osim stripova i

karikatura, Neugebauera su zanimali i crtani filmovi, no Jadranski film mu nije pružio šansu. Uskočili smo mi i počeli i rezultat je bio prvi domaći umjetnički crtić *Veliki miting*, koji je Walter napravio zajedno s bratom Norbertom. Godinu nam je dana trebalo da završimo film u trajanju od dvadesetak minuta, satiru na račun Informbiroa i Staljina. Inače, osim *Velikog mitinga* napravili smo još jednu stvar u tom *Kerempuhu*: Kerempuhovo vedro kazalište. Godinu i pol poslije je ja sam mu dao ime Komedija. To je današnje Kazalište Komedija.

U to vrijeme formirano je i filmsko poduzeće Duga film.

— Tadašnja nam je država, kao nekakvo priznanje za prvi crtani film u Jugoslaviji, godine 1951. osnovala poduzeće koje se zvalo Duga film. To je bilo naše prvo poduzeće za proizvodnju crtanih filmova. Ja sam imenovan za direktora i ubrzo sam okupio stotinjak ljudi. Napravili smo natječaj za sve vrste suradnika i napravili smo pet filmova čiji su autori bili Neugebauer, Borivoj Dvorniković, Vladimir Delač i Dušan Vukotić. Vukotića sam doveo sa studija arhitekture, živio je od karikatura koje je crtao u *Kerempuhu*. U sklopu Duga filma napravio je dva filma: *Kako se rodio Kičo* i *Začarani dvorac u Dudincima*, za koji sam ja napisao scenarij.

Idila Duga filma nije baš dugo potrajala.

— Nakon godinu dana poduzeće je ukinuto. Jugoslavija je u to doba živjela u ekonomskoj blokadi istočnih zemalja, na čelu sa SSSR-om. Vladala je velika ekonomska nestašica pa se smatralo da je crtani film neka igrarija, luksuz, i on je na svom početku administrativno ukinut. Ipak, stvorena je jezgra: Neugebauer, Dvorniković, Delač, Vukotić; došli su i Zlatko Grgić, Aleksandar Marks, Vladimir Kristl; ljudi koji će poslije zapravo biti zagrebačka škola crtanog filma.

Nakon ukidanja Duga filma, u razdoblju između Kerempuha i Vjesnika u srijedu, bili ste direktor još jednoga filmskog poduzeća?

— Nakon ukidanja Duga filma postavili su me za direktora Zora filma. Bio sam tamo desetak mjeseci i ništa posebno nisam napravio ili pokrenuo, niti sam za takav posao imao afiniteta. Proizvodili smo kratke nastavne filmove, i to je bilo to. Jednoga jutra zazvonio je telefon i obaviješten sam da sam postao glavni urednik *Vjesnika u srijedu*.

Vjesnik u srijedu imao je za današnje pojmove upravo nevjerojatnu nakladu.

— U tri godine nakon moga dolaska na mjesto glavnog urednika, naklada je podignuta sa 60 000 na 300 000 primjeraka. Ja sam pak na kraju smijenjen zbog senzacionalizma. A senzacionalizam je tada bila dosta gadna optužba. Iako sam nakladu dotjerao do maksimuma, pozvan sam preko noći u direktoru i smijenjen.

U čemu se sastojao taj vaš, nazovimo ga tako, 'praszencionalizam'?

— Pokušavali smo napraviti novine koje će makar u grafičkom smislu, u nekom smislu zanimljivosti, sličiti zapadnoj štampi. I u tome smo uspjeli. Osim toga, udarili smo temelje istraživačkom novinarstvu, ovome što danas rade *Globus*, *Nacional* i drugi. Razumljivo, mi nismo tada mogli praviti

istraživačko novinarstvo koje ruši političare ili pravi političke afere, takve novine ne bi izlazile ni dva sata, tako da to nismo ni pokušavali, ali smo pravili novinarstvo pronalazeći kojekakve privredne afere, mućkanja, što je državi čak pomalo i odgovaralo. Ideolozi koji su budno pazili na sve proglasili su to senzacionalizmom.

Donedavno se smatralo da je vaš autorski debi na filmu bio scenarij Vukotićeva Začaranog dvorca u Dudincima da bi nedavno Nenad Polimac iz zaborava iskopao Tajne dvorca IB Milana Katića.

— Polimac je nedavno u beogradskoj kinoteci iščeprkao film na koji sam ja potpuno zaboravio, pogotovo sam zaboravio činjenicu da sam ja potpisnik scenarija. Zapravo, satiričnu baletnu pantomimu koja govori o rezoluciji informbiroa napisao sam za ono Kerempuhovo vedro kazalište o kojemu sam vam već govorio. U njoj su nastupili vrhunski plesači Hrvatskoga narodnog kazališta, a Milan Katić preselio je radnju s pozornice u dvorac u Mokricama i snimio film.

Sjećate li se zašto je film uopće bunkeriran?

— Ne znam zašto je zabranjen. Sve što je u filmu normalno se igralo na pozornici. Ipak, cenzure su uvijek strože prema nečemu što ima veći odjek. Nije isto videti li jednu stvar tristo ljudi ili široki filmski auditorij. Nema nikakva pisanog dokumenta o zabrani, ne zna se kako je film završio u bunkeru, vjerojatno su sumnjičavi ideolozi procijenili da bi bilo bolje da film ne ide u kina. Netko je okrenuo telefon i to je bilo to.

Kako je bilo surađivati s Vukotićem na Začaranom dvorcu u Dudincima?

— Vukotić je bio tada jedini iz te garde animatora koji je želio pobjeći malo od klišea Walta Disneyja, svi su ga ostali obožavali. Walter Neugebauer čak je i fizički oponašao Disneyja, osobito brčićima. Vukotić je pak želio da pokušamo nešto drugo. Ipak, ni njegov činovničič Kičo (lik animiranoga filma *Kako se rodio Kičo*) nije u potpunosti napustio Disneyjev recept.

Na čiju je inicijativu scenarij nastao?

— Vukotić me zamolio i ja sam mu napisao scenarij. To je mali film koji govori o karikaturnosti birokracije. Ja nisam bio na tome posebno angažiran osim što sam pisao scenarij i bio direktor poduzeća koje je proizvelo film, i u toj se ulozi brinuo da sve skupa pravilno funkcionira.

Kratki filmovi

Jeste li u to doba, početkom pedesetih, već planirali jednoga dana i sami režirati?

— Ne.

Kako ste uopće došli u situaciju da počnete režirati kratke filmove?

— Čujte, to je vrlo teško objasniti. Inficirao sam se filmom putem crtića; i sam počeo raditi na jednome, *Don Quijoteu*, no nakon obavljenih predradnji poduzeće je likvidirano.

Gledajući vaše kratke filmove, odmah pada u oči njihova poprilična različitost?

— Ja sam i poslije film shvaćao kao neku vrstu profesije u kojoj čovjek mora biti stalno prisutan i aktivan kako bi imao nekakav kontinuitet. Ako vi čekate neko nadahnuće pa pravite stanku od pet ili sedam godina, onda to je razumljivo rupa u vašem stvaralaštvu. Ja sam radio sve vrste filmova, smatrao sam da narudžba nije ništa omalovažavajuće i zato možda takva raznovrsnost i inače u mome opusu.

Među vašim kratkim filmovima koje sam uspio nabaviti, najviše mi se svidio Hokus-pokus, satira u kojoj se šalite na račun jugoslovenskog radnog vremena?

— Iskreno govoreći uopće se ne sjećam o čemu je riječ. Naslova se mutno sjećam, ali da me sad na policiji tučete tri sata, ne bih se sjetio o čemu je u filmu riječ. Da se mi dogovorimo, Šoša, ja mnogo toga ne pamtim jer imam u glavi 57 komedija, 14 filmova, niz knjiga i romana... Jednostavno, upitate li me da vam sada ispričam čak i fabulu nekoga filma, ja je možda neću znati sasvim ispričati, ali o nekim stvarima kratko ću vam odgovoriti. Znam o čemu je riječ u filmu *Posljednja čerga*. To je film o Romima ili Ciganima, kako smo ih nekad zvali. Ja sam jednu čergu pratio na njezinu putovanju po našoj zemlji, uglavnom kroz Bosnu, i uz to je vezana jedna od mojih najvećih zabluda. Naime, smatrao sam da će se u jednom socijalističkom društvu Cigani konačno negdje udomačiti. Vjerovao sam, prilično romantično, kako će to možda biti posljednja čerga, ta koju sam snimio prije sad već ima više od četrdeset godina. Film *Tamo kod opasne rijeke* govori o hidrocentrali u Zvorniku na Drini, o tome kako takav projekt preko noći može izmijeniti grad i krajolik. Među prvim filmovima koje sam napravio bio je jedan o parničarima, *Slavni sude*. Riječ je zapravo o svojevrsnom poluigranom filmu, simpatičnom filmčiću bez nekih većih ambicija.

Jeste li u vrijeme kada ste, dakle, već počeli režirati, gledali i proučavali tuđe dokumentarce?

— Gledajte, da bi čovjek snimio dokumentarni film, nije potrebno neko veliko znanje. Kameraman vam snima, dokumentaciju imate; proučite je i nakon što vas zainteresira određeni događaj, uz nešto opće naobrazbe koju posjedujete to nije problem snimiti. Mislim da za dokumentarni film ne treba nikakvo posebno filmsko školovanje ni neka velika filmska estetika. Dokumentarni je film najbolji onda kad se u njemu ništa ne izmišlja.

Iste godine kada i dugometražni igrani prvenac, Abeceda straha, režirali ste i vrlo ambiciozan cjelovečernji dokumentarac, Zemlja s pet kontinenata.

— Da, film je imao dosta odjeka, čak i u svijetu, mislim da je to jedan od naših prvih filmova u boji.

Otkuda ideja za film o različitostima tadašnje Jugoslavije?

— Zaintrigirala me činjenica da tako mala država kao ondašnja Jugoslavija može sadržavati toliko nevidenih kontrasta u klimatskim uvjetima, folkoru, arhitekturi... Pokušao sam oslikati taj sukob Azije, orijenta, i Europe, koji su se tu negdje kod nas susreli. Javnosti možda i nije poznato, taj se film godinama vrtio po ambasadama bivše Jugoslavije kad bi se u njima priređivala razno-razna primanja.

Igrani filmovi; Abeceda straha; ovladavanje klasičnim narativnim stilom

Scenarij, režija, rad s glumcima

Kako ste uopće dobili priliku za režiju cjelovečernjega igranog filma? Vaši kratki filmovi nisu bili baš zapaženi.

— Malo je teško govoriti o sebi, a da to ne zvuči kao samohvala. Međutim, ja sam u to vrijeme uistinu bio čovjek prilično aktivan u hrvatskoj kulturi. Pravio sam najtiražnije novine, pokrenuo kazalište, crtani film, imao sam legitimaciju osobe koja, što god radi, to dobro i napravi. U tom trenutku jednostavno sam dobio želju i volju da radim igrani film. Napisao sam scenarij i predočio ga Jadran filmu. Konkurencija u to doba nije bila velika, svi koji su startali skupa sa mnom također nisu imali nikakvu stručnu filmsku naobrazbu, nitko nije išao u nekakve filmske škole i sl. Oni koji su odlučivali o tome tko će dobiti film odlučivali su predviđajući tko bi eventualno mogao napraviti dobar film.

Početakom šezdesetih još niste postali filmofil?

— Nisam. Nikada nisam išao previše u kino, ne idem ni danas. Pogledam tu i tamo film na televiziji ili ga posudim iz videoteke. Da mi sada održite filmski kviz, ja bih propao već na šestom pitanju. Jedan od najomiljenijih filmova mi je *Forest Gump*, već sam ga tri puta vidio, no nisam zapamtio ime redatelja. Ipak, pamtim Toma Hanksa, De Nira, Nicholsona... Za Nicole Kidman, recimo, prvi put sam čuo kad su prije nekoliko godina počeli tračevi po novinama; nisam ni znao da postoji ta glumica. Uostalom, mislim da to nije ni bitno kada radite film, bitan je osjećaj za život, za ono što se događa oko vas.

Pitam vas to ponovno jer je po mom mišljenju vaš prvi film, Abeceda straha, toliko superiorno režiran da jednostavno ne vjerujem kako vas filmovi uopće nisu zanimali?

— Ja sam u sve to skupa naprosto upao kao u privatnu avanturu, bez ikakva, nazovimo to tako, predumišljaja. Pazite, ja sam čovjek koji je jako radoznao. Ali nisam ja u tome nikakva iznimka. Ni drugi redatelji iz toga vremena nisu išli ni na kakve filmske škole, svi su upali u to kao i ja. Imali su želje, volje i afiniteta. Ponešto su znali o filmu i imali književnu naobrazbu, jer i književna je naobrazba je isto tako jedna od predispozicija za rad na filmu. Prema tome, ja sam upao u to kao i svi drugi.

Scenarij Abecede straha napisali ste u suradnji s književnikom Fedorom Vidasom.

— Nas smo dvojica bili prijatelji, išli smo svakodnevno na kave pa sam onda rekao: Hajde, napraviti ćemo zajedno i scenarij. Vidas je u to doba pisao kratke priče.

Film je nadahnut stvarnim događajem.

— To je, zapravo, priča tadašnje hrvatske ministrice financija Radojke Katić. Ona je za rata radila kao služavka u kući ustaškoga dužnosnika. Za događaj sam saznao ja, a nas smo ga dvojica potom proširili u scenarij.

Koliki je bio vaš udio u scenariju, a koliki Vidasov?

— Ne sjećam se više koliki je bio čiji udio.



Fadil Hadžić na snimanju *Abecede straha* (1961)

Tko je smislio naslov Abeceda straha?

— Ja.

Kako vam je pao na pamet; na koji način inače određujete naslove filmova?

— Nemam pojma, ne znam ni za jedan od svojih naslova, pa tako ni ovaj zadnji, *Doktor ludosti*, kako su mi pali na pamet. Napišem na papir dvadesetak naslova pa ih pročišćavam. Imao sam dobrih naslova, a imao sam i onih koje bih danas rado promijenio.

Za Abecedu straha nacrtali ste točno izgled svih kadrova.

— Nacrtao sam izgled svakoga kadra.

Ništa dakle u vas nije bilo prepušteno slučaju?

— Čujte, ono što se zove režija filma u mene mora biti gotovo u trenutku kada je napisana knjiga snimanja. Tu je sve napisano i izrežirano kako treba ili nije. Smatram da je s knjigom snimanja režija završena. Ostaje međutim još jedna velika neizvjesnost, a to je kako će to što je napisano biti odglumljeno.

Jeste li čitali knjige snimanja drugih redatelja?

— Nisam čitao čak ni knjige snimanja. Čitao sam nešto malo o Ejzenštejnu, Ejzenštejn je znao crtati sve. Njegovi kadrovi izgledaju gotovo kao lijepljene slike. Nije isključeno da sam

tada pročitao nešto o Ejzenštejnu, čak i da sam vidio te crteže objavljene u nekim tadašnjim revijama. No, ja ni u jednom drugom filmu više nisam crtao.

Dakle, nakon završetka knjige snimanja bitni su samo glumci.

— Kad pravim film, jednostavno sam opčinjen glumcima. Osim scenarija meni je najvažnija stvar glumac, a na glumcu najvažnije je njegovo lice. Ponajbolja su lica svjetskoga filma ona koja mogu biti u kadru u kojemu se ništa ne događa petnaest minuta, a da ne dosade publici.

Kako ste tih godina birali glumce?

— Meni su asistenti u to doba donosili fotografije iz kazališta. Za prvi su mi film tako donijeli iz riječkog kazališta fotografiju glumca koji se zvao Josip Zappalorto. Ja pogledam sliku i pitam 'Tko je ovo', a oni kažu: 'Zappalorto'. Ja velim 'ovo je Jean Gabin sto posto, njega ćemo angažirati'. I tu sam se malo zaletio jer se nisam raspitao kakav je glumac. Treći dan snimanja dođe k meni moja skripterica Ivanka Forenbacher, inače izvanredna osoba koja je sa mnom radila desetak filmova, i kaže: 'Znate što, Hadžiću, mi gledamo kako vi s tim Zappalortom radite i predlažemo vam da sve što je snimljeno do sada bacite i nađete novoga glumca'.

Iz filma nikada ne bih pretpostavio da je preglumljivao?

— Imao je sve one navike glumaca amatera koji razmahuju rukama, koji su teatralni do zla boga u diletantskom smislu. I mene oblije hladan znoj. Rekoh: 'Daj ti meni, Ivanka, da ja ponovno razmislim'. Razmišljam cijelu noć, preznojavam se. Sjetim se da sam ga uzeo zbog tog lica. Ujutro odvedem Zappalorta u drugu sobu i reknem mu da od danas više ne smije podići ruku, pomaknuti obrvu, uopće, maknuti se s mjesta. 'Kažite to što imate reći, ali bez grimasa'. Poslije smo ono što nam nije odgovaralo stavljali u off, pokazivali ga kako šuti; uglavnom, na kraju je to njegovo lice ostalo onako dojmljivo, a glumu smo, što se kaže, posakrivali.

Inače, u vašim filmovima glumci nikada ne preglumljuju. Odakle u ustrajavanje na glumačkom izrazu bližem klasičnom američkom filmu negoli našem, koji se rijetko uspijevao odlijepiti od teatra, tim prije što ste i vi zapravo čovjek kazališta?

— Glumac mora biti ležeran, ne smije biti ni najmanje teatralan ili patetičan. To je vrlo teško izvesti jer oni ponese svoja iskustva iz kazališta. U radu s glumcima nisam nimalo diplomatičan. Istoga im časa kažem što ne valja, otvorenim rječnikom, bez ikakva ispričavanja. Sve radim ne bih li dobio potrebnu ležernost. Velika je opasnost kod filma pitanje glumačkih proba. Smatram da glumac mora svoju ulogu 'probaviti u želucu', ona mora postati dio njegova vlastitog izričaja, a ne da on govori tuđi tekst. To publika osjeti. U tom svom ustrajavanju ja sam dosta nemilosrdan jednostavno zato što strašno volim glumce, uostalom napisao sam i knjigu o glumcima, *Glumac, to čudno stvorenje*. Poslije scenarija glumci su drugi najvažniji dio posla pri pravljenju dobrih filmova.

U vašim se filmovima pojavljuje niz glumaca koji nisu ostvarili velike karijere, no koji su u vas izvrsni. Osim Zappalorta, od onih iz Abecede straha svakako bih spomenuo Vesnu Bojanić.

— S njom sam se namučio jednako kao i sa Zappalortom. Ali opet, nisam se pokajao. Ona je bila totalni naturščik, no onda je nekako bilo u modi u Hrvatskoj da se ide s naturščicima. Ne samo u Hrvatskoj nego i u svijetu. Danas je to prestalo, osim kada se radi s djecom. Bojanićka je tu manje-više zapravo prodala svoje lice, no to je dobro odigrala. Danas ona trguje nekretninama u Americi. Javila mi se prije pet-šest godina, bila je i u Zagrebu.

U Abecedi straha postoji vrlo simpatičan prizor, možda nevažan u kontekstu cjelokupne radnje, u kojemu starija sestra navlači čarape s halterima. Kako vam je to palo na pamet ugurati taj prizor u triler o ilegalcima?

— Morate uvijek dodati malo drukčije atmosfere da sve skupa ne bude dosadno. Ono čega se najviše bojim u filmovima i u životu jest dosada.

Uoči snimanja Abecede straha dogovorili ste se s glumcima da će biti plaćeni ovisno o utršku filma u kinima.

— Ne sjećam se tih detalja, no, znate, govoriti o utršku u onom vremenu velika je zabluda, sve je to bilo užasno skromno plaćeno. Tada se, kako se kaže, polubesplatno radilo, ali to je isto tako vrijeme kada je struja bila besplatna, kada

su pića po kavanama bila besplatna, kada su svi jeli ražnjiće jer su bili polubesplatni.

Gledajući vašu Abecedu straha, filmove Branka Bauera, Nikole Tanhofera, prvoga Bulajića i neke druge iz tog razdoblja, kojima, barem se meni čini, za razliku od nekih drugih hrvatskih klasika, prolazak vremena samo ide na ruku, stječe se dojam da ste svi vi skupa s lakoćom ovladali klasičnim narativnim stilom filma, nazovimo ga tako, unatoč tome što uglavnom niste bili filmski obrazovani a, kako vidim, neke od vas film kao takav nije previše ni zanimao.

— Prvo i prvo, ja smatram da se umjetnost ne uči u školama. Tu se stječe obrazovanje, no ono što se zove darovitost ni jedna vam škola ne može dati, to ne možete nigdje naučiti. Mi smo svi, zapravo, učili na filmovima. Za izgled *Abecede straha* po meni su bile presudne dvije stvari. Prva je bila vizualna kultura koju sam ja imao kao akademski slikar. To se najbolje vidi po slučaju Piće (Tomislava) Pintera. On je godinu dana prije moga napravio film *Kota 905* Mate Relje i tamo njegova kamera izgleda poprilično suhoparno, dok je ovdje vrlo dobra. Prema tome, ipak je kontakt sa mnom doveo do toga da njegova kamera bude još bolja. Druga je stvar ta da sam ja i kao čovjek od pera dosta kumovao tome da ti filmovi budu zanimljivi. Opet ponavljam: film je gotov u knjizi snimanja. Poslije se sve skupa može napraviti malo bolje ili malo lošije, ali od lošeg scenarija i loše knjige snimanja još nitko nije uspio napraviti dobar film.

Kolika je bila gledanost Abecede straha, je li se prodala negdje u inozemstvu?

— U Rusiji je *Abecedu straha* gledalo 25 milijuna ljudi. Sad dobro, to su podaci za rubriku vjerovali ili ne, jer Rusija je golem teren, tamo su filmovi gledani od jutra do mraka.

Hadžić eksperimentator: Da li je umro dobar čovjek? (1962) i Idu dani (1970)

Stalno ponavljate kako treba raditi što je moguće jednostavnije filmove, u prvom redu za publiku. Zašto ste onda nakon ratnoga trilera Abeceda straha, odlučili snimiti film Da li je umro dobar čovjek?, iz današnje perspektive, ako ne najtočnije, a onda najlakše pojednostavnjeno opisiv kao art-film?

— Pazite, ja sam kao čovjek sklon eksperimentu. Ipak, svjestan sam i svoje obveze prema producentima. Zato sam i požalio što sam u tom filmu i poslije u filmu *Idu dani* eksperimentirao, jer su me nakon toga producenti počeli malo sumnjičavo gledati.

Oba su filma, začudo, vaše jedine komedije.

— Oni su negdje u žanru komedije, iako nisu komedije. Oba su filma ponajprije u žanru eksperimenta. Ja sam tu zapravo stvari procijenio krivo. Mislio sam da publiku može zadovoljiti, da ga tako nazoven, ioneskovski humor. Nažalost, to može zadovoljiti samo uzak krug publike. *Idu dani* napravljeni su u eri francuskoga novog vala. To je bila pošast koja je brzo prošla, moda koju su svi morali nositi. Ja sam se s time našalio. Poslužio sam se malo i Jacquesom Tatijem praveći vrstu nijemoga slapsticka. U cijelom tom filmu (*Idu dani*) ima svega pet dijaloga. Radnja se događa na šest četvornih metara i glumi praktički samo jedan glumac, Ivica

Vidović. To je vrsta, da tako kažem, filmske kozerije, eksperiment koji očito nije plijenio pozornost ni moga producenta ni široke publike. To su bili filmovi za moju dušu. Nakon ta dva eksperimenta ja sam se toga okanio.

Vratimo se malo na film Da li je umro dobar čovjek? Tema umirovljenika koji za račun robne kuće utjeruje dugove čini mi se iz današnje perspektive potpuno bizarnom.

— Taj podatak pronašao sam vjerojatno negdje u novinama. No reći ću vam jednu stvar; meni je žao što nisam napravio još pokoji film o takvim ljudima. Moj je otac bio velika poštenjačina. Ono što ja zovem austrougarska poštenjačina. Onaj kojemu sve mora biti po zakonu, koji ništa neće uzeti. Svidjela mi se ta ideja prepoštena čovjeka, koji uvijek u životu ispadne budala.

Ponovno jedan slabo poznat glumac u glavnoj ulozi, Mile Gatara.

— On je glumio u nekom kazalištu, čini mi se u Zadru ili Šibeniku, ne znam. Meni su donijeli njegovu sliku i onda je proradila moja opsesija licima. Kako je završio, pojma nemam. Nikada ga više u životu nisam sreo.

Često u razgovorima ističete kako vam je žao što nitko nije uvidio pravi smisao vašega filma Idu dani. Mislite li još da ga nitko ne razumije i da je njegov status podcijenjen?

— Svaki redatelj ima u biografiji poneki film koji je proizvod trenutnoga raspoloženja. Moja je trenutna opsesija bila da napravim 'iščašen film'. Još mislim da nije zabluda u samome filmu — ono što je napravljeno dobro je napravljeno — zabluda je u tome da to nije nimalo komercijalan film. Sve u svemu, ja sam to odavno prebolio.

Kako to da ste ih napisali čak 57, a nikada niste snimili ni jednu, nazovimo je tako, 'normalnu' komediju?

— Pazite, komedija je možda i najzahtjevniji žanr i ja sam se nje možda malo i bojao. Vjerojatno sam mislio da bih previše riskirao, to se konačno dokazalo na primjeru tih dvaju filmova. Ponudio sam jednu komediju prije dvije-tri godine gospodinu Anti Peterliću, odnosno Ministarstvu, no to nije prihvaćeno. Da li sam prije nešto nudio, ne sjećam se, no ovo prije tri godine nije bilo prihvaćeno.

Hadžić i partizanski spektakli: Desant na Drvar i Konjuh planinom

Kako to da su vas, nakon neuspjeha filma Da li je umro dobar čovjek? iz Avala filma angažirali za režiju spektakla Desant na Drvar?

— Ne znam što se događalo u glavama ljudi iz Avala filma, znam samo da su u Zagreb došli eminentni ljudi beogradske književne scene, Boris Mihajlović Mihiz, prvo ime njihove kritike i dramaturg u Avala filmu, i Slobodan Selenić, poznati književnik, i iz čista mi mira predložili da radim taj film. Dva dana nisam k sebi došao. Ne znam, mislim da je pri izboru presudilo to što su htjeli napraviti spektakl bez mnogo para i unutar rokova. Idealna osoba za to bio sam ja. Ja sam i ovaj svoj posljednji film (*Doktor ludosti*) snimio za dvadeset dana, veoma sam vješt u snalaženju u prostoru i ako nemam snimatelja koji filozofira i zateže stvar, mogu jako brzo

raditi, a da ništa ne bude improvizirano. Ta vrsta vještine organiziranja posla u *Desantu* je bila posebno važna. To su bile prave scene, bitke, čudesa. Mi bismo dobili avione na svega jedan dan i ja sam morao kompletni desant snimiti za jedan dan.

Koliko je na kraju trajalo snimanje Desanta na Drvar?

— Film sam napravio za nekih 35-40 dana.

Često ističete kako je film bio nevjerojatno jeftin.

— Nedavno sam kopao po nekim stvarima kojih se namjeravam osloboditi, da se poslije moja obitelj ne muči, i među njima pronašao ugovor *Desanta na Drvar*. To je smiješno, to je jedna kartica koja se sastoji od četiri točke. Jedna od njih je honorarčić koji je iznosio tadašnje četiri plaće. A film je koštao jedno 20-30 puta manje negoli *Sutjeska* ili *Neretva*.

Desant na Drvar vaše je prvo iskustvo s većom produkcijom. Kako ste se pripremali za realizaciju takva spektakla? Jeste li gledali npr. Bulajićevu Kozaru, američke povijesne spektakle?

— Gledao sam svašta, pogotovo vesterne koji su tada bili u modi, no studirao nisam ništa.

Desant na Drvar umalo vam je donio i političke probleme.

— Film još nije bio ni završen, ja sam upravo stigao iz Drvara u Beograd i nisam ga još počeo zapravo ni montirati, kada je iz kabineta Josipa Broza stigao nalog da bi predsjednik želio vidjeti film. Netko je valjda cinkario Titu da je film iznevjerio njegovu ulogu u ratu i slično. Vijest mi je priopćio čovjek iz Avala filma, Ratko Dražević. Rekao sam mu da film nije montiran, no on mi je odgovorio da mora biti prikazan pred Titom u subotu i točka. Imali smo otprilike tjedan dana na raspolaganju. Montažerka Kaća Stojanović i ja sjeli smo i do subote, ne izmontirali, nego skrpali četiri tisuće metara filma. Uglavnom, pojavili smo se te subote Selenić, Dražević i ja s kopijom filma, bez pucnjave i muzike, u Titovoj rezidenciji u Uzičkoj ulici. Tito je sišao s gornjega kata, mrgodan kakva ga nikad nisam vidio, i odmah pitao 'tko vam je dao avione', 'tko vam je dao ovo i ono'. Ja sam mu rekao da nam je dao Ivan Gošnjak, da smo imali generala za savjetnika pri snimanju bitaka itd.

Kakva je bila atmosfera na projekciji?

— Film je prikazan u njegovoj trpezariji, u kojoj je i inače gledao filmove — na zidu je bilo veliko platno. Ja sam čitao dijaloge iz knjige snimanja, improvizirao, atmosfera je bila da te bog sačuva. Nakon otprilike sat i pol projekcija je prekinuta. Serviran je sladoled koji ja od muke nisam mogao jesti. Svi su šutjeli; nitko nije progovorio ni riječi. A u prvom redu sjedili su Tito, Jovanka, Ranković...

Ranković je isto tako šutio?

— On do kraja nije rekao ni jedne riječi. Te su šutnje najgora stvar za autora, napravio si film, a ne znaš što ljudi misle o njemu. Šutnju je prekinuo Gošnjak, čovjek broj jedan tadašnje vojske, rekavši da misli kako bi film mogao biti dobar. Zatim je održan koktelčić. Jovanka je pričala kako je i ona bila u Drvaru, no tada je Tito još nije ni poznao. Tito je rekao da mu dovršen film moramo prikazati još i na Brijunima, prije Pule. Tamo je projekciju pratilo petnaestak ge-

nerala i tamo je Tito film pohvalio. Svidali su mu se njemački generali, valjda je mislio da je i on bolji ako je uspio nadmudriti takvu gospodu. Njemu se film svidio jer je volio krimiće. Nakon što smo film pogledali i na Brijunima, Tito je najavio kako će doći i u Pulu, pogledati ga zajedno s publikom. Jutro uoči projekcije filma u Puli, ja se kupam na plaži i odjednom ugledam ljude kako trče u panici. Potres u Skopju odgodio je projekciju, u zemlji je bila opća žalost, a Tito je odmah odletio u Makedoniju.

Zašto uporno ponavljate kako je Desant na Drvar krimić, triler i slično?

— Zato što je film napravljen u formi krimića, a ne neke epske partizanske rapsodije. *Desant na Drvar* zapravo je triler, triler o tome kako njemačka vojska lovi gerilskog vođu. Još mislim da je to odlična tema, samo bih danas napravio film u boji i s malo više novca.

Na scenariju filma surađivali ste s Borom Ćosićem.

— On je u svemu tome zapravo bio predstavnik Avala filma, tada je još živio u Beogradu. On je iznimno pametan i obrazovan čovjek, tako da je i naša suradnja bila vrlo ugodna. Ipak, kad je u pitanju scenarij koji se zasniva na stvarnim događajima, morate ponajprije slijediti povijesnu dokumentaciju. Tako mi je možda bolji suradnik od Ćosića bila knjiga nekoga Uvodića koji je napisao knjigu o desantu i u kojoj sam pronašao milijun podataka.

Vaš drugi partizanski film, Konjuh-planinom snimili ste 1966. godine, opet za producenta iz druge republike.

— *Konjuh-planinom* predložili su mi ljudi iz Bosna filma. Radio sam ja i za Slovence; *Protest* je koprodukcija Viba filma i FAS-a iz Zagreba. Ja sam radio filmove u rokovima i poštovao financijske planove, pa su i producenti valjda međusobno komunicirali. Ne sjećam se točno da li su mi iz Bosna filma sugerirali temu ili su mi rekli da je sam izaberem. Nije isključeno da sam je izabrao ja, jer u to je doba melodija *Konjuh-planinom* bila vrlo privlačna, stalno se vrtjela na radiju.

Koscenarist filma bio je tada još malo poznati Meša Selimović. Kako ste s njim surađivali?

— Vrlo dobro. Vrlo dobro.

Jeste li se nalazili i pisali?

— Ne. Ja sam najviše profitirao iz razgovora s njim. On je bio koscenarist zato što je iz Tuzle, iz toga Konjuha; čak je bio i u partizanima. On je zapravo o tome znao sve, a ja ništa. Pomogao mi je s te, dokumentarne strane, kao i nekim književnim savjetima, no samu sam priču uredio manje-više ja.

Jeste li i Konjuh-planinom snimili u roku?

— Da. Trebalo mi je između 25 i 30 dana.

Kako biste ga žanrovski odredili? Kako u Hrvatskoj ne postoji kopija filma, nisam ga uspio nabaviti i pogledati.

— To je ratni film. Najkraće rečeno, standardni ratni film.

Može li se usporediti s Desantom na Drvar?

— To su dvije potpuno različite stvari. Jedan je klasični ratni film, a drugi triler.

Hadžić društveni kritičar: od Službenog položaja do Lova na jelene

Nakon partizanskoga filma Desant na Drvar snimate za ono vrijeme poprilično društvenokritički film, Službeni položaj. Odakle prijelaz na takvu tematiku?

— Ja sam i kao komediograf uvijek bio najviše nadahnut suvremenim događanjima. Zapravo, pogledate li moje filmove, najviše njih bavi se suvremenom tematikom i kritičkog je karaktera.

Najfascinativija stvar u Službenom položaju, po mojem je sudu iznimno uvjerljiv prikaz socijalističke direktorske kaste.

— U to doba, najviše nadahnuća dolazilo je iz štampe koja je dosta pisala o sumnjivim događajima po raznim firmama, pojavi mešetarenja. Tada još nismo imali menadžere, ali smo imali direktore, komercijalne direktore i sl., koji su, zapravo, na neki način uvijek više radili u vlastitom interesu nego u interesu te firme. Svi moji kritički filmovi govore ponajprije o moralu. Moralu pojedinca, pohlepi koja je uvijek tu negdje oko nas, amoralnosti koje ima svugdje gdje ima i ljudi.

Službeni položaj donio vam je Zlatnu arenu u Puli.

— Ja nagradama nikada nisam pridavao nekakvu veliku važnost, iako bi bilo licemjerno reći da mi nije draže dobiti nagradu nego imati problema s filmom. To vam ipak daje poticaja. Isto tako, sve te nagrade utječu na producenta da vam brže dodijele idući projekt. Moram reći da sam u *Službenom položaju* imao na raspolaganju dvije iznimne glumice, Milenu Dravić i Oliveru Marković. Olivera je za taj film dobila svoju prvu i jedinu *Zlatnu arenu*.

Okvir priče s urednikom i novinarom koji razgovaraju o objavljivanju reportaže vraća vas u novinarsku tematiku.

— Normalno je da čovjek najviše govori o onome što je i sam najviše doživljavao. Ja sam u tom novinarstvu malo godina proveo, ali doživio sam ih vrlo intenzivno.

I u Službenom položaju imamo nekoliko vrhunskih glumačkih ostvarenja; posebno je dojmljiv Voja Mirić.

— On je tada igrao već dugo u beogradskim filmovima i imao jedno od onih pomalo američkih lica. Lijep čovjek, ali istodobno dovoljno muške glave. A takvih je među zagrebačkim glumcima bilo malo, možda jedino Boris Buzančić. Imao je u licu nešto što je moglo izazvati određenu sumnju.

Osim uspjeha u Puli, Službeni položaj donio vam je i usporedbe s Bauerovim filmom Licem u lice.

— Bauerov film posve je drukčije koncipiran, naši filmovi jedan s drugim nemaju nikakve veze. To su dva sasvim različita filma.

Iz današnje perspektive, Službeni položaj djeluje prilično kritički, kao uostalom i Protest, Novinar i osobito Lov na jelene. Pregledavajući vaše dosadašnje razgovore u različitim medijima, učinilo mi se da vas je najviše pogađalo kada bi net-

ko vaše filmove proglasio režimskom, konstruktivnom kritikom.

— To je zabluda koja još traje. Imam dojam da ti ljudi, koji su na taj način pisali, nikada nisu gledali strane filmove, nikada nisu čitali književne klasike. Ne znam što su ti kritičari zapravo mislili, da je u filmovima i komedijama trebalo napadati Josipa Broza Tita, neke konkretne osobe, centralne komitete? Ja mislim da je to zabuna. Nije riječ samo o tome da se nije smjelo; ni jedan pravi satiričar u svijetu to nije radio. Uzmite primjer *Revizora*. Rugajući se nekom gubernatoru, Gogolj zapravo daje kritiku cara i sustava. A da je išao udarati ravno na cara, to ne bi bila komedija nego pamflet i ne bi se igrao već sto šezdeset godina. Uvijek nastojim svojim djelima dati trajnu vrijednost. Ne želim se baviti konkretnim aktualnim ličnostima jer je to kratka vijeka, time se bave novine. Tu osnovnu zabludu gospodin Ivo Škrabalo nikada nije shvatio jer ne razumije razliku između novina i filma.

Uređivali ste novine koje su narušavale sivilo ondašnje štampе; kao jedan od rijetkih naših redatelja uopće snimali ste društvenokritičke filmove; pokretali ste kazališta i filmske festivale. Vrijeda li vas kada vas danas netko tko je sve to vrijeme bio dio istoga sustava prozove zbog članstva u partiji?

— Pa čujte, u partiji su onda bili svi koji su obnašali bilo kakve funkcije. Druga je stvar da li si bio u Centralnom komitetu, ja nikad nisam bio ni u općinskom. Ja se nisam politikom nikada bavio, jednostavno za to nisam imao afiniteta. A član partije u to se vrijeme moralo biti. Svi glavni urednici novina koje su izlazile u tadašnjoj Jugoslaviji bili su članovi partije, osim urednika *Glasa koncila*, a i on je morao paziti što piše. To je bilo posve drugo vrijeme. Svi vrhunski književnici, od Miroslava Krležę do Ranka Marinkovića bili su članovi partije. Ranko Marinković bio je sekretar partijske organizacije na Akademiji, gospodin Krleža član Centralnoga komiteta, Mirko Božić član Centralnog komiteta, svi pisci koje danas uče dajući u školi bili su u partiji osim Dobriše Cesarića, kojeg nisu primali jer su smatrali da lebdi negdje u svojim oblacima. No, treba odvojiti režimlje koji su pravili političke karijere od onih koji su bili članovi i ništa više od toga.

Prijedimo na vaš sljedeći film, Druga strana medalje, snimljen 1965. godine...

— Film o moralu takozvanih revolucionera.

Zbog čega se radnja filma događa u Rijeci?

— Glavni je razlog atmosfera. Atmosfera lučkoga grada, u kojemu ima svega, pa čak i kurvi, učinila mi se idealnom za takvu priču. Iako se film mogao događati i u Zagrebu; uostalom, *Ambasador*, koji isto tako govori o moralu jedne generacije, događa se u Zagrebu.

Po mome sudu, radnja filma nevjerojatno je dobro uklopljena u prostor i lokalni kolorit. Domaći urbani filmovi vrlo su rijetki, a i oni koji su snimljeni događaju se uglavnom u Zagrebu. Jeste li prije snimanja istraživali riječke lokacije?

— Nisam. Mi smo u Rijeku upali i iz Rijeke isпали. Jedine pripreme bila su moja razmišljanja o samim scenama. O sa-

moj scenografiji nisam mogao ni razmišljati, ono što smo našli dolje to smo i snimili.

Rekli ste već da se u svojim filmovima zalažete za jednostavnija rješenja.

— Jednostavnost je vrhunac svake umjetnosti.

Odakle onda u Drugoj strani medalje toliko retrospekcije, ispremiješanih vremenskih razina, različitih pripovjedačkih perspektiva? Je li vas zapljusnuo val filmskoga modernizma?

— Nikada nisam bio pod utjecajem nekoga filmskog vala, ali sam bio pod utjecajem pisaca. Ja recimo obožavam Čehova. Možda je to došlo od njegove dramaturgije. Obožavam Gogolja. Općenito, nije isključeno da je nešto od onoga što sam vidio ili pročitao ušlo u moje moždane vijuge i završilo na filmu kao inspiracija. Ipak, ne bih pridavao veliku pozornost priči o utjecajima.

Maloprije ste rekli kako je tema Druge strane medalje moral revolucionara. Odakle vaša ospesija tom tematikom? Niz vaših filmova, od Medalje do Ambasadora, bavi se razočaranim revolucionarima, idealistima, ljudima koje progone sumnje u vlastitu prošlost i ideale.

— Mislim da u nas još, zapravo dan-danas, nisu napravljeni filmovi koji su trebali biti napravljeni. Postojao je u komunizmu jedan, nazovimo ga tako, vječni sindrom sumnje. U sustavu koji je po svojim metodama bio policijski sve se provjeravalo, osobito prošlost. Sumnjičenje je išlo do te mjere da je dolazilo, recimo tragične 1948, do slučajeva da se čak i vlastita žena odričala muža. Tako da nije slučajno što sam se time bavio, te su se teme nametale same po sebi.

Postoji li kakav autobiografski element u tom vašem opsesivnom bavljenju prošlošću, može li se to možda povezati s nekim nezgodnim detaljem iz vašega života?

— Ne. Da sam ja imao bilo kakva putra na glavi, ne bih postao glavni urednik *Kerempuha* u partijskoj državi 1946. godine. Udba je imala sve pod kontrolom, bez brige. Ja sam bio vrlo mlad čovjek, gotovo bez ikakve političke prošlosti.

Već po običaju, i u Drugoj strani medalje imamo nekoliko danas zaboravljenih glumaca koji su ostvarili vrhunske uloge, recimo glavna junakinja Judita Han.

— One je bila izvrsna slovenska glumica. Nedavno mi je poručila po jednom čovjeku iz Slovenije da bi htjela ponovno vidjeti film i zamolila me da joj pošaljem videokasetu. Danas je u mirovini. Ja sam i inače odlično surađivao sa Slovencima; imaju odličan teatar i odlične glumce.

Protest, cmi val

Neko ste vrijeme, čini mi se 1966, bili i predsjednik Saveza filmskih radnika Jugoslavije. U čemu se sastojala ta funkcija, jeste li imali nekakve ovlasti?

— Nisam imao nikakvih ovlasti, Savez zapravo nije predstavljao ništa. Bila je to više reprezentativna funkcija. Imao sam tako, recimo, priliku sjediti s Kurosawom u selu blizu Lenjingrada u kojemu se održavao simpozij o filmu. Kurosawa je držao govor. Bio sam uvjeren da će govoriti o svom redateljskom poslu, no on je sve vrijeme govorio samo o sce-

nariju kao bitnom elementu svakoga filma. Izenadila me njegova visina. Zamišljao sam ga kao malog Japanca, a on je bio viši od mene za dvije glave.

Sviđaju li vam se njegovi filmovi?

— Ako smijem počastiti sama sebe, mislim da sam čak pod njegovim sitnim utjecajem. Njegovi su filmovi nevideni, filmovi jedne filozofske nadgradnje. Uopće, Japanci su svojim filmovima unijeli u kinematografiju novu dramaturgiju, potpuno nov način razmišljanja.

Godine 1967. snimate Protest, po mnogima svoj najbolji film. Što mislite o tezama po kojima taj film pripada tzv. crnom valu.

— Ja zapravo ne znam što je to *crni val*. U nas su crnovalnim filmovima proglašavana ostvarenja koja su doslovno operirala crnilom, filmovi Živojina Pavlovića koji se događaju u prljavim kavanama, kukuruzištima s drvenim WC-ima...Sve je crno i prljavo pa bi onda valjda i filmovi trebali biti crni. To nema veze s umjetnošću. U *Protestu* toga crnila nema, crna je jedino osnovna ideja, ideja da u nekoj državi koja sebe naziva radničkom stopostotni radnik počini samoubojstvo jer je došao do zida koji jednostavno ne može preskočiti. Znači, to nije bila radnička država. To je crnilo toga filma, no to nema veze s crnim valom, crni val je izmišljotina dokonih kritičara koji su htjeli neke autore napraviti jako važnima ni iz čega.

Zar vam se nimalo ne sviđaju Pavlovićevi filmovi? Nerijetki ga i danas smatraju najvažnijim autorom bivše kinematografije?

— Ne, ni najmanje.

A filmovi ostalih 'crnovalovaca'?

— Kako koji. Puriša Đorđević je, recimo, posve druga vrsta filmaša. On se, da oprostite, zajebava; seli kameru tamo-vamo, počinje priču pa je ne završi. On zapravo svoju nemoć da ispriča priču na način Forda, Hitchcocka ili Coppole skriva pa izmišlja 'napreskok' dramaturgiju. Onda imate 'vašar' čudnih scena. To je dobro jer je Puriša improvizator i u osobnom životu, ja ga dobro poznajem. No Pavlović je čovjek koji sve oko sebe vidi trulo i crno, a život se ne može tako promatrati. On sve svoje filmove i literaturu zasniva na prljavštini određene srpske periferije. Tu nema pravih drama. Cijenim neke druge beogradske redatelje, cijenim možda i najboljega redatelja bivše države, Sašu Petrovića. Petrović je bio čovjek druge filozofije, ono, što se kaže, pariški đak. Njemu nije bilo potrebno inspiraciju tražiti po kavanama i u prljavštini, pronašao ju je u svjetskoj literaturi.

Glavni lik Protesta, barem se meni čini, i nije toliko prikazan kao žrtva sustava koliko kao i bez svega toga težak i komplikiran karakter. Može li se barem takav pristup liku povezati s tadašnjim tendencijama našega filma?

— Čujte, ako imate junaka za kojega se borite, on ne smije biti isključivo dobar. Ne smije biti idealan. Sva sreća da ga je igrao glumac koji posjeduje odgovarajuću, fascinantnu fizionomiju.

Protest je imao vrlo dobar međunarodni odjek.

— Bekim Fehmiu nagrađen je na festivalu u Bergamu, a malo je falilo da i film dobije glavnu nagradu. U to doba festival u Bergamu slovio je za ugledan festival, sinonim modernoga filma.

Fizionomijom lica i načinom glume, Bekim Fehmiu idealan je glumac za ono što vi od glumaca tražite.

— Bekim je tip glumca kakve obožavam. Najbitnije mi je od svega da lice glumca može stajati u kadru dvije minute ništa ne govoreći, a da u gledatelja ne izazove dosadu. Takav je bio Humphrey Bogart, on je mogao stajati u kadru pola sata, a da ništa ne kaže. Takav je bio Jean Gabin, takav je bio Gary Cooper, takvim glumcima u očima istodobno vidite pet-šest drama.

Najfascinativnija scena u Protestu, i jedna od najsnažnijih u vašim filmovima, jest ona u kojoj Bekim Fehmiu dolazi na neboder s kojega će se baciti. Možete li se sjetiti okolnosti vezanih uz nastanak te scene?

— Ne sjećam se ničega. Znam da je skočio, i to je to. Nisam ja lošega pamćenja, ali predugo trajem i previše toga imam u glavi. Pamtim samo ono što mi je bilo važno. Ovo je bio samo dan snimanja i gotovo.

Tri sata za ljubav

Tri sata za ljubav donose opet jednu za naš film neobičnu temu, svakodnevicu kućnih pomoćnica.

— Čovjek u životu često zapazi neki naoko nebitan detalj. Ja sam zapazio da su te jadvnice, kućne pomoćnice zaista neka vrsta zatvorenika u obiteljima u kojima žive i da imaju, što se ono kaže, tri sata za ljubav u nedjelju, između izlaska i povratka u zatvor.

Moj kolega Jurica Pavičić između redaka čini mi se, smatra taj film možda i vašim ponajboljim, a moram priznati da se i meni jako sviđio.

— To je film koji se može ispričati u jednoj rečenici, ja ga ne ubrajam u najbolje. Ponekad se čovjek brzo oduševi nekom temom, a da nije mnogo razmišljao o njoj. Danas bih, umjesto onoga što sam napravio, priču uobličio u tragičnu dramu.

Zar film nije već i ovako dovoljno tragičan?

— Da, ali napravio bih ga drukčije. Ovo je ipak malo lepršav film.

Možda je baš zbog toga kraj filma još i tragičniji, a drama na kraju i uvjerljivija?

— Iskreno govoreći, ja taj film smatram standardno dobro napravljenim filmom, ali sam osobno zadovoljniji nekim drugim filmovima. Ideja je dobra, ali trebao sam napraviti socijalnu dramu, znatno dublju od one koju sam snimio. Ipak, taj su film, recimo, kupili Amerikanci. Na osnovi toga filma dobio sam najozbiljniju ponudu u životu, čemu sam se tada najmanje nadao. Predstavnik jedne holivudske firme, Amerikanac, ne sjećam se više kako se zvao, pozvao me u Pariz i mi smo pregovarali o mom početku rada za njih. Amerikanac mi je odmah rekao kako se u Americi takve stvari ne mogu događati jer već i njegova tajnica ima četiri puta luksuzniji stan negoli fina gospoda kod kojih živi kućna pomoć-

nica. Iskreno, ja nisam bio previše oduševljen ponudom. Malo sam se i bojao otići u Ameriku, jednostavno nisam bio voljan. Mislim da je i on uvidio kako ja sve to primam s rezervom.

Opet koristite niz, nazovimo ih tako, modernističkih postupaka, od anketnoga početka do neobične vrmenske strukture, niza retrospekcija različitih likova...

— A zašto vam se to čini moderno, pa to je normalno?

Pa i ne čini mi se, no htio bih izvući iz vas da barem malo priznate kako vam modernizam uopće nije bio toliko stran koliko se isprva čini.

— Takve postupke imate u najkласičnijim filmovima Hitchcocka, često imate vrlo sličnu dramaturgiju.

Kako uopće gledate na to kada vas neki kritičar želi uklopiti u ovu ili onu ladicu?

— Ni jednog autora ne treba stavljati u ovakvu ili onakvu ladicu. Autori jednostavno ne sviraju istu notu cijeli život. Mislim da autor na svoj način mora biti raznovrstan, mora uvijek tražiti nešto novo; ne smije se vrtjeti u istom krugu. Tko se ima volje sa mnom ozbiljno baviti, nek ima na umu da sam ja kritički duh. Sve su moje komedije na neki način kritičke, kao i brojni moji filmovi. Mislim da sam uspio biti kritičan čak i u onim vremenima kada je teško bilo biti kritičan, što se gospodin Škrabalo nije sjetio napisati u svojoj knjizi. Ja sam i u to doba pronašao način kako 'prošvercati' svoje ideje. Predavao sam komisijama prerađivane scenarije, a onda naknadno ubacivao izbačene stvari.

Sarajevski atentat i Divlji anđeli

Na kraju filma Tri sata za ljubav u sceni u kojoj gazda zavodi kućnu pomoćnicu koristite se klasičnom glazbom. U sljedećem filmu, Sarajevskom atentatu, Habsburgovci se opuštaju uz sevdalinke. Kakvu glazbu volite?

— Nisam neki glazbeni stručnjak, ali slušam svašta, u rasponu od opernih arija pa do dobre starogradske pjesme, da tako kažem. Volim melodioznu glazbu, ali ne previše ishitrenu, glasnu i nasilnu.

Koliko ste razmišljali o glazbi koju stavljate u filmove?

— U mojim filmovima muzika je vrlo važan faktor. U Sarajevski atentat stavio sam sevdalinku zato što su Ferdinand i njegova žena došli na orijent kao u nekakvu svoju koloniju koja ima svoje specijalitete. Jedan je od tih specijaliteta i sevdalinka. Za njih je to urođenička pjesma, dakle oni se slušajući sevdalinku osjećaju kao britanski kolonisti kada dođu u Afriku.

Ferdinanda i njegovu ženu prikazali ste kao prilično simpatične ljude.

— Zašto bi oni bili nesimpatični?

Malo mi tu nedostaje antagonizma; ako su oni tako simpatični ljudi, zašto ih Gavrilo i njegova kompanija toliko nastoje ubiti?

— Revolucionari nisu ubijali ljude nego monarhiju; ona je tu ta koja je okupator. Bila bi greška da sam ih napravio nesim-

patičnima; morao sam ostaviti dilemu gledateljima da li ih treba ubiti ili ne. Ali Gavrilo nije pucao u njih, nego u Beč.

Moram priznati da mi nije jasno zašto iz cjele priče niste napravili akcijski ratni film ili triler ni zbog čega se stalno koristite anticipacijama i retardacijama u fabuli umanjujući tako potencijalnu napetost.

— To je film koji je rađen izrazito dokumentarno. Meni je od svega tu najvažnije da sam pogodio na slici to vrijeme. Dogodilo mi se, kad sam snimao scenu pred vijećnicom u Sarajevu, onu kada oni izlaze iz svog auta, da mi je prišao neki stari gospodin i požalio se kako to nije tako izgledalo u njegovo vrijeme. Ja sam ga zatražio da počne opisivati kako je onda bilo i, kad je završio, donio mu fotografije kojima se služio moj scenograf. Čovjek se uvjerio kako su mu sjećanja izbljedišla. Mislim da je vrijednost toga filma dokumentarnost.

Kako to da vas je uopće privukla tema sarajevskog atentata?

— Za mene je to bila vrsta trilera. Pazite, događaj koji izazove svjetski rat izvanredan je događaj, bez obzira kakvi su bili njegovi motivi. Nisam se previše bavio motivima. Ako ste zapazili film već danas slični dokumentarnom filmu, za pedeset godina sličiti će još i više.

Gledajući film, čini mi se kako je i ovaj bio prosječno budžetiran, snimljen u vrlo kratku vremenu.

— Znao ste, kad neki filmski ljudi žele prikazati Hadžića kao čovjeka koji je dobivao toliko filmova samo zato što ga je voljela vlast, trebali bi imati na umu da sam ja autor koji je radio s najnižim budžetima. Ne znam kakva je to bila ljubav sustava, Berković, Babaja i drugi priuštiti bi si i dvostruko dulja snimanja, da ne kažem da su odgađali završetke filmova i po godinu dana.

Kad smo već u Sarajevu i Bosni, malo je poznat podatak da ste 1968. trebali u Bosni snimati film zajedno sa Jean-Paulom Sartreom.

— Da, radilo se o dokumentarnom filmu *Zemlja heretika*. Autor ideje bio je Vladimir Dedijer, on i Sartre trebali su je razraditi, a ja sam trebao sve to skupa režirati. Radilo se o buntovničkim idejama na tlu Bosne još od vremena bogumila. Snimili smo prve scene među stećcima na Radimlju, ali njih dvojica nisu baš imali najjasniju ideju što hoće, tako da je snimanje ubrzo stalo i nikad se više nije nastavilo. Tijekom večere koju su priredili općinski čelnici Stoca, Sartre je pojeo toliko češnjaka da nisam mogao vjerovati.

Što se dogodilo sa snimljenom građom?

— Jadran film ustupio je snimljeni materijal austrijskoj televiziji, koja ga je poslije emitirala.

Otkud zanimanje za mlade delikvente u Divljim anđelima?

— Čujte, kad god mi postavite pitanje odakle neka ideja, ja ne znam. Palo mi je na pamet. Možda sam bio izazvan nečim u štampi, tada su novine bile pune tih mladih avanturista.

Početak filma je neubičajen, replike likova smjestili ste u oblačiće posuđene iz stripova. Koliko vas je uopće zanimao strip?

— Kao mlad čovjek, slikar, ja sam čak i crtao stripove. Nikad ih nisam objavljivao, ali sam poslije, kao urednik *Kerempuha* u najtvrdje socijalističko vrijeme, dao mjesta stripu u novinama. Štampao sam i Maurovića, kojega sam i osobno poznao i bio s njim dobar. Smatram i inače da je to umjetnost koju bi više trebalo cijeniti, pogotovo što mi u Hrvatskoj imamo primjerice Andriju Maurovića, koji bi drugdje u svijetu bio veliko ime.

Hadžić i modernizam, potreba prevrednovanja domaće filmske baštine

Potkraj šezdesetih redateljci poput Tanhofera, Bauera, a zatim i vas, sve rjeđe dobivaju priliku, o Kreši Goliku u to se vrijeme ne govori kao o velikom autoru itd. Koliko je vaša generacija zapravo zapostavljena na račun forsiranja modernistički orijentiranih autora kakvih je naš ondašnji film bio pun?

— U filmskom svijetu očito je vrlo važna sprega onih koji snimaju filmove i onih koji pišu filmske prikaze, stvaraju sliku o filmu. Bauer i ja nikada se nismo time bavili, nismo imali svoje kućne kritičare koji će nas propagirati i reklamirati, kao što su hičkokovci reklamirali svoje filmaše. Grličeva generacija također se odlično snalazila s kritikom. Mi koji se nismo znali baviti vlastitim publicitetom ostali smo nekako po strani. Bauer je imao niz projekata koji su mu odbijani.

Može li se reći kako je u to doba, a i poslije, modernizam pre-rastao u službeni umjetničku ideologiju?

— To je isti slučaj kao i onaj u kazalištu, imamo ljude koji stvaraju dojam da su nekakva avangarda. Kad pogledate ta djela, ne znam zašto bi npr. Mimica bio avangardan? Po čemu su *Seljačka buna* ili *Banović Strahinja* djela nekakva modernog jezika, nisu takvi čak ni njegovi raniji filmovi. Ne znam odakle te priče, ne vidim gdje su ta moderna djela koja su negdje u svijetu odjeknula. Tko bi trebao označiti prekretnicu u hrvatskom filmu?

Ne možete reći da recimo Dušan Makavejev nije bio drukčiji, gledajući šire, u kontekstu bivše kinematografije.

— On nije hrvatski autor.

Ne računamo li eksperimentalce poput Toma Gotovca, ni ja ne vidim nekakve strahovito inovativne, moderne autore.

— Velika je obveza na mladim ljudima koji će pisati o filmu da sve to Škrabalovo vrijeme stave u nekakvu arhivu i počnu iznova vrednovati sve što je napravljeno. Ne znam ima li tko za to volje ili želje, ali revalorizacija onoga što je u hrvatskoj kinematografiji napravljeno nužna je. Previše je tu dosad bilo prijekave, naštimanih kritika.

Nešto se ipak malo promijenilo. Nedavno, kada je umro Bauer, nerijetki su ga ispratili kao najvećega našeg redatelja.

— I ja vam to ovdje potpisujem, on je bio najveći, pravi profesionalac. Da je ovo bila normalna kinematografija kao što su bile zapadne, on bi bio nešto poput Hitchcocka. Pogledajte recimo *Salaš u Malome Ritu*, to je rađeno rukopisom na razini tadašnjih najboljih europskih redatelja. Ipak, svojedobno nije imao jednu kafansku nadgradnju da iz toga napravi remek-djelo.

Prije tri godine, u razgovoru za ovaj isti Ljetopis, Ante Babaja izjavio je kako ste Lov na jelene snimili kako biste se dodvorili maspokovcima, a kraj promijenili zato što su oni u međuvremenu srušeni u Karađorđevu.

— Nisam to pročitao, niti dosad čuo za njegovu izjavu. Ne znam na koji sam se ja to način njima mogao dodvoriti jer u doba kad je film sniman na vlasti su bili isti komunisti koji su na kraju smijenili i Savku i Tripala. Samo sam mogao izvući konsekvence, koje sam na kraju i izvukao. Ipak, neke stvari želim reći otvoreno. Drago mi je što se mogu pohvaliti da sam autor o čijim se filmovima daleko najkritičnije piše. Moji slabi filmovi oštro se seciraju, dok su istovremeno loši filmovi Babaje i sličnih autora pretplaćenih na pohvale: njihovi se filmovi, čak i kada propadnu, ocjenjuju blagonaklono, a moji čak i kada dobiju *Zlatnu arenu* i *Jelena*, kao što je dobio *Novinar*, opisuju pogrdno kao 'feljtonistički filmovi'. Pretpostavljam da razlog takva odnosa kritike prema meni leži u tome što nekima smeta to što sam i pisac i slikar i bivši novinar i redatelj. Iz brojnih tekstova vidim da je ta moja svestranost očito veliki minus, valjda bi bilo bolje da ne razlikujem Moneta od Maneta, imamo mi i takvih redatelja. U takvoj 'kafanskoj' atmosferi Hadžiću se traži dlaka u jajetu, dok se autori mudrujućega garda i malog opusa proglašavaju genijalcima iako su njihova genijalna djela ostala u lokalnim okvirima, inozemstvo ih nije ni primijetilo. Kako to da jedna *Breza*, u kojoj je jedini genijalac njezin pisac Slavko Kolar, nije pobrala nagrade vani, u Cannesu ili Veneciji? Vjerojatno zato što je sjajna Kolarova proza trebala nadahnuti redateljsku ruku, a ta je izostala; film je samo korektna ilustracija Kolarove proze. Generacije koje dolaze moraju iznova vrednovati hrvatsku kinematografiju u kojoj većina ocjena boluje od provincijskih predrasuda i kuloarsko-kavanskih naklapanja.

Dva najzrelija filma: Lov na jelene i Novinar

Jeste li scenarij Lova na jelene predali komisijama u onoj verziji koju ste poslije realizirali?

— Kao što sam vam već rekao, svi smo mi tim komisijama koje su odobravale scenarije predavali 'nevinije' verzije, prilagođene mišljenjima tadašnjih odlučujućih faktora. Tako je bilo i s *Lovom na jelene*. Tek sam ga u realizaciji malo pooštrio. Svi smo mi varali komisije, iako, ruku na srce, u našoj kinematografiji, izuzev mojih i Papićevih filmova, rijetko još koji govori kritički o društvu.

Zašto ste za mjesto događanja radnje odabrali (neimenovani) Varaždin? Ne sjećam se nekoga hrvatskog filma u kojemu je atmosfera manjeg gradića toliko dobro pogodena.

— Varaždin je zaista poseban grad. On možda i jest provincijalna sredina, ali ima posebnu arhitektonsku ljepotu koja je u vizualnom pogledu vrlo zanimljiva. To je jedan od rijetkih gradova u kojima možemo prepoznati neka starija vremena, svi drugi nekakvim su modernim gradnjama izgubili svoj klasični izgled. Možda su me privukle i slike Miljenka Stančića, s kojim sam nekoć prijateljevao. Ipak, presudno je bilo to da se taj čovjek vraća u manji grad. U Zagrebu on bi se zacijelo izgubio; u manjem je gradu vidljiviji.

Kako ste odabrali onu kavanu?



Fadil Hadžić i Tomislav Pinter na snimanju filma *Novinar* (1979)

— Ne sjećam se više, vjerojatno sam boravio u Varaždinu pa mi se svidio ambijent. To je kavana vrlo karakteristična za Varaždin. To je prava domaća birtija.

Dvoje glumaca posebno su sjajni, Sandi Krošl i Silvana Armenulić.

— Moje su komedije dosta igrane u slovenskim kazalištima, dobro sam poznao slovenski teatar. Vjerojatno sam tamo negdje zapazio Krošla. Dakako, svidjela mi se njegova fizionomija. Silvana Armenulić zapravo tu nema nikakvu ulogu, ona mi je trebala kao *pevaljka*.

Gotovo ni u jednom našem filmu atmosfera nekog mjesta nije toliko turobna kao u ovome. Može se reći da sivilo ondašnjega društva nikad nije prikazano toliko beznadno kao u Lovu na jelene.

— U tom filmu atmosfera je morala biti depresivna. Trebalo se uživjeti u ulogu čovjeka koji smatra da nije kriv i koji nema grijeha u gradu u kojemu svi od njega bježe. Mislim da je to jedan od najvećih moralnih problema koji se događaju; kada se čovjeku jednostavno oduzme javna legitimacija, kad više ni u najboljim prijateljima ne nalazi potpore. Taj pro-

blem može se dogoditi i u nekim drugim sredinama, ali u komunističkim sredinama bio je jedan od najtežih.

Je li kraj ponovno nadosnimavan, kako tvrdi Škrabalo, ili je onakav kakva ste zamislili?

— To je improvizacija gospodina Škrabala. Ništa nije mijenjano u *Lovu na jelene*, on je točno onakav kakav je napravljen.

Biste li danas napravili drukčiji kraj?

— Ne znam što bih danas napravio, ali u sadašnjim okolnostima to bi svakako bio oštriji film. Sumnjičenja ljudi bila bi oštrija, dodao bih još pokojli lik.

Mislim da kraj filma ništa ne oduzima njegovoj provokativnosti, isto kao što ni posljednji dio npr. Veličanstvenih Ambersonovih, iako nema veze s vezom, ne oduzima ništa kvaliteti Wellesova filma.

— I drugi autori mogli su raditi kritičke filmove, ali su bježali od tih tema. Pa ako se neki Hadžić onda toga prihvatio, trebalo mu je barem priznati dobre namjere. Jer u to doba stotine ideologa vrebale su na svaku krivu riječ. Ja sam ipak

napravio film koji je progovorio o problemu o kojemu se u to doba šutjelo.

Imali ste probleme zbog Lova na jelene sa Savezom boraca.

— Savez boraca u to je vrijeme bila važna institucija koje je donosila presude ideološke naravi. Borci su film shvatili kao zagovaranje ustaških pojedinaca itd., ali to nije imalo veze s vezom.

Ima li to kakve veze s činjenicom da nakon toga sedam godina niste snimili ni jedan film?

— Ne, nikakve. Zar sedam godina poslije nisam radio?

Između Lova na jelene i Novinara prošlo je sedam godina.

— Vjerojatno je to stjecaj okolnosti, jednostavno nisam dobio film, bio sam više zaokupljen kazališnim radom. Moja jedina stanka uvjetovana vanjskim utjecajem je ova posljednja. Dva-tri puta nudio sam projekte, no nisu bili prihvaćeni. To je slučaj sa cijelom mojom generacijom, Mimicom, Bulajićem... Nisam ni zapazio da je to razdoblje bez filma, vi ste me sad podsjetili. Uvijek sam radio paralelno, pravio izložbe, pisao knjige, radio filmove. Radeći jedno, odmarao sam se od onoga drugog. Stanke su potrebne u svakom poslu.

Sedamdesetih ste konačno i diplomirali.

— To je bio moj izlet u mladost, moja privatna pustolovina. Počeo sam se u mislima intenzivnije vraćati slikarstvu. Da nisam došao u Zagreb studirati slikarstvo, možda se i ne bih bavio filmom. Nedostajao mi je još jedan semestar do diplome i ja sam to shvatio vrlo ozbiljno. Svaki sam dan odlazio na fakultet, kartao i tulumario s kolegama, jednostavno sam proživio još jednu godinu studentskoga života, mladenački, u svojim pedesetim godinama.

Sedamdesetih ste ponovno aktivni i u štampi.

— Sudjelovao sam u osnivanju dvaju listova za kulturu, stvorio njihovu fizionomiju, pogurao ih i onda otišao. Šezdesetih sam, to smo preskočili, sudjelovao u osnivanju *Telegrama*, lista koji je ostavio trajan pečat kao novine za kulturu i umjetnost, ne časopis, nego novine. *Telegram* je dosta dugo trajao, poslije mene u *Telegram* je došao Mirko Božić i vrlo ga dobro vodio. Sedamdesetih sam osnovao *Oko*, no tu me poslije naslijedio Goran Babić. Ipak, *Oko* je na svom početku bilo dobar list, a i nakon Babića došla je mlada ekipa koja je ponovno pravila dobro *Oko*.

Godine 1979. snimate film Novinar. Nikako vam nije uspjele pobjeći od novinarstva.

— Mislim da bi vam to Freud bolje objasnio nego ja. Bio sam novinar, i to je profesija koje se ni danas ne odričem. Radio sam novine s istom strašću s kojom radim sliku. Mislim da je — ne punjenje stranica — nego stvaranje fizionomije nekih novina zapravo svojevrsna umjetnost. Može se reći da je to moj najosobniji film, ubacio sam unutra dosta vlastitog iskustva.

Znači da ste se poprilično razočarali profesijom; film pršti gorčinom.

— Nije on dovoljno gorak koliko je gorak zanat.

Posebno je gorak lik staroga novinara u tumačenju Fabijana Šovagovića, kojemu je ta uloga donijela jedinu Zlatnu arenu.

— On igra tipičnu žrtvu novinarstva. To je vrlo lijep posao, no posao koji previše troši čovjeka. On je nakon dvadesetak godina jednostavno gotov. Da je u nekoj drugoj profesiji, počeo bi živjeti od imena, ali u novinarstvu, nažalost, mora trčati istim tempom da bi održao korak s mladima. On taj tempo ne može izdržati i onda oni počnu razmišljati kako ga gurnuti negdje u kut redakcije. To je vrlo nesretna profesija, otuda gorčina na filmu. Čudim se da je veliki glumac Fabijan Šovagović dobio samo jednu Zlatnu arenu.

Šerbedžija nije bio nepoznat glumac, ali se dobro uklapa u najsuzdržaniji mogući stil glume koji ste forsirali s tipovima poput Krošla, Voje Mirića, Fehmiua...

— Šerbedžija je glumac koji razmišlja o onome što radi. Njegovo lice nikada nije prazno, to se najbolje vidi u nijemim situacijama u kojima je najbolji, jer govori licem.

Gotovo u svim vašim filmovima pojavljuje se težnja da ključne stvari iznosite u što je moguće kraćim i jezgrovitijim replikama. Čini mi se kako je najtipičniji primjer za to Novinar.

— Pa čujte, ja sam pisac, komediograf. A komediografija je dijalog do dijaloga. Iako volim kad se film malo i odmori od dijaloga, dijalog naprosto obožavam. Recimo dijalog Žigona i Šerbedžije, koji, da tako kažem, slični 'kaubojskoj sceni'; jedan puca, drugi puca pa tko će koga...

Dijalog je inače kronična slabost hrvatskoga filma.

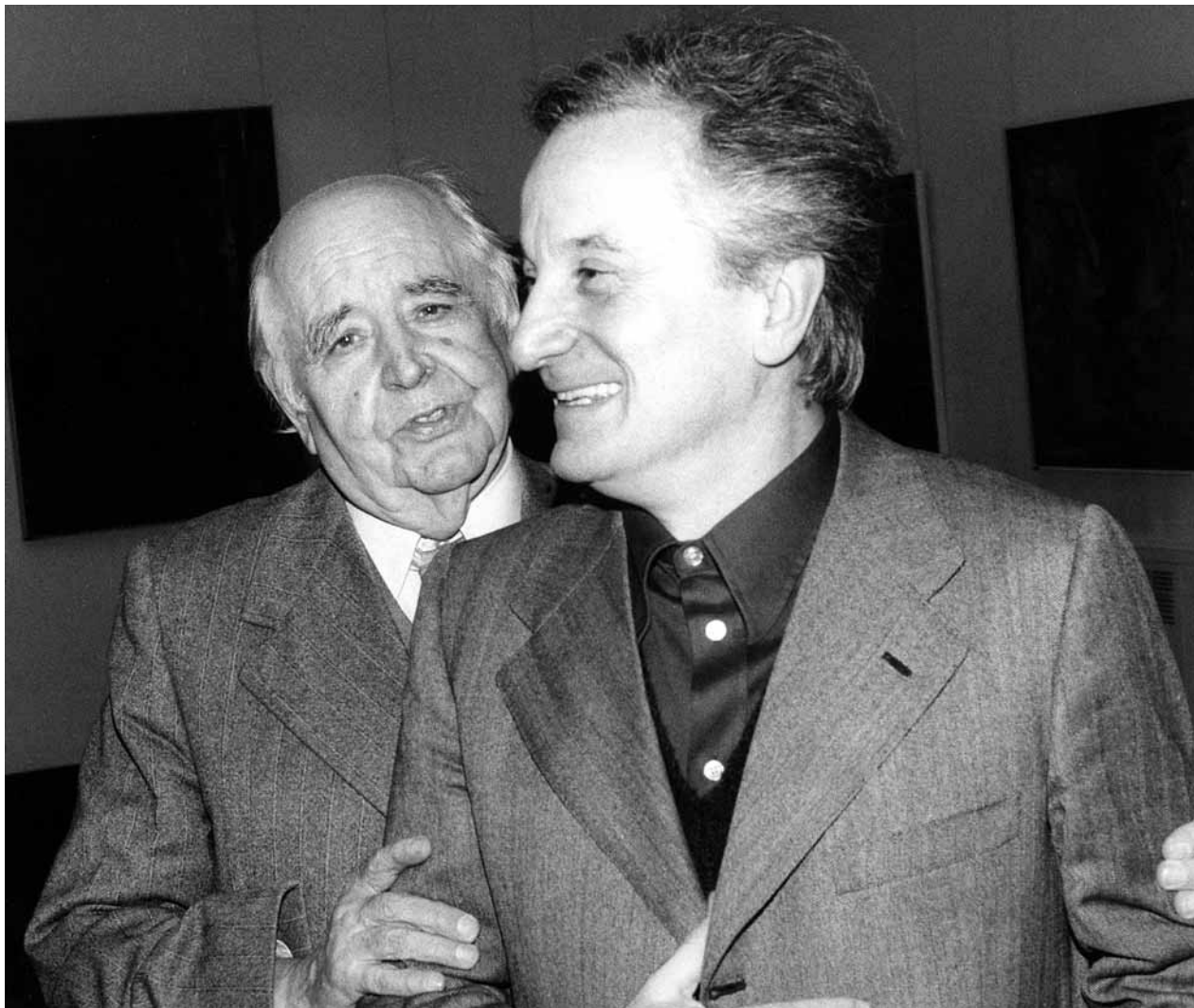
— Često se zgražavam nad kvalitetom dijaloga u domaćem filmu. U najbanalnijoj američkoj seriji dijalozi su bolji nego u hrvatskom filmu. Zato što ih pišu ljudi koji to znaju pisati, a ne svatko kao kod nas. Dijalog ne smije biti ono 'kako ste', 'gdje ste', 'dobar dan', 'kamo idete'. To je uobičajeni dijalog u domaćem filmu. Dijalog mora biti intrigantan.

Vratimo se malo vašem načinu režiranja filmova. Snimate li ključne prizore drukčije no ostale kad su u pitanju repetitive?

— Gotovo nikada ne rabim više od dvije do četiri repetitive. Dvije morate imati jer nikad ne znate hoće li se negativ negdje ogrebat i sl. Nastojim imati što je moguće više proba bez snimanja. Pretjera li se s repetitivama, glumac i sam padne u očaj kad vidi sedmu, osmu repetitivu i onda još više griješi.

Već ste rekli da je za vas režija filma završena u onom trenutku kada je napisana knjiga snimanja. Koliko su vaši filmovi definirani prije no što uđete u montažu? Pridržavate li se i u toj fazi u potpunosti knjige snimanja?

— Pazite, ja u montaži gotovo ništa ne mijenjam, osim što kratim film. Zapravo ja ga samo kondenziram, jer uvijek kad dođete s materijalom u montažu ustanovite da vam je film dvadesetak minuta duži. Tu jednostavno morate sažimati. Ali ja film imam montiran već u knjizi snimanja. Prema tome meni montažer gotovo ne bi ni trebao, iako je, dakako, dobro da imate montažera s kojim možete prokomentirati vlastiti film i razriješiti neke dileme. Ipak, mislim da je to čista šala kada netko kaže da u montaži pravi film. U montaži se filmovi ne prave. U montaži se film može pokušati spašava-



Miroslav Krleža i Fadil Hadžić na izložbi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu

ti, ali čim ga vi spašavate, onda to više nije to. Film se montira u knjizi snimanja, tamo je već sve rečeno.

Ambasador

Donedavno je vaš posljednji film bio Ambasador i nekako je, čini se, zaokruživao niz filmova o razočaranim idealistima u raskoraku s komunističkom zbiljom.

— Htio sam pokazati obrnutu stranu procesa odlaska u partizane, kako su oni koji su otišli u rat rušiti bogatu gospodu ugnjetavače na kraju i sami postali takvi i zaboravili svoj prvobitni moral. Tom filmu možda nedostaje malo retrospektive; da vidimo toga čovjeka, recimo, 1939. kada je bio nevažni civil, 1943. u nekoj ofenzivi, poslije rata kao ambasadora u bijelim rukavicama kako živi gospodski život. Prikazati ga kao čovjeka koji je prvo živio za revoluciju da bi se poslije sve to skupa pretvorilo u egoistični imućni život koji si od te iste revolucije dobio na dar.

Posebno mi je simpatična dekadentna scena u kojoj komunistička vrhuška karta za novac. Volite prikazivati kartanje, kartalo se i u Drugoj strani medalje.

— U komunizmu se kartalo više no ikada. Ne doduše na sastancima Centralnog komiteta, ali po kućama se kartalo i pilo. Ljudi na višim položajima radili su što i ostali svijet, prema tome nisu bili dekadentni.

Miodrag Radovanović izvrstan je u ulozi ambasadora.

— Taj ambasador morao je djelovati autoritativno, odlučno, jer ipak je on bio partizanski komandant. S druge strane morao je izgledati kao čovjek vičan diplomatskom ponašanju. Teško je u našem glumačkom svijetu pronaći adekvatnu osobu, no mislim da se u fizionomiji Radovanovićeve lica i njegovu ponašanju sve to poklopilo.

Koliko ste osobno poznavali Krležu? U svojoj studiji o vama Jurica Pavičić uspoređuje Ambasadora s Glembajevima.

— Ne mogu se pohvaliti time da sam bio njegov osobni prijatelj, prvo zato što je Krleža bio dosta stariji, a osim toga on, gotovo se može reći, i nije imao prijatelja. Većina ljudi s kojima se družio bili su mu više znanci no prijatelji. Nakon što je vidio jednu od mojih komedija, Krleža mi je prišao u Društvu književnika i rekao: 'Hadžiću, dođi da ti sutra vadim zube naživo.' To je bio njegov stil, on je uvijek nastupao pomalo generalski. Ja sam te naše razgovore uvijek nastojao zasladivati određenim pitanjima pomalo, više se, onako u šali, suprotstavljajući, tako da je to njega možda i zabavljalo, pa me tu i tamo znao pozvati na razgovor. Neke moralne veze između sudbina Glembejevih i ambasadorove obitelji postoje, no to su ipak dvije različite stvari.

U Ambasadoru snimili ste i prvu malo žešću ljubavnu scenu između ambasadorova sina i njegove djevojke.

— Taj je film mogao i bez te scene. Kada bih danas snimao *Ambasadora*, prikazao bih toga sina u jednoj, da tako kažem, pubertetskoj konfrontaciji druge vrste. Ipak, pustimo sad to, već sam vam rekao da bih sve filmove napravio iznova, a predlažem to svima, čak i gospodinu Babaji, jer bi svi danas bili pametniji.

Ambasadorov sin kojega glumi Željko Königs knecht svira u rock-bendu čija pojava asocira na vašu parodiju naše onodobne glazbene scene. Jeste li i koliko početkom osamdesetih bili upoznati, primjerice, s novim valom?

— Nisam. U neku ruku bio sam konzervativan, no slušao sam svašta. Ja i dan-danas uživam slušati Vivaldija, ali uživam isto tako i u malom Dini Dvorniku. Raspon ukusa od uvijek mi je bio širok, ali imena nikad nisam pamtio; i dans a propadam na ispitima kod svoje kćeri jer pojma nemam tko što pjeva.

Prošlo je dvadesetak godina između Ambasadora i Doktora ludosti. Unatoč tome što niste snimali filmove niste, dakako, bili neaktivni?

— Radio sam u međuvremenu svašta. Napisao sam uz ostalo i dva romana, *Crveni mozak* i *Konvertit*. Napisao sam i osobito mi dragu knjigu, *Anatomiju smijeha* u kojoj sam skupio svoja pedesetogodišnja iskustva sa smijehom. Tu sam na esejistički način, gotovo znanstvenim postupkom, analizirao smijeh. Napisao sam i knjigu kozerija *Glumac, to čudno stvorenje*, napravio *Antologiju hrvatskog humora*, na koju sam potrošio dosta vremena, gotovo se zaključavši u sveučilišnoj knjižnici. Napisao sam i dvadesetak komedija.

U to doba dogodile su se i promjene u vašem privatnom životu.

— Mislim da za povijest filma to i nije baš tako bitno. Ja sam živio u braku s jednom ženom dosta dugo. Sada sam u braku s drugom, dramskom glumicom Elizabetom Kukić, imam kćer od osamnaest godina. Imam sasvim solidan obiteljski život, koji mi pomaže da budem koncentriran u poslu koji obavljam.

Pokazuje li vaša kći afinitete za film i umjetnost uopće?

— Kći ne pokazuje nikakva afiniteta za umjetnost. Voli pogledati dobar film ili kazališnu predstavu, ali zasigurno se ni-

kada neće time baviti. Iako su njezini školski književni radovi dobri, drago mi je da se nije uspjela inficirati umjetnošću.

Doktor ludosti

Je li vam nakon gotovo dvadeset godina bilo teško ponovno režirati?

— Nikad mi nije bilo lakše.

Jeste li opet bili brzi?

— Film je snimljen za dvadesetak dana i ja ga ni u Hollywoodu ne bih dulje snimao, mislim da mi više od toga nije potrebno.

Predstavite nam malo svoj novi film, Doktora ludosti, možete li nam otkriti o čemu je u njemu riječ?

— Teško mi je objasniti otkud ideja za *Doktora ludosti*. U nas, što je lošiji redatelj, to bolje zna objašnjavati svoje filmove. Ja se upravo divim nekim našim književnicima i filmskim stvarateljima, koji daleko bolje znaju opisati svoj film nego što ga znaju napraviti. *Doktor ludosti* mali je uzorak našega sadašnjeg života. Ja sam pokupio sedam, osam ljudi iz tog našeg života koji su ušli u jednu psihijatrijsku ordinaciju. O svakome od njih mogao bi se napraviti poseban film. Oni su došli liječiti svoju psihu čovjeku koji bi također trebao posjetiti psihijatra. I tu se događa komedija puna apsurdnih situacija. Film je izrazito glumački ambiciozan. Pero Kvrđić igra psihijatra, tu je odlični Damir Lončar, vrlo dobri Žarko Potočnjak. Milan Štrljčić igra reportera crne kronike, Igor Mešin 'prolupaloga' novinara. Tu su i Elizabeta Kukić, Olga Pakalović...

Kako ste osigurali novac za snimanje filma?

— Drago mi je da sam negdje pri kraju svoga filmskog puta upoznao mlada čovjeka kakav je Jozo Patljak. Radio sam s mnogo producenata, no svi su oni bili uglavnom činovničkoga karaktera, ovo je prvi put da sam sreo jednoga koji je umjetnički zanesenjak. Država mu za sada nije dala nikakav novac i ne znam kako će se iskopati iz svega toga.

Kritika; ukusi; Pula; tehnologija; budućnost

Koliko vam je, kao čovjeku neprekidno okrenutu budućim djelima, koji se ne bave mnogo tumačenjem svoga ni tuđega rada, uopće bitna kritika?

— Tu mogu citirati svoga kolegu, Ingmara Bergmana. On je, čini mi se, rekao da je do četrdesete kritičare jednostavno htio tući, a da ga poslije sve to skupa jednostavno više nije smetalo. Isti je slučaj i sa mnom, samo bih granicu pomaknuo sa četrdeset na pedeset godina. Nekada sam to primao s velikim uzbuđenjem, sada više ne. Došao sam do filozofije da kritike pišu i pametni ljudi i budale. Kao što u svakoj profesiji imate i budala i pametnih, tako je u kritici. Najgore je to što, da biste bili, recimo, kirurg, morate imati nekakve svjedodžbe, ali da biste bili kritičar, ne morate imati nikakvih prethodnih kvalifikacija. Ipak, to me sve više nimalo ne uzbuđuje. Imam osobnu filozofiju zbog koje sam možda do dan-danas preživio, a ta je da kod mene sve velike drame i uzbuđenja traju najviše trideset minuta. Ipak, nekakva ocjena mora postojati.



Fadil Hadžić i Rade Šerbedžija na snimanju *Novinara* (1979)

Šezdesetih ste godina na Televiziji Zagreb realizirali humorističku seriju Sedma sila o kojoj se danas gotovo ništa ne zna. Kako je došlo do te serije?

— Ma to sam ja predložio, oni su prihvatili i ja sam režirao. Ne znam više točno ni koliko je bilo nastavaka, tri ili šest, ne znam. To je bila humoristična serija o novinarstvu. Da ju je napravio gospodin Babaja, Škrabalo bi je razvikao u svojoj knjizi, a ovako je uopće ne spominje. Dobro, to i ne ide u filmove, ali mnogo stvari koje se tamo nalaze ne pripadaju među filmove.

Kakva je bila gledanost serije?

— Ma bila je odlična. Onda se sve gledalo, televizija je bila fenomen.

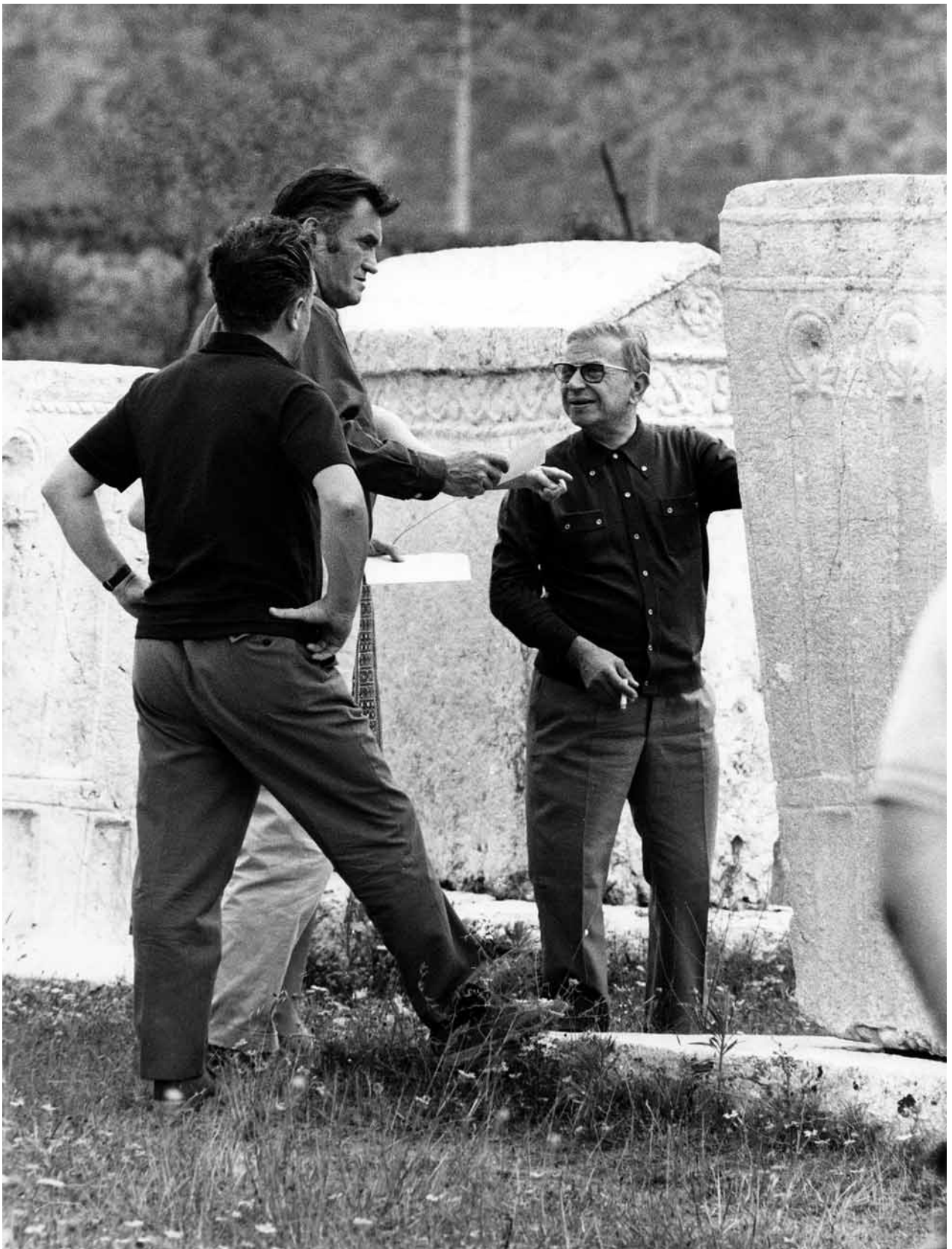
Jedna stvar koju smo preskočili, a vezana je uz vaše bavljenje osnivanjima i organizacijom najrazličitijih stvari, jest i Pulski filmski festival?

— Godine 1954. Mario Rotar, vrlo drag čovjek, direktor kina u Puli, napravio je u Areni reviju filmova. U to doba ja sam bio glavni urednik VUS-a i mi smo u redakciji, zbog visoke naklade, raspolagali s dosta novca i poželjeli napraviti

filmski festival. Mislili smo zašto ne u Puli, otišli dolje, dogovorili se s gradom i te 1955. preuzeli festival. Iako se početak Pule posve normalno računa od 1954. godine, tek 1955. uveden je službeni žiri i počele su se dijeliti *Arene*. Na *Zlatnim arenama* iznutra piše *Vjesnik u srijedu*. Prvih nekoliko godina vodili smo festival zajedno sa mojim dobrim prijateljem Mariom Rotarom. I to je to, iako neki tvrde da je jedina moja uloga ta što sam festival htio preseliti iz Pule u Zagreb.

Što vi mislite, kao jedan od utemeljitelja, što bi s Pulom trebalo napraviti da ponovno postane pravi festival?

— Prvo treba izbaciti strane filmove. Što će tamo strani filmovi, koji ionako dođu u distribuciju, bez zvijezda, bez redatelja, bez ikakve natjecateljske neizvjesnosti? To je samo uzaludno trošenje novca. Nama treba dobar domaći film. Produkcija se može povećati tako da se promijeni način financiranja. Ako producent može snimiti film za dva milijuna kuna, zašto drugomu dajemo po šest ili sedam za isti takav film? Kad bi na festivalu bilo prikazano desetak filmova, to bi već sličilo nečemu. U uvjetima pet snimljenih filmova godišnje trebalo bi raditi bijenale.



Vlado Dedijer i Jean-Paul Sartre s Hadžićem pripremaju film *Zemlja heretika*

Koliko vas je zahvatila pošast najnovijih tehnologija? Vidim, nemate mobitela; kako pišete tekstove?

— Sve to skupa ni najmanje me ne zanima. Znam da sve to skupa postoji i da je potrebno; moje kći i supruga imaju mobitele. Ipak, ja ga nemam. Ne želim si stvarati brigu da ga stalno nosam po džepu, tko me treba, uvijek me i dobije; ovdje (u *Kerempuhu*, op.a.) ili na kućni telefon. Sve to skupa meni više nije potrebno, ja svoje rukopise pišem rukom i diktiram daktilografkinji, koja to unosi u računalo, a više i nema mnogo toga za unositi; godišnje dva veća teksta.

Koje biste filmove onako nabrzinu izdvojili kao omiljene, koji su na vas ostavili osobit dojam?

— Broj jedan je *Forest Gump* s Tomom Hanksom, ne znam tko je režirao niti me zanima.

Robert Zemeckis.

— Sigurno netko od tih mladih genijalaca, ali nije bitno. Iz mladosti mi je ostalo u glavi *Čudo u Milanu* Vittorija De Sike, također fantazija, ni na nebu ni na zemlji. *Kum* bih mogao gledati osam puta, iako nijedan film ne mogu gledati više od dva puta, a i drugi put mi je previše: ne volim ponavljati stvari. Tu je stvorena cijela filozofija, čak i ova izvrsna serija *Obitelji Soprano* vuče repove od *Kuma*. Poslije vesterina to je vjerojatno najdragocjeniji proizvod američkog filma. Od redatelja izdvojio bih Formana, već sam ga i spominjao, pa onda neke Bergmanove filmove...

Cijeloga života ističete kako filmove treba raditi za publiku. Kako mora izgledati film da bi se svidio publici, ili tog recepta nema jer, da ga ima, ne bi propadali i najproračunatiji američki producenti?

— Ne znam, mislim da film mora biti autentičan, mora što je moguće više sličiti stvarnom životu. Film koji previše mudruje i filozofira ne dolazi do gledatelja, gledatelj voli gledati sebe, voli gledati svoje priče, voli gledati svijet koji i sam prepoznaje oko sebe. Kad to ne opazi, onda se ne veže uz film. Uvijek pokušavam autentičnost života prenijeti na film. Jedini zakon koji ja uvijek imam pri izradi filma jest taj da sve što radim bude jednostavno i čitko. Nastojim da film uvijek bude dramaturški čitak, ne volim nedorečenosti i eksperimente sa samom idejom. Kada pravite neku scenu, morate shvatiti da ona ima dramaturgiju kao i film u cjelini. Uvijek mora postojati sukob i u samoj sceni.

Vaše kazališne dane i komedije ostavili smo malo postrani, a bavimo se ponajprije filmom.

— U okviru redakcije *Kerempuha* 1949. godine pokrenuo sam *Kerempuhovo vedro kazalište*. Nakon godinu dana prekrstili smo ga u *Komediju*, iz koje sam otišao kada sam shvatio da se ona profilirala u teatar glazbene komedije. Godine 1964. pokrenuo sam u Medulićevoj ulici ponovno satiričko-kabaretski, teatar koji se zvao Jazavac. Sedam godina bili smo u Medulićevoj, a onda se preselili ovdje gdje smo i danas, jedino što se u međuvremenu promijenilo ime, ali to je već dobro poznata priča. Iako sam u mirovini, ja sam tu još dramaturg. Pokrenuo sam i drugu scenu Jazavca, Vidru.

Prvu komediju objavili ste 1952. godine.

— Pisao sam i prije neke sitne priče, koserije, no prvu komediju napisao sam za Komediju, 1952. godine. Zvala se *Dosadna komedija*. Posebno se svidjela velikom književnom stručnjaku Ivi Hergešiću, koji ju je proglasio pirandellovskom komedijom. Poslije, kad sam ga sreo, priznao sam mu da nisam do tada uopće čitao Pirandella. Dobar prijem moje prve komedije bio mi je poticaj za ovih ostalih pedeset i šest.

Pedeset sedam komedija nije malo.

— Nije samo moj slučaj takav. Većina komediografa pisala je mnogo, jer su ih teatri jednostavno tjerovali na to. A narudžba po mom mišljenju nije ništa omalovažavajuće, jedan moj komad čak se zvao *Naručena komedija*. Renesansni majstori svoja su najbolja djela naslikali za naručioce.

Kao i američki redatelji za studije.

— Eh, da sam živio u takvoj vrsti kinemaotografije, danas bih imao dvadeset i pet, a ne četrnaest filmova. Nisam ja filmove dobivao zbog lijepih očiju ili političkih veza, dobivao sam ih zato što sam poštivao rokove i pravio filmove za publiku. Kazališna i filmska publika vrlo je ozbiljna publika, to su mladi i školovani ljudi, njih se mora respektirati. I za njih se mora raditi film. I ne možeš, ako film propadne, reći da je publika grozna. U svakom slučaju, da sam živio u Americi, imao bih mnogo, mnogo veću mirovinu od ove koju od sramote ne smijem ni spomenuti.

Biste li i što promijenili u svojim filmovima, osim onih sitnica o kojima ste već govorili?

— Možda će mi zamjeriti moje kolege, ali ja bih svih svojih četrnaest filmova vrlo rado ponovno snimio, mislim da bih s današnjom pameću te filmove napravio još boljima. To predlažem i svim drugim autorima, mislim da bi svih dvjesto pedeset ili koliko je već filmova snimljeno trebalo snimiti ponovno. Reći ću vam i zašto, razlog je vrlo jednostavan. Svi ti filmovi stvoreni su u klimi koje mi najčešće nismo ni bili svjesni. Nije tu riječ o društvenoj ili ideološkoj presiji, većina filmova i nema nikakvih političkih konotacija, no u sve nas uvukao se oprez. Čak i ljubavni film, kada se radi u takvoj klimi pravi se s određenim oprezom. Mi svih ovih pedesetak godina nismo radili filmove ni za sebe, ni za publiku ili producente, nego ponajprije za komisije. Taj je monstrum uništio hrvatski film, zato ga danas nema ni u Cannesu ni u Veneciji, ove male turističke festivale ne računam.

S kojim ste se od svojih kolega filmaša najviše družili?

— Sa svima sam manje-više bio dobar, pogotovo s onima iz crtanoga filma. Vukotić mi je bio prisni prijatelj. Imao sam vrlo dobre odnose i s Mimicom, s Bauerom također, s Golikom sam imao odlične odnose.

Završili ste Doktora ludosti. Imate li već kakvih novih ideja za filmove?

— Volio bih u ovoj klimi, u kojoj smo rasterećeni svih mogućih nadgledavanja sa strane, napraviti još pokoji film. Hoće li se to dogoditi, ne znam. Ako mi producent ponudi film, ja ću ga vrlo raditi snimiti.



Miodrag Radovanović i Fadil Hadžić na snimanju filma *Ambasador* (1984)

U razgovoru s vama stekao sam dojam da ste čovjek koji se vrlo rijetko okreće unatrag. Otkuda tolika potreba za stvaranjem nečega novog?

— Ni jedan moj dan ne prođe, a da nisam nešto napisao, pročitao, naslikao. Mislim da bi mi najgori dan u životu bio kada bih sjeo na klupu i ništa ne radio. Čak i kada odem na

more da bih napunio akumulator, nema dana da ne pišem barem dva sata. Jednostavno imam tu nekakvu provokaciju da stvaram nešto novo. Žao mi je samo što sam sada negdje pri kraju toga puta, jer mislim da će u mojim akumulatorima ostati još mnogo energije i ideja, koje će nažalost biti pokopane zajedno sa mnom.

Vjerran Pavlinić

Protest

Kada bi se na nekoj imaginarnoj retrospektivi istočnoeuropskog političkog filma u, primjerice, londonskom National Film Theatreu, greškom pojavila kopija filma *Protest* bez engleskih titlova, filmofil-namjernik zasigurno bi pomislio da se zatekao na pogrešnoj projekciji. Već od svoga drugog kadra i pogleda na Bekima Fehmiua u zgužvanom baloneru, kako uokviren razbijenim podrumskim prozorom i praćen glazbom kakva se danas običava nazivati *crime jazz* odlazi na put samoubojstva, *Protest* ugodajem neodoljivo podsjeća na svijet klasičnoga američkog *film noir*a, ili pak na Beckerove, Clouzotove ili Melvilleove šetnje francuskim podzemljem, pri čemu komunistički rukovoditelji sa svojim zalizanim frizurama i koščatim licima asociraju na mafijaške vođe, a predstavnici radničke klase u zadimljenoj kuglani na sitne ribe iz pariškoga kriminalnog miljea. No, s druge strane, kada bi hrvatski filmofil nekom prijatelju iz tuđine poželio dočarati kakva je to okusa i mirisa bio život u predzidu željezne zavjese drugom polovicom 20. stoljeća, posegnuo bi upravo za ovim ili nekim drugim Hadžićevim filmom 'suvremene tematike'. Zašto upravo ovom činjenicom započeti uvid u vjerojatno ponajbolji film Fadila Hadžića, najproduktivnijega hrvatskog redatelja? Zato što će nas ona posredno odvesti do nekih općih karakteristika pristupa filmu ovog autora, stilski i tematski inače vrlo heterogena opusa.

Ukorijenjenost u problematici iz izgradnje suvremenoga socijalističkog društva, ali istodobno oči širom otvorene prema stilskim i žanrovskim strujanjima svjetskoga filma te spremnost za poigravanje raznim izlagačkim obrascima ono su što definira najbolje trenutke Hadžićeva opusa u cjelini, najočitije upravo u noarovskom ikonografijom obojenom, modernističko-crnovalovski intoniranom *Protestu*.

»Sam/ prolaziš sad/ kroz grad/ za tebe pust...» — *Grad*, onodobni hit Grupe 220 kojim će Hadžić popratiti skok nezadovoljnoga radnika Ive Bajsića (Fehmiu) s vrha zagrebačkog Nebodera, mogao bi bez problema poslužiti kao *theme-song* i glavnih junaka nekolicine drugih njegovih najuspješnijih filmova, osamljenika prepuštenih sebi samima u neprijateljskom okružju neposredne okoline, počevši od ilegalke na *under-cover* zadatku u *Abecedi straha* (1961), do beskompromisno-idealističkog novinara, svojevrsnog pandana Bajsiću iz intelektualnih krugova u *Novinaru* (1979). Inače, primjena glazbe 'dugokosih električara' (takoder i u filmu *Tri sata za ljubav* /1968/), još je jedan prilog otvorenosti tada 45-godišnjeg Hadžića prema trendovima popularne kulture.

Bajsić je radnik koji odbija biti tek karika socijalističkoga hranidbenog lanca, lik koji pojam *samoupravljanje* shvaća možda odveć doslovno, te dolazi u sukob s rukovodstvom svake tvornice u kojoj radi. Lik kao stvoren za nositelja društveno-kritičke intoniranosti ovoga nepobitno subverzivnog filma. No, definirajući Bajsića i kao nepredvidljiva, ekscesivna i alkoholu sklona pojedinca (»Prgavi primitivac, anarhičan tip kojemu je samoupravljanje udarilo u glavu« — okarakterizirat će ga jedan od njegovih direktora), čiji postupci ni kod publike neće uvijek naići na odobravanje, te ostavljajući makinacije zbog kojih dolazi do njegovih sukoba s rukovoditeljima ponešto nedorečenima, Hadžić vješto zaobilazi eventualne cenzorske zamjerke (nešto što mu s *Novinarom* nažalost nije pošlo za rukom), puštajući nepoćudne tonove da u naletima isplivaju iz slojevitosti filma. U samoj ulozi Bajsića teško je zamisliti ikoga drugog do Bekima Fehmiua, inače jednog od najistaknutijih predstavnika glumačkog tipa *gnjevnog mladog čovjeka* u jugoslavenskoj kinematografiji, koji svojom animalnom grčevitošću gradi tek na trenutke probojan zid kako između sebe i ostalih likova filma, tako i između sebe i publike. »Imao je tako nešto zanimljivo u očima, poput neukročene životinje« — komentira Ivicu jedna od tajnica iz poduzeća, a i dojmovi koje će ostaviti na kolegice u tvorničkoj kantini bit će najlakše izrečeni — usporedbama sa životinjskim svijetom — »Šutljiv je kao riba«, dok svoju buduću ljubavnicu Nadu (Nada Subotić) Bajsić »Gleda kao zmija guštera«.

»Kod ptica, kao i kod glumaca najvažnije su oči« — maksimuma jednog od likova filma, knjigovođe-pronevjeritelja koji se bavi prepariranjem (a i sam je bivša zatvorska ptičica) kao da je bila Hadžićeva ideja vodilja pri izboru glumaca za *Protest*. Nositelji većine uloga doimaju se kao naturščici izabrani upravo radi svojih fizionomija, zbog mogućnosti da već svojim izvanjskim izgledom i držanjem (da, i pogledima) kažu sasvim dovoljno o sebi i onome što predstavljaju, dok su štire rečenice koje izgovaraju pravi biseri scenarističke konciznosti i svrhovitosti. Ovakvo izbjegavanje suvišnih verbalizacija u definiranju likova nešto je što izdvaja Hadžića od većine hrvatskih redatelja sve do današnjih dana. Ta činjenica dodatno dobiva na težini kada se uzme u obzir da je riječ o redatelju kroz karijeru snažno povezanim s teatrom i teatru inherentnom drukčijem pristupu instituciji glume. Scenografsko-kostimografski sklop ukorijenjen u realizmu, još jedno od Hadžićeva stalnog karakterizacijskog oruđa, u *Protestu* ostavlja dojam naročite promišljenosti. Dovoljno je za-

Bekim Fehmiu u filmu *Protest Fadila Hadžića*

paziti simboličku uporabu slika na zidovima dvojice tvrdolinijskih direktora iz filma — dok će jedan u svojim pojavljivanjima biti kadriran s umjetničkom impresijom nekog partizanskog odreda neposredno iza svojih leđa, istu će ulogu kod drugoga odigrati poveliki zemljovid Jugoslavije.

Protest se bez mnogo dvojbi može proglasiti Hadžićevim stilski najelegantnijim i najdorađenijim djelom, kako u gradnji pojedinih scena, tako i u globalnoj dramskoj organizaciji filma. Građeci svaku situaciju uglavnom statičnim kadrovima, podvrgnutim matematički preciznom montažnom ritmu (jedan od najboljih radova legendarne montažerke Radojke Tanhofer), Hadžić postiže osjećaj napetosti pred eksploziju, paralelan sa stanjem glavnog junaka. Ovdje je nemoguće ne spomenuti uvodnu sekvencu samoubojstva, gotovo u cjelosti organiziranu u parovima najavni kadar-subjektivni kadar, jednu od nekoliko doista antologijskih sekvenci hrvatske kinematografije. Snimateljski rukopis Ivice Rajkovića, pak, u *Protestu*, njegovu prvom dugometražnom igranom filmu, bezbolno prelazi iz naturalističkog, poludokumentarističkog pristupa (sekvenca motokrosa) do visokoestetiziranog *chiaro-scurro* artizma (Bajsić dijeli postelju s Nadom).

Okvir za portret glavnog junaka u stilu *Gradanina Kana*, izveden u brojnim retrospekcijama, Hadžiću je poslužio kao

motiv za poigravanje mogućnostima koje mu takav modernistički razlomljen izlagački stil pruža. Zanimljivo je da će se tijekom filma mijenjati ne samo nositelji retrospekcija kroz koje upoznajemo Bajsića nego i način i motivacija njihovih pogleda u prošlost. Prvih nekoliko sekvenci nagovještuje da će se raditi o klasičnom filmu istrage — inspektor (Antun Vrdoljak) ispituje Bajsićeva najboljeg prijatelja Jozu (Ilija Džuvalekovski) i u tri njegove retrospekcije doznajemo o počecima njihova prijateljavanja. Četvrti *flashback*, međutim, iako ga Jozo najavljuje, ne pripada izravno njemu, jer u situaciji koja slijedi — Bajsićevo upoznavanje buduće ljubavnice — on nije bio prisutan, o njoj zna samo posredno. Ta subjektivno-objektivna retrospekcija, pak, najava je za inspektorovo ispitivanje šefa pravne službe Bajsićeva zadnjeg poduzeća (Boris Buzančić), i tu se uloga inspektora i njegove istrage kao motivatora *flashbackova* završava. Pojaviti će se do kraja filma još samo dvaput, u kratkim epizodama, kao promatrač samo iz čiste profesionalne tvrdoglavosti još zainteresiran za uzrok samoubojstva glavnoga lika. Sljedećih nekoliko retrospekcija, uokvirenih situacijom Bajsićeva sprovođa, tematski ocrtavaju njegov razlaz s ljubavnicom. Završetak njihova odnosa u *flashbackovima* pritom nije prikazan kronološki, nego u prva dva (susjede Hermine i same Nade) vidimo čin i epilog razlaza, a u trećem (Bajsićeva prijatelja

kuglaša) i njegov uzrok — Nadino koketiranje s vozačem iz poduzeća. Unutar sljedeće Nadine retrospekcije, sjećanja na lijepe trenutke s Bajsićem, ulazimo pak i u retrospekciju Bajsića samoga te tim iznimno retoričkim postupkom Hadžić započinje temu novoga niza pogleda u prošlost — samoupravnoga sukoba glavnog junaka s glavešinama poduzeća Feromont, pogotovo s licemjernim komunističkim buržujem Molnarom. Susret Joze i Molnara inicirat će novo Jozino prisjećanje na pokojnoga prijatelja, a detalje o Bajsićevu otokazu iz Feromonta doznajemo ponovno iz njegove vlastite retrospekcije, smještene unutar Jozine. U nastavku filma ulogu istražitelja preuzima sam Jozo te su dvije sljedeće retrospekcije — Bajsićeva zatvorskog kolege i šefa pravne službe posljednjega poduzeća u kojem je radio — motivirane upravo njegovim propitkivanjem. Jozina privatna istraga neočekivano završava njegovom vlastitom retrospekcijom na posljednje trenutke provedene s Bajsićem, kada izjava konobara iz kavane Neboder — »Vi vjerojatno znate zašto je skočio« — okreće težište istrage natrag na njega samoga. U Jozinu posljednjem *flashbacku* doznajemo tako da je upravo on nenamjerno bio katalizator Bajsićeve odluke o samoubojstvu te da se prvi kadrovi filma nadovezuju na kraj njihova posljednjega razgovora, čime kružna dramska konstrukcija *Protesta* biva zatvorena.

Hadžićeva redateljska znatiželja i razigranost u *Protestu* ne iscrpljuju se, međutim, tim na prvi pogled razbarušenim paralelnim vođenjem priče u prošlosti i sadašnjosti. Uz nositelja i motivatora mijenjaju se i stupanj subjektivnosti svake pojedine retrospekcije (u čemu je svakako najčistiji i ujedno najinventivniji *flashback* Bajsićeva zatvorskog kolege-ptičara, izveden isključivo iz perspektive njegova subjektivnog

pogleda) te načini ulaska u njih. Tako, dok će većina retrospekcija konvencionalnije biti najavljena krupnim planovima njihovih nositelja, uz prevlačenje tona iz sadašnjosti na prošlost i obratno (u slici su montažni prijelazi zasnovani isključivo na rezovima), neki će *flashbackovi* nastupiti naizgled nemotivirano, bez prethodne najave ili, pak, popraćeni nekom duhovitom redateljskom dosjetkom. Tu svakako valja spomenuti situaciju u portirnici Feromonta, u kojoj su portirove riječi »K'o danas ga gledam« popraćene njegovim doslovnim pogledom u prošlost, kadrom koji bi formalno, osim činjenice da tri godine prethodi najavnom i da se i on sam nalazi u njemu, definitivno odgovarao portirovu subjektivnom kadru.

Zaključno, u svjetlu trenutne revalorizacije Hadžića kao filmskog autora, usmjerene kako na ponovno iščitavanje pojedinih filmova, tako i na traženje ponovljenih motiva u njegovu na prvi pogled vrlo nekoherentnu opusu, *Protest* se kristalizira kao autorovo središnje djelo. Od već spomenuta reflektiranja društvenih kretanja kroz prizmu neprilagodanog pojedinca, preko ukorijenjenosti radnje u događajima iz prošlosti junaka (*Druga strana medalje*, 1964; *Lov na jelene*, 1972; *Ambasador*, 1984), do žanrovskih premaza (*Abeceda straha*, 1961; *Divlji anđeli*, 1969), pa čak i *Lov na jelene* koji pričom o junaku koji se vraća u mali grad kako bi raščistio neriješene račune s lokalnim moćnikom neodoljivo podsjeća na neke klasične vestern-predložke), *Protest* objedinjuje autorske konstante važne za sve eventualne buduće studije o Hadžiću, predstavljajući se time i kao idealna polazišna točka za bolje razumijevanje njegova filmtvorstva uopće.

Filmografija

PROTEST /Hr/Slo/ pr. Viba film/Producentska grupa Most, Ljubljana: 1967. — sc/r. Fadil Hadžić, k. Ivica Rajković, mt. Radojka Tanofer, ton Herman Kokove, sgf. Ozren Vuković. — ul. Bekim Fehmiu (Ivo Bajsić), Ilija Džuvalekovski (Joz), Nada Subotić (Nada), Boris Buzančić (šef pravne službe), Rudolf Kukić, Antun Vrdoljak (inspektor), — igr, dgm, c/b, 84 min.

Filmografija Fadila Hadžića

(Podebljani su naslovi cjelovečernih filmova.)

1951.

TAJNA DVORCA I.B. / HR, Jadran film, 1951. — sc. Fadil Hadžić (prema svojoj jednočinki Druga rezolucija); df. Sergije Tagatz; gl. Vilim Marković; koreograf Nenad Lhotka; mt. Lida Braniš; ul. Silvija Hercigonja, Nenad Lhotka, Gregor Radev, Milko Šparemblek i dr. — igr. kratkometražni, c/b, 23 min.

1952.

ZAČARANI DVORAC U DUDINCIMA / HR, Duga film, 1952. — sc. Fadil Hadžić; r. Dušan Vukotić; df. Stevo Landup; gl. Vladimir Krauss-Rajterić; sgf. Ismet Voljevic; mt. Maja Marković, Dušan Vukotić — crt. kratkometr., 35 mm, c/b

1957.

TAMO, KRAJ OPASNE RIJEKE / HR, Zagreb film, 1957. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Branko Blažina; gl. Vladimir Kraus-Rajterić; mt. Lida Braniš — dok. propagandni, c/b, 35 mm, 408 m.

1958.

POSLJEDNJA ČERGA / HR, Zagreb film, 1958. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Jure Ruljančić; gl. arhivska; mt. Lida Braniš — dok. kratkometražni, boja, 35 mm, 430 m

1959.

SLAVNI SUDE / HR, Zora film, 1959. — sc. Krešo Novosel; r. Fadil Hadžić; df. Hrvoje Sarić; gl. arhivska; mt. Blaženka Jenčik — dok. kratkometražni, c/b, 35 mm, 350 m.

JEDAN IZ LEGENDE / HR, Zagreb film, 1959. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Ilija Vukas; gl. Dragutin Savin; mt. Radojka Ivančević — dok. kratkometražni, boja, 35 mm, 340 m.

1960.

KARNEVAL / HR, Zagreb film, 1960. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Ilija Vukas; gl. Dragutin Savin; mt. Radojka Ivančević — dok. etnografski, kratkometražni, boja, totalskop, 35 mm, 350 m.

SARAKAČANI / HR, Zagreb film, 1960. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Ilija Vukas; gl. Dragutin Savin; mt. Radojka Ivančević — dok. etnografski, kratkometražni, boja, totalskop, 35 mm, 350 m.

1961.

ZEMLJA S PET KONTINENATA / HR, Zagreb film, 1961. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Ilija Vukas, Hrvoje Sarić; gl. Dragutin Savin; mt. Radojka Ivančević — dok. dugometražni, boja, totalskop, 35 mm, 2170 m

ABECEDA STRAHA / HR, Jadran film, 1961. — sc. Fadil Hadžić, Fedor Vidas; r. Fadil Hadžić; df. Tomislav Pinter; gl. Bojan Adamić; sgf. Muharem Bibić; mt. Radojka Ivančević, ul. Vesna Bojanić, Josip Zappaloporto, Nada Kasapić, Tatjana Beljakova, Maks Furijan, Miodrag Lončar, Jasenka Kodrnja — igr. dugometr., c/b, 99 min, 35 mm, 2700 m

1962.

DA LI JE UMRO DOBAR ČOVJEK? / HR, Jadran film, 1962. — sc. Fadil Hadžić, Žika Živuloić-Serafim; r. Fadil Hadžić; df. Branko Ivatović; gl. Tomislav Simović; sgf. Zvonimir Lončarić; mt. Radojka Tanhofer; ul. Boris Dvornik, Mile Gatara, Ana Pavić, Mića Tomić, Manja Golec, Mirko Vojković, Anton Marti — igr. dugometr., c/b, 35 mm, 105 min, 2860 m

1963.

DESANT NA DRVAR / SR, Avala film, 1963. — sc. Fadil Hadžić, Bora Ćosić; r. Fadil Hadžić; df. Branko Ivatović; gl. Josif Enriko; sgf. Aleksandar Milović, Lazar Stefanović; mt. Katarina Stojanović; ul. Ljubiša Samardžić, Pavle Vujić, Maks Furijan, Marija Lojk, Rade Perković — igr. dugometr., cinemascope, c/b, 35 mm, 105 min

1964.

SLUŽBENI POLOŽAJ / SR, Avala film, 1964. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Tomislav Pinter; gl. Bojan Adamić; sgf. Dušan Jeričević; mt. Olga Skrigin; ul. Voja Mirić, Olivera Marković, Milena Dravić, Božidar Boban, Uroš Kravljaca, Antun Nalis, Lojze Potokar, Mladen Šerment — igr. dugometr., cinemascope, c/b, 35 mm, 98 min

1965.

DRUGA STRANA MEDALJE / HR, Jadran film, 1964. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Nenad Jovičić; gl. Miljenko Prohaska; sgf. Željko Senečić; mt. Blaženka Jenčik; ul. Judita Han, Rade Marković, Franjo Kumer, Toma Jovanović, Voja Mirić — igr. dugometr., widescreen, c/b, 35 mm, 106 min, 2860 m

1966.

KONJUH PLANINOM / BiH, Bosna film, 1966. — sc. Fadil Hadžić, Meša Selimović; r. Fadil Hadžić; df. Đorđe Jolić; gl. Vladimir Krauss-Rajterić; sgf. Vlado Branković, Džemo Česović; mt. Zora Branković, ul. Nikola-Kole Angelovski, Dušan Bulajić, Husei Čokić, Boris Dvornik, Vukosava Krunić, Zvonko Lepetić, Pavle Vujišić, Sulejman Lelić — igr. dugometr., widescreen, c/b, 35 mm, 103 min

1967.

PROTEST / HR/SLO, Producentna grupa Most / Viba film, 1967. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Ivica Rajković; gl. arhivska; sgf. Ozren Vuković; mt. Radojka Tanhofer; ul. Bekim Fehmiu, Ilija Džuvalekovski, Nada Subotić, Antun Vrdoljak, Boris Buznačić, Rudolf Kukić — igr. dugometr., widescreen, c/b, 35 mm, 84 min, 2300 m

1968.

SARAJEVSKI ATENTAT / Filmska radna zajednica (FRZ), 1968. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Frano Vodopivec; sgf. Vlastimir Gavrik, Mehmedalija Maglajlija; mt. Radojka Tanhofer; ul. Ivan Albahari, Faruk Begolli, Milan Bosiljčić, Azra Čengić, Predrag Finci, Nedim Djuherić, Maks Furijan, Bert Sotlar, Lucyna Winnicka, Majda Potokar — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 88 min

TRI SATA ZA LJUBAV / HR, Jadran film, 1968. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Frano Vodopivec; gl. arhivska; sgf. Ozren Vuković; mt. Radojka Tanhofer; ul. Stanislava Pešić, Dragan Nikolić, Tatjana Salaj, Predrag Tasovac, Mladen Crnobrnja, Lenka Neumann, Vanja Žugaj, Vladimir Ruždjak, Mirjana Bohanjec — igr. dugometr., vistavision, boja, 35 mm, 88 min, 2400 m

1969.

DIVLJI ANĐELI / HR, Jadran film, 1969. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Ivica Rajković; gl. arhivska; sgf. Drago Ljubić; mt. Radojka Tanhofer; ul. Božidar Orešković, Igor Galo, Mladen Crnobrnja, Neda Arnerić, Relja Bašić, Veronika Kovačić, Karlo Bulić, Ilija Ivezić, Duša Počkaj — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 100 min, 2724 m

HOKUS POKUS (JUGOSLAVENSKO RADNO VRIJEME) / HR, Zagreb film, 1969. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Ivica Rajković; gl. Živan Cvitković; mt. Radojka

Tanhofer; ul. Mirko Boman, Vjenceslav Jut, Vlado Krstulović, Zvonko Lepetić, Martin Sagner, Krešimir Zidarić, dok. kratkometr., c/b, 35 mm, 14 min

1970.

IDU DANI / HR, Jadran film, 1970. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Frano Vodopivec; gl. Vojislav Kostić; mt. Radojka Tanhofer; ul. Ivica Vidović, Dragutin Dobričanin, Janez Hočevar, Rade Šerbedžija, Majda Kohek, Branko Milenković, Ljiljana Danilović, Fahro Konjhodžić, Zoran Longinović — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 90 min, 2450 m

1972.

LOV NA JELENE / HR, FAS Filmski autorski studio, 1972. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Milorad Jakšić-Fando; gl. Nikica Kalogjera; sgf. Tanja Frankol; mt. Radojka Tanhofer; ul. Sandi Krošl, Boris Dvornik, Silvana Armenulić, Miha Baloh, Mato Ergović — igr. dugometr., c/b, 35 mm, 97 min, 2650 m

PREHISTORIJA — METALNA RAZDOBLJA / HR, Adria film, 1972 — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; df. Tomislav Pinter; gl. Anđelko Klobučar; mt. Lida Braniš-Bobanac — dok. kratkometražni, boja, 35 mm, 405 m

1978.

SREBRNI JUBILEJ PULE / Viba film, 1979. — sc. Fadil Hadžić; r. Milan Ljubić; df. Veka Kokalj; mt. Marička Pirkmajer — dok. kratkometr., boja, 518 m

1979.

NOVINAR / HR, Jadran film/Croatia film, 1979. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Tomislav Pinter; gl. Alfi Kabiljo; sgf. Dušan Jeričević; mt. Mira Škrabalo; ul. Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Milena Zupančić, Vera Zima, Tonko Lonza, Stevo Žigon, Mladen Budišćak, Božidar Smiljanić, Slobodan Dimitrijević — igr. dugometr., boja, 35 mm, 112 min, 3052 m

1984.

AMBASADOR / HR/BiH, Jadran film/Kinema/Kinematografi, 1984. — sc. Fadil Hadžić; r. Fadil Hadžić; df. Živko Zalar; gl. Alfi Kabiljo; sgf. Željko Zagotta; mt. Robert Lisjak; ul. Miodrag Radovanović, Elizabeta Kukić, Voja Brajović, Željko Königsnecht, Fabijan Šovagović, Marija Kohn, Nina Erak, Inge Appelt — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 93 min, 2660 m

SMIJEH / HR, Zagreb film, 1984. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić; likovni prilozi: Borivoj Dovniković; df. Enes Midžić; gl. arhivska; mt. Robert Lisjak — dok. kratkometražni, boja, 35 mm, 400 m

Životopis Fadila Hadžića

Komediograf, filmski redatelj i scenarist, novinar i slikar. Rođen u Bileći 23. travnja 1922. Maturirao 1941. u Srednjoj tehničkoj školi u Sarajevu, diplomirao 1973. slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Uz filmski redateljski i scenaristički rad, 1950. osnovao je Kerempuhov studio za crtani film, potom je 1951. osnovao i vodio Duga film, prvo poduzeće za proizvodnju crtanih filmova u Hrvatskoj, a 1952-53. bio je direktor Zora filma. Bio je glavni promotor Filmskog festivala u Puli. Režirao je humorističnu TV-seriju *Sedma sila* (1966).

Kao novinar, bio je glavni urednik satiričkoga časopisa *Kerempuh* 1946-50, tjednika *Vjesnik u srijedu* 1953-56. i kulturnoga tjednika *Telegram* 1960-62, urednik kulturne rubrike *Vjesnika* 1956-57. i član uredništva *Filmske kulture* 1957-69, osnivač i glavni urednik (1973) tjednika *Oko*, a u *Vjesniku* je pod pseudonimom Zoran Zec objavljivao 1960-75. ironične portrete kulturnih djelatnika koje je sabrao u knjizi *Hrvatski Olimp* (Zagreb 1970).

Osnovao je (1950) i vodio Kerempuhovo vedro kazalište (od 1951. Komedija), 1964. osnovao je Satiričko kazalište Jazavac (danas Kerempuh), čiji je umjetnički direktor do 1984. Pokretač je kazališnoga festivala *Dani satire* 1976, godine 1981. osnovao je kazalište Vidra, a bio je i intendant zagrebačkoga HNK (1981-82). Najplodniji je hrvatski

suvremeni komediograf (57 drama). Prva je *Dosadna komedija* (1952), najizvođenije su *Pet ludih sinova*, *Političko vjenčanje*, *Češalj*, *Hitler u partizanima*, *Državni lopov*, *Gospoda i drugovi*, *Zmija*, a izdvajaju se još *Ljudi i majmuni*, *Revolucija u dvorcu*, *Žuto dugme*, *Muholovka*, *Naručena komedija*.

Osim u raznim časopisima (*Kamov*, *Mogućnosti*, *Tokovi*, *Forum*, *Scena*) pojedine je komedije objavio i u više knjiga: *Pet ludih sinova* (Zagreb 1975), *Žensko pitanje* (Zagreb 1979), *Punjena ptica i druge komedije* (Zagreb 1981), *Izabrane komedije* (Zagreb 1984), *Gospoda i drugovi* (1985), *Nove komedije* (Sarajevo 1990). Također je autor libreta opere *Požar u operi* B. Papandopula (1983). Objavio je i zbirke putopisa *Budha me lijepo primio* (Zagreb 1955), koserija, aforizama i basni *Ljudi i majmuni* (Zagreb 1975), humorističnih priča *Tele sa dvije glave* (Zagreb 1979), *Zabranjeno voće* (Beograd 1979), *Crna vrana u bijelim rukavicama* (Zagreb 1982) i *Nevini lopovi* (Zagreb 1988) te eseja *Avanture ideologije* (Zagreb 1990). Autor je romana *Crveni mozak* (Zagreb 1997) i *Konvertit* (Zagreb 2000) te knjige studija *Anatomija smijeha* (Zagreb 1998). Priredio je *Antologiju hrvatskog humora kroz šest stoljeća* (Zagreb 1999).

Održao je više samostalnih slikarskih izložaba, a izlagao je i na skupnim izložabama i izložabama likovnih kolonija.

Marcella Jelić

Kronika: veljača-svibanj 2003

3. veljače

Autorski studio — ffv u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom održao je tribinu posvećenu eksperimentalistu Zdravku Mustaću. U prostorijama Kinokluba Zagreb prikazani su Mustaćevi filmovi *Bouquet*, *Nigredo* i *Morena*, a osim sama autora na tribini, koju vodi Zoran Tadić, gostovao je Hrvoje Turković.

5-27. veljače

Splitska kinoteka Zlatna vrata organizirala je program filmova Jurja Jakubiska. Prikazani su filmovi *Kristove godine* (1967), *Ptice, siročad i ludaci* (1969), *Dom Josefa Matuša* (1980) i *Tisućugodišnja pčela* (1983).

8. veljače

Katalog *Hrvatska revija jednogminutnih filmova 1993-2002*, svojevrsna monografija tog međunarodnog festivala s desetogodišnjim stažem, predstavljena je u Kinoklubu Zagreb. Katalog, koji objedinjuje cjelokupnu dosadašnju produkciju festivala, objavio je Hrvatski filmski savez u suradnji s požeškim filmskim klubom GFR Film-video, a dopunjen je CD-om na kojem je sedamdesetak najboljih radova prikazanih na Reviji.

11-15. veljače

Ciklus od četiri filma britanskoga redatelja Davida Leana prikazan je u zagrebačkoj Kinoteci u sklopu programa Filmskog centra. Riječ je o naslovima *Kratki susret* (*Brief Encounter*, 1945), *Borimo se na moru* (*In Which We Serve*, 1942), *Madeleine* (1950) i *Hobson u neprilici* (*Hobson's Choice*, 1953).

15-16. veljače

U organizaciji Art radionice Lazareti, Multimedijalnog instituta i Udruge za razvoj kulture u Dubrovniku održan je Festival filma o ljudskim pravima. Riječ je o međunarodnom projektu u sklopu kojega su prikazani dokumentarci što se bave problematikom ljudskih prava, među kojima je najpoznatiji za *Oscar* nominirani *Djeca podzemlja*.

18. veljače

Pet tehnika performansa naslov je predavanja Jona McKenzia, jednog od najintragantnijih novih teoretičara sve važnijega područja na kojemu se susreću performans i nove

tehnologije. Predavanje tog profesora na Dartmouth Collegeu, istraživača taktičkih medija i izvedbenih umjetnosti, priređeno je u Net klubu Mama.

18. veljače-1. ožujka

Filmovi jednog od najistaknutijih talijanskih neorealista, Vittorija De Sike, predstavljeni su zagrebačkoj publici. Ciklus od sedam naslova, koji uključuje *Čudo u Milanu* (*Miracolo a Milano*, 1951), *La Ciociara* (1960), *Vrt Finzi-Continijevih* (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1970), *Zlato Napulja* (*Loro di Napoli*, 1954), *Brak na talijanski način*, (*Matrimonio all'italiana*, 1964), *Krov* (*Il tetto*, 1956) i *Putovanje* (*Il viaggio*, 1974), organizirao je Filmski centar u dvorani Kinoteke.

18. veljače

Ogranak Matice hrvatske priredio je večer hrvatskog dokumentarnog filma u vinkovačkoj Gradskoj vijećnici. Održane su projekcije dvaju dokumentarnih filmova Rudolfa Sremca: *Vrijeme šutnje* i *Hrast te Slamarke iz Tavankuta* Ive Škrabala i *Smotra folklora Vinkovci 1966*. Andrije Stojanovića.

20. veljače

Projekcija filma *Borovi i jele* — *Sjećanje žena na život u socijalizmu* scenaristice i redateljice Sanje Iveković održana je u dvorani MM zagrebačkog Studentskog centra. Jednosatni dokumentarac zamišljen je kao nadopuna istoime-nom istraživačkom projektu Centra za ženske studije. U filmu sudjeluju: Marija Kohn, Aleksandra Sanja Lazarević, Anđelka Martić, Evelina Pantner, Milica Šošarić.

25. veljače

U Kinoklubu Split započeo je ciklus predavanja i filmska škola koji imaju za cilj širenje naobrazbe o filmu kod mladih. O filmskoj tehnici govori Ante Verzotti, predavač teorije filma je Joško Jerončić, povijest filma predaje Jurica Pavičić, predavanje o videotehnici održava Ivica Bošnjak, a Vlado Zrnić i Dan Oki govorit će o videoartu i novim medijima.

28. veljače-9. ožujka

Među 98 filmova iz 50 zemalja na programu beogradskoga međunarodnog filmskog festivala Fest bio je i film *Fine*

mrtve djevojke Dalibora Matanića. Projekciji je prisustvovao i sam redatelj, a reakcije srbijanske kritike i publike bile su odlične.

28. veljače

Ritam zločina Zorana Tadića iz 1981. s Fabijanom Šovagovićem i Ivicom Vidovićem u glavnim ulogama proglašen je najboljim hrvatskim debitantskim filmom svih vremena po izboru filmskog magazina »Hollywood«. U konkurenciji su bili svi domaći debitantski filmovi, počevši od *Lisinskog* Oktavijana Miletića iz 1944, a o najboljima odlučivao je žiri sastavljen od šesnaest hrvatskih filmskih kritičara, povjesničara i estetičara. Na drugom je mjestu *Rondo* Zvonimira Berkovića, slijedi *Koncert* Branka Belana, a među prvih deset samo je jedan film nastao nakon osamostaljenja Hrvatske — *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana, koji je osvojio deveto mjesto.

28. veljače-10. ožujka

Pretprogram dvanaestih *Dana hrvatskog filma*, održan u MM dvorani SC-a, uključivao je program filmova posvećenih filmskom kritičaru Vladimiru Vukoviću, retrospektivu zagrebačke škole animiranog filma 60-ih, program filmova posvećenih Zagrebu, retrospektivu hrvatskog dokumentarca 60-ih, program *Klasići videoarta* (V. Zrnić, S. Iveković, I.L. Galeta, S. Jokić, D. Martinis, G. Trbuljak) i *Klasići eksperimentalnog filma* (I. Martinac, T. Gotovac, M. Pansini, V. Petek, I. Faktor, M. Bukovac) te ciklus *Hibridne forme — nove tendencije u njemačkom dokumentarnom filmu* u sklopu kojeg je prikazano desetak dokumentaraca.

1. ožujka

Međuklupsko natjecanje *Točno u podne* Autorskog studija i Kinokluba Enthusia Planck iz Samobora održano je u projekcijskoj dvorani Kinokluba Zagreb. Filmove je ocjenjivao žiri u sastavu: Tomislav Gotovac, Zdravko Mustać i Hrvoje Turković.

1-18. ožujka

Filmski centar priredio je program filmova Fridericha Wilhelma Murnaua (28. prosinca 1888, Bielefeld, Njemačka — 11. ožujka 1931, Santa Barbara, SAD), jednog od najvažnijih autora nijemoga filma. U dvorani Kinoteke prikazani su: *Dvorac Vogelöd* (*Schloß Vogelöd*, 1921), *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Posljednji čovjek* (*Der Letzte Mann*, 1924), *Tartüff* (*Herr Tartüff*, 1926), *Faust* (*Faust — Eine deutsche Volkssage*, 1926) i *Tabu* (1931), što ga je Murnau načinio zajedno s Robertom J. Flahertyjem.

2-8. ožujka

Čak 118 filmova iz deset europskih zemalja prijavljeno je na drugu Reviju amaterskih filmova (RAF) održanu u Zagrebu. Prikazani su svi pristigli naslovi jer je Revija zamišljena kao program koji uključuje prikaz amaterskih filmova i videoradova iz Europe i svijeta. Festival financijski po-

dupiru Gradski ured za kulturu, Ministarstvo kulture i Institut Otvoreno društvo Hrvatska.

3. ožujka

Tribina Austorskog studija bila je posvećena stvaralaštvu mladog redatelja i montažera Damira Čučića. Uz projekciju njegovih filmova održan je razgovor s autorom.

4-25. ožujka

U ciklusu filmova jednog od najvažnijih domaćih redatelja, Vatroslava Mimice, predstavljena su tri dugometražna igrana filma *U oluji* (1952), *Hranjenik* (1970) i *Makedonski dio pakla* (1971) te program od šest animiranih (*Strašilo*, *Samac*, *Happy End*, *Inspektor se vratio kući*, *Kod fotografa*, *Mala kronika*) i jednog kratkog igranog filma (*Ženidba gospodina Marcipana*).

5-27. ožujka

Ciklus filmova mađarskog oskarovca Istvana Szaba priređen je u Kinoteci Zlatna vrata u Splitu. Program sadržava četiri starija Szabóva naslova: *Vrijeme sanjarenja* (1964), *Otac* (*Dnevnik jedne vjere*) (1966), *Ljubavni film* (1970), *Povjerenje* (1979).

10. ožujka

Sarajevo film festival raspisao je natječaj za razvoj filmskog scenarija i kinematografije u regiji. Projekte mogu prijavljivati autori iz BiH, Hrvatske i Srbije i Crne Gore, a međunarodni žiri bira pet najboljih koji će se predstaviti stranim producentima na SFF-u, u okviru tzv. *pitchinga* — odnosno pronalaženja producenta za film. Nakon ovogodišnje pokusne faze, SFF će proširiti projekt na veći broj zemalja jugoistočne Europe (od Beča do Soluna).

11-12. ožujka

Program *Noći promidžbenog filma* prikazan je u kinodvorani Multimedijalnog kulturnog centra u Splitu. Prvi dio programa čini izbor *Hrvatskog slikopisa* i *Filmskih novosti* nastalih u razdoblju od 1941. godine do 50-ih, a drugi dio sastoji se od filmskih novosti 60-ih i dokumentarnog filma *Poezija i revolucija* iz 1971.godine.

11-16. ožujka

Dvanaesti put održan je festival nacionalne kratkometražne i srednjometražne produkcije, *Dani hrvatskog filma*. Ove godine manifestacija se vratila u Studentski centar, na mjesto gdje je 1991. prvi put organizirana. Prijavljen je rekordan broj od 213 filmova, među kojima je selekcijska komisija odabrala njih 115 za prikazivanje u konkurenciji za nagrade. Svaki član komisije, njih pet (Zoran Tadić, Slaven Zečević, Dražen Ilinčić, Stiv Šinik, Vladislav Knežević) bio je zadužen za selekciju jedne kategorije. Prikazano je 37 dokumentarnih, 13 igranih, 10 animiranih, 13 eksperimentalnih filmova te 42 glazbena spota i namjenska filma. Dodijeljeno je čak 19 nagrada, od čega devet nagrada DHF, o kojima je odlučivao žiri: Biljana Čakić-Veselić, Zrinka Matijević-Veličan i Tomislav Pavlic.

13-20. ožujka

Kratkometražni animirani film *Ja/2 (Split)* autorice Heidi Kocevar osvojio je prvu nagradu na 13. međunarodnom filmskom festivalu za djecu u Kairu. Film je pobijedio kategoriji animiranih i televizijskih programa. Na festivalu je sudjelovalo 190 autora iz 32 zemlje. Prvu nagradu, Veliku statu Kairskog festivala, u ime autorice primio je hrvatski veleposlanik u Egiptu, dr. Ivica Tomić.

15. ožujka

Dokumentarno-promotivni film *Dubrovniku s ljubavlju* violinista Juliana Rachlina održana je u svečanoj dvorani Stare gradske vijećnice u središtu Beča. Film se bavi prirodnim i povijesnim ljepotama Dubrovnika.

15. ožujka

Izložba pod naslovom *Hrvatska suvremena kazališna i filmska scena* otvorena je u predvorju zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta i Galeriji ULUPUH-a u Tkalčićevoj. Izloženi su kostimi, skice scenografije te fotografije koje određuju kazališnu i filmsku umjetnost. Predstavljeni su radovi članova ULUPUH-ove sekcije za film i kazalište — scenografi, kostimografi, oblikovatelji svjetla, majstori šminke i majstori krojači.

17. ožujka

Objavljeno je da će konceptualni umjetnik i redatelj eksperimentalnih filmova Tomislav Gotovac sudjelovati na čuvenom Venecijanskom bijenalu, što se ove godine održava pedeseti put, na izložbi *Utopia Station*. Gotovcu je poziv uputio Hans Ulrich Obrist, kustos pariškoga Musée d'art Moderne de la ville de Paris, a hrvatski umjetnik predstaviti će se od 12. lipnja do 1. studenoga međunarodnoj publici radom *Lois meets Hank*, koji će prikazivati 'slavne' epizodne glumce Lois Smith, najpoznatiju po epizodnoj ulozi u filmu 'Istočno od raja', te Hanka Wardena, koji je između ostalog glumio epizodnu ulogu u filmu *Veliko nebo* Howarda Hawksa. U Gotovčevoj utopiji epizodisti impozantne filmografije postaju glavnim likovima.

17. ožujka

Izbor radova japanskoga videoarta prikazan je u sklopu programa Autorskog studija u Kinoklubu Zagreb.

21-23. ožujka

Na Međunarodnom festivalu neprofесиjskog filma i videa *Prozor prema istoku* u Berlinu nagrađena su tri hrvatska filma. Dokumentarni film *Krešo* autorica Ane Trkulja, Ane Blažić, Ines Samardžija i Marijane Brekalo proglašen je najboljim filmom istočne Europe. Animirani film *Kontra* Vedrana Vugeca osvojio je specijalnu nagradu Ars Cinema Berlin, a *Crvuljak* Justine Kosir, Anđelka Krainovića i Nikole Dubovića dobio je nagradu *Abakus* Tierpark Hotela. Sva tri filma nastala su u sklopu FKV Zaprešić. Na festivalu, koji organizira Ars Cinema Berlin, prikazano je 45 od ukupno 160 prijavljenih filmskih i videoradova svih vrsta i duljina, iz dvadesetak europskih zemalja, a ocjenjivao ih je

žiri sastavljen od profesionalnih filmaša i kritičara. Od prijavljenih devet filmova iz FKV Zaprešić u program festivala uvršteno ih je šest. Osim nagrađenih, prikazani su i *Život je kao san* Jadranka Lopatića, *Shit* Ivana Škoca i *Prvi susret* Davora Biruša.

22-29. ožujka

Program filmova kulturnoga španjolskog režisera Alexa de la Iglesije u Kinoteci uključivao je pet naslova, među kojima je najpoznatiji *Perdita Durango* (1997). Ciklus su zajednički osmislili Filmski centar i distributerske kuće Blitz, Discovery i Europa film, a uključivao je i naslove *Dan zvijeri* (*El día de la bestia*), *Susjedi* (*La comunidad*), *800 balas i Umrijeti od smijeha* (*Muertos de risa*).

24. ožujka

Film *Potonulo groblje* Mladena Jurana prikazan je na Međunarodnom festivalu fantastičnog filma i znanstvene fantastike u Bruxellesu, koji je trajao od 14. do 29. ožujka.

26. ožujka-2. travnja

Igrani film *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson prikazan je na Međunarodnom festivalu *Go East* u Wiesbadenu u Njemačkoj. Film je već prije prikazan u Ljubljani, Solunu i Kölnu.

28-30. ožujka

Dokumentarni film Biljane Čakić-Veselić *Dečko kojem se žurilo* osvojio je srebrnu diplomu u Stockholmu na međunarodnom dokumentarnom filmskom festivalu *Humanost u svijetu*. Treći po redu festival održan je od 28. do 30. ožujka, a u ime redateljice nagradu je primio Branko Caratan, hrvatski veleposlanik u Stockholmu. Riječ je o festivalu koji s posebnom pozornošću pristupa »ljudskom dostojanstvu, toleranciji i holokaustu«.

29. ožujka

Okrugli stol u povodu objavljivanja knjige *Oluja nad Hrvatskom: kronika jednog slučaja* održan je u prostorijama Europskog doma. Riječ je o knjizi koja je sastavljena kompilacijom medijskih i političkih reakcija na prikazivanje filma *Oluja nad Krajinom* Božidara Kneževića i prikaza događaja koji su uslijedili. Okrugli stol organizirali su producerska kuća Factum i Heinrich Böll Stiftung

29-30. ožujka

U atriju Hrvatskog kulturnog doma u Rijeci prikazan je program *Dani hrvatskog filma 2003.*, u sklopu kojega su projicirani nagrađeni i važni filmovi prikazani na festivalu kratkometražnog i dugometražnog filma. Ukupno su prikazana 22 naslova u svim kategorijama. Program su organizirali Multimedijalni centar Zagreb i Videomarket Trade.

31. ožujka-6. travnja

Češki filmski redatelj Karel Kachyna gostovao je u Zagrebu gdje je u Kinoteci održana retrospektiva njegovih filmo-

va. Retrospektiva je upriličena u sklopu osmog *Tjedna češkog filma*. Ugledni češki redatelj najpoznatiji je po psihološkim dramama, u kojima često proniče u živote mladih ljudi i djece te po politički angažiranim filmovima u kojima oštro kritizira komunističku partiju, što mu je nerijetko donosilo probleme u domovini. Retrospektiva uključuje sedam filmova — *Smrt prekrasnih srndaća* (1986) . *Uho* (1969), *Kočija za Beč* (1966), *I opet preskačem lokve* (1970), *Stiže vizita* (1981), *Sestre* (1983) *Fany* (1995). Manifestaciju organiziraju Veleposlanstvo Republike Češke u Zagrebu i Zagreb film.

1-2. travnja

U Multimedijalnom kulturnom centru u Splitu prikazan je ciklus kratkih filmova Ante Babaje: *Brod* (1957), *Čuješ li me?* (1965), *Tijelo* (1965), *Kabina* (1966), *Plaža* (1966), *Čekaonica* (1975), *Starice* (1976). Ciklus je inicirao Filmski centar Zagreb.

2. travnja

Knjiga *Hrvatska kinematografija* autora Hrvoja Turkovića i Vjekoslava Majcena, objavljena u sklopu edicije Kulturni razvitak Ministarstva kulture, predstavljena je u prostorijama Ministarstva. Ministar Antun Vujić istaknuo je da je riječ o istinskom kulturnom događaju jer knjiga znači prvi cjeloviti pregled hrvatske kinematografije, analizira njezino stanje i ukazuje na probleme te tako može poslužiti kao podloga za definiranje kulturne politike na području kinematografije. Knjiga se sastoji od četiri dijela, a njezina je jezgra istraživanje stanja svih aspekata domaće kinematografije. Ostali su dijelovi iscrpna filmografija, povijesno-problemski pregled razvoja filma u Hrvatskoj te adresar svih ustanova, udruga i tvrtki koje se bave filmom.

2-30. travnja

Radovi Čeha Karela Kachyne predstavljeni su splitskoj publici u Kinoteci Zlatna vrata. Riječ je o pet naslova: *Kralj Šumave* (1959), *I opet preskačem lokve* (1970), *Vlak za stanicu Nebo* (1972), *Ljubav među kapima kiše* (1979) i *Pozor, vizita* (1981).

4. travnja

Ministarstvo kulture imenovalo je novog ravnatelja i umjetničku direktoricu Pula film festivala, javne ustanove u kulturi. To su Tedi Lušetić i Dijana Mladenović. U organizacijskom smislu Pula film festival odvojio se od Istarskog narodnog kazališta, dobio je svoj broj računa i svoje prostorije i od sada će raditi tijekom cijele godine. Filmovi će se ovog ljeta u Puli održavati na čak pet lokacija, uz Arenu i Kaštel, filmovi će se u različitim terminima moći vidjeti i u Kinu Zagreb, INK-u i u Domu branitelja. Zanimljivo je da će se na ovogodišnjem Pulsom festivalu prikazati i film o samom festivalu — dugometražni dokumentarni film *Magična arena*, čiji je scenarist Ivo Škrabalo, koji je 1991. godine bio i posljednji selektor jugoslavenskog Pulsom festivala, a redatelj mladi Tomislav Mršić.

7. travnja

Autorski studio organizirao je tribinu posvećenu splitskom filmskom redatelju Aleksandru Stasenku (1933-1990) u povodu 70. godišnjice njegova rođenja. Gosti tribine koju vodi Zoran Tadić bili su Bogdan Žižić i Petar Krelja, a prikazan je Žižićev dokumentarac o Stasenkovu životu i radu.

7-10. travnja

Ciklus filmova jednog od najvažnijih mađarskih redatelja, Istvána Szabóa, u sklopu kojega će biti prikazana četiri starija Szabova naslova, organizirao je Filmski centar u dvorani Kinoteke. Prvi je na programu *Ljubavni film* (1970), a slijede *Vrijeme sanjarenja* (1964), *Otac* (1966) i *Povjerenje* (1979).

11. travnja

Europski festival produkcije i vizualnih efekata, *eDIT d' VES 2003*, koji promovira ideju pripovijedanja u digitalno doba, predstavljen je u zagrebačkom Goethe-Institutu. Projekt su promovirali Tom Atkin i Sebastian Popp, čelni ljudi festivala koji će se održavati od 28. do 30. rujna u Frankfurtu. Festival ima poseban program za poticanje filmskih autora mlađih od trideset godina koji se mogu natjecati s kratkim (do 30 sekundi) filmovima za nagradu vrijednu pet tisuća eura.

11. travnja

U organizaciji Zajednice Hrvata u Trstu prikazani su dokumentarni filmovi redatelja Bernardina Modrića *Janko Polić Kamov ili Vitez crne psovke*, *Rijeka 4'30* i igrano-dokumentarni *Hrvatski dragi kamen*.

12-22. travnja

Ciklus filmova jednog od, najvažnijih talijanskih redatelja, Michelangela Antonionija, u sklopu kojeg je prikazana i njegova čuvena tetralogija o otuđenju — *Avantura* (*L'avventura*, 1960), *Noć* (*La notte*, 1961), *Pomračenje* (*L'eclisse*, 1962) i *Crvena pustinja* (*Deserto rosso*, 1964), organizirao je Filmski centar u dvorani zagrebačke Kinoteke. Osim spomenutih, projicirani su i filmovi *Krik* (*Il grido*, 1957) i *Dolina smrti* (*Zabriskie Point*, 1970).

13. travnja

Publicist i novinar, Feliks Pašić, autor brojnih zapisa i knjiga o generacijama beogradskih glumaca, objavio je u izdanju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije monografiju *Karlo Bulić — Avantura kao život*. Iskusni kazališni i filmski glumac Karlo Bulić stekao je najveću slavu ulogom doktora Luigija, u Smojinu *Našem malom mistu*. Knjigu čine sjećanja i zapisi Bulićeve rodbine, prijatelja i bliskih suradnika. Bulić je rođen u Trstu, 1910. godine. Bio je dugogodišnji član Jugoslavenskog dramskog pozorišta u Beogradu.

13. travnja

Generalni tajnik Federacije europskih filmskih redatelja (FERA), Joao Correa, boravio je u Zagrebu, gdje se sastao

s članovima Društva hrvatskih filmskih redatelja. S hrvatskim filmskim redateljima raspravljao je uglavnom o aktualnim pitanjima zaštite i ostvarivanja autorskih prava, o usklađivanju našeg s europskim zakonodavstvom te o dominaciji američke kinematografije nad europskom. FERA je osnovana 1980. i uključuje više od jedanaest tisuća redatelja okupljenih u 32 strukovne udruge u 27 zemalja. Correa je govorio o nerazmjeru između američke i europske, odnosno svih ostalih svjetskih, filmskih industrija, osobito na području distribucije. Ipak, izrazio je vjeru u povratak europskoga filma i savjetovao domaće filmaše da se usmjere što više prema europskim koprodukcijama, jer će samo tako moći dobiti distribuciju filmova u drugim državama Europe.

14. travnja

Projekcija dokumentarca *Trijumf volje* Leni Riefenstahl održana je u Autorskom studiju FFV.

15. travnja

Namjenski film Bogdana Žižića i Radovana Ivančevića *Prezrena rijeka* prikazan je u Kulturno informativnom centru u Zagrebu. Film je nastao u produkciji Zagreb filma.

15-20. travnja

Film Daniela Šuljića *Mogu si to jako dobro zamisliti*, koji je autor snimio u vlastitoj produkciji, prikazan je u konkurenciji 15. filmskog festivala u njemačkom gradu Dresdenu. Film je financiralo austrijsko Ministarstvo kulture. Od prijavljenih 1,565 radova za dresdenski festival, za osam međunarodnih natjecateljskih programa izabrano je njih 63. Šuljićev film je uvršten u program *Best of Dresden* koji je u svibnju prikazan u Münchenu. Direktori festivala u Leipzigu i Wiesbadenu u Njemačkoj, kao i festivala Fantoche u Švicarskoj, pozvali su film *Mogu si to jako dobro zamisliti* na sudjelovanje u njihovim programima.

16. travnja

Videoskopu, prvo organizirano predstavljanje *VJ-inga*, novog oblika baratanja slikovnim zapisima, održano je u zagrebačkom Kinu Central. Razvoj novih tehnologija uspostavio je novi skup odnosa između glazbene i vizualne umjetnosti i pojava DJ-a kao umjetnika otvorila je mogućnosti i za pojavu VJ-a (*video jockey*). VJ-i rabe vizualni materijal na isti način kao što DJ-i upotrebljavaju zvučne materijale; posrijedi je komponiranje, nerijetko već snimljena, vizualnog materijala, u novu cjelinu. Nastupilo deset domaćih VJ-a predstavljajući okupljenima 'miksanje' vizualnih materijala uživo.

17-19. travnja

Francuski redatelj Filip Forgeau gostovao je u Zagrebu na poziv Francuskog instituta. Tom prigodom prikazana su tri filma mladoga autora koji se u domovini afirmirao kao jedan je od najoriginalnijih i najodvažnijih kazališnih redatelja svoje generacije. U KIC-u i Kinoteci održane su projek-

cije njegovih filmova *Bulevar mitova* (*Boulevard de mythes*), *Iguana* (*L'Iguane*) i *Rocco, Rita... i Cleopatre*.

22. travnja

Na tribini Zagreb filma pod naslovom *Eksperimentalni animirani film* u zagrebačkom KIC-u prikazani su filmovi: *Water Pulu 1869-1896*, autora Ivana Ladislava Galeta i *In Dividu* autorice Nicole Hewitt. Tribina je organizirana u suradnji s *Animafestom* i ASIFA-om.

22. travnja-3. lipnja

Na programu Filmskog centra koji se prikazuje u zagrebačkoj Kinoteci bio je ciklus osam filmova jednog od najplodnijih hrvatskih redatelja, Fadila Hadžića. Prikazani su filmovi snimljeni između 1961. i 1984. godine, *Abeceda straha* (1961), *Druga strana medalje* (1964), *Protest* (1967), *Divlji anđeli* (1969), *Idu dani* (1970), *Novinar* (1979), *Ambasador* (1984), *Službeni položaj* (1964).

22. travnja-6. svibnja

Peter Sellers protagonist je prvoga programa Filmskog centra posvećenog opusu nekog glumca. U zagrebačkoj Kinoteci održane su projekcije osam filmova: *Dr. Strangelove* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) Stanleyja Kubricka, *Najmanja predstava na svijetu* (1957) Basila Deardena, *Carlton-Browne iz F.O.-a* (1958) Roya Boultinga i Jeffreya Della, *Za igru je potrebno dvoje* (*Only Two Can Play*, 1962) Sidneyja Gilliata, *Film o trčanju, skakanju i stajanju* (*The Running Jumping & Standing Still Film*, 1959) Richarda Lestera i P. Sellsa, *Lolita* (1962) Stanleyja Kubricka, *Ja sam dobro, Jack* (*I'm All Right Jack*, 1959) Johna Boultinga i *Dobrodošli, Mr. Chance* (*Being There*, 1979) Halla Ashbyja.

23-29. travnja

U okviru kinotečnoga programa u riječkom HKD-u prikazano je šest filmova Michelangela Antonionija. Organizator programa je Videomarket Trade, a realizira se u suradnji s Filmskim centrom Zagreb, Talijanskim kulturnim centrom i Jugoslavenskom kinotekom.

25-30. travnja

Queer festival Zagreb održao se ove godine prvi put. Boga ti program uključivao je kazališne predstave, predavanja, radionice, izložbe i nijedan filmski program, koji se sastojao od četiri dokumentarna (*Članak 175* /Rob Epstein, Jeffery Friedman/, *Drhteći pred Bogom* /Sandi Simcha Dubowski/, *Tata i tata* /Johnny Symons/, *Simon i ja* /Beverley Palesa Ditsie, Nicki Newman/) i šest dugometražnih igranih filmova (*Nešto lijepo* /Hettie MacDonald/, *Felixove pustolovine* /Oliver Ducastel, Jacques Martineau/, *Prije noći* /Julian Schnabel/, *Aimee i Jaguar* /Max Färberböck/, *Spaljeni novac* /Marcelo Pineyro/, *Ljepota* /Yonfan/).

27. travnja

Retrospektiva hrvatske jednokanalne videoumjetnosti *Frame by Frame* putuje svijetom. Izbornik Branko Franceschi,

povjesničar umjetnosti, sastavio je izložbu od dva dijela — prvog ili stare škole (Breda Beban, Ivan Ladislav Galeta, Sanja Iveković, Zlatko Kopljar, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak), te drugog dijela ili nove škole (Marijan Crtalić, Alen Floričić, Darko Fritz, Igor Kuduz, Kristina Leko, Renata Poljak, Sandra Sterle i drugi). Prigodnu publikaciju uz video izdali su Galerija Miroslav Kraljević i Hrvatski filmski savez, a producent je videoretrospektive Hrvatski filmski savez. Projekt iznimne važnosti potpomogli su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Ured za kulturu grada Zagreba i New media Scotland. Retrospektiva obuhvaća dvadeset i šest umjetnika videoarta, a njihovi su radovi iz razdoblja između 1976. i 2001. godine. Retrospektiva gostuje po Hrvatskoj (Rijeka, Split, Zadar, Koprivnica) i Europi (Budimpešta, Krakov, Varšava, Glasgow...).

6. svibnja

U suradnji Međunarodnog festivala novog filma i Multimedijskoga kulturnog centra u Splitu predstavljeni su radovi G.H. Hovagimijana, digitalnoga i net-umjetnika iz New Yorka. Prikazan je dokumentarac *The Brecht Machine* o internetskom performansu New York — Split, *Shooter*, dokumentacija instalacije, i interaktivni DVD *Smart House*.

7-29. svibnja

Četiri filma Michelangela Antonionija, *Krik* (1957), *Avantura* (1960), *Pomračenje* (1962) i *Crvena pustinja* (1964), prikazana su u splitskoj Kinoteci.

9. svibnja

Francuski institut u suradnji s Egipatskim veleposlanstvom organizirao je u zagrebačkom Kulturno informativnom centru projekciju dokumentarnih filmova o Egiptu. Prikazan je egipatski dokumentarac *Champollion, egipatski pisar* (*Champollion, un scribe pour l'Égypte*, 2000), koji autorski potpisuje Michel Dewaechter, a redatelj je Jean-Claude Lubtchansky.

10-20. svibnja

Ciklus Davida Leana uključivao je filmove *Most na rijeci Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), *Ljetno doba* (*Summertime*, 1955), *Hobson u neprimici* (*Hobson's Choice*, 1954), *Ryanova kći* (*Ryan's Daughter*, 1970) i *Put u Indiju* (*A Passage to India*, 1984). Prikazan je u Kinoteci, a organizirao ga je Filmski centar.

12-17. svibnja

Dani hrvatskog filma u Vojvodini održani su u Subotici, Somboru i Novom Sadu prvi put. Prikazano je šest cjelovečernih filmova novije produkcije, od 1991. do danas. Riječ je o naslovima: *Ne dao Bog većeg zla*, *Kraljica noći*, *Krhotine*, *Transatlantic*, *Rusko meso* i *Blagajnica hoće ići na more*. Održano je i predavanje Ive Škrabala o hrvatskom filmu. Organizatori, Hrvatska matica iseljenika, namjeravaju manifestaciju učiniti tradicionalnom.

13-14. svibnja

Multimedijski kulturni centar u Splitu organizirao je cjelovečernji program kratkih filmova Vatroslava Mimice. Obuhvaćeno je sedam kratkih filmova nastalih između 1957. i 1963. godine.

15-29. svibnja

Web Movie Fest, festival kratkog i reklamnog filma na internetu, ove je godine organiziran četvrti put na adresi . Prikazano je tridesetak filmova iz Hrvatske, Sjedinjenih Država, Australije i Indije. Kako je riječ o jednom od prvih projekata te vrste u svijetu, zabilježio je odličnu posjećenost — tijekom prošle godine filmove *Web Movie Festa* na internetu je vidjelo stotinjak tisuća gledatelja.

15. svibnja

U sklopu postprograma *Queer festivala Zagreb* u Net-klubu Mama prikazan je film *Drift* u režiji Quentina Leeja. Taj film *gay*-tematike eksperimentira s filmskom naracijom prepuštajući gledatelju da sam odabere jedan od ponudjenih zapleta, kulminacija i završetaka.

15-25. svibnja

Kratki igrani film *Suša*, redatelja Dalibora Matanića prvi je hrvatski film od osamostaljenja koji je uvršten u službeni program *Director's Fortnight 2003* (*Quinzaine des Réalistes 2003*) na čuvenom filmskom festivalu u Cannesu. *Suša* je prvi dio omnibusa od šest kratkih igranih filmova koji se bave intimom šest djevojaka širom svijeta. Reakcije kanske publike bile su dobre, a film je nastao u produkciji Lunaparka.

21. svibnja

U programu *Zaboravljen i zabranjen* trebala su biti prikazana tri filma Milana Katića, no projekcija Filmskog centra u Kinoteci prekinuta je zbog bolesti. Prikazan je jedini Katićev igrani film *Tajna dvorca I. B.* (1951), za čije se postojanje, dok ga u arhivu Hrvatske kinoteke, nije pronašao kritičar Nenad Polimac, gotovo nije ni znalo. Scenarij za tu novootkrivenu baletnu satiru napisao je Fadil Hadžić prema vlastitoj jednočinki *Druga rezolucija*, koreograf je bio Nenad Lhotka, a glavne uloge tumače Silvija Hercigonja, Nenad Lhotka, Gregor Radev, Milko Šparemblek i drugi. Film traje 23 minute i bavi se akcijama Informbiroa protiv Jugoslavije. Katić je bio najpoznatiji po svom dokumentarističkom radu.

22. svibnja

U Galeriji ULUPUH-a u zagrebačkoj Tkalčićevoj ulici otvorena je izložba *cinemania[c]*, koja je bila sastavni dio pratećeg programa 49. Pula film festivala, i predstavljala je trideset radova 27 umjetnika iz Hrvatske i inozemstva. U Galeriji ULUPUH-a prezentiran je izbor s te izložbe, koja je svojevrsna posveta filmu. Fokus je izložbe na raznolikim umjetničkim praksama i djelima nastalim na iskustvu gledanja filmova, kao i na filmskoj estetici koja je oblikovala drukčiji pogled na svijet. Kustosica je izložbe Branka Ben-

čić. Među sudionicima su Nicole Hewitt, Danko Friščić, Agricola de Cologne, Branko Cvjetičanin, Tim Etchells, Andrea Flamini, Florin Fara, Davor Mezak. Istodobno je otvorena izložba fotografija *Digitaldiary* Igora Zirojevića.

22. svibnja

Objavljeno je da je film Mladena Jurana *Potonulo groblje* pozvan na Fandom, festival fantastike koji će se u rujnu održati u španjolskoj Malagi.

22. svibnja

Interaktivni CD-rom *Zadnji prozor žirafa* mladog, ali već svjetski afirmiranog autora iz Mađarske Petera Zilahyja održano je u zagrebačkom klubu Mama.

23-24. svibnja

Jedanaesta po redu *Hrvatska revija jednominutnih filmova* u Požegi okupila je ove godine u natjecateljskoj konkurenciji 48 hrvatskih i stranih filmova. Za ovogodišnju Reviju bio je prijavljen rekordan broj od 230 filmova, a najveći broj prijava stigao je iz Irana. Uz 22 hrvatska, bilo je prikazano 26 stranih filmova iz Njemačke, Italije, Belgije, Gruzije, Češke, Švicarske, Francuske te, po prvi put, iz Australije, Norveške i Velike Britanije. Na festivalu su najviše zastupljeni igrani, pa zatim eksperimentalni, animirani i dokumentarni filmovi.

24. svibnja-3.lipnja

Program zagrebačkog Filmskog centra uključivao je ciklus *Američki film noir*, u sklopu kojeg je prikazano osam filmova. Riječ je o iznimnim ostvarenjima tog žanra: *Žena u izlogu* (*The Woman in the Window*, 1944) Fritza Langa, *Zbogom ljepotice* (*Murder, My Sweet/Farewell My Lovely*, 1944) Edwarda Dmytryka, *Žena-fantom* (*Phantom Lady*, 1944) Roberta Siodmaka, *Pali anđeo* (*Fallen Angel*, 1945) Otta Premingera, *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950) Johna Hustona, *Poljubac smrti* (*Kiss Me Deadly*, 1955) Roberta Aldricha, *Uzaludna pljačka* (*The Killing*, 1956) Stanleya Kubricka i *Dodir zla* (*Touch of Evil*, 1958) Orsona Wellesa.

25. svibnja

Objavljeno je da su čak četiri hrvatska filmska projekta prošla predselekciju projekta *Cinelink* Sarajevskog filmskog festivala za razvoj scenarija i kinematografije u regiji. Ukupno je odabrano četrnaest scenarija, a hrvatski su kandidati Lukas Nola (*Beba*), Branko Schmidt (*Bijesni pas i socijalistička revolucija*), Ognjen Sviličić (*Bruce Lee*), Antonio Nuić (*Sve džaba*). Pet finalista imat će priliku predstaviti se na *Cinelink marketu*, koji će se održati u okviru 9. *Sarajevo film festivala*. Prijavljen je bio 91 rad iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Srbije i Crne Gore.

27. svibnja

Opsežna, dvojezična englesko-hrvatska, monografija *Čim ujutro otvorim oči, vidim film* o jednom od najistaknutijih domaćih konceptualnih umjetnika i redatelja eksperimen-

talnih filmova Tomislavu Gotovcu predstavljena je u Dvorani MM SC-a. Knjiga je zajedničko izdanje Hrvatskog filmskog saveza i Muzeja suvremene umjetnosti, a uredili su je Diana Nenadić i Aleksandar Battista Ilić.

28. svibnja

Hrvatsko društvo filmskih djelatnika (HDFD) potpisalo je sporazum o suradnji s novoosnovanom Hrvatskom udrugom producenata (HRUP), kojim se regulira status članova Društva na projektima koje sufinancira Ministarstvo kulture. To je prvi put u pedeset godina da je potpisan sporazum između filmskih djelatnika i producenata. Ugovorom se uređuje radno vrijeme, dnevnice, honorari, doprinosi za zdravstveno i mirovinsko osiguranje, a utvrđeno je, među ostalim, da najmanje šezdeset posto filmske ekipe za određeni film budu članovi HDFD-a. Sporazum je potpisalo šesnaest producenata kuća. Govoreći o naporima Ministarstva da pokrene hrvatsku kinematografiju, Vujić je na sastanku s filmašima rekao da postoji mogućnost da se Kinoteci dodijeli Kino Tuškanac.

29. svibnja

Nakon uspješno završena festivala *Queer Zagreb* u Mami će se nastaviti projekcije igranih i dokumentarnih filmova s *queer*-tematikom svakoga drugog četvrtka. Dosad su prikazani kratki animirani film *Sexy* (2000) u režiji Toma Whitmana i Dustina Woehrmanna i talijanski dugometražni dokumentarni film *Roma A.D. 000* Paola Pisanellija (2000), koji razmatra pitanje odnosa crkve i homoseksualnosti.

29. svibnja-1. lipnja

Dubrovnik Film Institute iz Los Angelesa i grad Dubrovnik organizirali su prvi *Međunarodni filmski festival — Dubrovnik*. U konkurenciji je bilo 56 dugometražnih i kratkometražnih, igranih i dokumentarnih filmova. Nagradu za najbolji igrani film četverodnevog festivala dobio je američki *Anne B. Real* Lize France, najboljim kratkim igranim proglašen je *Katherine* Mary Louise Stoughton, najbolji kratki dokumentarac poljski je *Evolution* Borisa Lankosza, a *Genbis Blues* Roka Belica (SAD) nagrađen je kao najbolji dugometražni dokumentarac. Filmovi su prikazivani u dubrovačkim kinima Sloboda, Jadran i Slavica, a gosti su bili Deborah Kara Unger i Jonathan Tucker.

30. svibnja

U osječkom Kinu Europa održana je *Revija suvremenog bosanskohercegovačkog filma*, na kojoj su se predstavila najvažnija filmska ostvarenja nastala u BiH u posljednjih nekoliko godina. Prikazani su filmovi *Remake* Dina Mustafića, *Tunel* i *Mliječni put* Faruka Sokolovića, kratki film *Prvo smrtno iskustvo* redateljice Aide Begić te ratna drama *Savršeni krug* u režiji Ademira Kenovića. Organizator je priredbe osječki Rotaract club, u suradnji s sarajevskim Rotaract Clubom i osječkim Rotary Clubom, a pokrovitelji revije su Veleposlanstvo RH u BiH, Veleposlanstvo BiH u

RH, Ministarstvo kulture i sporta Kantona Sarajevo te Osječko-baranjska županija i Grad Osijek.

30. svibnja

Na 15. međunarodnom festivalu oglašavanja i multimedije *Golden Award of Montreux* CD-ROM *Priče iz davnine* — I. dio nagrađen je priznanjem *Finalist Award Certificate* u kategoriji web/ multimedija.

30. svibnja

Britanski teoretičar filma Mark Nash održao je predavanje u zagrebačkom Multimedijalnom centru SC-a o temi *Umjetnost i film: neki kritički osvrti*. Mark Nash filmski je kustos i pisac, predavač filmske povijesti i teorije na School of Art and Theory, University of East London. Bio je kustos za film na izložbi *Dokumenta 11* u Kasselu, 2002. godine. Uz projekciju brojnih filmskih primjera u predavanju bilo je riječi o trima temama: *Dvije strane svake priče*, *Kada je bila avangarda?* i *Kolektivna praksa*. Nash preispituje neke aspekte prinosa i vraćanja na ključne trenutke kulturne teorije sredinom osamdesetih godina, koje su relevantne i danas. Predavanje su omogućili Community Art/Umjetnost zajednice — Udruga za umjetnost i teoriju i Hrvatski filmski savez.

2. lipnja

Kratkometražni igrani film *Slikanje akta* (*Life Drawing*) Arsena A. Ostojića sudjelovao na Festivalu kratkometražnog filma u Sulzbach-Rosenbergu u Njemačkoj. U konkurenciji s 48 projekata iz svijeta *Slikanje akta* proglašen je jednim od tri najbolja filma festivala, a glavni glumac, 76-godišnji Amerikanac Jack Mertz, dobio je nagradu za najbolju ulogu.

4-9. lipnja

U Hrvatskoj gostuje kulturni američki pisac i scenarist Barry Gifford, najpoznatiji po suradnji s režiserom Davidom Lynchom na filmovima *Divlji u srcu* i *Izgubljena cesta* te Alexom de la Iglesiom na *Perditi Durango*. Boraveći u Zagrebu, Rijeci i Poreču, Gifford je predstavio svoje romane objavljene na hrvatskom jeziku, *Noćni ljudi* (VBZ, 2002), *Divlji u srcu* i *Priča iz Sinaloe* (Celeber, 2000).

4-12. lipnja

Umorna smrt i M Fritza Langa na programu su Kinoteke Zlatna vrata u Splitu.

5. lipnja

U dvorani Multimedijskog centra SC-a u Zagrebu prikazan je dokumentarni film *Houdini — čovjekov bivši najbolji prijatelj* redatelja Jadranka Pongraca i scenaristice Ivane Ozetski. Producent filma je Studio KIS.

5-8. lipnja

U prostorijama Osnovne škole Luka Sesvete održana je 41. *revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži*.

7-17. lipnja

Ciklus jednog od najistaknutijih suvremenih austrijskih redatelja Michaela Hanekea na programu je Filmskog centra u Zagrebu. Bit će prikazani filmovi *Sedmi kontinent* (*Der 7. Kontinent*, 1989), *Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992), *71 odlomak iz kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente Einer Chronologie Des Zufalls*, 1994), *Das Schloß* (1997), *Šaljive igre* (*Funny Games*, 1997) i iznimno hvaljena *Pijanistica* (*Die Klavierspielerin*, 2001).

13-15. lipnja

Na Drugom festivalu kratkog filma u Mostaru, koji okuplja ponajprije mlade umjetnike s područja zemalja bivše Jugoslavije, sudjeluje niz hrvatskih autora. U kategoriji eksperimentalnoga filma prikazani su radovi *Time is money* Vanje Mijatović, *In the Silence* Katje Restović i *F 20.0* Mladena Burića. U kategoriji igranih filmova hrvatsku predstavljaju Nenad Marjanović — *dr.Fric*, Diego Bosusco — *Ptica* s filmom *Rijetke istarske životinje*, Ines Šulj, Domagoj Vidaković i Vjeran Vukašinović s filmom *Kad se smrkne* i Vanja Mijatović s filmom *Paper Plane*. Među dokumentarcima samo je jedan hrvatski — *Pigs* Ivana Priseleca, a skromna konkurencija animiranih u potpunosti je sastavljena od hrvatskih filmova: *Život kao san* Kluba Zaprešić i *T.P.(35)* Dejana Diklića i Gorana Butorca.

Bibliografija

Knjige/Books

Irena Paulus,

Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi / Irena Paulus; Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Moderna vremena, 2002. Ur. Zlatko Vidačković. — 207 str. — Abecedni popis filmova — Abecedni popis skladatelja — ilustr. c/b.

ISBN 953-6828-15-4 (Moderna vremena)

UDK 791.42:782

782:791.43

Sadržaj: *Predgovor dr. Ante Peterlića* — UVOD — *Filmska glazba — nepriznata umjetnička grana* — ESEJI — HITC-HCOCK — *Vrtoglavica* — *Psiho* — KULTNI SF — 2001. *Odiseja u svemiru* — *Imperija uzvrća udarac* — *Istrebljivač* — KRITIKE — HRVATSKI FILM — *Fine mrtve djevojke* — *Holding* — *Kraljica noći* — *Nebo sateliti* — *Polagana predaja* — *Posljednja volja* — *Srce nije u modi* — EUROPSKI FILM — *Amélie* — *Billy Elliot* — *Felicijino putovanje* — *Grimizne rijeke* — *Ples u tami* — *Princeza i ratnik* — *Susjedi* — AMERIČKI FILM — *Charlijevi anđeli* — *Čovjek bez tijela* — *Čovjek kojeg nije bilo* — *Čelija* — *Genijalni um* — *Gospodar prstenova: Prstenova družina* — *Hannibal* — *Ispod površine* — *Memento* — *Monster's Ball* — *Moulin Rouge* — *Nebo boje vanilije* — *Nemoguća misija 2* — *Plešimo zajedno* — *Ratna pravila* — *Ratovi zvijezda: Epizoda 2* — *Klonovi napadaju* — *Soba panike* — *Svemirski kauboji* — *Talentirani gospodin Ripley* — *Tigar i zmaj* — *Trinaest dana* — *U ime pravde* — *U zamci* — *Uljezi* — *Vjeruj u ljubav* — *Vrtlog života* — ANIMIRANI FILMOVI — *Snjeguljica i sedam patuljaka* — *Fantazija 2000* — *Neustrašivi Spirit* — *O mačkama i psima* — *Princ od Egipta* — *Shrek* — *Stuart Mali 2* — DOKUMENTARNI FILMOVI — *Koyaanisqatsi* — OSCAR — *Filmska nagrada Oscar za glazbu* — KRITIKE — SOUNDTRACK — KLASICI — *Rebecca* — *Opsjednut* — *Strgnuta zavjesa* — *Tramvaj zvan čežnja* — REPERTOAR — *Amélie* — *Bogorodica* — *Crveni planet* — *Dar* — *Gosford Park* — *Harry Potter i kamen mudraca* — *Kad jaganjci utihnu* — *Lovac* — *Malena* — *Oluja svih oluja* — *Planet majmuna* — *Prvi grijeh* — *Specijalni izvještaj* — *Što žene vole* — *Talentirani gospodin Ripley* — *Tko je ovdje lud?* — *Tvrtka* — *Zanimanje špijun* — KOMPILACIJE — *Star Tracks* — *Star Tracks 2* — *The Batman Trilogija* — KONCERTI FILMSKE GLAZ-

BE — *Lalo Schifrin* — *Michael Nyman* — *Abecedni popis filmova* — *Abecedni popis skladatelja*.

Zoran Tadić,

Sto godina filma i nogometa / Zoran Tadić; Zagreb: Hrvatska kulturna zaklada, HKZ — Hrvatsko slovo, 2003, Knjižnica Hrvatsko slovo, knj. 13, ur. Stjepan Šešelj, 214 str. — Kazalo imena.

ISBN 953-6736-15-2

UDK 791.44.071.1 Tadić, Z. (0:82-4)

Sadržaj: *Predgovor* — *Zapisi nogometnog kibica* — *Edisonov ideal!* KINEMATOGRAF (živuće fotografije) — *Priče iz Tombstonea* — *Feljtoni* — *Sto godina filma* — *Kazalo imena*.

Tomislav Gotovac / Urednici Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić, Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003. — 320 str. — Tekst na hrvatskom i engleskom jeziku — Arhiv — Biografija — Performansi — Filmografija — Izložbe — Projekcije — Bibliografija — ilustr. boja i c/b.

ISBN 953-7033-04-X (HFS)

ISBN 953-6043-50-5 (MSU)

Sadržaj: *Ješa Denegri: Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca* — *Hrvoje Turković: Tomislav Gotovac: Promatranje kao sudjelovanje* — *Goran Trbuljak, Hrvoje Turković: Sve je to movie (Razgovor s Tomislavom Gotovcem)* — *Arhiv / Archive (Fotografije / Photographs)* — *Ješa Denegri: The Individual Mythology of Tomislav Gotovac* — *Hrvoje Turković: Tomislav Gotovac: Observation as participation* — *Goran Trbuljak, Hrvoje Turković: It's All a Movie (A conversation with Tomislav Gotovac)* — *Biografija / Biography* — *Performansi / Performances* — *Filmografija / Filmography* — *Izložbe / Exhibitions* — *Projekcije / Screenings* — *Bibliografija / Bibliography*.

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen,

Hrvatska kinematografija, povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002) / Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen; Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, 2003. (Biblioteka Kulturni razvitak, velika edicija, knjiga 4). — 484 str. — Filmografija — Bibliografija — Kazalo naslova — Imensko kazalo — Doku-



Monografija Tomislav Gotovac

mentacija — Bilješka o autorima — Pogovor — Sažetak — Summary — ilustr. c/b.

ISBN 953-6240-18-1

UDK 791.43(497.5)“1991/2002”

Sadržaj: *Uvodna riječ* (dr.sc. Antun Vujić) — *Predgovor* (dr.sc. Hrvoje Turković) — *Povijesne značajke* (dr.sc. Hrvoje Turković) — *Izvorna potražnja za filmom u Hrvatskoj* — *Tržište i komercijalnost domaće proizvodnje* — *Oblici subvencijske i upravne regulacije* — *Zlatno doba razvoja kinematografije* — *Aktiviranje stvaralačkih, stilskih razvojnih tokova* — *Razvoj bez rasta (sedamdesete i osamdesete)* — *Tranzicijska situacija (1991-2001)* — *Ključni problemi*

devedesetih i razvojni zadaci — *Treba li pomagati opstanak kinematografije?* — *Pobijanje opravdanosti otpisivanja proizvodnje* — *Zaključak* — *Bibliografija* — *Suvremeno stanje* (dr.sc. Hrvoje Turković i dr.sc. Vjekoslav Majcen) — *Uvod* — *Državna legislativa* — *Pregled legislativnih područja* — *Zakon o kinematografiji* — *Zakon o kulturnim vijećima* — *Zakon o hrvatskoj radioteleviziji* — *Stimulativni zakoni i uredbe* — *Državna i regionalna tijela* — *Ministarstvo kulture* — *Grad Zagreb: Gradski ured za kulturu* — *Regionalni uredi za kulturu: županije, gradovi* — *Proizvodnja* — *Opći pregled* — *Struktura proizvodnje* — *Proizvodna poduzeća* — *Nekomercijalna proizvodnja* — *Distribucija* — *Prikazivalaštvo i posjet filmskih predstava* — *Ko-*

mercijalna kina i posjet — Videotečna posudba filmova — Televizijsko prikazivanje filmova — Nekomercijalno i kulturno-promotivno prikazivanje — Festivali — Obrazovanje — Sveučilišno umjetničko obrazovanje — Sveučilišno znanstveno-humanističko obrazovanje — Srednjoškolsko i osnovnoškolsko obrazovanje — Tečajevi, radionice, periodične 'škole' — Zaštita filmske baštine — Hrvatska kinoteka — Hrvatski državni arhiv — Indok — Hrvatska radiotelevizija — Udruga — Strukovne udruge — Udruge šireg kulturnog profila — Nakladništvo — Knjige o filmu — Specijalizirani filmski časopisi — Medijska publicistika — Televizija — Zaključak — Filmografija (dr.sc. Vjekoslav Majcen) — Uvod — 1991. — 1992. — 1993. — 1994. — 1995. — 1996. — 1997. — 1998. — 1999. — 2000. — 2001. — 2002. — Kazalo naslova — Imensko kazalo — Dokumentacija — Izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji — Bibliografija filmskih izdanja 1990-2002. — Relevantni zakoni i uredbe — Međunarodna uključenost — Ključna državna tijela — Poduzeća, ustanove i udruge s proizvodnjom — Umjetničke organizacije s filmskom proizvodnjom — Distributeri — Televizijske postaje — Kabelske televizije s koncesijom — Festivali i revije — Kina — Nekomercijalni prikazivači — Arhivi — Viši studiji, seminari i radionice — Udruge — Registrirani kinoklubovi — Filmski časopisi i godišnjaci — Bilješka o autorima — Pogovor (mr.sc. Ivo Škrabalo) — Sažetak — Summary.

Katalozi/Catalogues

12. dani hrvatskog filma, 11-16. 3. 2003, Zagreb. Izdavač: Sveučilište u Zagrebu-Studentski centar u Zagrebu, za izdavača: Vlatko Jurišić, Mladen Martić. Urednik: Davor Šišmanović.

Sadržaj: *Uvodnik — Tko je tko u 12. danima hrvatskog filma — Nagrade 12. dana hrvatskog filma — Pravilnik 12. dana hrvatskog filma — Program konkurencije 12. dana hrvatskog filma — Raspored projekcija programa konkurencije 12. dana hrvatskog filma — Natjecateljski program, filmovi u konkurenciji — Srednjometražni igrani film — Kratkometražni igrani film — Srednjometražni dokumentarni film — Kratkometražni dokumentarni film — Animirani film — Eksperimentalni film — Namjenski film — Glazbeni spot — Posebni program, filmovi izvan konkurencije — Raspored popratnog programa 12. dana hrvatskog filma — Ne zaboravi, izložba stare kinematografske tehnike — Popis prijavljenih filmova — Adresar producenata.*

41. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, 5-8. 6. 2003, Sesvete. Izdavač: Hrvatski filmski savez, za izdavača: Hrvoje Turković, tisak CB Print, Samobor. Vizualni koncept plakata, kataloga, diploma i pozivnica: Dora Dančević. Ilustrirano, naklada: 700 primjeraka.

Sadržaj: organizatori — pokrovitelji — priređivački odbor — članovi ocjenjivačkog suda — Iz prošlosti Sesveta i Sesvetskog prigorja — Škola animacije — Škola animacije Lukas ili kraće ŠAL — Što je ŠAL — Škola animacije — Što

danas radi ŠAL — Revijski program — Videostvaranja prijavljena za 41. reviju hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži — Mišljenja ocjenjivačkog suda o filmskim i videoradovima — Pregled prijavljenih ostvarenja — Adresar prijavljenih klubova i škola — Stranica odbačenih radova.

Časopisi / Magazines

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 88, veljača 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eura.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Alternativni mainstream (Oleg Sladoljev Jolić) — Hot line — Panoptikum Zlatni globus 2003/Sundance: pobjeda American Splendora (pripremile Sanja Radović i Snježana Levar) — Globus news (pripremila Lidija Prskalo) — Ledina, treći Samardžićev film/Remake (Dijana Štambak i Zoran Anić) — Heineken pretpremijera: Matrix Reloaded & Revolutions (Sanja Radović) — Portret: Daniel Day Lewis Posljednji glumački Mohikanac (Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Umijeće preživljavanja (na češki način) — Novo... u kinima — Portret: Renee Zellweger, Ljepotica i zvijezda: između drame i komedije (Snježana Levar) — Hrvatska filmska industrija u 2002. godini: distribucija i prikazivaštvo (pripreмили Lidija Prskalo i Veljko Krulčić) — Trendovi: Rap pjevači na filmu Seks, droga i pištolji (Snježana Levar) — Portret: Don Siegel Vječni outsider (Danijel Pačić) — Video/DVD globus Senzacionalan bum DVD-a (Dijana Štambak) — Novo... u videotekama, Pretpremijera: Phone booth (Snježana Levar), Intervju: Gore Verbinski Krug je — ozbiljan horor (pripremile Aida Mandich i Dijana Štambak) — Preview: The Pirates of the Caribbean (Sanja Radović) — Interview: Domagoj Vukušić (Dijana Štambak) — Fuji film predstavlja: Ovce od gipsa (Sanja Radović), Dragi Hollywoode, Cinemania, Hollywood ring! Greške na filmu.

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 89, ožujak 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eura.

Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Dosegnuti bellini! — Hot line — Najbolji policijski film svih vremena (Oleg Sladoljev — Jolić) — Oscar 2003 Dijamantni pir (pripremila Dijana Štambak) — Heineken pretpremijera: Ripley's game (Sanja Radović) — Portret: Meryl Streep Nedostižna diva (Marko Njegić) — Cro film (pripremile Sanja Radović, Ladislav Sever) — Novo... u kinima — Panoptikum (pripremila Sanja Radović, Miran Stihović) — Put do slave: Spike Lee (Rajko Radovanović) — Hrvatski debitantski film: najbolji je Ritam zločina (Tomislav Kurelec) — Festivali: 53 Berlin Ususret toleranciji (Ladislav Sever) — Cinemania — Pretpremijera: Profesionalac (Lidija Prskalo) — Prvi pogled (Dijana Štambak) — Novo... u videotekama — Fenomeni: novi ruski film (Dragan Rubeša) Interview: Leonardo DiCaprio (pripremile Snježana Levar i Aida Mandich) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hollywood ring! Greške na filmu.

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 90, travanj 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14,

10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eura.

Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Transcendirao ukletost ulice 8 milja — Hot line — Prvi pogled (Dijana Štambak) — Timing je najvažniji (Oleg Sladoljev-Jolić) — 75 Oscar: Glamurom protiv rata (pripremile Aida Mandich Sanja Radović) — Heineken pretpremijera: Hulk (Mislav Pasini) — Fenomeni: filmovi velikog formata (Marko Njegić) — Panoptikum: Modesty Blaise drugi pokušaj (Sanja Radović i Lidija Prskalo) — Novo... u kinima — Panoptikum: FEST 2003 (Rajko Radovanović) — Madonna — apsolutna pobjednica!!! (Sanja Radović) — Najbolji *trileri* (Sanja Radović) — Crni val Yu kinematografije (Danijel Pačić) — Cro film — Iz susjedstva — Portret: Celuloidni vizionar: Todd Haines (Dragan Rubeša) — Intervju: Julianne Moore (pripremile Aida Mandich i Snježana Levar) — Pretpremijera: Kill Bill (Sanja Radović) — Novo u videotekama — Video/DVD globus (Miran Stihović) — Cinemania — Interview: John Malkovich (pripremile Sanja Radović i Aida Mandich) — Preview: Sinbad Legend of the seven seas (Sanja Radović) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hollywood Ring! Greške na filmu.

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 91, svibanj 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eura.

Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Čovjek koji je ubio Billa Mesara — Hot line — Prvi pogled (pripremile Snježana Levar, Dijana Štambak i Lidija Prskalo) — Sumrak bogova (Oleg Sladoljev-Jolić) — Panoptikum: Triler Hypnotic s Goranom Višnjicom ponovno odgođen! — Reciklažni Hollywood — Preview: Lara Croft: Tomb raider: The Cradle of life (Sanja Radović) — Preview: Charlies angels: Full throttle (Kristina Dukić) — Heineken pretpremijera: The League of Extraordinary Gen-

tlemen (Snježana Levar) — Ususret USA ljeto 2003 — Filozofija Matrixa: Skepticizam sna (Sanja Radović) — Cro film i business (Miran Stihović i Lidija Prskalo) — Novo... u kinima — Iz susjedstva (Dijana Štambak, Dejan Nikolić) — Fenomeni: Boom dokumentarnog filma — Cinemania — Novo... u videotekama — Portret: Jean Claude Van Damme (Marko Njegić) — Put do slave: Monica Bellucci (Irena Kazić) — Družba Isusova, film by Silvije Petranović (Sanja Radović) — Interview: David Cronenberg (pripremile Aida Mandich i Dijana Štambak) — Put do slave: Dennis Quaid (Miran Stihović) — Preview: Valiant — Kelly Hu — Lucy Liu — Hollywood Ring! Greške na filmu.

Total Film, Filmski časopis travanj 2003, broj 1,

25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — faks. 01/4668-962 — e-mail: totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Uvodna riječ (Stjepan Hundić) — Prva klapa — Krici i šaputanja — Dolazi... — Fama: Jennifer Garner — Intervju: Nicole Kidman (Matt Mueller) — Daredevil: Pravda je slijepa (Dan Jolin) — Total film na setu: Uхвати me ako možeš (Jenny Cooney) — Intervju: Leonardo Di Caprio — Život u ružičastom balonu: Renée Zellweger (Stjepan Hundić) — To be continued... Super nastavci super blockbustera (Debbie Bean, Jenny Cooney, Simon Crook, David Eimer, Jamie Graham, Dan Jolin, Matt Mueller, James White) — Ne znate vi Jacka (Andy Lowe) — Bande New Yorka: Scorseseov epski povratak (Danijel Pačić) — Total film Premijere — DVD premijere — Filmske priče: Nicolas Cage (Jenny Cooney) — Filmske priče: Christopher Nolan (Leigh Singer) — Kućno kino — filmska glazba — Nagradna igra.

Total Film, svibanj 2003, broj 2,

25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — faks. 01/4668-962 — e-mail: totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško

Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Fama: Natalie Imbruglia (Mark Salisburry) — Fama: Johnny Knoxville (Daniel Webb) — Dolazi... — Total film na setu: Libertas (Sandra Antolić) — Interview: George Clonney (Dan Jolin) — Generacija X 2 (Dan Jolin) — Edward Norton: mladić na rubu (Stjepan Hundić) — 50 naj filmova u 2003. ... i poneki za 2004. (Robert Abele, Jenny Cooney, Simon Crook, Jamie Graham, Tihomil Hamilton, Stjepan Hundić, Dan Jolin, Matt Mueller, Boško Picula, Mark Salisburry, Hrvoje Šarić i James White) — Šangajska škola (Dan Jolin) — Total film Premijere — DVD premijere — Filmske knjige — kućno kino — Filmska glazba.

Total Film, lipanj 2003, broj 3,

25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — faks. 01/4668-962 — e-mail: totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Dolazi... — Fama specijal: Pet za 5: Leona Paraminski, Olga Pakalović, Ivana Bolanča, Dora Fišter i Nataša Dangubić (Marcela Jelić) — Intervju: Spike Lee (Stjepan Hundić) — Od A do Ž, sve o: Matrix Reloaded (priplemili Duško Čavić, Tihomil Hamilton, Stjepan Hundić, Lucija Kuzmanić, Hrvoje Šarić, Nataša Trlić) — Intervju: Steve Martin (James White) — Intervju: Monica Bellucci (Paul Fischer) — Total film Premijere — DVD premijere — Jedna šansa DVD 8 milja (Jonathan Crocker) — Filmske knjige — Kućno kino — Filmska glazba.

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza, god XI, br. 41, godina 2003. (tromjesečnik)

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — Glavna urednica: Diana Nenadić — Uređivački odbor: Marijan Krivak, Krešimir Mikić, Diana Nenadić, Duško Popović, Vera Robić-Škarica. Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Idejno i grafičko rješenje: Goran Trbuljak — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Tehničko uređenje i tisak: C.B. Print Samobor — Adresa uredništva: HR-10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/faks: (385 1) 48 48 764

Sadržaj: PRIGODE: Karolina Pavić: *Tri desetljeća požeskog filma*, Marijan Krivak: *Onkraj konvencija: alternativa u Kinu Sloboda*, Marijan Krivak: *Jubilej u znaku povratka filmu*, Filmski dvoboj: *Točno u podne*, Zdravko Mustačić:

Točno u podne, Zdravko Mustać: *Dvoboj drugi*, MM IZLOG: Branko Franceschi: *Frame by Frame*, Vesna Srnić: *Komunikacijski model: multimedijalna umjetnost*, Predavanje Parveen Adams: *Umjetnost i afekt*, MALI FILMSKI RAZGOVORI: Duško Popović: *Hrvoje Sarić — »Nebo puno zvijezda«*, Duško Popović: *Milan Šamec — 100:10*, IZ POVIJESTI FILMA: Rudolf R. Kuenzli: *Dada i nadrealizam na filmu*, Tomislav Šakić: *Alain Resnais: Hodnici vremena*, Krešimir Mikić: *Filmska fotografija u filmovima Branka Belana*, MEDIJI I EDUKACIJA: Krešimir Mikić: *Mediji u vrtiću (7)*, Damir Čučić: *Oblici edukacije unutar filmske autorske grupe*, ***: *Mikrokinova baza podataka o kratkom metru*, IZ KLUBOVA: ***: *Poziv iz Kinokluba Zagreb*, ***: *Počela filmska škola Kinokluba Split*, ***: *Foto-kinoklub Drava*, ***: *Videoklub Faust: Pet godina uspjeha*, MOZAIK, ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE: *Trakošćan*, 25. kolovoza do 3. rujna 2003, FESTIVALI I NATJEČAJI: ***: *41. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Sesvete, 5-8. lipnja 2003*, ***: *Festivali*; Naslovna stranica: iz filma *Onkraj* Borisa Poljaka i Damira Čučića.

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza, god XI, br. 42, godina 2003. (tromjesečnik)

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — Glavna urednica: Diana Nenadić — Uređivački odbor: Marijan Krivak, Krešimir Mikić, Diana Nenadić, Duško Popović, Vera Robić-Škarica. Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Idejno i grafičko rješenje: Goran Trbuljak — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Tehničko uređenje i tisak: C.B. Print Samobor — Adresa uredništva: HR-10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/faks: (385 1) 48 48 764

Sadržaj: PANSINI: Mihovil Pansini: *Popratni tekst uz tri projekcije kinematograma Kino-kluba Zagreb* / Duško Popović: *Prof. dr. Mihovil Pansini: »Za mene je film svetiinja!«*, 12. DANI HRVATSKOG FILMA: Zdravko Mustać: *12. dani hrvatskog filma, Zagreb, 11-16. ožujka 2003.* / Nagrade DHF i Nagrade Oktavijan / Rezultati glasanja za Nagradu Oktavijan 12. dana hrvatskog filma / *Popratni sadržaji*, MM IZLOG: Walter Schobert: *Hommage Lotti Reiniger*, Marijan Krivak: *Wim Wenders — ili filmski postmodernizam tijekom vremena* / Tomislav Šakić: *Identifikacija žene. S druge strane oblaka. Michelangelo Antonioni*, PRI-GODE: Dalibor Martinis: *The Thief of Baghdad* / 11. hr-

vatska revija jednogminutnih filmova / Nagrade 11. *hrvatske revije jednogminutnih filmova* / Marina Antolović: *Mali smo al' smo jaki!* / Morana Mitić: *Održana peta F.R.K.A. / Konkurencija* / Popis autora / Justina Kosir: *Berlinfestival* / Edo Lukman: *Novigradsko proljeće 2003 — radionica za animirani film*, MALI FILMSKI RAZGOVORI: Duško Popović: *Bogdan Žižić: »Moj prijatelj Stasenko«*, NOVE PUBLIKACIJE: *Promovirana monografija TOMISLAV GO-TOVAC* / Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen: *Hrvatska kinematografija* / Zoran Tadić: *Sto godina filma i nogometa* / British Council: *Tri nova izdanja* / *Od listopada u knjižarama: Filmski leksikon*, MEDIJI U NASTAVI: Krešimir Mikić: *Internet i djeca* / Krešimir Mikić: *Film kao obvezatni školski predmet* / Melita Horvatek Forjan: *Radionica dokumentarnog filma — Od ideje do projekcije* / Dr. Jasna Galjer: *Suradnja Hrvatskog filmskog saveza i Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 75 GODINA KINOKLUBA ZAGREB: Vedran Šamanović: *75 godina, pa ti vidi...!* *Ususret jubileju* / *Podaci o amaterskom filmu u Hrvatskoj 1927-1957.* / *Prvi festival amaterskog filma Jugoslavije* / 1. zagrebački festival amaterskog filma, KLUBOVI: *Znanje kao glavni preduvjet* / Deže Kučera: *Dječja škola animiranog filma* / *Hommage Aleksandru Stasenku* / *Autorski studio FFV — program projekcija* / KKZ: *Antonioni u travnju* / Mladen Burić: *Filmske večeri četvrtkom*, MOZAIK: *Pedeset godina mature* / Jelena Bunjevac-Matičić, prof. *Želja je postala stvarnost* / *Bunarman* / *Izvanredna skupština HRUP-a* / *Deseti festival glumca Županja-Vinkovci-Vukovar-Ilok* / *Prezrena rijeka* / *TEST!4 — Zagreb* / *START 2003.* / *U organizaciji Francuskog instituta: Tjedan frankofonije* / *Vision du réel* / *Ulric Roldanus: Na putu* / *On the road* / *Samostalna izložba: Tanja Dabo* / *Izložba u Daniel Azoulay Gallery, Miami*: *Renata Poljak* / *Renata Poljak u Avignonu: C'est (-) a (-) dire!* / *Izložba svjetlo* / *Prikazani filmovi Filmskog centra od 28. siječnja do 6. svibnja 2003.*, FESTIVALI / NATJEČAJI: 35. *revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, UNICA 2003: Varšava, Poljska* / *Prvi hrvatski festival svađenih filmova* / *Novi festival kratkometražnog filma* / *Prvi međunarodni festival Tallinn'2003* / 13. *međunarodni videofestival Bochum 2003* / *Međunarodni festival u Potsdamu: 32. festival studentskog filma* / *KKZ priprema: One Take Film Festival*. Naslovna stranica: iz filma *Rubikon* Željka Radivoja.

Hrvatske filmske internetske stranice

<http://www.adu.hr/hfs/index.htm>

— Hrvatska udruga filmskih snimatelja; podaci, vijesti, linkovi.

<http://www.alka-film.hr>

— produkcijska kuća Alka film.

<http://animafest.hr>

— stranica svjetskog festivala animiranoga filma u Zagebu

<http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>

— Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka (osnovni podaci o fondovima i zbirkama).

<http://www.cmmc.qjb.net/>

— Hrvatska revija jednogminutnih filmova (Požega) — pravilnik, prijavnica, kontakti.

<http://www.corner.hr/film/index.asp>

— vijesti, recenzije, razgovori, linkovi.

<http://croatia-film.hr>

— produkcijska i prikazivačka tvrtka Croatia film — podaci o filmovima, kinu, itd.

<http://www.culturenet.hr>

— internetski portal za hrvatsku kulturu, sadrži podatke o institucijama u kinematografiji, festivalima i časopisima te o aktualnim zbivanjima u hrvatskoj kinematografiji

<http://dalibormatanic.com>

— stranica redatelja Dalibora Matanića; biografski podaci, filmovi

<http://www.dhfr.hr>

— Društvo hrvatskih filmskih redatelja; podaci o članovima i filmovima, vijesti, statut.

<http://www.gralfilm.8m.com>

— produkcijska kuća Gral film; produkcijski i ostali podaci o filmovima.

<http://factumdocumentary.com>

— produkcijska kuća Factum, podaci o filmovima, autorima i pratećim djelatnostima.

<http://www.filmski-centar.org>

— stranice Filmskoga centra; podaci o projekcijama te prikazanim filmovima i njihovim autorima (arhiv), podaci o drugim djelatnostima Centra; linkovi s hrvatskim i stranim filmskim stranicama.

<http://www.film.monitor.hr>

— podaci o novim filmovima, kino, video i DVD-recenzije, linkovi na strane filmske stranice s kritikama, vijestima te podacima o festivalima i nagradama.

<http://www.hfs.hr>

— stranice Hrvatskog filmskog saveza; podaci o izdanjima Saveza (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zapis*, filmološke knjige), podaci o djelatnostima saveza (projekcije, revije, festivali, Medijska škola, itd.).

<http://hollywood.cro.net>

— stranice filmskoga časopisa *Hollywood*; informacije o časopisu i izdavačkoj kući Vedis, kontakti.

<http://www.hrt.hr>

— Produkcija Hrvatske radiotelevizije, prikazivanje filmova, program filmskih emisija.

<http://interfilm.hr>

— produkcijska kuća Interfilm produkcija.

<http://jadran-film.com>

— produkcijska kuća Jadran film; podaci o uslugama i djelatnostima.

<http://www.kkz.hr>

— stranice Kinokluba Zagreb; članovi, filmovi, projekcije i druge djelatnosti, linkovi.

<http://www.liburnia-film.croadria.com>

— Kino-video klub Liburnija, Rijeka; informacije, linkovi, KRAF.

NAPOMENA: Tijekom sastavljanja ovoga popisa neke od stranica bile su u rekonstrukciji. Molimo čitatelje *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (osobito djelatnike filmskih institucija i klubova te organizatore festivala) da dojave u redakciju časopisa (na e-mail adrese navedene u impresumu) hrvatske filmske internetske adrese kojih nema na popisu. Također molimo da nas upozorite na pogreške.

<http://www.mikrokino.com>

— multimedijski projekt *Mikrokino* samoborske Filmske autorske grupe Enthusia Planck; vijesti o projekcijama i drugim događanjima diljem Hrvatske, prijave na hrvatske i strane festivale i revije; podaci o autorima i filmovima.

<http://www.motovunfilmfestival.com>

— stranice međunarodnoga festivala u Motovunu.

<http://onetake.kkz.hr>

— stranice međunarodnoga festivala filmova snimljenih u jednome kadru (Zagreb)

<http://plavifilm.com>

— produkcijska kuća Plavi film.

<http://pomet.edu.hr>

— Akademija dramske umjetnosti

<http://pulafilmfestival.com>

— stranice međunarodnoga festivala u Puli, vijesti, nagrade, filmografski podaci.

<http://www.revijaamaterskogfilma.hr/>

stranice RAF-a (revije amaterskoga fima) — vijesti, programi, projekcije, podaci o prikazanim filmovima, o organizatoru.

<http://www.splitfilmfestival.hr>

— stranice Međunarodnog festivala novoga filma u Splitu; o festivalu, nagrade, prošli festivali...

<http://www.tunafilm.hr>

— produkcijska kuća Tuna film

<http://www.uazg.hr/medijska-kultura/>

— medijska stranica Učiteljske akademije (vijesti, linkovi, filmovi, obavijesti za studente).

<http://www.zagrebfilm.hr>

— stranice produkcijske kuće Zagreb film.

<http://www.webmoviefest.com>

— stranice internetskog festivala kratkog i reklamnog filma Web Movie Fest

Leksikon preminulih

Marijan Arhanić, hrv. redatelj i scenarist (Zagreb, 16. siječnja 1930 — Zagreb, 16. svibnja 2003). Diplomirao povijest umjetnosti u Zagrebu, već kao student glumi i režira u kazalištu, a radi i na filmu (npr. glumi u filmu *Baknja fra Brne* F. Hanžekovića, 1951). Od 1962. redovito asistira, a potom piše i scenarije u profesionalnoj kinematografiji, uspješno surađujući s Bogdanom Žižićem i Vančom

Kljakovićem. Kao redatelj debitira igranim filmom *Poslije-podne jednog fazana* (1972), za koji je nagrađen u Puli kao debitant. Režirao je i igrani film *Letači velikog neba* (1977) u kojem se ratna zbivanja problematiziraju iz dječje perspektive. Često je režirao na HTV-u (osobito uspješno dokumentarne i obrazovne emisije i filmove).

Katarina Marić

Na granicama žanrova

Dani hrvatskoga filma, Zagreb, 11–16. ožujka 2003.

Umjesto uvoda

12. Dani hrvatskog filma strukturalno nisu donijeli ništa bitno novo. I dalje su se zadržale sve dosadašnje filmske kategorije — igrana, dokumentarna, baš kao i one dvojbene odnosno pomalo marginalizirane — namjenski film i videospotovi te eksperimentalna kategorija i animirani film. Ne zapaža se ni znatan kvalitativni odmak, zapravo vrlo je sličan onom lanjskom — što samo po sebi nije ništa loše te se čak može ocijeniti solidnim. No u autora i nadalje nedostaje originalnosti izboru tema; ako krenemo od makro — ka mikroregiji, još je najzastupljenija socijalna preokupacija (osobito među dokumentaristima) i, što je posebice začudno, određena precizna skupina — kolporter, izbjeglica, Roma, kolinja... Očigledno je da autori radije ulaze u sigurnost formalnih, već prokušanih natuknica i prihvaćaju ih gotovo kao zadanosti negoli što prezentiraju najdublje dijelove sebe. Ili pučkim rječnikom rečeno, um nadvladava srce i niotkud se ne nazire onaj stari Da Todijev naboj — *santa pazzia* — sveprožimajuća nutarnja nagnuća, i jedino individualno mogućeg, intimnog pregnuća. Stoga nema ni pravih remek-djela.

Najveći je pomak promjena *mjesta radnje* — preseljenje Dana u Studentski centar, što je s obzirom na čak tri projekcijske dvorane (Teatar ITD, MM centar, Kino SC-a; plus njegovo predvorje, rezervirano za djela neuvrštena u službenu konkurenciju) pun pogodak, koji je pak omogućio širok popratni program i preprogram. Veliki plus ide i organizaciji jutarnjih novinarskih projekcija filmova iz službene večernje konkurencije, odnosno video-bara, sa svim mogućim ponuđenim naslovima koje je bilo moguće pogledati u slučaju propuštanja ili želje za dodatnim utvrđivanjem gradiva. Doda li se svemu i stalna dostupnost osoblja, može se reći da je organizacija bila na zavidnoj razini.

Selektori 115 od ukupno 213 prijavljenih naslova bili su Slaven Zečević (igrani film), Vladislav Knežević (eksperimentalni film), Zoran Tadić (dokumentarni film), Stiv Šinik (animirani film) i Dražen Ilinčić (namjenski film i glazbeni spotovi).

Igrani film

Od trinaest igranih (dvanaest kratkometražnih i jedan srednjometražni) filmova, originalnošću se ističu odlične i pobjedom ovjenčane (za kratkometražni igrani film) *Mušule u vinu*, magistarski rad Danila Šerbedžije. Sniman u *real-timeu*, autor se u desetak minuta forme trilera bavi zanimljivi-

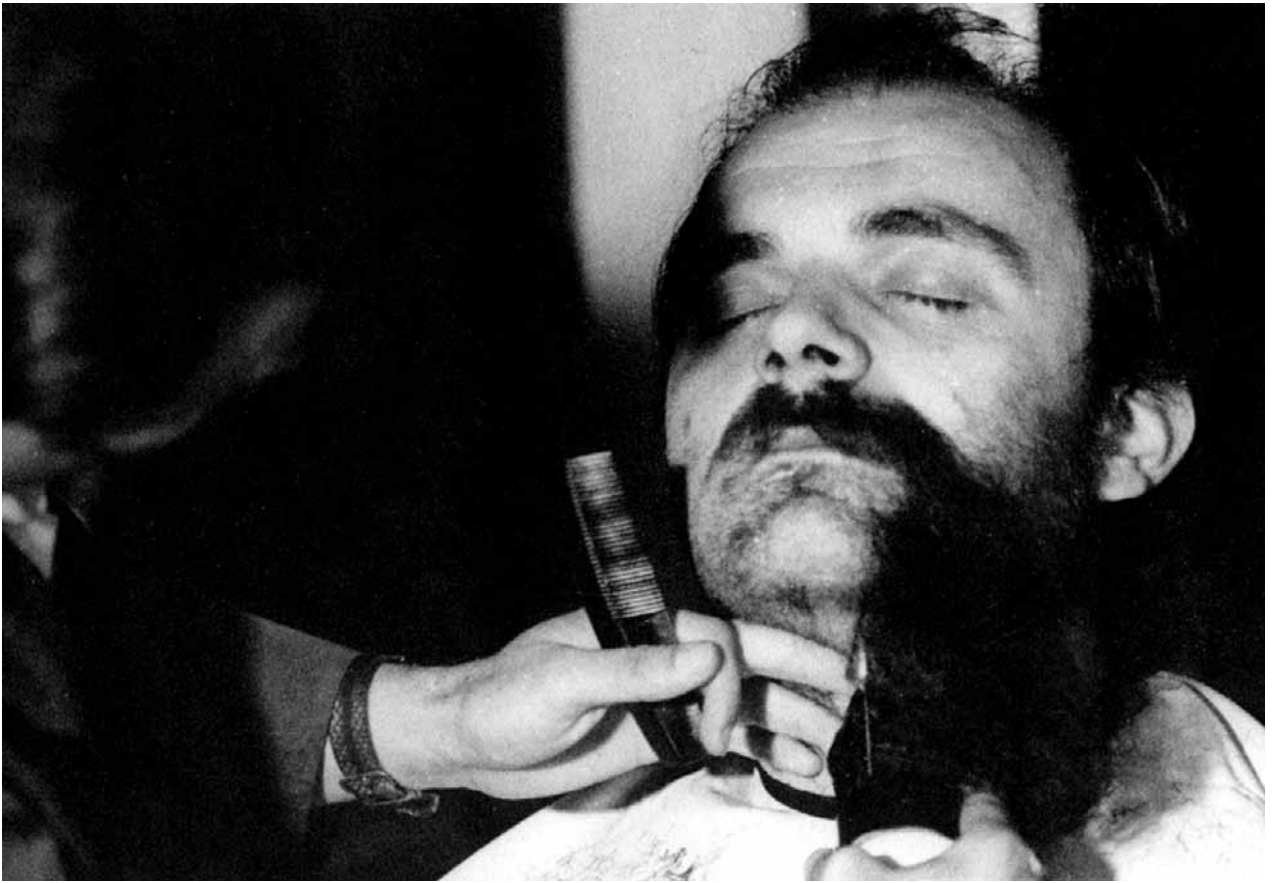
vom dosjetkom — naizgled potencijalnim ubojicom i njegovom psihopatskom preokupacijom jelom; a da bi se na kraju stvari pokazale drukčijima no što je na njih upućivao letimičan pogled. Suvisao i kompaktan, s maksimalnim zaokupljanjem pozornosti gledatelja jest i redateljski debi Vladimira C. Severa *Panda & Pandora*, o vrlo suvremenu ljubavnom trokutu *on-line* generacije, vješto i inteligentno režiran. Sever priprema i prvi cjelovečernji igrani film, *Bijela buka*, i to prema vlastitu scenariju — na natječaju na Berlinaleu proglašenim jednim od dvanaest najboljih u Europi. Osvježavajući primjer kako bi trebali izgledati domaći filmovi dugoga metra, posebice na polju scenarija i rada s glumcima, te konkretan dokaz da oni ne moraju nužno zvučati drvenasto i neuvjerljivo, jest srednjometražni *Generalov carski osmijeh* Stjepana Hotija, o prijevarama u svijetu umjetnosti.

Poetična minijatura *Leptir* Gorana Legovića, nesanicom izmučen junak meditativna *Insomniaca* Vanje Vasarac i Matta Wooa te satiričan pokušaj rekonstrukcije starih horora *Pismo, vampir i čaj studenta* ADU-a Almira Fakića, ostatak su suvislije produkcije — ne posve nezanimljive, s tendencijom jakog vizualnog estetiziranja, no uglavnom nedovoljno razrađene.

Stoga je sam vrh *Luna* mlade intrigantne autorice Tanje Golić, koja se već istaknula na polju videoarta i eksperimentalnog filma. Onirično-nadrealan, nekonvencionalan spoj žarkih boja (referenci latinskoameričkog ili vrelog mediteranskog podneblja) i somnambulnog ozračja; jednostavna muškarca i komplicirane žene; ženskih aspekata Mjesečeva utjecaja i čudljivosti, gotovo je lorkinskih preokupacija — strastveno-sanjarskoga svijeta i motiva, prezentiran film.

Eksperimentalni film

Između trinaest prikazanih eksperimentalnih filmova našao se još jedan posve drukčijega senzibiliteta, ujedno i najdojmljiviji film Dana — *In Whitest Solitude* (U prebijeloj samoći) Rade Šešić, autorice koja živi i radi u Nizozemskoj, gdje je režirala i dva prethodna filma (*Room Without View* i *Soske*). Ovdje se pak nadahnula pjesmom Raniera Marije Rilkea iz knjige *Advent* iz 1897. godine. *A Snow-White Castle* ... započinje pjesma, a Šešić uistinu evocira i oživljuje atmosferu kakva stara začarana dvorca s junakinjom Trnoružicom — koja iz prostora ispunjena uspomenu i pozaspalim stvarima, među kojima je u paučinama i čipki uhvaćena duša nečeg odavno minolog — vremena možda; metamorfozom plesnoga pokreta iz kukuljice postaje leptir, koji nakon



Dead Man Walking Tomislava Gotovca

snježne zime pozdravlja mlado proljeće, možda i buđenje nakon smrti u novom rođenju. Višeslojno i podložno interpretacijama, *In Whitest Solitude* pronosi auru gotskih horora i nijemoga filma — sa svojim snažnim referencama (insert iz Dreyerove *Ivane Orleanske* lebdi na razapetoj lelujavoj plahoti; pojavljuju se i stihovi Rilkeove pjesme...) te moćnom vizualnošću — požutjelih bež-tonova koji dočaravaju stoljetnu tugu i memljivu melankoliju uležanu u polumraku prostora, prepuna sjena prošlosti; ali i bogatim zvukovljem — škripanja podova, kapanja vode, dječjeg šapata, ovlašne povjetarcem ili laganim dodirima izazvane sitne zvonjave kristalnog mobila. Ujedno i studija pokreta i prekrasna eterična impresija, *In Whitest Solitude* (uz animiranu *Nevu*) smatram najboljim ostvarenjem dana, koje može ravnopravno stati uz bok i najboljim svjetskim ostvarenjima.

Eksperimentalni su filmovi inače prikazani u samo jednom bloku — dijelom posve apstraktne forme (*Onkraj*, *Digital Inside*, *Nightvision*, *Zozara*, *Tanscendentalija*); dijelom igrane strukture (*Morena*, *Pilot 01*, *Circle*, *B. Baltazar*, *Skate Wars*, *Episode 1 — Rise of Skaters*, *Stol za osam slika*, *Kuća*, *In Whitest Solitude*). I dok je prva skupina nadahnuta nekonvencionalnim, samozadanim oblicima, evocirajući hipnotično i transično kroz kaleidoskopski kolorit, vibrirajući kvadratiće boja, razlamanja i rasipanja slike odnosno njenu

dekonstrukciju apstraktnim, dijagonalnim, *fast-forwardom*, obrtanjem i slično; te se priključuje na čistu virtualnu računalnu vizualnost; dijelom se to odnosi i drugu grupaciju. Teme igranih struktura obrađuju bušenja dijela zgrade, kajakške startove, kupače ili interijer vlastita doma — počesto jednu te istu radnju repetirajući do iznemoglosti, i promatrajući je iz raznih točki. Pritom *Morena* nasljedovatelja najpoznatijih imena klasičnoga hrvatskog eksperimentalnog filma Zdravka Mustaća slijedi autorov prepoznatljivi filmski avangardni put nizanjem naizgled nepovezanih filmskih slika nelinearnim pristupom, vlastitim slaganjem kojih, poput kakva visokoartificijelna *puzzlea*, dobivamo konačan uvid u zapravo formalnu zaokruženu cjelinu.

B. Baltazar je pritom mogao proći kao igrani film, baš kao što su *INRI* (uključen u igrane) te *From Midnight to Midnight* (uključen u animirane) na granici s eksperimentalnim. Jednako je tako namjenska *Prezrena rijeka* bliža dokumentarcu, a *Betlehem v naše hiže*, iako među dokumetarcima, poprilično zadire u igranu uprizorenu formu; dok bi se među glazbenim spotovima, koji i inače u sebi nose barem ponešto od svake kategorije, našlo pravo obilje onih koji bi mogli ući pod konkurenciju animiranoga filma.

Dokumentarni film

Na granici eksperimenta također je i ekstravaganca Tomislava Gotovca *Dead Man Walking*, nekonvencionalni kolažni esej autorovih prošlih filmova, pornografije, isječaka Titovih govora i još koječega intimistički potrebnog za autoportret autora koji na osebujan način dočarava vlastite preokupacije — filmom, politikom, seksom. Mnogo originalnije od većine ostalog, zaglavljenog u već spomenute motive, najčešće socijalno opterećene skupine — narkomana (*Pula, heroin*), homoseksualaca (*Gay Pride Zagreb 2002*), izbjeglica (*Odrastanja generacije V, Usprkos svemu — nada*), kolportera (*Zanimanje ili zabava*), Roma — sakupljača smeća (*Izbačeno nađeno*); ili iznimnih pojedinaca (*Čuvar zvuka* o izumirućem zanatu popravljaja gramofona, *Bunarman* o također izumirućem zanatu gradnje bunara, *Čuvar tegljača* o čuvaru brodova na Dunavu; donekle slične *Anine pjesme* i *Teta Liza* — o pjesnikinji i pjevačici narodnih pjesmama; baš kao i portreti ličnosti — čovjeka koji svakodnevno raznosi hranu starima i nemoćnima *Krešo*, o zagrebačkoj urbanoj pjevačkoj legendi *Kizo*, marginalnom umjetniku Saši Meršinjaku *U rubu gurua*, ili djevojci koja živi i radi u stacionaru za napuštene životinje *Spas*); dok su poneki orijentirani na tematsku obradu kakve društvene pojave — štrajka u školama (*Pauza*), ljepote života na otoku (*Friži*), ili procesa užasnog maltretiranja životinje u degutantnoj *Praščini* Elvisa Lenića; sve do njezine konačne degustacije; a za koji (ni naknadnim razmišljanjem) ne uspijevam procijeniti da li je aktivistički film za prava životinja (što čini mi se ipak nije); no onda u suprotnom nema nikakvu svrhu osim perverzna užitka u promatranju mučenja. Zanimariti se ne smiju ni odlični *Ne prilazi* Mladena Dizdara — zaokruženi paralelni prikaz službenog i samoinicijativno poduzetog razminiravanja od strane hrabra pojedinca, prožet humorom i finom psihološkom iznijansiranošću oprečnih, raznim motivima nošenih skupina; te — baš kao i lani topli i nenametljivi *Alkemičari s kraja svijeta*, ove godine nepravedno zanemareni satiričan žal za mladošću i naturalistički prikazan strah od deformacije starosti *Posljednji zaljev Panonskoga mora* Ljiljane Šišmanović.

Među dokumentarcima kratkog metra međutim ipak se najviše istaknuo *Bunarman* Branka Ištvančića — film u prvom redu izvrsne kamere Tvrtka Mršića, koji, koncentriran na individu, bez zamornog i suvišno prenatrpana scenarija, u žarište postavlja naporan zanat izrade bunara u svim njegovim fazama — od kopanja do oblaganja ciglama. Jer upravo je izvještačen scenarij, umjetna redateljska intervencija katkad narušavala inače potencijalno iznadprosječne uratke — u prvom se redu to odnosi na drugi predstavljen Ištvančićev film — *Tetu Lizu*, a djelomično i na *Anine pjesme* talentirane i multinagrađivane Vlatke Vorkapić; gdje ukupni lepršavi i topao dojam pomalo narušavaju djelomično preizrežirane, namještene i neprirodne scene. *Anine pjesme* na pola su puta između etnotelevizijske emisije i igranoga filma — čisti žanrovski hibrid u kojem snimane osobe postaju naturščici, a ne više protagonisti zatečena zbivanja. Natopljene su dobrohotnim humorom, koji uz male bisere filma (poput predivne i pogodne uvodne sekvence u kojoj autorica Anu, baku sa sela s literarnim impulsom, prikazuje u oba njena identiteta — kao običnu ženu koja obavlja svakodnevne po-



Bunarman Branka Ištvančića

slove poput kopanja vrta, ali kojoj u trenutku kad proradi književni *crv*, dotadašnje oruđe motika okrenuto naopačke služi i kao podloga za uvijek spreman papir na kojem će zabilježiti svoje jednostavne, rimovane počesto humoristične stihove; potom nježno i s afinitetom prikazano zaigrano druženje Ane i njezine najbolje prijateljice Mandice; njihovo poput dviju hihotavih djevojčica radosno igranje ribicom; odnosno zbor staraca koji opjeva uglazbljene *Anine pjesme* o mobitelima, primjerice) predstavljaju njegov vrhunac.

Nasuprot tom zrcalu pučkih običaja, stoje dva srednjometražna filma s aspiracijama ka inozemnim tipu dokumentarca — dvodijelna *Grupa šestorice autora* Gordane Brzović — sveobuhvatan presjek rada ove umjetničke skupine (odlično prezentirana i prepuna arhivskih snimaka) te *Borovi i jele* ugledne multimedijalne umjetnice Sanje Iveković. Autorica u



Morena Zdravka Mustaća



Teta Liza Branka Ištvančića

žarište interesa postavlja žene različitoga porijekla, svjetonazora, političkih i vjerskih uvjerenja, nukajući ih da pogovore o životu u socijalizmu. Glumica Marija Kohn, spisateljica Anđelka Martić, etnologinja kustosica Sanja Lazarević, službenica Evelina Pantner i radnica Milica Šoštarić tako govore o vlastitim stavovima stečenima na temelju iskustva, kroz zadane teme, bogato potkrijepljene i kompilirane arhivističkom (Tito, prvomajske proslave, Dan žena, izgled i moda).

Zaobići se ne smije ni dojmljiv *Patchwork* mlade Tanje Miličić — presjek reakcija srpske obitelji na život njihove djece u Hrvatskoj — primjer dosljedna dokumentarizma proistekla iz neposredna kontakta s ljudima koje prikazuje; minimalnim intervencijama, bez suvišnih zahvata ekspresivno i sugestivno izrazivši politička gledišta vlastite etnički miješane obitelji.

Animirani film

Područje animiranog filma, također prikazano u jednom programskom bloku (kao i eksperimentalni film), s ukupno deset filmova, bilo je vrlo solidno; pri čemu su prosjek poprilično podigla tri iznimna ostvarenja već razvikane i hvaljene Bulaja naklade.

Lirična, romantičarska *Neva* (po priči *Sunce djever i Neva Nevičica*) crtić je posebna senzibiliteta, jednog od najcjenjenijih svjetskih animatora — Kanadanina Edgara Bealsa. Maštovito vitičasto-secesijski oblikovana, sa sveprožimajućim

motivom vrtnje (vjetrenjače u mlinu, malih djetelinastih srdaca oko glava Neve i Oleha-bana, kotačića koji imaginarno pokreću samu predočenu scenu — poput plesnih, lepršavih zvrkova), pronosi starinski štih prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Ingeniozno ogoljena priča, bez gubitka njezine fascinante srži, predočena na način starinskoga kazališta lutaka, donosi ljupke, tanušne, snovite — okate i zamišljene likove, kao od papira ili tankoga kartona, odnosno rubova od fine žice među kojom je razapeta svila (dvodimenzionalne); a koji se, onako krhki, kreću u vijugastim bež-intoniranim zamišljenim i promišljenim prostorima bez suvišnih detalja; s dijalozima riješenima na način blizak nijemom filmu — s prekrasno ukrašenim intertitlovima, uz baroknu smirenu glazbu orgulja.

Bulajin internacionalni projekt obrade i specifične razrade *Priča iz davnine* Ivane Brlić Mažuranić prihvatili su i drugi inozemni umjetnici različitih senzibiliteta (Laurence Arcadius, Francuskinja, *Ribara Palunka i njegovu ženu*; Katrin Rothe iz Berlina *Lutonjicu Toporka i devet župančića*, Dankinja Ellen McAuslan *Bratca Jaglenca i sestricu Rutvicu*, Bjelorus iz New Yorka Mirek Nisembaum *Jagora*; dok će domaći projekt biti *Regoč*). Na dvanaestim Danima pak, uz *Nevu*, prikazana su još dva filma — modernom gledatelju bliže, brbljave i prpošne *Šuma Striborova* škotskog animatora Ala Keddica te *Kako je Potjeh tražio istinu* Nathana Jureviciusa iz Melbournea. U staro ruho bajki uspješno inkorporiravši ultramoderni *soutparkovski* cinizam i specifičan tip humora,

odnosno 2D-animacije, oni svojim djelima pridodaju vrlo suvremen štih, čineći to na vlastiti način, i ne pokušavajući nadomjestiti ljepotu pisane riječi.

Miljenik publike ovih Dana međutim izrazito je duhovito ostvarenje Simona Bogojevića Naratha — *Plasticat*. Autor inteligentno rabi kompjutorsku 3D-simulaciju, koja po naravi stvari ostavlja dojam plastičnosti i artifičijelnosti te svoje likove apriori definira plastičnima. *Plasticat* vješto kombinira sliku i zvuk, sliku odlično prati izabrana glazba, a simpatična priča vođena je režijski precizno i s lakoćom.

Tipom animacije á la Cartoon Network / Nik Praskaton inspirirao se i *Jimbro* Štefa Bartolića — mjestimično zbrkan, no također vrlo solidan film, dok su ostali zadovoljili propisani zanatski optimum, s malim no dragocjenim proplamsajima lucidnosti.

Namjenski film i glazbeni spot

Marginalni program 26 namjenskih filmova te 16 glazbenih spotova nije pokazao ono najbolje što ima (posebice se to odnosi na drugu kategoriju, zbog nedostatne ponude), iako je i predočeno bilo i više nego dobro. Naime, te kategorije zbog same svoje namjene iziskuju profesionalan pristup u realizaciji, a kako je usto riječ o kratkim formama (u sekundama ili jednoznamenkastim minutama; iako je prikazan i jedan vizualno dojmljiv petnaestominutni turistički film — *Croatian Dream Hvar* Mateja Meštrovića) u određene skupine gledatelja one stječu sve veću popularnost, čemu svjedoči već drugu godinu za redom razgrabljena manifestacija *Noć gutača reklama*, odnosno specijalizirani glazbeni programi (poput MTV-a). Ta bi ih činjenica pogotovo trebala ravnopravno staviti uz bok drugim filmskim vrstama, no na Danima to baš i nije slučaj.

Probuđena domaća svjesnost o važnosti vrsta koje uspješno slijede i pariraju svjetskim trendovima, dotjerala ih je do savršenosti (uz nemalu financijsku pomoć, bez koje se u ovim zahtjevnim kategorijama gotovo više i ne može), i to zahvaljujući nekolicini vodećih imena — na polju reklame — višestruko nagrađivanom Krasu Gančevu (reklame za HT cernet, Jamnicu, Janu i Ožujsko pivo) ili Zoranu Pezi (HT tel kolekcija pridružilo se i osvježavajuće ime Bruna Ankovića za Karlovačko pivo (nagradu je ipak odnio Tomislav Rukavina za efektanu adrenalinsku špicu Motovunskoga filmskog festivala 2002); odnosno videoklipa — sofisticirane emtivijevske estetike prepoznatljiva rukopisa Mauricija Ferlina — Gustafi *Tebe san ja* (u kojem do maksimuma potencira sra-



Teta Liza Branka Ištvančića

slost benda s etno/art/rock nasljedem Poguesa i istarskog mljeja); Pips, Chips & Videoclips *Porculan* (opet slikom ujedinjuje urbani intelektualizam zasada zagrebačke ulice i britpop koda); Gibonni *Libar* (ovdje spajajući mediteransku toplinu Dalmacije s talijanskim kanconama).

Inače je u ovoj kategoriji nezanemariv zamjetan trend animacije (Psihomodopop *Ljubav, ljubav*; Pips, Chips & Videoclips *Ultraoptimizam*; Darko Rundek *Ruke*, *Zabranjeno pušenje*, *Lijepa Alma*), koji počesto smjenjuju etnomotivi (Gustafi, *Tebe san ja*; Šo! *Mazgoon*, *Sprovod*) ili *high-tech* kompjutorskih igrica (*Colonia*, *Oduzimaš mi dah*, *Svjetla velegrada*).

Umjesto zaključka

Sve u svemu, većina viđenoga stabilno je solidna, no utopljena u masi, *ne nosi se* individualnost — inače toliko moderna u doba postmoderne; dokumentarci zbilju (počesto) samo dokumentiraju, slablašno je estetski uozbiljujući, dok druga struja istih prenaplašavanjem i umjetnim upletanjem i previše zadire u igrano. Visoka kvalitativna produkcija namjenskoga filma i glazbenog spota zadržava potrebnu razinu, baš kao i animacija; iako njezina općenita sklonost artu, od čega boluje i eksperimentalni film, rezultira nasilnim ustrajavanjem koje ne mora uvijek biti i pogodeno. Ipak, sve kategorije, uključujući i igrani film, prikazale su ujednačen i kvalitativno zadovoljavajuć pomak, koji će, po svemu sudeći, nastaviti uzlaznom putanjom i u godinama koje dolaze.

Filmografija / Filmography

Zagreb 2003 — Dani hrvatskog filma / Days of Croatian Film

NATJECATELJSKI PROGRAM — FILMOVI U KONKURENCIJI / COMPETITION PROGRAM — FILM ENTRIES

SREDNJOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI / FEATURE FILM

GENERALOV CARSKI OSMIJEH/THE GENERAL'S IMPERIAL SMILE / pr.: HRT — r. Stjepan Hoti — sc.: Zlatko Krilić — k.: Dragan Marković — mt.: Robert Petrinec — gl.: Alan Bjelinski — ul.: Nikša Kušelj, Željko Vukmirica, Eliza Gerner, Slavko Juraga, Dijana Bolanča — trajanje: 64'

KRATKOMETRAŽNI IGRANI FILM / SHORT FEATURE FILM

INRI / pr.: Video klub Mursa — autori: Aleksandar Muharemović i Damir Tomić — ul.: Hrvoje Seršić — trajanje: 2'60''

INSOMNIAC / pr.: Savannah College of Art and Design — r.: Vanja Vasarac i Matt Woo — sc.: V. Vasarac i M. Woo — k.: Chris Keohane — mt.: V. Vasarac i M. Woo — ul.: Louis Clausi — trajanje: 12'

KONCEPT/CONCEPT / pr.: Kinoklub Zagreb — r.: Marko Majerski i Denis Borić — sc.: M. Majerski i D. Borić — k.: M. Majerski — mt.: M. Majerski i D. Borić — ul.: Inga Musić i Josip Jerković — trajanje: 59'

LEPTIR / THE BUTTERFLY / pr.: Jadran film — r.: Goran Legović — sc.: G. Legović — k.: G. Legović — mt.: Vanja Širuček — gl.: Tamara Obrovac — ul.: Berislav Mudrovčić i Kristina Krepela — trajanje: 15'

LIMUN I NARANČA / THE LEMON AND ORANGE / pr.: Ivan Bulić — r.: I. Bulić — sc.: I. Bulić, Danijel Đorđević — k.: I. Bulić — mt.: I. Bulić — ul.: I. Bulić i D. Đorđević — trajanje: 2,5'

LOST IN SPACE / pr.: Kinoklub Zagreb — r.: Mladen Burić — sc.: M. Burić — k.: Siniša Burić-Dugi — mt.: Matko Dodig — ul.: Darijo Bačić — trajanje: 1'

LUNA / LUNA / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Tanja Golić — sc.: T. Golić — k.: Hrvoje Franjić — mt.: Sanjin Stanić — ul.: Matel Oklobdžija, Anamarija Sremec, Nina Velnić, Vjeran Simeoni — trajanje: 14'

MUŠULE U VINU / MUSSELS IN WINE / pr.: Histria film — r.: Danilo Šerbedžija — sc.: D. Šerbedžija — k.: Maurice Ploe i Mark Shorgen — mt.: Joon Hee Park — gl.: Marijan Jakić — ul.: Steve Haskins i Todd Frugia — trajanje: 8'

PANDA & PANDORA / pr.: Gal film — r.: Vladimir C. Sever — sc.: V. C. Sever — k.: Mario Delić — mt.: Davorin Tomšić — gl.: Vjeran Šalomon i V. C. Sever — ul.: Hrvoje Klobučar i Anita Matić — trajanje: 16'

PISMO, VAMPIR I ČAJ / A LETTER, A VAMPIRE AND TEA / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Almir Fakić — sc.: A. Fakić — k.: A. Fakić — mt.: Filip Karabelj — gl.: Matej Meštović — ul.: Danijel Radečić, Jelena Veljača, Ivan Horvat i Špiro Guberina — trajanje: 12'

POSLIJEPODNEVNA PRIČA / AFTERNOON STORY / pr.: Udruga Błank — r.: Dario Juričan — sc.: D. Juričan — k.: Stjepan Žgela — mt.: S. Žgela — gl.: Goran Ferčec — trajanje: 4'

UGOVOR / THE CONTRACT / pr.: Zoom d.o.o. — r.: Emil Mišković i Krešimir Supek — sc.: E. Mišković — k.: K. Supek — mt.: K. Supek — gl.: Tomislav Babić — ul.: Roland Žlabur, Danijel i Ljuboja — trajanje: 10'

SREDNJOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM / MEDIUM LENGTH DOCUMENTARY FILMS

BOROVI I JELE / PINES AND CONIFERS / pr.: Centar za ženske studije, Ženski umjetnički centar — Elektra, Top mag d.o.o. — r.: Sanja Iveković — sc.: S. Iveković — k.: Irena Ščurić — mt.: I. Ščurić i Tino Turk — gl.: Damir Ludwig i Goran Štetić — ul.: Marija Kohn, Sanja Lazarević, Anđelka Martić, Evelina Pantner i Milica Šošarić — trajanje: 58'

ČUVAR ZVUKA / THE CUSTODIAN OF SOUND / pr.: HRT — r.: Krunoslav Tomašević — sc.: K. Tomašević — k.: Branko Cahun — mt.: Ivica Golik — gl.: K. Tomašević — ul.: Velimir Kraker — trajanje: 40'

DEAD MAN WALKING / pr.: Hrvatski filmski savez — r.: Tomislav Gotovac — k.: više znanih i neznanih — mt.: T. Gotovac — trajanje: 50'

GRUPA ŠESTORICE AUTORA 1. I 2. DIO / GROUP OF SIX AUTHORS PART 1 AND 2 / pr.: HRT — r.: Gordana Brzović — sc.: Kristina Leko — k.: Miljenko Bolanča, Fedor Vučemilović i Mladen Stilinović — mt.: Branko Vuković, Miljenko Baričević i Franko Borko — gl.: Igor Grubić (odabir) — trajanje: 45'x2

PATCHWORK / pr.: Tanja Miličić — r.: T. Miličić — k.: Simon Hipkins — mt.: T. Miličić i S. Hipkins — trajanje: 50'

KRATKOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM / SHORT DOKUMENTARY FILMS

3 VRAJTERA 2 SKEJTERA / 3 WRITERS 2 SKATERS / pr.: Kinoklub Split — r.: Jere Gruić — sc.: J. Gruić — k.: J. Gruić i Teo Galović — mt.: Igor Lušić — gl.: J. Gruić (odabrao) — trajanje: 10'

ANINE PJESME / ANA'S POEMS / pr.: HRT — r.: Vlatka Vorkapić — sc.: Ljiljana Šišmanović — k.: Karmelo Kursar — mt.: Robert Petrinec — gl.: V. Vorkapić (odabir) — trajanje: 28'28"

BETLEHEM V NAŠE HIŽE / BETLEHEM AT OUR HOME / pr.: HRT — r.: Dražen Piškorić — sc.: Ljiljana Šišmanović — k.: Mirko Vojanić — mt.: Davorka Feller — gl.: Ira Karlović (odabir) — ul.: članovi Etno grupe Zvirek i Antunn Kučko — trajanje: 30'

BUNARMAN / WELL MAN / pr.: HRT — r.: Branko Ištvančić — sc.: Davor Šišmanović — k.: Tvrtko Mršić — mt.: Zdravko Borko — gl.: Krešimir Blažević — trajanje: 30'

ČUVAR TEGLJAČA / TUG MAN / pr.: Factum, CDU — r.: Silvio Mirošničenko — sc.: S. Mirošničenko — k.: Robert Cerić — mt.: Ivan Rajković — gl.: Pere Ištvančić — trajanje: 20'

DOBRO DOŠLI U VOJNIC / WELCOME TO VOJNIC / pr.: HRT — r.: Tomislav Slavko Šango — sc.: T. S. Šango — k.: Mario Krce — mt.: Davorka Feller — trajanje: 29'

FRIŽI / SCARA / pr.: HRT — r.: Goran Čače — sc.: G. Čače — k.: Mario Krce — mt.: G. Čače — gl.: G. Čače — trajanje: 27'33"

GAY PRIDE — ZAGREB 2002. / pr.: Fade in — r.: Hrvoje Mabić — sc.: H. Mabić — k.: H. Mabić, Tomislav Fiket, Almir Fakić, Zrinka Matijević, Iva Kraljević i Hrvoje Grill — mt.: H. Mabić — trajanje: 10'10"

HRVATI U RUMUNJSKOJ / CROATS IN RUMANIA / pr.: HRT — r.: Stanislav Tomić — sc.: Jerko Tomić — k.: Mario Britvić — mt.: Ivica Golik — trajanje: 30'

IZBAČENO, NAĐENO / DISCARDED, FOUND / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Tvrtko Rašpolić — k.: Robert Krivec — mt.: Filip Karabelj — gl.: Vedran Šuvak i Bruno Hranuelli — trajanje: 22'

KAKO MIRIŠE NEBO / HOW DOES THE SKY SMELL / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Miroslav Sikavica — sc.: M. Sikavica — k.: Almir Fakić — mt.: Vladimir Gojun — trajanje: 24'

KIZO / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Marko Raos — k.: Maja Kadoić — mt.: Bianka Flis — trajanje: 21'

KREŠO / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — autori: Ana Trkulja, Ana Blažić, Ines Samaržija i Marijana Brekalo — trajanje: 23'

LUTKARSKO KAZALIŠTE ZLATOUSTI / PUPPET THEATER ZLATOUSTI (ELOQUENT) / pr.: HRT — r.: Tihana Kopsa — sc.: Višnja Masne Vodanović — k.: Branko Cahun — mt.: Bruno Gvozdanović — gl.: T. Kopsa (odabir) — trajanje: 26'11"

MARIJANA — ŽENA POMORCA / MARIJANA — THE SAILORS WIFE / pr.: Zoran Zekanović — autor: Z. Zekanović — gl.: Nebs Jelača — ul.: Marijana i Marinko Matijašević — trajanje: 28'

NE PRILAZI / DO NOT COME NEAR (BEWARE) / pr.: Inter film produkcija d.o.o. — r.: Mladen Dizdar — sc.: M. Dizdar — k.: Vjeran Hrpka — mt.: Marin Juranić — gl.: Luka Kunčević — trajanje: 18'

ODRASTANJE GENERACIJE »V« / THE GROWING UP OF GENERATION »V« / pr.: HRT, Fade in — r.: Nebojša Slijepčević, Hrvoje Mabić, Nikola Ivanda i Ljubo J. Lasić — sc.: Martina Globočnik — k.: Almir Fakić i H. Mabić — mt.: Nikola Bišćan, H. Mabić i N. Slijepčević — trajanje: 30'

PAUZA / THE PAUSE / pr.: Ninoklub Karlovac — r.: Marija Ratković — sc.: M. Ratković — k.: Vedran Rapo — mt.: M. Ratković — trajanje: 8'50"

POSAVINO, U SRCU TE NOSIM / I KEEP YOU IN MA HEART, POSAVINO / pr.: HRT — r.: Dražen Žarković — sc.: Stjepan Blažanović — k.: Tvrtko Mršić — mt.: Mladen Radaković — gl.: tradicijska glazba bosanske Posavine — trajanje: 29'40"

POSLJEDNJI ZALJEV PANONSKOG MORA / THE LAST GULF OF THE PANNONIAN SEA / pr.: HRT — r.: Ljiljana Šišmanović — sc.: Lj. Šišmanović — k.: Miran Krčadinac — mt.: Tihomir Tonžetić — gl.: Lj. Šišmanović (odabir) — trajanje: 26'37"

PRAŠĆINA / THE PIG / pr.: Šikuti machine — r.: Elvis Lenić — sc.: Darko Pekica — k.: E. Lenić i Sven Stilinović — mt.: Mladen Lučić — gl.: Livio Morosin i Dario Marušić — ul.: D. Pekica, Mauro Macan, Srećko Pekica, Ivan Šaina, Anđela Pekica, Ana Sergović i Lučano Sergović — trajanje: 20'

PULA, HEROIN / pr.: Factum, CDU — r.: Aleksandar Pilepić i Claudio Radeka — k.: A. Pilepić i C. Radeka — mt.: Dana Budisavljević — trajanje: 20'

S OBZIROM NA SITUACIJU / CONCERNING THE SITUATION / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — r.: Iris Grujić, Ivana Karačoni, Ivan Kristijan Majić i Una Radić — sc.: I. Grujić, I. Karačoni, I. K. Majić i U. Radić — k.: Tvrtko Mršić — mt.: Miroslav Klarić — gl.: Davor Rocco — trajanje: 27'

SPAS/SALVATION / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r.: Tanja Spiranec — sc.: T. Spiranec — k.: Dragica Posavec — mt.: Nina Velnić — trajanje: 24'

STINA / THE ROCK / pr.: Gama studio — r.: Rajko Grlić — sc.: R. Grlić — k.: Slobodan Trninić i Miroslav Marčetić — mt.: Andrija Zafranović i Alfred Kolombo — gl.: Tamara Obrovac — trajanje: 20'

SUPERBAKA / SUPERGRANNY / pr.: Filmska autorska grupa Enthosia planck — autor: Mario Papić — ul.: Baka Čapa — trajanje: 2'01''

SUTRA NAVEČER / TOMMOROW NIGHT / pr.: HRT, Fade in — r.: Nebojša Slijepčević, Hrvoje Mabić, Robert Orhel i Daniel Kušan — sc.: Martina Globočnik — k.: Goran Legović i H. Mabić — mt.: Nikola Biščam, H. Mabić i N. Slijepčević — trajanje: 30'

TETA LIZA / AUNT LIZA / pr.: hrt — r.: Branko Ištvančić — sc.: Nebojša Stijačić i B. Ištvančić — k.: Ivan Kovač — mt.: Branko Vuković — trajanje: 30'

TUNEL / THE TUNNEL / pr.: Služba za odnose s javnošću i informiranje MORH Odjel vojnih glasila — Studio — r.: Matina Tetarić Prusec — sc.: Dubravko Kovač i M. T. Prusec — k.: D. Kovač i Rudolf Vandija — mt.: Davorka Feller — gl.: Nikola Rimski Korsakov i Abba music — trajanje: 27'06''

U RUHU GURUA / IN THE CLOTHES OF THE GURU / pr.: HRT — r.: Iva Semenčić — sc.: I. Semenčić — k.: Krešo Vlahek — mt.: Bogdan Tankosić — ul.: Saša Meršenjak — trajanje: 29'

USPRKOS SVEMU — NADA / INSPITE EVERYTHING — HOPE / pr.: HRT — r.: Ljiljana Bunjevac Filipović i Darko Halapija — sc.: Lj. B. Filipović — k.: D. Halapija — trajanje: 28'

ZANIMANJE ILI ZABAVA / PROFESSION OR ENTERTAINMENT / pr.: Autorski studio-fotografija, film, video — r.: Lukas Stamać — sc.: L. Stamać — k.: L. Stamać i Andrej Hanžek — mt.: Mladen Magdalenić — ul.: Ozren, Stari i Dragec — trajanje: 17'

ANIMIRANI FILM / ANIMATED FILMS

FROM MIDNIGHT TO MIDNIGHT / pr.: Autorski studio — FFV — autor: Milan Bukovac — trajanje: 2'42''

JA/2 / ME/2 / pr.: Zagreb film — autor: Heidi Kočevar — trajanje: 3'13''

JIMBRO W7 / pr.: Plop Zagreb animation artwork — r.: Štef Bartolić — sc.: Jelena Paljan — an.: Š. Bartolić — mt.: Sven Pavlinić — gl.: Stanislav Kovačević — ul.: Filip Šovagović, Ranko Zidarić, Dora Polić, Tamara Garbajs i Toni Ostojić — trajanje: 8'50''

KAKO JE POTJEH TRAŽIO ISTINU / HOW POTJEH SEARCHED FOR THE TRUTH / pr.: ALT F 4 — Bulaja naklada — r.: Nathan Jurevicius — sc.: Ivana Brlić Mažuranić i N. Jurevicius — an.: N. Jurevicius, Loressa Clisby, Matthew Simpson i Toby Quarby — gl.: Mike Darren i Luke Jurevicius — ul. (hrvatska sinkronizacija): Dean Krivačić, Maja Kovač, Zrinka Kušević, Vjeran Vukašinović, Vjeran Mišurac i Ante Bajto — trajanje: 14'

KAMOV / autori: Magdalena Lupi, Draško Ivezic i Ana Šerić — an.: Zvonimir Čuk, Zvonimir Delač, D. Ivezic i A. Šerić — mt.: Darko Bučan — gl.: Vjeran Salamon — crteži, likovi, instalacije: Magda Dulčić, D. Ivezic, Maja Pećanić, Gordana Pogledić, Sana Reščak i Maja Vidović

MOGU SI TO JAKO DOBRO ZAMISLITI / I CAN IMAGINE THAT VERY WELL / pr.: Daniel Šuljić — autor: D. Šuljić — trajanje: 3'50''

NEVA / pr.: Alt F 4 — Bulaja naklada — r.: Nathan Jurevicius — sc.: Ivana Brlić Mažuranić i Edgar Beals — an.: E. Beals — gl.: E. Beals — trajanje: 10'

PLASTICAT / pr.: Kenges d.o.o. — r.: Simon Bogojević Narath — sc.: S. B. Narath — gl. an.: Saša Budimir — an.: Boris Goreta — mod.: S. B. Narath — mt.: S. B. Narath — gl.: Hrvoje Štefotić — trajanje: 9'30''

SHIT / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — autor: Ivan Skoc — trajanje: 2'

ŠUMA STRIBOROVA / THE WOOD OF STRIBOR / pr.: Alt F 4 — Bulaja naklada — r.: Nathan Jurevicius — sc.: Ivana Brlić Mažuranić i Al Keddie — an.: A. Keddie — gl.: Alan Kirkpatric i A. Keddie — ul. (hrvatska sinkronizacija): Zvonimir Bulaja, Anka Bulaja, Ante Bulaja, Toni Bulaja, Jolanda Bulaja i Helena Bulaja — trajanje: 15'

EKSPERIMENTALNI FILM / EXPERIMENTAL FILMS

B. BALTAZAR / pr.: Ivan Šeremet — r.: I. Šeremet — k.: Danijel Soldo — trajanje: 56''

CIRCLE / pr.: Autorski studio — FFV — r.: Milan Bukovac — sc.: M. Bukovac — k.: Andrej Hanžek i M. Bukovac — mt.: M. Bukovac — trajanje: 11'21''

DIGITAL INSIDE / pr.: Kinoklub Zagreb-SF, Hrvatski filmski savez — autor: Željko Radivoj — trajanje: 3'

IN WHITEST SOLITUDE / pr.: Phanta vision film international — r.: Rada Šešić — sc.: Predrag Dojčinović — k.: Nicole Houbiers — mt.: Christine Houbiers — gl.: Ranko Paunović — trajanje: 10'

KUĆA/THE HOUSE / pr.: Ana Hušman — autor: A. Hušman — trajanje: 22'

ONKRAJ/BEYOND / pr.: Hrvatski filmski savez — r.: Boris Poljak i Damir Čučić — sc.: B. Poljak i D. Čučić — k.: B. Poljak — mt.: D. Čučić — gl.: Goran Šrbac — trajanje: 17'22''

MORENA / pr.: Hrvatski filmski savez — r.: Zdravko Mustać — sc.: Z. Mustać — k.: Boris Poljak — mt.: Dubravka Turić — gl.: Matej Meštrović — ul.: M. Meštrović i Vita Meštrović — trajanje: 21'49"

NIGHTVISION / pr.: Filmska autorska grupa Enthosia planck — autor: Fran Sokolić — gl.: Erich Maria Strom — trajanje: 2'50"

PILOT 01 / pr.: Umjetnička akademija u Splitu — autor: Goran Škofić — trajanje: 3'30"

SKATE WARS / EPISODE I, RISE OF SKATERS / pr.: Videoklub Mursa — r.: Bojan Draksler — sc.: Daniel Grgić — k.: B. Draksler — mt.: Toni Balog — gl.: Domagoj Katić i Berislav Bulat — trajanje: 3'47"

STOL ZA OSAM SLIKA / TABLE FOR EIGHT SCENES / pr.: Kinoklub Zagreb — r.: Vedran Šamanović — sc.: V. Šamanović — k.: V. Šamanović — mt.: Vjeran Pavlinić — trajanje: 2'55"

TRANSCEDENTALIJA / TRANSCENDENTALLY / pr.: Filmska autorska grupa Enthosia planck — autor: Mario Papić — gl.: Govno (band from Rijeka) — ul.: M. Papić — trajanje: 4'44"

ZOZARA / pr.: Filmska autorska grupa Enthosia planck — r.: Matko Burić — sc.: M. Burić — k.: Josip Parač — mt.: M. Burić — gl.: Denis Kocetić i Jurica Marković — trajanje: 3'33"

NAMJENSKI FILM / SPECIAL PURPOSE FILMS

CROATIAN DREAM HVAR / pr.: Matej Meštrović/Ivo Pervan — r.: M. Meštrović — sc.: M. Meštrović i Veljko Barbieri — k.: I. Pervan — mt.: M. Meštrović — gl.: M. Meštrović — trajanje: 15'

ČOVJEK ŽABA / pr.: Plavi film — r.: Zoran Pezo — sc.: Dario Vince, Zoran Happ i Z. Pezo — k.: Sandi Novak — mt.: Davor Flam — gl.: Toni Lović — ul.: Iva Šulentić i Dražen Kuhn — trajanje: 31'

DUKAT FRUTISSIMA / pr.: Planet B — r.: Andrej Korovljev — sc.: A. Korovljev — k.: Sven Pepeonik — mt.: Antonija Mamić — ul.: Severina Vučković — trajanje: 30"

HG SPOT — TREBA LI VAM OVO? / pr.: Projekt 6 Studijo — r.: Igor Babić — sc.: Nikola Klobučarić — k.: Željko Sarić — mt.: I. Babić — gl.: Tomislav Babić — trajanje: 26"

HT CRONET — MILIJUNTI PRETPLATNIK / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Marketinška agencija Lowe Lintas, Digitel — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — trajanje: 45"

HT CRONET — MMS PILOT / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Marketinška agencija Lowe Lintas, Digitel — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Kristijan Mršić, Vizije S.F.T — ul.: Primož Dolničar i Marina Eraković — trajanje: 35"

HT PARTNER VPN / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: Marketinška agencija Lowe Lintas, Digitel — k.: Mirko Pivčević — mt.: Dubravka Turić — gl.: Hrvoje Štefotić — trajanje: 30"

IZLOŽBA VLAHO BUKOVAC (SERIJAL ZA TDR) / pr.: Plavi film — r.: Zoran Happ — sc.: Digitel — k.: Mario Sablić — mt.: Davor Flam — gl.: Toni Lović — ul.: Eduard Šušak — trajanje: 15"

JAMNICA — NAJBOLJI U VODI / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Marketinška agencija BBDO — k.: Predrag Dubravčić, Max Bestle — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Janica i Ivica Kostelić — trajanje: 30"

JANA — PUNJENA PRIRODOM / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Marketinška agencija BBDO — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Tamara Berec, Tamara Curić, Martina Poljak, Hrvoje Brekalo, Tigran Gorički i Georgy Stanciu — trajanje: 39"

KARLOVAČKO PIVO — RECI TO NA JAPANSKOM / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: Marketinška agencija BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Dubravka Turić — gl.: Luka Zima — trajanje: 28"

KARLOVAČKO PIVO — ŽIVOT JE FER / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: Marketinška agencija BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Tomica Vojnović, Vizije S.F.T. — trajanje: 30"

LJUBAV JE LJUBAV / pr.: Factum, CDU — r.: Andrej Korovljev — sc.: A. Korovljev, Dana Budisavljević — k.: Mirko Pivčević — mt.: Slaven Jekauc — gl.: Plazmatic — an.: Damir Gamulin — trajanje: 45"

METABOLAN — DIETPHARM / pr.: DIM produkcija — r.: Marina Andree — sc.: Jelena Paljan i M. Andree — k.: Mirko Pivčević — mt.: Dubravka Turić — gl.: Luka Zima — an.: Ivana i Davor Pečarina — trajanje: 21"

MOTOVUN FILM FESTIVAL (ŠPICA) / pr.: Motovun film festival — r.: Tomislav Rukavina — sc.: T. Rukavina — k.: Vanja Černjul — mt.: Dubravka Turić — gl.: T. Rukavina (odabir) — an.: Tomislav Vujnović — ul.: Linda Fero — trajanje: 1' i 15"

NACIONALNI PROGRAM SIGURNOSTI CESTOVNOG PROMETA RH / pr.: Public Image — r.: Lukas Nola — sc.: Robert Perišić — k.: Stanko Herceg — gl.: Svadbac — an.: Tomislav Vujnović, Vizije S.F.T. — ul.: Inge Appelt, Leon Lučev, Enes Vejzović i Petar Jurčić — trajanje: 4 x 30"-40"

PBZ KARTICE TRGOVINA + BOŽIĆ / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: Marketinška agencija BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — trajanje: 2 x 35"

PREZRENA RIJEKA / pr.: Zagreb film — r.: Radovan Ivančević i Bogdan Žižić — sc.: R. Ivančević i B. Žižić — k.: Enes Midžić — mt.: Vjeran Pavlinić — gl.: Davor Rocco — trajanje: 27"

ONA GOVORI / pr.: Plavi film — r.: Zoran Pezo — sc.: Dario Vince, Zoran Happ i Z. Pezo — k.: Vanja Černjul — mt.: Davor Flam — gl.: Toni Lović — ul.: Iva Šulentić i Dražen Kuhn — trajanje: 41”

OŽUJSKO — PATKE / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Marketinška agencija Mccann-Ericson — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Robert Kurbaša, Hrvoje Lasović, Marin Nožina i Martina Poljak — trajanje: 45”

SAMO JE JEDNA MAMA / pr.: Plavi film — r.: Zoran Pezo — sc.: Dario Vince, Zoran Happ i Z. Pezo — k.: Sandi Novak — mt.: Davor Flam — gl.: Toni Lović — ul.: Iva Šulentić, Slavica Knežević i Dražen Kuhn — trajanje: 40”

SIMPA WINDSURFING / pr.: Plavo — r.: Ivan Roca — sc.: Digitel — mt.: I. Roca — gl.: Hrvoje Štefotić — trajanje: 45”

STORY — ZVJEZDANI MAGAZIN / pr.: Plavi film — r.: Zoran Happ — sc.: Plavi film — k.: Vanja Černjula — mt.: Davor Flam — gl.: Dean Orešković — ul.: Vesna Pissarović — trajanje: 20”

TAMPONI — OFELIJA / pr.: Gradsko dramsko kazalište Gavella — r.: Robert Orhel — sc.: Ana Trolić — k.: Stan-ko Herceg — mt.: Davorin Tomšić — gl.: Hrvoje Nikšić — ul.: A. Prolić — trajanje: 40”

VIŠE OD UDOBNA LETA — CROATIA AIR LINES / pr.: Croatia Airlines — r.: Marina Andree — sc.: Jelena Paljan i M. Andree — k.: Sandi Novak — gl.: Luka Zima — an.: Ivan i Davor Pećarina — trajanje: 69”

ŽUTI KARTON / pr.: Plavi film — r.: Zoran Pezo — sc.: Agencija McCann-Ericson — k.: Vanja Černjula — mt.: Davor Flam — gl.: Toni Lović — ul.: Kristijan Potočki, Ivan Glovacki, Josip Grgić i Valentina Čaplinskij — trajanje: 35”

GLAZBENI SPOT / MUSIC FILMS

ARHIMED / ARCHIMEDES — DJECA / pr.: Tonfilm — r.: Tomislav Pović — k.: T. Pović — mt.: T. Pović — trajanje: 3’30”

ICE & PINWOOD TRES — BAMBI MOLESTERS / pr.: Darko Bakić — r.: Vedran Šamanović — sc.: V. Šamanović — k.: Darko Drinovac — mt.: Vjeran Pavlinić — trajanje: 4’36”

IGRAČKA / THE TOY OR PLAYTHING — LOLLOBRIGIDA / pr.: Kinoklub Zagreb — r.: Vjeran Pavlinić — sc.: V. Pavlinić — k.: Vedran Šamanović — mt.: V. Pavlinić — trajanje: 2’20”

LIBAR / THE BOOK — GIBONNI / pr.: Rose art — r.: Mauricio Ferlin — sc.: M. Ferlin — k.: Mirko Pivac — mt.: Josp Ružić — trajanje: 5’30”

LJUBAV, LJUBAV / LOVE, LOVE — PSIHOMODOPOP / pr.: Psihomodopop d.o.o. — r.: Elvis Popović i Saša Zec — sc.: E. Popović i S. Zec — mt.: E. Popović i S. Zec — 3D an.: E. Popović, Antonio Lelas i Goran Jamičić — 2D an.: Kristijan Dulić i S. Zec

MAGLA / FOG — SATURNUS / pr.: Autorski studio — FFV — r.: Milan Bunčić, Milan Bukovac i Andrej Hanžek — sc.: Fiks i dr. Pigili — k.: Andrej Hanžek — mt.: M. Bukovac i A. Hanžek — trajanje: 2’50”

ODUZIMAŠ MI DAH / TAKES MY BREATH AWAY — COLONIA / pr.: DIM produkcija — r.: Marina Andree — k.: Mirko Pivčević — mt.: M. Andree — an.: Ivana i Davor Pećina

PORCULAN / PORCELAIN — PIPS, CHIPS & VIDEOCLIPS / pr.: Rose art — autor: Mauricio Ferlin — trajanje: 3’26”

ROMANTIKA / OF A ROMANTIC NATURA — FRANCISKA FIS / pr.: Tonfilm — r.: Tomislav Pović — k.: T. Pović — mt.: T. Pović — trajanje: 3’52”

RUKE / HANDS — DARKO RUNDEK / pr.: Menart — r.: Ana Hušman i Lala Raščić — sc.: A. Hušman i L. Raščić — k.: A. Hušman i L. Raščić — mt.: Svebor Kranjc — trajanje: 4’

SPROVOD / THE FUNERAL — ŠO!MAZGOON / pr.: Tonfilm — r.: Tomislav Pović — k.: T. Pović — mt.: T. Pović — trajanje: 4’35”

SVJETLA GRADA / STREETLIGHTS — COLONIA / pr.: DIM produkcija — r.: Marina Andree — k.: Mirko Pivčević — mt.: M. Andree — trajanje: 3’58”

LIJEPA ALMA / BEAUTIFUL ALMA — ZABRANJENO PUŠENJE / pr.: Bruno Razum — autor: B. Razum

TEBE SAN JA / IT WAS ME — GUSTAFI / pr.: ArtIstra — r.: Mauricio Ferlin — sc.: M. Ferlin — k.: M. Ferlin i Josip Ružić — mt.: M. Ferlin — trajanje: 3’48”

ULTRAOPTIMIZAM / ULTRAOPTIMISM — PIPS, CHIPS & VIDEOCLIPS / pr.: Dan, mrak — r.: Stjepan Bartolić — an.: S. Bartolić — mt.: Sven Pavlinić — trajanje: 5’

USPAVANKA / LULLABY — PSIHOMODOPOP / pr.: Psihomodopop d.o.o. — r.: Elvis Popović i Saša Zec — sc.: E. Popović i S. Zec — 3D an.: E. Popović, Antonio Lelas i Peggy Skrlec — 2D an.: Kristijan Dulić i S. Zec — trajanje: 4’59”

Nagrade DHF 2003.

Nagrade festivalskoga žirija

Velika nagrada (Grand prix)

Vlatka Vorkapić za dokumentarni film *Anine pjesme* (HRT)

Najbolja režija

(ravnopravno)

Branko Ištvančić za dokumentarni film *Bunarman* (HTV)

Tanja Miličić za dokumentarni film *Patchwork* (vlastita produkcija)

Najbolji scenarij

(ravnopravno)

Ljiljana Šišmanović, Vlatka Vorkapić za dokumentarni film *Anine pjesme*

Zlatko Krilić za igrani film *Generalov carski osmijeh* (HTV)

Najbolja kamera

Hrvoje Franjić za igrani film *Luna* (ADU)

Najbolja glazba

Luka Kunčević za dokumentarni film *Ne prilazi* (Inter film produkcija d.o.o.)

Najbolja montaža

Marin Juranić za dokumentarni film *Ne prilazi* (Inter film produkcija d.o.o.)

Najbolji debitant

Tanja Miličić za igrani film *Patchwork* (vlastita produkcija)

Najbolji producent

FADE IN (*Sutra navečer, Odrastanje generacije »V«*, suradnja s HTV, *Gay Pride Zagreb 2002*)

Simon Bogojević Narath za posebna postignuća u području animiranoga filma

Nagrade Oktavijan

Srednjometražni igrani film

GENERALOV CARSKI OSMIJEH, r. Stjepan Hoti

Kratkometražni igrani film

MUŠULE U VINU, r. Danilo Šerbedžija

Srednjometražni dokumentarni film

PATCHWORK, r. Tanja Miličić

Kratkometražni dokumentarni film

BUNARMAN, r. Branko Ištvančić

Animirani film

PLASTICAT, r. Simon Bogojević Narath

Namjenski film

MOTOVUN FILM FESTIVAL — ŠPICA, r. Tomislav Rukavina

Eksperimentalni film

IN WHITEST SOLITUDE, r. Rada Šešić

Glazbeni spot

TEBE SAN JA — GUSTAFI, r. Mauricio Ferlin

Zlatna uljanica

za promicanje etičkih vrijednosti na filmu koju dodjeljuje žiri katoličkoga tjednika *Glas koncila*: Natan Jurevicius za režiju animiranih filmova *Kako je Potjeh tražio istinu*, *Neva* i *Šuma Striborova* u produkciji ALT F4 d.o.o. — Bulaja naklade

Jelena Rajković

Nagrada Hrvatskoga društva filmskih redatelja za najbolje redatelja do 30 godina starosti (Žiri: Biljana Čakić Veselić, Zrinka Matijević Veličan, Bogdan Žižić): Redateljica Tanja Golić za kratkometražni igrani film *Luna* u produkciji zagrebačke ADU

Kodak

Nagrada za najbolji snimateljski rad (žiri: Biljana Čakić-Veselić, Zrinka Matijević Veličan, Tomislav Pavlic): Hrvoje Franjić za kameru u kratkometražnom igranom filmu Tanje Golić *Luna* u produkciji zagrebačke ADU

Rezultati glasovanja za nagradu Oktavijan* 12. Dana hrvatskog filma

Pripremio Ozren Milat

IGRANI FILM

Srednjometražni igrani film (prosjeak: 3,71)

GENERALOV CARSKI OSMIJEH; r. Stjepan Hoti — dobitnik Oktavijana 3,71

Kratkometražni igrani film (prosjeak: 2,66)

MUŠULE U VINU; r. Danilo Šerbedžija — dobitnik Oktavijana 3,71

— — —
LUNA; r. Tanja Golić 3,14

PANDA & PANDORA; r. Vladimir C. Sever 3,14

INSOMNIAC; r. Vanja Vasarac i Matt Woo 3,00

PISMO, VAMPIR I ČAJ; r. Almir Fakić 2,86

LEPTIR; r. Goran Legović 2,83

INRI; r. Aleksandar Muharemović, Damir Tomić 2,33

UGOVOR; r. Emil Mišković, Krešimir Supek 2,33

LOST IN SPACE; r. Mladen Burić 2,29

KONCEPT; r. Marko Majerski & Denis Borić 2,17

LIMUN I NARANČA; r. Ivan Bulić 2,14

POSLIJEPODNEVNA PRIČA; r. Dario Juričan 2,00

DOKUMENTARNI FILM

Srednjometražni dokumentarni film (prosjeak: 3,61)

PATCHWORK; r. Tanja Miličić — dobitnik Oktavijana 4,29

BOROVI I JELE; r. Sanja Iveković 3,71

DEAD MAN WALKING; r. Tomislav Gotovac 3,57

GRUPA ŠESTORICE AUTORA (1. i 2. dio) 3,29

ČUVAR ZVUKA; r. Krunoslav Tomašević 3,20

Bilješka

* Prema pravilniku nagrade Oktavijan, filmski kritičari prisutni na Danima hrvatskog filma procjenjuju svaki film koji su vidjeli ocjenom od 1-5. Izračuna se srednja ocjena (zbroje se ocjene i podijele s brojem ocjenjivača danog filma) i film koji dobije najvišu srednju ocjenu, ako je ona viša od 3,50, dobiva Oktavijana za tu kategoriju. U ovdje donesenim listama kandidati za Oktavijana — tj. filmovi koji su dobili ocjenu višu od 3,50 — razdvojeni su od ostalih crticama, a dobitnici Oktavijana označeni su kosim i zadebljanim slovima.

Kratkometražni dokumentarni film (prosjeak: 3,02)

BUNARMAN; r. Branko Ištvančić — dobitnik Oktavijana 4,86

KREŠO; r. Ana Trkulja, Ana Blažić, Ines Samaržija i Marijana Brekalo 4,00

TETA LIZA; r. Branko Ištvančić 3,57

SPAS; r. Tanja Špiranec 3,50

— — —
BETLEHEM V NAŠE HIŽE; r. Dražen Piškorić 3,43

POSLJEDNJI ZALJEV PANONSKOG MORA; r. Ljiljana Šišmanović 3,43

STINA; r. Rajko Grlić 3,43

KIZO; r. Marko Raos 3,40

GAY PRIDE ZAGREB 2002.; r. Hrvoje Mabić 3,33

LUTKARSKO KAZALIŠTE ZLATOUSTI; r. Tihana Kopsa 3,33

NE PRILAZI; r. Mladen Dizdar 3,33

ODRASTANJE GENERACIJE »V«; r. Nebojša Slijepčević, Hrvoje Mabić, Nikola Ivanda, Ljubo J. Lasić 3,33

ANINE PJESME; r. Vlatka Vorkapić 3,29

KAKO MIRIŠE NEBO?; r. Miroslav Sikavica 3,20

PAUZA; r. Marija Ratković 3,20

TUNEL; r. Marina Tetarić Prusec 3,17

ČUVAR TEGLJAČA; r. Silvio Mirošničenko 3,00

PULA, HEROIN; r. Aleksandar Pilepić, Claudio Radeka 3,00

SUTRA NAVEČER; r. Nebojša Slijepčević, Hrvoje Mabić, Robert Orhel, Daniel Kušan 3,00

FRIŽI (OŽILJCI); r. Goran Čače 2,83

HRVATI U RUMUNJSKOJ; r. Stanislav Tomić 2,83

MARIJANA — ŽENA POMORCA; r. Zoran Zekanović 2,83

3 VRAJTERA 2 SKEJTERA; r. Jere Gruić 2,67

POSAVINO U SRCU TE NOSIM; r. Dražen Žarković 2,67

PRAŠĆINA; r. Elvis Lenić 2,50

U RUHU GURUA; r. Iva Semenčić 2,50

S OBZIROM NA SITUACIJU; r. Iris Grujčić, Ivana Karančoni, Ivan Kristijan Majić, Una Radić 2,40

IZBAČENO, NAĐENO; r. Tvrтко Rašpolić 2,33

ZANIMANJE ILI ZABAVA; r. Luka Stamać 2,33 DOBRO DOŠLI U VOJNIC; r. Tomislav Slavko Šango 2,25

SUPERBAKA; r. Mario Papić 2,20

USPRKOS SVEMU — NADA; r. Ljiljana Bunjevac Filipović, Darko Halapija 1,50

ANIMIRANI FILM (prosjeak: 3,28)

PLASTICAT; r. Simon Bogojević Narath — dobitnik Oktavijana 4,57

NEVA; r. Nathan Jurevicius 3,86

ŠUMA STRIBOROVA; r. Nathan Jurevicius 3,57

— — —

KAKO JE POTJEH TRAŽIO ISTINU; r. Nathan Jurevicius 3,29

KAMOV; r. Magdalena Lupi, Draško Ivezić, Ana Šerić 3,29

MOGU SI TO JAKO DOBRO ZAMISLITI; r. Daniel Šuljić 3,17

JIBRO W7; r. Štef Bartolić 3,14

SHIT; r. Ivan Škoc 2,71

FROM MIDNIGHT TO MIDNIGHT; r. Milan Bukovac 2,67

JA / 2; r. Heidi Kocevar 2,57

EKSPERIMENTALNI FILM (prosjeak: 3,27)

IN WHITEST SOLITUDE; r. Rada Šešić — dobitnik Oktavijana 4,60

KUĆA; r. Ana Hušman 3,80

ONKRAJ; r. Boris Poljak, Damir Čučić 3,80

ZOZARA; r. Matko Burić 3,75

MORENA; r. Zdravko Mustać 3,60

— — —

PILOT 01; r. Goran Škofić 3,40

CIRCLE; r. Milan Bukovac 3,25

DIGITAL INSIDE; r. Željko Radivoj 3,00

STOL ZA OSAM SLIKA; r. Vedran Šamanović 3,00

B. BALTAZAR; r. Ivan Šeremet 2,75

NIGIHTVISION; r. Fran Sokolić 2,75

TRANSCENDENTALIJA; r. Mario Papić 2,50

SKATE WARS EPISODE 1 — RISE OF SKATERS; r. Bojan Draksler 2,25

GLAZBENI SPOT (prosjeak: 3,10)

TEBE SAN JA — GUSTAFI; r. Mauricio Ferlin — dobitnik Oktavijana 4,00

LJUBAV, LJUBAV — PSIHOMODOPOP; r. Elvis Popović i Saša Zec 3,80

SPROVOD — ŠO!MAZGOON; r. Tomislav Pović 3,75

ICE & PINWOOD TREES — BAMBI MOLESTERS r. Vedran Šamanović 3,67

LIJEP A ALMA — ZABRANJENO PUŠENJE; r. Bruno Razum 3,50

PORCULAN — PIPS, CHIPS & VIDEO CLIPS; r. Mauricio Ferlin 3,50

— — —

ULTRAOPTIMIZAM — PIPS, CHIPS & VIDEOCLIPS; r. Stjepan Bartolić 3,40

LIBAR — GIBONNI; r. Mauricio Ferlin 3,33

RUKE — DARKO RUNDEK; r. Ana Hušman i Lala Raščić 3,33

IGRAČKA — LOLLOBRIGIDA; r. Vjeran Pavlinić 3,25

ODUZIMAŠ MI DAH — COLONIA; r. Marina Andree 3,00

SVJETLA GRADA — COLONIA; r. Marina Andree 3,00

USPAVANKA — PSIHOMODOPOP; r. Elvis Popović i Saša Zec 3,00

ARHIMED — DJECA; r. Tomislav Pović 2,75

MAGLA — SATURNUS; r. Milan Bunčić, Milan Bukovac, Andrej Hanžek 2,25

ROMANTIKA — FRANCISKA FIS; r. Tomislav Pović —

NAMJENSKI FILM (prosjeak: 2,74)

MOTOVUN FILM FESTIVAL — ŠPICA; r. Tomislav Rukavina — dobitnik Oktavijana 4,20

NACIONALNI PROGRAM SIGURNOSTI CESTOVNOG PROMETA RH; r. Lukas Nola 4,00

RECI TO NA JAPANSKOM; r. Bruno Anković 4,00

ŽIVOT JE FER; r. Bruno Anković 4,00

PATKE; r. Kras Gančev 3,80

LJUBAV JE LJUBAV; r. Andrej Korovljev 3,75

ČOVJEK-ŽABA; r. Zoran Pezo 3,50

IZLOŽBA VLAHE BUKOVCA; r. Zoran Happ 3,50

ONA GOVORI; r. Zoran Pezo 3,50	VIŠE OD UDOBNA LETA; r. Marina Andree 3,00
SAMO JE JEDNA MAMA; r. Zoran Pezo 3,50	STORY — ZVJEZDANI MAGAZIN; r. Zoran Happ 2,75
— — —	ŽUTI KARTON; r. Zoran Pezo 2,75
JANA — PUNJENA PRIRODOM; r. Kras Gančev 3,25	DUKAT FRUTISSIMA; r. Andrej Korovljev 2,20
MILIJUNTI PRETPLATNIK; r. Kras Gančev 3,25	TAMPONI — OFELIJA; r. Robert Orhel 2,20
NAJBOLJI U VODI; r. Kras Gančev 3,00	CROATIAN DREAM HVAR; r. Matej Meštrović 2,00
PBZ KARTICE TRGOVINA I BOŽIĆ; r. Bruno Anković 3,00	METABOLAN; r. Marina Andree —
PREZRENA RIJEKA; r. Radovan Ivančević i Bogdan Žižić 3,00	MMS PILOTI; r. Kras Gančev —
SIMPA WINDSURFING; r. Ivan Roca 3,00	PARTNER; r. Bruno Anković —
	TREBA LI VAM OVO; r. Igor Babić —

Dario Marković

Prostor jedne minute

11. Hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega, 23. svibnja 2003.

Nakon punih jedanaest godina, koliko je prošlo od prve *Revije jednogminutnih filmova* u Požegi, skupio se već veliki broj tekstova i autora koji su pisali o jednom neobičnom, ali i zabavnom filmskom fenomenu. Kad kažem zabavni, ne mislim na prateće sadržaje Revije, nego na izazov koji nudi vremensko ograničenje trajanja filma. Kada nakon uzastopnih, redovitih posjeta Reviji ponovo treba pisati o filmovima koji su konkurirali za nagrade, uvijek se pokaže da ovdje jednostavno ima svačega. Nije riječ o filmskim rodovima, nego o činjenici da se autori na najrazličitije moguće načine dovijaju filmskoj organizaciji jedne minute.

Poetika vica

No, čini se da 60 sekundi, valjda zbog, relativne, kratkoće, autore najčešće podsjeća na vic. Od 49 filmova koji su išli u konkurenciju za nagrade, čak njih 20 zasniva svoju poetiku na nekoj neočekivanoj poenti, koja bi trebala biti ili jest hu-

morna, neovisno o tome kojem filmskom rodu film pripada: igranom ili animiranom. Ta su dva filmska roda gotovo doslovno bila jedina na ovogodišnjoj Reviji, uz nekoliko eksperimentalnih, u broju, ne u kvaliteti, zanemarivih filmova. Zanimljivo je da su dokumentarni rod branili, i to s većim ili manjim uspjehom, samo dva filma — putopisni *Sweden* Belgijca Bernhardta Benoota, koji ukazuje na temeljnu boljku svakoga nasilnog, dakle zadanog, vremenskog ograničavanja filma: *što* smjestiti u jednu minutu i *koliko* toga *što* i *koliko* to pojedinačno *što* treba trajati. Drugi je *Paris est Paris* Alesija Zeriala, mnogo uspješniji u tretiranju zatečenoga bizarnog motiva izloga s lutkama koje 'vježbaju' na spravama iz teretane. Autor se jednostavno ne miče od izloga, a njegovu bizarnost kontrastira s prolaznicima koji se ogledaju u staklu izloga. Kamera je postavljena optimalno, jer gledatelj istodobno zapaža i lutke i ljude. Na taj način štedi dragocjeno vrijeme, a kontrast je simultan, u jednom kadru, a ne sukcesivan s pomoću reza u dva.



Željko Balog i Max Hänsl, predsjednik UNICA-e



S dodjele nagrada

U Belgijca upravo je to problem: konkretno u ovom dokumentarcu, npr., postoje sadržaji koji ne moraju biti znakoviti za Švedsku, a oni troše vrijeme, a nisu karakteristični, nižu se jedan za drugim, a položaji kamere i inzistiranje na kompoziciji kadra zahtijeva njihovo produljeno trajanje. Naravno, na kraju ostaje vremena za samo jedan noćni kadar, a da gledatelj nema osjećaj da je riječ o, recimo, presjeku jednog turističkog dana. Prije mnogo godina neki požeški autori snimili su razglednicu Požege, ali na optimalan način: snimili su sve glavne požeške punktove, ulice, birtije, sastajališta, parkove, igrališta, škole, i sve to ubrzali koliko je bilo potrebno da se sve odvrti u trajanju od 60 sekundi. U načelu



Ministar kulture Republike Hrvatske Antun Vujić

stvar su shvatili vrlo točno: vremensko-projekcijsko ograničavanje gotovo da zahtijeva i manipuliranje filmskim vremenom. No, to je teži put. Postoji onaj lakši, koji izabire većina, to je priča, a osobito jedan njezin specifičan oblik — vic.

Antički poučak

Razlozi su vrlo jednostavni: priča uvijek ima početak, sredinu i kraj. Aristotel govori o početku kao dijelu cjeline ispred kojeg ništa nužno ne slijedi, a iza čega nešto nužno slijedi, o sredini kao onom dijelu cjeline ispred kojeg nešto nužno slijedi i iza kojeg nešto nužno slijedi i, naravno, o kraju ispred kojeg nešto nužno slijedi, a iza kojeg nužno ništa ne slijedi. U vrlo kratkoj narativnoj formi kraj je ključan, jer nemate vremena za analizu te 'duboke' i detaljne prikaze. Stoga stvar mora biti sračunata na dobar kraj, na poentu. No, dobra poenta nije samo stvar 'sadržaja'. Ona je ponajprije stvar dobre pripreme, stvar gledateljeva neznanja, nemogućnosti previđanja poente. Zato je u jednominutnom filmu, možda više nego u *Ben Huru*, važna dramaturgija i režija, jer jednostavno nema vremena za ispravljanje i ponovnu uspostavu bilo kojeg elementa. Kad jednom promašite — gotovo je. Majstor takvih viceva požeški je veteran Nijemac Frank Dietrich, jedan od najuspješnijih i najduhovitijih jednominutnofilmskih vic-mahera. Njegov ovogodišnji film — vic *Heimwärts*, odličan je primjer i režije i dramaturgije. Dvojica pijanaca vraćaju se doma, ali nisu sigurni koje je doba noći. Jedan nema sata, a drugi, i to Frank, nema kazaljke, ali ima rješenje. Vadi trubu i tuli usred noći. Naravno, žena se budi



S otvorenja Revije

i više: Kakva je to buka u 3.30 ujutro?. Dečki su tako saznali koliko je sati. Samo pet odličnih kadrova, brzih, logičnih i optimalno dugih. Nema čekanja, preglumljivanja, nema suvišnih elemenata, sve je svedeno na najmanju moguću mjeru. Dietrich ne popunjava zadano vrijeme efemernim stvarima, jer zna, za razliku od čini se mnogih, da je riječ zapravo o *dojednominutnom filmu*, dakle film može biti *kraći*, ali ne i *dulji od jedne* minute.

Suprotni je primjer *The Reunion* Waltera i Pamele Gilmore. Odmah shvatite da žena očekuje psa, a ne muškarca i, naravno, film postaje nesnosno dug. Njezin *off*, potom dva-tri puta ukazivanje na čovjeka i psa u totalu i polutotalu, preuranjen trk psa prema vlasnici... Tek nakon svega toga slijedi poenta koja to, dakako, više nije. Gilmoreovi rade upravo temeljnu grešku kao i mnogi u narativnom jednodominutnom filmu: popunjavaju vrijeme do jedne minute, i tu stvar pada u vodu.

Upravo je takav slučaj i s filmom *Što žena može* Katarine Starčević i Danijele Prpić. Nakon prvog efekta, u kojem se stvarno lijepa curica prema dečku ponaša kao prema cucku, slijedi nagomilavanje funkcija koje jednostavno označavaju isto. Tako je poenta smještena u sredinu, a ne na kraj filma. No, taj film o dečku kao cucku podsjetio me na oca jednoga mog prijatelja, koji je od svoje žene također zahtijevao da se prema njemu ponaša kao prema peseku, ali riječima »Daj mi jesti i pusti me van!«

Filmovi sjenâ

No, pored gomile vic-filmova, Požeška revija uvijek je bila i mjesto odličnih nenarativnih ostvarenja, osobito onih koje u najširem smislu tog pojma nazivamo eksperimentalnim ili avangardnim filmovima. Koliko god bili u podređenu položaju što se tiče kvantiteta, gotovo je pravilo da su kvalitetno uvijek bolji, promišljeniji i napokon bolje realizirani.

U mojoj glavi Valentine Orešić, primjerice, odličan je primjer apstraktne, minimalističke animacije zasnovane (možda) na tragu Normana McLarena. Vrlo čist, dosljedan film, idejno jasan i razgovijetan, ostaje vjeran započetom prosedeu. Njemu je ravan i *Minor Scale* Sergeya Stefanoviča, animacija živoga glumca i odlične obrade slike, i na grafičkoj i kolorističkoj razini, a uz to film visoke vizualne i likovne kulture. Upravo na toj razini nalazi se i *Jealous Dream* Mladena Burića. Zapravo, riječ je o vrlo složenu filmu, primjerice koloristički: žuto i plavo, toplo i hladno. Istodobno, riječ je i o igri riječi: *jealousy* i *yellow*, a što je najzanimljivije, riječ je i o jednom od rijetkih filmova koji nastoji govoriti o trpkosti osjećaja ljubomorne, putem okusa kiselosti limuna. Polarizacija u boji, vizualna dvojbenost, dominacija žutog naspram plave pozadine lica, istodobno i zanimljiva i dobro montirana simbolika boja.

Elektronički je ekvivalent Valentini Oršić Tanja Šango i njezin film *Water Version*, film isto tako minimalističkih sredstava, odlične kompozicijske organizacije kadra, ali i ritmički odlično organiziranih elemenata koji od 'punktualističke' ži-

vosti i grafike vode smirenju i stišavanju 'elementa'. Jedan od najbolje smišljenih jednodominutnih krajeva.

Upravo na tom odnosu brzometnoga glavnog korpusa filma i smirena, zaleđena kraja zasniva se i *QT buyer* Vlade Kneževića. Zapravo, riječ je o naraciji, o nizu obrađenih subjektivnih kadrova mahnjita kupca u nekom trgovačkom centru. Koliko se sjećam, jedini kadar koji to nije upravo je onaj završni, zaleđeni. Film bogate obrade, dvostrukih ekspozicija, 'nepravilnih' pomaka kadrova, čudnih rakursa, brzih fokusiranja.

Ipak, možda najbolji film Revije dolazi iz Irana. *Shadow of Life* nešto je najjednostavnije što sam vidio gledajući punih deset godina jednodominutne filmove. Jednostavna dva kadra sa tri sjene na tlu. 'Pričica' vrlo jednostavna: najprije dvije velike sjene vode između sebe malu sjenu, potom jedna veli-

ka sjena u sredini vodi dvije oronule, staračke sjene svaku sa po jedne strane. Ideja je univerzalna, najopćenitija, najistinitija i najjednostavnija što može biti. Ali, u grafici, u teksturi fotografije riječ je o vrlo pažljivo promišljenu postupku, postupku koji ustrajava na kompozicijskoj simetriji koju narušava jedino lagani hod triju sjenki. Uz to lagana vožnja kamere prema naprijed anticipira sljedeći kadar, neumoljiv tijekom vremena, ali i stanovit optimizam u nastavljanju života. Film je apsolutno zaslužio nagradu UNICA-e.

Svake godine nakon odgledanih filmova pomislim kako je prošla godina bila bolja. I svake godine dogodi se isto: netko me prisili na pisanje o Reviji i onda uočim da opet ima odličnih filmova. To je dobro. Ali, bitno je naglasiti, riječ je o filmovima do jedne minute, i zato se film ne mora 'pumpati' do trajanja od šezdeset sekundi.

Filmografija

11. Hrvatska revija jednodominutnih filmova 11th Croatian Minute Movie Cup

SLUŽBENI PROGRAM

1. HEADWIND / Tron Arntzen (r, sc), Marius M. Gulbrandsen (k), SAMOSTALNI AUTOR, Norveška, 2003, VHS, 60 sec.
2. U MOJOJ GLAVI / autor: Valentina Orešić, VIDEO KLUB CENTRA ZA KULTURU NOVI ZAGREB, Zagreb, 2002, VHS, 60 sec.
3. GOLEMOTO OČEKUVANJE / The Great Expectation / autor: Vlado Atkovski, SAMOSTALNI AUTOR, Makedonija, 2003, CD-ROM, 59 sec.
4. JOHN @ / Ivica Brusić (r, sc, mt), Sanjin Srok (k), SAMOSTALNI AUTOR, Rijeka, 2003, DVD, 59 sec.
5. ORIGAMI / autor: Ian Helliwell, SAMOSTALNI AUTOR, Velika Britanija, 2003, SVHS, 50 sec.
6. PARIS EST PARIS / autor: Alessio Zerial, FEDIC — MERANO, Italija, 2003, miniDV, 58 sec.
7. FUTUR / Igor Medić (r, sc), Darko Bučan (k, mt), Zdravko Virovec (ton), MALA ŠKOLA CRTANOG FILMA — ZAGREB-FILM d.o.o., Zagreb, 2002, BETACAM SP, 53 sec.
8. EROTISCHES ZUR NACHT / autor: Martin Blankenburg, BDFA, Njemačka, 2002, SVHS, 34 sec.
9. MINUTA PRIJE BUĐENJA / Davor Međurečan (r, sc, k, mt), Mak Jovanović (ton), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2003, BETACAM SP, 60 sec.
10. MINOR SCALE / Sergey Stefanovich (r, sc, k, mt), Yuri Brencis (ton), VLI EXPERIMENTAL, Velika Britanija, 2002, VHS, 57 sec.
11. PAKLENI STROJ / Jan Hyrat (r, k), Milan Macut (mt), DOM MLADIH, Rijeka, 2003, VHS, 59 sec.
12. SWEDEN / autor: Bernhard Benoot, SPOTLICHT LOCHRISTI, Belgija, 2003, miniDV, 60 sec.
13. SAMO NESPORAZUM / autor: Damir Tomić, VIDEO KLUB »MURSA«, Osijek, 2003, miniDV, 59 sec.
14. FLOWER PATH / Lia Daushvili (r), Sopiko Daushvili (sc), Aleksandr Cogilashvili (k, mt), FILMSTUDIO »PAPER CRANE«, Gruzija, 2003, VHS, 60 sec.
15. SEX / autor: Luka Stamać, AUTORSKI STUDIO FFV, Zagreb, 2003, miniDV, 60 sec.
16. STADTRUNDFAHRT NICHT FÜR SCHÜLER / autor: Fumiko Matsuyama, SAMOSTALNI AUTOR, Njemačka, 2002, miniDV, 60 sec.
17. TAJNA / Tanja Antonić (r, sc, ton), Maja Dolenc (r, sc, k, ton), Josipa Kotromanović (mt), UČITELJSKA AKADEMIJA, Zagreb, 2003, DVD, 59 sec.

18. RADIOACTIVE MAN / grupa autora, METALUNA, Velika Britanija, 2003, SVHS, 60 sec.
19. FROGSDAY / autor: Tomislav Vujić, ZOO COMPANY, Požega, 2003, CD-ROM, 60 sec.
20. GIRLFLESH / autor: Ragnar Hultgren, Esther Ericson, Karl-Johan Forss, Gabriel Watson, SAMOSTALNI AUTOR, Švedska, VHS, 59 sec.
21. EDITING PERFORMANCE / Jere Gruić (r, sc, k), Damiir Žitko (sc), Slavica Tadin Ljubić (mt), Igor Lušić (ton), KINO KLUB »SPLIT«, Split, 2003, miniDV, 60 sec.
22. DVA V PARKU / autor: Ivo Renotiére, SAMOSTALNI AUTOR, Češka, 2002, miniDV, 59 sec.
23. ON-LINE-KISSES / Slave Lukarov (r, sc, mt), Ivan Klepac (r, sc, mt), Tomas X (k), Monika Gajić (mt, ton), Mio X (ton), Bojan X (ton), VPEG PROJEKT, Zagreb, 2003, CD-ROM, 60 sec.
24. NO PROBLEM / autor: René Lang, SURSEE, Švicarska, 2002, miniDV, 54 sec.
25. CESTA / Maša Škalec (r, sc, k, mt), Mirta Puhlovski (sc), SAMOSTALNI AUTOR, 2003, miniDV, 54 sec.
26. MA PRÉFÉRÉE / Pierre Michel (r, mt), Daniel Dartois (sc), Jeannick Michel (k, ton), ATELIER CINE VIDEO ACIS8, Francuska, 2002, miniDV, 60 sec.
27. THE REUNION / Walter Gilmore (r, k, mt, ton), Pamela Gilmore (sc), LOS ANGELES CINEMA CLUB, SAD, 2002, VHS, 59 sec.
28. ŠTO ŽENA MOŽE / Katarina Starčević (r, sc), Danijela Prpić (r, sc), Leon Pohilj (k), Daniel Franjić (mt, ton), GFR FILM-VIDEO, Požega, 2003, miniDV, 60 sec.
29. THE SHADOW OF LIFE / IRANIAN YOUNG CINEMA SOCIETY, Iran, VHS, 60 sec.
30. WWW / autor: Mario Papić, FAGEP, Samobor, 2002, VHS, 60 sec.
31. EN ATTENDANT VLADIMIR / Čekajući Vladimira / Senadin Begtašević (r, sc), Zoran Krezić (k), Sead Đikić (mt), Mustafa Alikadić (ton), SAMOSTALNI AUTOR, BIH, 2003, VHS, 60 sec.
32. JEALOUS DREAM / autor: Mladen Burić, KINO KLUB »ZAGREB«, Zagreb, 2002, miniDV, 58 sec.
33. NAJSLATKO / The sweetest thing / Viktor Shtervinski (r, sc, k), Mitze Chapovski (r, k, mt), Daniel Isjanovski (r, ton), AKADEMSKI KINO KLUB »SKOPJE«, Makedonija, 2003, CD-ROM, 59 sec.
34. PRELAZAK IZ CARSTVA NUŽNOSTI / Rajko Grlić (r, sc, k, ton), David Urano (mt), POŽEŠKI ZET, 2003, DVD, 56 sec.
35. KITCHEN SINK OPERA / autor: Sean Reynard, SAMOSTALNI AUTOR, Njemačka, miniDV, 60 sec.
36. BEZ NAZIVA (2003) / autor: Simon Bogojević Narith, A KENGES PRODUCTION, 2003, BETACAM SP, 60 sec.
37. HEIMWÄRTS / autor: Frank Dietrich, VIDEOFILMER SENFTENBERG, Njemačka, 2001, miniDV, 60 sec.
38. BALTHAZAR / autor: Ivan Šeremet, SAMOSTALNI AUTOR, Slavonski Brod, BETACAM SP, 60 sec.
39. PIXI / Late / Keith Head (r, sc, mt, ton), Alison Head (k), MEMC INC, Australija, miniDV, 60 sec.
40. INOUT / Lina Kovačević (r, sc), Ivan Slipčević (k, mt, ton), Danijel Gržin (mt, ton), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2003, CD-ROM, 60 sec.
41. VANA VESKIMEES / The Old Miller / Anna Bykova (r, k), Feliks Mangus (r, sc, mt), Tanja Revnivitseva (r, k), STUUDIO MEKSVIDEO, 2002, VHS, 58 sec.
42. VELIKO IŠČEKIVANJE / Dijana Bošnjak (r, sc), Leon Pohilj (k), Dino Paškvan (mt), GFR FILM-VIDEO, Požega, 2003, miniDV, 59 sec.
43. LA VITA É BELLA / Life is beautiful / autori: Armando Alberti, Claudio Alberti, SUPER OTTO VIDEOCLUB MERANO, Italija, 2003, VHS, 60 sec.
44. QT BUYER / Vladislav Knežević (r, sc, mt, ton), Jasenko Rasol (k), A KENGES PRODUCTION, 2003, BETACAM SP, 57 sec.
45. EEN BRUG TE HOOG! / autor: Martin van der Burght, SAMOSTALNI AUTOR, Nizozemska, miniDV, 60 sec.
46. THE STORY OF A STAR / grupa autora, METALUNA, Velika Britanija, 2002, SVHS, 60 sec.
47. WATER VERSION / Tanja Šango (r, sc), Veljko Segarić (mt), O.R.D.R., Zagreb, 2003, miniDV, 60 sec.
48. DUELL / autor: Kober and Kober, SAMOSTALNI AUTOR, Austrija, VHS, 60 sec.

TOP 10

1. FUTUR / Igor Medić (r, sc), Darko Bučan (k, mt), Zdravko Virovec (ton), MALA ŠKOLA CRTANOG FILMA — ZAGREB-FILM d.o.o., Zagreb, 2002, BETACAM SP, 53 sec.
2. MINOR SCALE / Sergey Stefanovich (r, sc, k, mt), Yuri Brencis (ton), VLI EXPERIMENTAL, Velika Britanija, 2002, VHS, 57 sec.
3. SAMO NESPORAZUM / autor: Damir Tomić, VIDEO KLUB »MURSA«, Osijek, 2003, miniDV, 59 sec.
4. GIRLFLESH / autor: Ragnar Hultgren, Esther Ericsson, Karl-Johan Forss, Gabriel Watson, SAMOSTALNI AUTOR, Švedska, VHS, 59 sec.
5. NO PROBLEM / autor: René Lang, SURSEE, Švicarska, 2002, miniDV, 54 sec.
6. THE SHADOW OF LIFE / IRANIAN YOUNG CINEMA SOCIETY, Iran, VHS, 60 sec.
7. BALTHAZAR / autor: Ivan Šeremet, SAMOSTALNI AUTOR, Slavonski Brod, BETACAM SP, 60 sec.
8. LA VITA É BELLA / Life is beautiful / autori: Armando Alberti, Claudio Alberti, SUPER OTTO VIDEOCLUB MERANO, Italija, 2003, VHS, 60 sec.
9. THE STORY OF A STAR / grupa autora, METALUNA, Velika Britanija, 2002, SVHS, 60 sec.
10. WATER VERSION / Tanja Šango (r, sc), Veljko Segarić (mt), O.R.D.R., Zagreb, 2003, miniDV, 60 sec.

Nagrade / Awards

1. nagrada / award

SAMO NESPORAZUM / autor: Damir Tomić, VIDEO KLUB »MURSA«, Osijek, 2003, miniDV, 59 sec.

2. nagrada / award

GIRLFLESH / autor: Ragnar Hultgren, Esther Ericsson, Karl-Johan Forss, Gabriel Watson, SAMOSTALNI AUTOR, Švedska, VHS, 59 sec.

3. nagrada / award

LA VITA É BELLA / Life is beautiful / autori: Armando Alberti, Claudio Alberti, SUPER OTTO VIDEOCLUB MERANO, Italija, 2003, VHS, 60 sec.

Nagrada UNICA-e / UNICA medal

THE SHADOW OF LIFE / IRANIAN YOUNG CINEMA

SOCIETY, Iran, VHS, 60 sec.

Nagrada publike / Audience award

FROGSDAY / autor: Tomislav Vujić, ZOO COMPANY, Požega, 2003, CD-ROM, 60 sec.

Nagrada Galerije BECK / BECK Gallery Award

QT BUYER / Vladislav Knežević (r, sc, mt, ton), Jasenko Rasol (k), A KENGES PRODUCTION, 2003, BETA-CAM SP, 57 sec.

Nagrada Galerije HAJDAROVIĆ / HAJDAROVIĆ Gallery Award

WATER VERSION / Tanja Šango (r, sc), Veljko Segarić (mt), O.R.D.R., Zagreb, 2003, miniDV, 60 sec.

Kinorepertoar

Uredila: Katarina Marić



DALEKO OD RAJA

Far From Heaven

SAD, 2002 — pr. Clear Blue Sky Productions, John Wells Productions, Killer Films, Section Eight Ltd., TFI International, USA Films, Vulcan Productions, Jody Patton, Christine Vachon; izv. pr. Tracy Brimm, Steven Soderbergh, George Clooney, Eric Robison, John Sloss, John Wells — sc. Todd Haynes; r. TODD HAYNES; d. f. Edward Lachman; mt. James Lyons — gl. Elmer Bernstein; sgf. Peter Rogness; kgf. Sandy Powell — ul. Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert, Patricia Clarkson, Viola Davis, James Rebhorn, Bette Henritze, Michael Gaston — 107 min. — distr. UCD

U provincijskom američkom mjestu u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata živi obitelj Whitaker — uspješni poslovni čovjek Frank, njegova žena, kućanica Cathy, i dvoje djece. Cathy doznaje da Frank ima homoseksualne sklonosti i njihov brak dolazi u ozbiljnu krizu. Bijeg od razočaranja i osamljenosti Cathy traži u društvu vrtlara, crncu Raymonda Deagana, što izaziva osudu konzervativne sredine.

Jedna od najvećih društvenih dvojbi prošlog stoljeća u demokratskom svijetu bio je odnos prema homoseksualcima. Iako više nisu bili spaljivani ni izopćavani iz društva, ne bi se baš moglo reći ni da su bili prihvaćeni. U Sjedinjenim Državama sličan su status imali i građani crne boje kože. Više nisu bili robovi; dapače, uživali su ravnopravan društveni status s ostatkom populacije, ali zbog duboko ukorijenjenih predrasuda njihov položaj bio je u



određenim sredinama čak i mnogo teži od onog homoseksualaca. Redatelj Todd Haynes bavi se upravo tim paradoksim u svom najnovijem filmu *Daleko od raja*. U njemu Cathy, u sjajnoj interpretaciji Julianne Moore, ne reagira na muževu bračnu prijevaru s drugim muškarcem ljubomorom, jer, u skladu s dobom u kojem živi, homoseksualizam shvaća kao bolest. Dapače, kad nagovori muža da ode na liječenje od te 'opake bolesti', koje seže od psihijatrijskih seansi do elektrošokova, presretna je i ponosna na njega. Paradoks je vidljiv i u odnosu društva prema 'obojenima'. Naime, dok konzervativne lokalne novine, uz odobravanje društva, hvale Cathy da je »ljubazna prema crncima«, pripadnici istoga tog društva sklanjaju svoju djecu kad pored vlastitog djeteta vide crno dijete.

Sâm Haynes otvoreno je rekao da se radeći film nadahnuo melodramama Douglasa Sirk. Njemački redatelj s holivudskim stažom u kasnijoj fazi svoje karijere stvarao je melodrame u kojima je ljubavne priče često pratio prikazom društvenih nepravdi i društvene represije. Međutim, društveno-kritične elemente Sirk je uvijek držao u pozadini, dok mu je u prvom planu uvijek bila intimna strana ljubavne priče. Koliko je to potiskivanje rezultat Sirkove želje, a koliko nametnute cenzure, predmet je mnogih rasprava, ali većina se slaže da se Sirk spomenutim problemima nije bavio koliko je htio, jer ga je u tome sprečavao holivudski kod. Temom razizma Sirk se bavio povremeno, najopsežnije u svom najslavnijem filmu *Imitacija života* (1959). Dok je načinjanje takve teme još i bilo dopušteno, homoseksualizam je u to doba bio zabranjeno područje. Ipak, mnogi analitičari slažu se da je Sirk to područje dodiriva-

o neposredno, u suptilnu potkontekstu filmova poput *Zapisano na vjetru* (1956) i *Potamnjeni anđeli* (1958). Nakon što se otkrilo da je njegov omiljeni glumac Rock Hudson homoseksualac, takve su se analize još više umnožile.

Haynes je svojim filmom odlučio nastaviti tamo gdje je Sirk stao i otvoreno progovoriti o pitanjima koja je njemački redatelj morao postavljati zaobilazno. U filmu *Daleko do raja* ta pitanja iz pozadine dolaze u prvi plan i postaju njegova glavna tema. U jednoj bračnoj zajednici prelama se većina kontroverznih društvenih problema poslijeratnog doba — odnosi prema homoseksualcima, rasni odnosi i alkoholizam (koji nije bio tabu tema kad se radilo o propalim pijandurama, ali jest kad se radilo o pozitivcima iz redova uglednih građana kakav je Frank Whitaker). Mnogi od dijaloga u filmu čak su otvorene rasprave o pitanjima homoseksualnosti i odnosa prema crncima, pri čemu se sukobljuju stajališta 'za' i 'protiv' tolerancije. Haynesov film želi stati u obranu marginaliziranih i potlačenih skupina i po tome je dijete liberalnoga doba devedesetih. Haynes je, zapravo, ovim filmom samo preuzeo raširenu društveno angažiranu kritiku filma kraja šezdesetih i sedamdesetih i, koristeći se povlasticama liberalnoga doba, oslobodio je spona koje su sputavale tadašnje redatelje. Među njima je u zaknutosti prednjačio Sirk, zbog melodramatskog i izrazito komercijalnog karaktera svojih ostvarenja.

Unatoč društvenoj tendencioznosti, *Daleko od raja* nikad ne upada u zamku pretjeranosti ili pamfletičnosti. Razloga za to je više. 1) Film, unatoč istaknutoj društvenoj kritici, zadržava dominantnu melodramatsku os i svi njegovi društveno polemički tonovi

dio su osobnih emocionalnih problema likova. 2) Svi postupci likova i njihove česte rasprave, vezane uz problematiku odnosa prema crncima i homoseksualcima, opravdani su jasnom logikom radnje, situacija i stanja likova. Osim toga, uvedeni su u radnju na vrlo maštovit i bogat način, što njihovu složenost čini zabavnom i lako probavljivom. Uzmimo za primjer prvo pojavljivanje nekoga crnog lika u filmu i njegove dalje implikacije u radnji. Cathy prvi put upoznaje svoga novog vrtlara i svoju buduću simpatiju, Raymonda, kad on dolazi preuzeti posao svoga pokojnog oca u vrtu Whitakerovih. Njihovu razgovoru slučajno prisustvuje novinarka lokalnih novina i kao rezultat toga u svojem veličajućem članku posvećenom gđi Whitaker, vjernoj i marljivoj ženi uspješna poslovno-govorka iz mjesta, kao pohvalu vrijednu isticanja napomenut će i da je gđa Whitaker *«ljubazna prema crncima»*. Nakon što pročitaju taj članak, Cathy i njezine prijateljice dobrohotno će se nasmijati toj rečenici, a njezina najbolja prijateljica sa smiješkom će zaključiti da je Cathy već u srednjoj školi bila izrazito 'liberalna' po tim pitanjima. Taj naizgled bezazleni, nevažni fabularni odsječak suptilno i maštovito objasniti će mnoge nadolazeće dramatične trenutke filma. Kasnija opća netolerancija prema crncima prokázat će spomenuti novinski komentar kao primjer licemjerja tadašnjeg društva, a spominjanje Cathyine 'liberalnosti' dodatno će nam objasniti odakle joj hrabrost i otvorenost za ulazak u bliski odnos s 'obojenim'. Svi kasniji odsječci ove polemičke priče na sličan način slijede opravdanim koracima jedni iz drugih i pritom se nikad ne odvajaju od sudbina glavnih likova. Zbog toga gledatelj sa zanimanjem prati melodramatski tok radnje, nesvjestan da je on tek nosač izrazita društvenog angažmana Haynesova filma.

3) Slijedeći postupak kojim Haynes stilski obogaćuje svoju angažiranost i čini je zanimljivom i privlačnom izrazito je filmofilski. Naime, on je vezan uz već spomenute referencije njegova filma na melodrame Douglasa Sirka. Iako smo rekli da je Haynesova glavna namjera bila prikazati ono što se Sirk nije usuđivao ili nije želio prikazati, izrav-



nih stilskih referencija na Sirkove filmove u *Daleko od raja* nimalo ne nedostaje. Pritom one nisu usmjerene isključivo na Sirkove filmove, nego obuhvaćaju cjelokupni filmski melodramatski repertoar toga doba, kao i cijeli medijski milje društva pedesetih i ranih šezdesetih. Scenografija, kostimografija i 'prirodne' lokacije naglašeno su kičaste, svjesne doba koje pokušavaju rekreirati. Glazba Elmera Bernsteina eskapistički je zaigrana. Haynes, baš kao i Sirk, njome stvara intrigantne kontraste, još naglašenije nego u njemačkoga redatelja, postavljajući nakon mučnih scena opuštene prizore čija vesela glazba oponira tegobnosti prijašnje scene. Rezultat jest kontrast između vanjskoga privida urednosti društva i lažnosti toga privida. Kadriranje je često u skladu s filmskim stilom tog doba — pretežu objektivni kadrovi, a retorički kadrovi rijetki su i tipični za to doba (npr. iskrivljeni kadar). Rasvjeta je u većini slučajeva jasna, a kad nije, tipično je 'meka'. Boje su raskošne.

Posebnu referencijalnu stavku čine likovi, njihovi dijalozi i njihova gluma. Upravo ta stavka najveći je dokaz da intertekstualnost u ovom filmu manje služi stilskoj igri, a više Haynesovu društvenokritičkom poimanju svijeta. Promotrimo malo likove Cathy i Franka u njihovoj početnoj fazi. Oni svojim karakterom, izjavama te reagiranjem i ponašanjem (tj. glumom) odražavaju psihološku naivnost prikaza ljudskoga karaktera i života u tom dobu. Cathy je vedra, optimistična kućanica, vjerna žena i brižna majka koja drži tri zida kuće. Frank je uspješni poslovni čovjek, koji je tu kuću izgradio i njome vlada kao uzorit muž i otac. Njihovi obiteljski dijalozi mnogo su puta smiješno artificijelni, ali samo su u skladu

s idealima savršenoga zajedničkog života tog doba. No, čim stupimo na teren njihovih grešnih tajni, idealni američki par odjednom se pretvara u dvije slabe, poročne individue s velikim osobnim problemima, koje k tome žive u društvu daleko od raja, od idealnog. Njihova gluma i dijaloške replike tada se u potpunosti mijenjaju i počinju izražavati nesigurnost i zbunjenost. Cathy i Frank tom metamorfozom prestaju biti izmaštani medijski konstrukti idealnoga društva i postaju pravi ljudi s pravim problemima. No, problem je u tome što je riječ o konstruktima u koji oni sami vjeruju.

Upravo raskorak između perspektive idealnoga života u idealnom društvu, proizašle iz metafizijske razine filma, te 'grube stvarnosti' koja im zauzvrat nudi samo ljudske slabosti i društvene nepravde, zloslutni je sukob u kojem se nalaze likovi filma. Cathy i Frank svim srcem vjeruju u spomenutu metafizijsku viziju idealnoga društva i ne shvaćaju nepravde i slabosti koje im društvo i život nameće tokom filma. Oni sve vrijeme žive rastrgani između dviju dimenzija, one metafizijske i one stvarnosne. Na kraju filma morat će shvatiti da je život daleko od metafizijskog raja i priključiti se dimenziji zbilje.

Miješanje metafizijskog i realističnog još je jedno majstorsko sredstvo s pomoću kojega redatelj tešku formu društvene kritike obrađuje na složen i zanimljiv način. Nakon kvalitetnih ostvarenja *Poison* (1990) i *Zlatni baršun* (1998) te remek-djela *Safe* (1995), Todd Haynes potvrđuje ovim se filmom potvrđuje kao jedan od najvažnijih suvremenih američkih autora.

Juraj Kukoč

ČOVJEK BEZ PROŠLOSTI

Mies vailla menneisyyttä

Finska, Njemačka, Francuska, 2002 — pr. Bavaria Film, Pandora Filmproduktion GmbH, Pyramide Productions, Sputnik Oy, Yleisradio (YLE), Aki Kaurismäki; izv. pr. NEMA — sc. Aki Kaurismäki; r. AKI KAURISMAKI; d. f. Timo Salminen; mt. Timo Linnasalo — gl. NEMA; sgf. NEMA; kgf. Outi Harjupata-na — ul. Markku Peltola, Kati Outinen, Juhani Niemelä, Kaija Pakarinen, Sakari Kuosmanen, Annikki Tähti, Anneli Sauli, Outi Mäenpää — 97 min — distr. Discovery

Dobivši amneziju zbog ozljeda koje mu je nanijela ulična banda, bezimni beskućnik uz pomoć Vojske spasa započinje novi život u odbačenom kontejneru pored mora.

Tko god se u novije doba kratko zatekao u Helsinkiju ili zanimao za život suvremene Finske, teško će povjerovati da ondje živi netko poput junaka posljednjeg filma Akija Kaurismäkija *Čovjek bez prošlosti*. Ako takve populacije i ima u toj hladnoj zemlji, u kojoj je rekreacija u saunama i kućama za odmor nacionalni hobi, a između dva notorno pijana vikenda naizgled nema nikakvih velikih uzbuđenja, onda je teško vjerojatno da su ih na beskućništvo natjerale nepremostive socijalne nedaće, pa onda i motivirale perjanicu finske kinematografije. Prije bi bilo da je posrijedi hotimičan otpor establišmentu i urednu građanskom životu, možda i *work in progress* kakva umjetnika, pri čemu je performer izjednačio *ready-made* artefakt sa životnim prostorom. Ili je pak taj naročiti stanar slučajne nastambe iz nekog razloga zaboravio put do kuće, pa završio — u kontejneru.

Dok potonje vrijedi za Kaurismäkijev lik 'bez prošlosti' (dobivši teške udarce

u glavu od lokalnih nasilnika, on je zaboravio tko je, pa tako i gdje živi), prvo više vrijedi za najfilmiskijeg Finca, Kaurismäkija — 'čovjeka s prošlošću'. I nakon dvadesetak godina koje dijele njegov prvi samostalni film *Zločin i kazna* (1983) i najnoviji iz takozvane 'helsinške trilogije' (uz *Ploveće oblake*, 1996. i nijemi *Juhu*, 1999), Kaurismäki nije 'zaboravio' što je sebi odredio kao zadaću, kao umjetnički 'program' — portretirati 'rubne' ljude na rubnim situacijama (pa makar i posve nevjerovatnim), na način koji postmodernistički 'orubljuje' sve i svašta — od neorealizma do novoga vala, od nadrealizma do teatra apsurdna. Štoviše, taj je program imao više etapa sa žanrovskim (najčešće *noir*, film ceste, komedija), stilskim i (a)kromatskim varijacijama, pa je nakon takozvane 'proleterske trilogije' iz druge polovice osamdesetih (*Sjenke u raju*, *Ariel* i *Djevojka iz tvornice šibica*), kultne glazbene farse *Lenjingradski kauboiji idu u Ameriku* (1989), te nekoliko sličnih izleta u gubitništvo i njemu prisposodobive žanrove, i doslovce tematizirao boemštinu (*Boemski život*, 1992). I eto ga opet na istom terenu, sa čovjekom koji je sišao s vlaka, sjeo na klupu i dobio nekoliko smrtnih udara, a onda čudesno uskrnuo *bez prošlosti*. I eto opet staroga Kaurismäkija u kojega se neobične stvari događaju u trenu, a likovi kao i svijet što ih okružuje mijenjaju agregatna stanja.

Način na koji Kaurismäki, nakon neobična uskrnuća zatučenog, scenaristički razrađuje središnji, kinematografiji nipošto stran motiv amnezije, možda najbolje razotkriva razloge njegove ustrajne i svjesne artistske 'boemizacije' svijeta. Totalni gubitak pamćenja, naime, neće u junaka, koji sada postaje beskućnik M. (Markku Peltola) izazva-



ti potrebu za mukotrpnim traženjem izgubljena identiteta (imena, materijalnog i društvenog statusa, obitelji, korijena i sl.). Između gubitka i (kratkotrajna) vraćanja prošlosti, ponudit će mu se, i bez njegova htijenja, miran beskućnički život. Do sada je bio (a da to i ne zna) nesavršeni i neobzirni 'netko' u 'normalnom' svijetu, sada će moći živjeti kao smjerni i zaljubljeni 'nitko' na njegovu rubu, početi kao neispisan komad bijelog papira, potpuno oslobođen od svega. I ne samo u ovom filmu; čini se da je takav svijet, metaforički zatvoren u kontejner,

po duhovnoj mjeri i subverzivno nadrealnog i humorno-refleksivnog redatelja. Upregnuvši u neznančev oporavak od traume i nužno 'kućenje' sporedne likove iz okoline — susjede, lokalne policajce i aktiviste Vojske spasa, Kaurismäki na svoj redukcionistički, minimalistički način oživljava polusvijet sveden na razdrmanu kutiju, nelegalni dovod struje, komadiće sitnoga pokućstva, stari *jukebox* s hrpom otrcanih ploča i nekoliko krumpira iz vlastita 'vrta'. Kao i uvijek do sada, u svemu tome prelazi s onu stranu realizma, njegujući ironiju i apсурd. »Koliko sam dužan?«, pita M. majstora koji mu je doveo struju u kontejner. Ovaj mu odgovara: »Kad me vidiš s licem u blatu, okreni me na drugu stranu«.

No on taj 'otpad' istodobno i simpatizira, idealizira, pretvarajući ga u svojevršno čistište, u utopijsku oazu solidarnosti, skrbi i emocija, kojom je mirno 'promarširala' Vojska spasa 'naoružana' *caritasom*, brižnom Irmom (Kati Outinen), dobrotvornim 'bendom' i spasonosnim (nezaobilaznim i smiješnim) glazbenim aranžmanima iz M-ova *jukeboxa*.

Premda sazdan od ozbiljnih i sumornih egzistencijalnih motiva, *Čovjek bez prošlosti* djeluje kao gorkoslatka sirotinjska bajka u kojoj prevladava i trijumfira, opet programatski, ideja dobra, dok dijalozi nalikuju razmjeni parafraza biblijskih mudrosti. No kako to biva u svakoj bajci, dobro ima i opreku

koja govori posve drugim jezikom. Manje je bitan jezik nasilja kojim se iz glave 'istjeruje' identitet, koliko bezlični jezik birokracije koja živi od navodnih obilježja identiteta — brojeva, imena i prošlosti. Kao da je gorljivi pobornik kakve antibirokratske i antikonfor-



'razbijanje' bezličnosti ureda, bankovnih šaltera i policije, mjesta u kojima se umjesto jezika milosrđa govori opori jezik zakona i pravila. Jer, bolje je, zaključuje njegova bajka, biti i 'čovjek bez prošlosti', nego 'čovjek bez čovječnosti'.

Pravo je pak čudo kako postmoderni redatelj, pored bezbrojnih utjecaja što se prelamaju i u ovom filmu (kao da je asketski suzdržana Bressona križao s burleskom ili kasnim neorealizmom, poput De Sicine egzaltirane sirotinjske fantazije *Čudo u Milanu*), uspijeva ostati filmaš osebnih humanističkih svojstava. I neporecivih umjetničkih talenata: pisac dojmljivo apsurdnih replika, postavljač začudno jednostavnih (gotovo primitivnih) mizanscena, potcatelj naivne glume, pastišer popglazbene tradicije i, posebno u novijoj kreativnoj fazi, poetičar boja. Sve su to gotovo stalne i nerazdružive sastavnice Kaurismäkijeva, u osnovi minimalističkog stila, odnosno njegova vrlo stiliziranog 'realizma'. U *Čovjeku bez prošlosti* one zajedno stvaraju neodoljive učinke. Primjerice, hotimično suzdržani glumački izraz Markkua Peltola, glumca asketskih crta lica, i 'nijema' naiva Kati Outinen (nagrađene u



mističke revolucije, a ne tek čovjekoljubivi raspoložen populisti Caprina ili De Sicina tipa, Kaurismäki ulaže pristojnu količinu verbalnog gega i situacijske komike u

Cannesu), odlično se uklapaju u oskudnu scenografiju interijera, no bez intenzivna nanosa boje kojom redatelj oplemenjuje svaku scenu, te glazbe koja slijedi razne popularne idiome, Kaurismäki ne bi postigao efekt koji dijeli sa svojim američkim prijateljem Jarmuschom. A to je ona neobična bliskost i toplina što među poslovično šutljivim i naizgled indolentnim likovima nastaje u (među)prostoru i komunikativnim rupama, onda kada nemaju što reći jedno drugom, ali ipak komuniciraju. Ovdje takav odnos upotpunjuje i spektar živih, zasićenih boja.

Ekscentrični Finac usto je i vrstan zabaavljač. On očito nije odlučio samo oslikati i kritizirati banalan i birokratizirani svijet. On ga želi razvedriti, osvježiti ga zvukom i bojom, a ironijske tenzije svesti na ljudsku mjeru. I u tome savršeno uspijeva. *Čovjek bez prošlosti* istodobno je apaurinska i adrenalinska injekcija nervoznom i iznurenom gledatelju, od kojega su njegova maštovitost i karitativna tvorca, u kontejneru za nepoželjne godinama uporno skrivali kinobirokrati, preosjetljivi na novac, neosjetljivi na vrhunski europski celuloid.

Diana Nenadić

MUSA RATNIK

Musa

Južna Koreja, Kina, 2001 — pr. Beijing Film Studio, CJ Entertainment, China Film, Intz. com, KTB Network, Muhan Technology, Sidus; izv. pr. Seoung-Jae Cha, Shang Xia — sc. Sung-su Kim; r. SUNG-SU KIM; d. f. Hyung-ku Kim; mt. Hyun Kim — gl. Shirô Sagisu; — ul. Woo-sung Jung, Sung-kee Ahn, Jin-mo Ju, Ziyi Zhang, Yong-woo Park, Jeonghak Park, Hye-jin Yu, Seok-yong Jeong — 158 min — distr. Discovery

Korejsko diplomatsko izaslanstvo stiže 1375. godine u Kinu da bi s dinastijom Ming sklopilo primirje. No, napadaju ih vojnici dinastije Yuan, koji u njima vide samo neprijatelje i uhode, i pritom ubijaju diplomate. Poštedeni bivaju vojnici, ali i rob ubijenog emisara kojem je gospodar prije smrti udijelio slobodu. Preživjeli se odlučuju vratiti u Koreju, no oslobađanje kineske kraljevine iz ruku mongolskih otmičara dodatno će zamrsiti zbivanja i pretvoriti ionako pogibeljan zadatak u praktički nemoguć pothvat.

Nakon što je desetljećima istoznačnica za azijski film bio Hongkong i njegova hiperprodukcija *martial-arts* trivijale, u devedesetima se, prvo stidljivo na festivalima u Cannesu, Veneciji i Berlinu, a potom sve hrabrije i u kinodvoranama diljem Europe i Amerike, pojavljuju i predstavnici kinematografija drugih zemalja, ponajprije Kine i Tajvana. Chen Kajge, Zhang Yimou i Wong Kar-Wai postali su miljenici festivalskih žirija, a *Zbogom moja konkubino*, *Šangajska trijada* i *Sretni zajedno*, kao i tzv. 'peta generacija kineskih filmaša' obvezatne referencije svakog iole ambicioznijega filmofila.

Na valu multikulturalnosti i globalnog interesa za egzotično svijet, tako i njegov prirepak Hrvatska polako otkriva i Koreju. Istina, preko populističkog i komercijalnog segmenta korejske kinematografije, no ako je suditi po dvama filmovima (*Shiri* i *Musa*), koji su se u posljednje dvije godine prikazivali u hrvatskim kinima, u tome nema ničeg lošeg. Dapače.

Jer, ako je *Shiri* stilski i sadržajno i bio komad eskapističke komercijale, zanatski je bio čitavo koplje iznad bilo koje standardne produkcije Jerryja Bruckheimera ili Joela Silvera.

Musa, redatelja Sung-su Kima, koprodukcijski projekt Koreje, Kine i Tajvana, populistički je samo po žanru (ratni film) i obilju krvavih prizora nasilja koji uz to nužno idu. Po svemu ostalom — koloristički dojmljivoj likovnosti, slojevitij karakterizaciji protagonista, dojmljivoj glazbi, kao i po bogatstvu duha i emotivnosti koje posreduje gledateljima, ostvaruje zavidne artistske dosege.

Započinje kao klasični ratni film — skupina se vojnika, stjecajem okolnosti, zatječe na neprijateljskom teritoriju s kojega se, što brže i uz što manje gubitke, mora izvući na sigurno. Pritom oslobođeni rob Yeo-sol, iznimno vičan baratanju kopljem, mora zavrijediti poštovanje svojih klasno nadređenih suputnika, ali i razviti vlastitu samosvijest. Njegovi su suborci na prvi pogled shematični karakteri,iskusni ratnici vični svaki svojem oružju (mač, luk i strijela, sjekira), ali s već u početku naznačenim posebnostima (egoizam, častohlepnost, altruizam).

Dolazak, ponajprije oslobođene kraljevine Bo-joung, a potom i skupine prognanih staraca, žena i djece, u dominantno muško društvo, čini dramaturgiju filma znatno složenijom. Ono što će uslijediti — borba za princezinu naklonost, žrtvovanje pojedinaca za spas zajednice i teške borbe s Mongolima — postupno će dovesti do zaokruživanja karaktera, neizbježno mijenjajući prvobitno zadanu hijerarhizaciju. Zapovjednik skupine, general Jin-lib, izgubit će autoritet, kraljevna nedodir-



ljivost, a bivši rob naći će se među sebi ravnim suborcima.

Na putu do izbavljenja skupina će proći kroz niz iskušenja, efektno uobličjenih u trima epizodama koje bi se mogle promatrati i kao zasebne cjeline.

Pustinja i gusta šuma postaje su na kojima se u okrutnim sukobima dokazuje hrabrost, odanost i požrtvovnost na putu do napuštene tvrđave — mjesta završna svođenja računa i katarze i mjesta s kojeg će posljednji preživjeli ratnik (a to neće biti Yeo-sol) brodom odvesti kraljevu i preživjele izbjeglice preko mora na sigurno.

Naturalistički prizori zvjerskoga nasilja, zbog spomenute populističke ori-



jentacije, dominiraju filmom, no vrijeme između borbi scenarist Hyung-ku Kim i redatelj učinkovito rabe za minucioznu karakterizaciju većine pripadnika skupine, koji postaju prepoznatljivi makar po grimasi, pogledu ili osmijehu. S obzirom na velik broj likova, slojevito profiliranje karaktera nameće se kao zasebna vrlina.

Yeo-sol svojevrsan je stožerni moralni karakter, osoba prema kojoj se postupno pozicioniraju svi ostali. No njegov moralizam, kao i srčanost i spremnost na žrtvu, nisu tek puki privjesak filmu namijenjen lakšoj identifikaciji publike s protagonistom, nego oni izrastaju iz tkiva cjeline kao njezin neotuđiv dio.

Ljubavni trokut koji čine Yeo-sol, kraljevna Bo-joung i general Jin-lib, pak,

zasebna je priča, višeslojna i mnogoznačna. Yeo-sol ne zna kineski pa s kraljevnom komunicira pogledom i mimikom, Jin-lib dominaciju i princezinu naklonost pokušava ostvariti na osnovi pozicije moći, a Bo-joung, ohola i nemilosrdna u žrtvovanju vojničke prostitutke i uglavnom nevrijedna Yeo-solove ljubavi, prihvaća njegovu naklonost tek nakon generalove degradacije. Naznačena, no nerealizirana ljubav Yeo-sola i Bo-joung, unatoč nemogućnosti međusobne komunikacije, doseže visoke emotivne registre.

No tako je i s čitavim filmom, jer dovoljno je samo pogledati zabrinuto lice prognane starice ili zaigranu djecu u krugu napuštene tvrđave, pa da se shvati sva tragika, ali i sve junaštvo prikazanih zbivanja.

Kritika uspoređuje Musu sa *Špašavanjem vojnika Ryana*, no ta usporedba nije na mjestu. Naime, uzori filmu prije bi se mogli tražiti u ostvarenjima Akira Kurosawe, Johna Forda, Howarda Hawksa ili Sama Peckinpaha (pa čak i Sergia Leonea), negoli Spielberga. Tamo gdje je Spielberg patetičan, ideološki opterećen ili jednostavno nepodnošljivo infantilno, redatelj Sung-su Kim pronalazi istinsko junaštvo, mudrost i stvarne osjećaje.

Musa je pojam kojim se u staroj Koreji nazivalo vitezove, a film *Musa* upravo je takav: viteški hrabar, pošten, slojevit, podatan za višestruka iščitavanja, odlično glumljen film (u plejadi snažnih fizionomija jedino poznato lice pripada Zhang Ziyi, mladoj, no vrsnoj kineskoj glumici koju pamtimo po *Tigru i zmaj*, *Putu do škole* i *Gasu do daske 2*), koji uspješno izbjegava redundantnost i pojednostavnjivanja koja obilježavaju većinu ratnih filmova.

Musa jest populistički film, no primjer čistokrvna, rasna populizma, populizma sa srcem i pameću kakav se u domaćim kinima, nažalost, vrlo rijetko može vidjeti.

Josip Grozdanić

PIJANIST

The Pianist

Velika Britanija, Francuska, Njemačka, Nizozemska, Poljska, 2002 — pr. Agencija Produkciji Filmowej, Beverly Detroit, Canal+ Polska, FilmFernseh-Fonds Bayern, Filmboard Berlin-Brandenburg (FBB), Filmförderungsanstalt (FFA), Héritage Films, Interscope Communications, Le Studio Canal+, Mainstream S. A., Meespierson Film CV, R. P. Productions Runteam Ltd., Studio Babelsberg, Studio Canal, Telewizja Polska (TVP) S. A, Robert Benmussa, Alain Sarde, Roman Polanski; izv. pr. Timothy Burrill, Henning Molfenter, Lew Rywin — sc. Ronald Harwood prema knjizi Wladysława Szpilmana; r. ROMAN POLANSKI; d. f. Pawel Edelmann; mt. Hervé de Luze — gl. Wojciech Kilar; sgf. Sebastian T. Krawinkel, Nenad Pecur; kgf. Anna B. Sheppard — ul. Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Frank Finlay, Maureen Lipman, Emilia Fox, Ed Stoppard, Julia Rayner, Jessica Kate Meyer — 150 min — distr. UCD

Neposredan početak Drugoga svjetskog rata u Poljskoj. Židovska obitelj cijenjenoga radijskog pijanista nastoji opstati u novonastalim, izrazito okrutnim uvjetima. Nakon boravka u varšavskom getu slijedi premještanje u 'logore smrti', kojima središ-

nji lik pijanist Wladek uspijeva umaknuti. I ustanak Židova u getu, kao i ustanak Poljaka ugušeni su, a Wladek potpuno sam pokušava preživjeti.

Zasad posljednji film glasovitoga redatelja poljskoga porijekla Romana Polanskog u hrvatsku je kino-distribuciju stigao ovjenčan prestižnim nagradama ili tek nominacijama, i ne samo europskog okružja. Dakle, statusom s kojim se teško koje djelo njegova opusa može mjeriti.

Pijanist je, možemo bez poteškoća ustvrditi, netipičan film Polanskog, na izgled gotovo oprečan ostatku njegova opusa. I, upravo da bi se izbjegle neizbježne usporedbe sa cjelokupnim, ili barem recentnijim stvaralaštvom toga filmskog redatelja, nužno je pozornost usmjeriti njegovoj zasebnoj filmskoj građi, temeljenoj na presudnim zbivanjima opstanka središnjeg lika. Nedvojbeno je da u filmu možemo lako očitati i vrline, ali i nedostatke stvaralačkih postupaka Romana Polanskog. Vrline

što ga uvjerljivo lako približavaju gledatelju te nedostatke koji ponegdje odveć očitost štete gledateljevoj percepciji. Kako je riječ o filmu duljega trajanja, tematike usmjerene propitivanju nedostataka ljudske egzistencije, opreci stvaralaštva i uništavanja očitovana u pokušaju potpuna poništavanja čitavog židovskog naroda, posve je jasno da su zamke pretencioznosti, pa gotovo i patetike, izražene upravo u suprotnosti s istinskom tragedijom samih zbivanja.

Tako u strukturi *Pijanista* uočavamo ne samo dvojnost židovskog i nacističkog nego i uspostavu svojevrsna nacionalnog trokuta koji upotpunjavaju predstavnici poljskoga naroda. I čini se da je upravo u takvoj postavci Polanski pogriješio, zanemarujući njezinu izrazitu višeslojnost. Pristupio je pretjeranu pojednostavnjenju u kojem čitav film pokušava izgraditi na prenaplašenoj opreci dobra i zla, u kojoj je njezinu unutarnju slojevitost poništio već u početku, oduzimajući svim likovima njemačke nacionalnosti bilo kakve natruhe ljudskosti. Oduzeo im je, pritom, bilo kakvu mogućnost karakterizacije i nije se uspio vinuti od puka stereotipa prema arhetipu; učinio ih je odveć plošnima. Takva pak plošnost onemogućila ga je da i ostale dijelove toga trokuta otjelotvori potpuno uvjerljivo. Među Poljacima prevladavaju likovi koji su spremni pomoći središnjem liku, svjesni njegove patnje, kao i opasnosti što prijeti njima samima. Uočavamo, međutim, i one pred kojima stalno mora strepiti, jer su svojim obilježjima bliži zlikovcima.

Istinsko je stradalaštvo Židova prikazano dosljedno, od iznevjerene nade u spas do potpune nevjerice spram nacističkih postupaka, očaja koji guši bilo kakvu mogućnost opstanka. Tako je i



sama obitelj središnjega lika trebala prikazati svojevrsan mikrosvijet humanih zasada što se gube pred nemilosrdnim žrvnjem nasilja i razaranja, ali je prikazana u odveć grubim, pojednostavnjenim crtama. Ne uočavamo više od ovlašne uspostave međusobnih odnosa članova te zajednice, pa se ni ona ne može odrediti ne samo spram njemačkih osvajača nego ni spram predstavnika vlastitih sunarodnjaka. Takva obitelj ipak je zaštitom središnjeg lika, zaštitom koja mu omogućuje barem temelje svrhovita opstanka, usprkos snažno izraženu antagonizmu s bratom. Kada ta obitelj nestaje u koncentracijskom logoru, središnji lik ostaje bez nužno potrebna zaleđa, pa se upravo stoga može činiti začudnim da joj se u ostatku pripovjedne građe gubi zamalo svaki trag; nema joj dapače ni spomena.

Središnji se lik tada očituje u odnosu s ostalim predstavnicima židovskoga naroda zatočenim u varšavskom getu; uspostavljena je još jedna dvojnost, ovaj put s prijateljem sklonim izraženijim akcijskim postupcima, prijateljem koji mu omogućava i bijeg iz bezizglednog okružja. Nakon poništavanja obiteljskog zaleđa slijedi poništavanje nacionalnog nasljeđa; obitavanje se središnjega lika sve više svodi na puko opstojanje, egzistencijalno skrivanje pred opasnošću, svedeno na skućene prostore napuštenih stanova. I pritom nacistički zločini poništavaju i prijateljsku pomoć pripadnika poljskoga naroda, ali pokazuju i da je još zarana u potpunosti onemogućeno bilo kakvo postojanje emotivnog, jer ni protagonistica s kojom je prije sukoba očitovana naklonost ne može tu bliskost više iskazati. Tako je naposljetku obitavanje središnjega lika svedeno na iskonsku borbu za preživljavanje, borbu u kojoj on čak nema priliku iskazati dar govora, ne postoji nikakav oblik komunikacije, tek kaos i uništenje.

U okviru navedenoga, neprimjerenom se može činiti iznenadna pojava njemačkoga časnika koji ne samo da poštuje humanističke zasade, očitovane u



fotografiji obitelji u središtu nacističkog stožera u rasulu, nego iskazuje i više no snošljivost prema predstavniku židovskoga naroda, čijem je pokušaju istrebljenja svojim položajem svakako pomogao. U ranijem pripovjednom toku nisu stvoreni gotovo nikakvi preduvjeti njegova pojavljivanja, ni čin što središnjem liku omogućava preživljavanje. Mogli bismo ustvrditi da je takav postupak zamalo licemjeran, jer Židovu život spašava upravo nacist, predstavnik pokreta koji je pokušao života lišiti sve Židove. Hinjena je to samilost, jer se njome gubi mogućnost pročišćenja središnjeg lika, ponovna uspostava izgubljene osobnosti.

A ta je osobnost nestajala usporedno s gubitkom mogućnosti ostvarenja stvaralačkih potencijala, pa se ne mora činiti začudnom uvodna sekvenca u kojoj se sviranju suprotstavlja bombardiranje, odnosno harmoniji i glazbi, daleko stvaranju, suprotstavljaju se kaos, buka i posvemašnje razaranja. Očita je namjera Romana Polanskog za ponovnom uspostavom sklada predočena završnim nastupom ne samo središnjega lika nego i čitavoga glazbenog orkestra, ali je nije uspio dosljedno provesti zbog postupna oduzimanja bilo kakve mogućnosti djelovanja središnjega lika. Simboličnim se čini da taj lik zbivanja važna za njegov narod, kao ustanak u

getu, ali i važna za pokušaj organiziranja otpora nacističkom neprijatelju, tek pasivno promatra iz krhke zaštite napuštenih stanova. Dok je to u slučaju židovskog ustanka još činio uz otvoren prozor, za poljskoga pokreta otpora može to činiti tek djelomice, kroz razbijena stakla, i to ne samo zbog toga što je smješten upravo nasuprot nacističkom stožeru, nego i zato što se sužava njegov životni prostor.

Promišljen je to redateljski postupak, njime Polanski uspostavlja opreku objektivnog i subjektivnog promatranja, stvarajući odnos ne samo između zbivanja i središnjeg lika nego, kroz dvostruku prizmu i višeslojni odnos između zbivanja i gledatelja. Gledatelj je postavljen u naizgled proturječnu situaciju, jer s mučninom osjeća naturalistički predočena zbivanja, nasilje i uništavanje, ali je i odmaknut kao puki promatrač, koji poput središnjeg lika ne može baš ništa promijeniti. Tako promatra filmsku građu, u rasponu od gruboga naturalizma do ekspresionističkoga plesa nemoćnih i starih Židova pod prisilom razularenih nacista. Gotovo da možemo ustvrditi da je u redateljskim postupcima Romana Polanskog, metaforički ostao na razmeđu pokušaja iznalaženja suglasja strukture i prenaplašene nediscipline pripovijedanja, zbog koje *Pijanist* ostaje tek prosječno uspješan film, što je mnogo pokušao reći, ali u tome nije dokraja uspio.

Tomislav Čegir

BANDE NEW YORKA

Gangs of New York

SAD, Njemačka, Italija, Velika Britanija, Nizozemska, 2002 — pr. Cappa Production, Incorporated Television Company (ITC), Initial Entertainment Group (IEG), Meespierson Film CV, Miramax Films, P. E. A. Films, Q&Q Medien GmbH, Splendid Medien AG, Alberto Grimaldi, Harvey Weinstein; izv. pr. Maurizio Grimaldi, Michael Hausman, Michael Ovitiz, Bob Weinstein, Rick Yorn — sc. Steven Zaillian i Kenneth Lonergan prema priči Jay Cocks; r. MARTIN SCORSESE; d. f. Michael Ballhaus; mt. Thelma Schoonmaker — gl. Peter Gabriel i Howard Shore; sgf. Dante Ferretti; kgf. Sandy Powell — ul. Daniel Day-Lewis, Leonardo DiCaprio, Cameron Diaz, Liam Neeson, Henry Thomas, Jim Broadbent, John C. Reilly, David Hemmings — 166 min — distr. Discovery

1846. u New Yorku haraju bande. Mladi Amsterdam želi osvetiti smrt oca, te se zbližava sa Billom Mesarom kako bi mu lakše naudio.

Najnoviji film Martina Scorsesea, projekt koji je redatelj planirao još od kraja 1970-ih, idealan je teren za svakog kritičara koji nastupa s pozicija politike autora. Naslov, tipično za redatelja, nedvosmisleno je identifikacijske naravi, upućuje na mjesto, ali i na svojevrsna kolektivnog nadprotagonista; likovi više puta jedni drugima pripričaju važne objave i vlastita tumačenja događaja ili nečijih pa i svojih postupaka; a nezanemariv dio scena prati i izvanprizorni naratorski glas, monolog jednog od glavnih likova, što je dovoljno da gledatelje prisjeti na *Dobre momke*, *Casino* ili *Doba nevinosti*. Kao i barem pola autorovih filmova, i ovaj se događa u New Yorku, doduše najstarijem dosad; kao i mnoge od njih odlikuje ga grubi, ulični realizam, s naglašenim prikazom nasilja i brutalnosti, dakle onaj tip prikazivanja zbog kojeg je Scorsese nazivan i jednim od rijetkih naturalista američkog filma. Stoga se i ovo djelo odlikuje duljim trajanjem, nagomilavanjem i postupnijim razvijanjem situaci-

ja, pa i općenito mračnijim ugođajem, u kojem se niz važnih prizora zbiva noću i u ne baš svijetlim interijerima, a i konačni obračun, iako se odvija danju, biva obavijen dimom topovske paljbe. Scorsese, također, a što se veže na već spomenutu sklonost objavama, ponovno učestalo u radnju uključuje podsjećanja na figuru Krista, pa primjerice čak dva sporedna lika završavaju mrtvi u poziciji vrlo sličnoj Kristovoj, dok je istodobno lik Billa Mesara još jedna inačica redateljevih demonskih likova: miran, duhovit, podrugljiv, ali sposoban u trenu brutalno ubiti. Naposljetku, fabularni završetak pokazuje da Amsterdam, kao junak filma, postaje svjestan činjenice da je egzistencija u zlu nekorisna, a takva promjena u junakovoj svijesti protežni je element svijeta većine Scorseseovih filmova. Iz upravo izložena kataloga motiva i postupaka može se naslutiti da nas svaka scena filma uvjerava kako je neosporno riječ o Scorseseovu filmu, a što je sjajna rijetkost sadašnjem trenutku američke kinematografije, u kojoj jedni uspješno ponovno izgrađuju Auschwitz pokušavajući time potvrditi da su odrasli, a drugi još žive dječake snove u kojima je vrhunac snimiti film kao što savršenu digitalnu videoigru. Nažalost, činjenica da su *Bande New Yorka* djelo u kojem je jasno vidljiv autorski prosek Martina Scorsesea nužno ne znači da je to istodobno dobar ili velik film. I dok se s prvim pridjevom možemo bez problema složiti, to nažalost i nije slučaj s drugim. Tako neke od spomenutih trajnih značajki Scorseseova opusa u ovom djelu ostaju dinamički nerazrađene — odnosi se to primjerice na izvanprizornu naraciju, koja ovdje uglavnom tek prati slike, a za razliku od sjajna ironijskog supostavljanja



protagonistova gledišta i pripovjedačkih komentara (sveznajućeg pripovjedača, a ne nekog lika) koji ukazuju na nepodudarnost subjektivnog viđenja i objektivne situacije protagonista u *Dobu nevinosti*. *Bande* padaju upravo na usporedbi s tim filmom, jednim od redateljevih najboljih. Dok je taj bio svojevrsna fenomenologija visokog njujorškog ambijenta na prijelomu 19. i 20. stoljeća, ovdje smo mogli s pravom očekivati sličnu fenomenologiju nižih slojeva iz nešto starijeg razdoblja. Međutim, naznake spomenute nepodudarnosti subjektivnog i objektivnog, čiji rascjep u najboljim Scorseseovim djelima proizvodi bogatu strukturnu napetost, u ovom su filmu gotovo ne-

sti, nego gotovo isključivo do freske određenog ambijenta u danom povijesnom trenutku, u kojem su likovi tek zadane figure. Na takav koncept upućuje i virtuozna uvodna sekvenca ejzenštejnovskih dimenzija koja potvrđuje Scorseseovo majstorstvo realizacije dinamične mizanscene, kao i već poslovične vrhunske sposobnosti njegove stalne montažerke Thelme Schoonmaker.



postojeće, oslonjene uglavnom na jednu lošiju scenu u kojoj nas, inače neočekivano solidan Leonardo Di Caprio, podsjeća na svoje zvjezdane trenutke iz *Titanica*. U tom se smislu temeljni rascjep želje i djelovanja kao nešto što bi liku Amsterdama dalo nužnu značajniju slojevitost jednostavno gubi, pa je gledatelj prisiljen okrenuti se liku Billa kao semantički poticajnijem. On to međutim nije, usprkos razigranoj kreaciji Daniela Day-Lewisa, čija je objaviteljska scena Di Capriju emocionalno-dramski vrhunac djela, ali takav čije ne samo tragičke nego čak i melodramske implikacije ostaju nerazrađene u daljem toku. Dalo bi se, stoga, zaključiti da Scorseseu ovaj put nije bilo stalo do analize odnosa intime protagonista i društvenih kodova kao u *Dobu nevinosti*.

Ipak, Scorseseu nije toliko uzor Ejzenštejn, koliko kasniji autori povijesnoga filma poput Rossellinija i Viscontija. Dok pak spomenuto *Doba nevinosti* uspostavlja jednakopravni dijalog s klasicima kostimiranog žanra kao što su Wylerova *Nasljednica*, Rossellinijev *Uspom Luja XIV* i Viscontijevi *Senso* i *Gepard*, *Bande* ne mogu izdržati usporedbu s Rossellinijevim i Viscontijevim djelima, pa možda, kako su neki kritičari primijetili, ni s Bertoluccijevim *Dvadesetim stoljećem*. U ovom se filmu Scorsese gotovo u potpunosti odrekao svoje, više puta pokazane, sposobnosti plastičnog dočaravanja društvenih rituala svakidašnjice odnosno različitih silnica koje određuju odnos i međuovisnost pojedinca i zajednice. Tako je na posljetku umanjio i efektnost zanimljivi-

va, ironičnog postavljanja konačnog obračuna dviju bandi na pozadini vjerojatno najkrvavije građanske pobune u američkoj povijesti. Činjenica da taj obračun biva obavijen dimom, a da je duel dvojice protagonista iznimno kratak, iako glavnina filma služi kao priprema za njega, može dovesti do zaključka da se i sam autor odlučio na što brže privođenje kraju filma u kojem je pomalo previše stvari ostavio nerazrađenima. U tom smislu retorički završetak u kojem njujorška panorama postupno postaje sve bliža današnjici, anakroničnošću posljednjega kadra te iste panorame bolje komentira izvanfilmsku zbilju od pratećeg teksta, a i bilo koje slike prethodnih 160 i više minuta, dok intenzitet nekoliko sjajnih scena naturalističke impostacije u kontekstu cjeline djela samo potvrđuju relativno razočaranje relativno slabijim ostvarenjem velikog redatelja, koji je, da bi uopće realizirao svoj dugosanjani projekt, morao, čini se, producentima malo previše popustiti.

Bruno Kragić

CHICAGO

Chicago

SAD, Kanada, 2002 — pr. Loop Films, Miramax Films, Producers Circle, Marty Richards; izv. pr. Jennifer Berman, Sam Crothers, Neil Meron, Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Craig Zadan — sc. Bill Condon prema mjuziklu Boba Fosse'a i Freda Ebba; r. ROB MARSHALL; d. f. Dion Beebe i James Chressanthis; mt. Martin Walsh — gl. Danny Elfman, John Kander; sgf. John Myhre; kgf. Colleen Atwood — ul. Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere, Queen Latifah, John C. Reilly, Lucy Liu, Taye Diggs, Colm Feore — 113 min — distr. UCD

Roxie silno želi postati vodviljska pjevačica. Velma je tu najveća zvijezda. Obje ubojice, zapravo su i glavne rivalke u borbi za prijestolje show-buissnasa.

Ako ste filmofil dobra pamćenja, uvodna scena *Chicago* podsjetit će vas na *Cabaret*. Prepoznali ste utjecaj Boba Fosse'a, a dakako, *All That Jazz* upravo je naslov filma koji je Fosse režirao nakon *Cabareta*. Posrijedi je mjuzikl, jedan od najuspješnijih holivudskih žanrova, koji se nakon sjajnih tridesetih i pedesetih te donekle sedamdesetih ponovo pokušava nametnuti kao bitna sastavnica holivudske industrije. Prošle godine *Moulin Rouge*, ove *Chicago*.

Za razliku od *Cabareta*, u kojem kabaletska pozornica služi kao komentar zbivanja u izvanjskom svijetu, *Chicago* je doslovniji, jer narativne elemente izravno prenosi, bolje reći prevodi na razinu pjesme, glazbe i plesa. No, prva, uvodna sekvenca u kojoj Catherine Zeta Jones pjeva *All That Jazz* slična je po paralelnoj montaži *Cabaretu*. Uz to, ova paralelna montaža u kojoj se vežu sudbine dviju protagonistica, dakle u kojoj Velma Kelly nastupa, a Roxie Hart (Renee Zellweger) odlazi najprije sa svojim ljubavnikom kući, vodi s njim ljubav, a potom ga, nakon što shvati da

joj je lagao ubija, možda je najfilmskiji dio *Chicago*, točnije — najbolje usklađen odnos između filmskog i scenskoglabzenog unutar cijeloga filma.

Uz bok njoj je ona zatvorska u kojoj iz šumova: kapanja vode, koraka stražara, laganih udara ca prstiju po ćelijskim rešetkama nastaje glazbena sekvenca u kojoj zatvorenice opjevavaju (objašnjavaju) ubojstva svojih muževa i ljubavnika. Neki Robu Marshallu zamjeraju krađu od Larsa von Triera. Možda mu to treba zamjeriti. No, problem, čini mi se, leži na drugom mjestu. Zatvorska scena, kao i ona u *Jail House Rocku*, a naravno kao i u Larsu von Triera, ukazuje na temeljni problem svakoga mjuzikla: kako najbezbolnije, najlogičnije, s najmanje skokova, prijeći iz filmskoga narativnorealističkog u stilizacijsko pjevano, glazbeno i, dakako, plesačko; dakle ono što se u velikoj mjeri razlikuje od nekih temeljnih, realističkodokumentarističkih afiniteta filma.

Možete se truditi i raditi na logičnom prijelazu, kao što to uspijeva Geneu Kelleyju u *Pjevajmo na kiši*, kada u filmskom studiju namjerno reflektori ma stvori umjetnu atmosferu da bi izjavio ljubav ili kad jednostavno od sreće zapleše na ulici. Možete sve smjestiti u okvir plesne probe kao Fosse i *Sav taj jazz*. No možete, kao i Rob Marshall, jednostavno odlučiti da vas takve stvari ne zabrinjavaju i da bez neke logike, jednostavno zato što je publika svjesna žanra kojem pripada film koji gleda, najjednostavnijim rezom prijeđete iz filmskoga realizma u stilizacijski okoliš koreografije i pjesme, odnosno vodviljske scene. Ovaj film svoju *mjuzikalnost* zasniva upravo na tom načelu, a pri-



mjeri su brojni. No, tri su vrlo jasna. Glazbeni broj Mame Morton (Queen Latifah), u kojoj govori o nekim temeljnim zatvorskim principima i zatvorskom bontonu te scena u kojoj se gledatelj upoznaje s odvjetnikom Williamom Ballyjem Flynnom (Richard Gere) koji se, kao i u klasičnom mjuziklu tridesetih godina, spušta niz stubište okružen *flapper*-ljepoticama, da ne kažem šuštavim, kako bi to rekao Artaud.

No najbolji primjer izravna prevođenja dramskonarativnog u glazbenoplesno završni je Flynnov govor, doslovno zamijenjen njegovim step-nastupom na sceni. Ta doslovna poredba ili metafora njegove odvjetničke vještine, spretnosti plesača na sceni, jedan je od rijetkih začudnijih i zanimljivijih trenutaka filma.

Ostale scene, osobito one u kojima je dominantna pjesma, oslanjaju se uglavnom na tradiciju, na koketiranje s prošlošću i scenskog nastupa i filmskog načina prikazivanja scenskog nastupa, pa čak i nekih televizijskih oblika. Načelno, *Chicago* je tipičan hibrid, sastavljen od niza već viđenih i uvriježenih elemenata, ali čini se da zaslužuje jedno gledanje.

Dario Marković

X-MEN 2

X2

SAD, 2003; — pr. Ames Entertainment, XM2 Productions, 20th Century Fox, Donner/Schuler-Donner Productions, Frantic Films, Marvel Entertainment, Lauren Shuler Donner, Ralph Winter; izv. pr. Avi Arad, Tom DeSanto, Kevin Feige, Stan Lee, Bryan Singer — sc. Daniel P. Harris i David Hayter prema stripu John Byrnea, Chris Claremonta i Dave Cockruma; r. BRYAN SINGER; d. f. Newton Thomas Sigel; mt. Elliot Graham — gl. John Ottman; sgf. Geoff Hubbard, Helen Jarvis; kgf. Louise Mingenbach — ul. Patrick Stewart, Hugh Jackman, Ian McKellen, Halle Berry, Famke Janssen, Rebecca Romijn-Stamos, Brian Cox, Alan Cumming — 133 min — distr. Continental

U bliskoj budućnosti ljudi s neobičnim genetskim kodom — mutanti, žive u svijetu koji ih omalovažava i izloženi su diskriminaciji. Doktor Xavier ih štiti, okupljajući ih u grupu pod nazivom X-men.

Superjunaci su specifičan pop-kulturni (ili, ako hoćete, *pulp*-kulturni) fenomen: Superman nastaje u vrijeme kad SAD zauzimaju vodeće mjesto u svijetu, Batman je plod razdoblja Depresije, a galerija Marvelovih junaka prati put mentaliteta Amerike nakon Drugog svjetskog rata. U tim okvirima nije ih teško postmoderno iščitavati — ali nije niti osobito zahvalno. Sredinom osamdesetih, dok su bili primarno stripovski fenomen, superjunaci su autorima poput Franka Millera i Alana Moorea služili kao potka za ispređanje angažiranih i fascinantnih storijskih, nerijetko vrijednih naziva 'grafički roman', koji se u to doba uvriježilo. Dobrih grafičkih romana još ima; ali primarni fokus promatranja superjunaka premjestio se u proteklih pet-šest godina na film — gdje stvari stoje uobičajeno banalno.

DC-ovi junaci, Superman i Batman, do daljega su prognani iz multipleksa: ondje sad u redovitim razmacima zatječe-



mo Marvelove superjunaka, ekranizirane pod palicom producenta Avija Arada, koji je razmrsio desetljećima stara pitanja autorskih prava, donijevši nam Spider-Mana, Hulka i Daredevila. A kako Arad ne kani ništa prepustiti slučaju, sve njegove produkcije slijede isti predložak: uvod, gdje saznajemo kako je superjunak nastao, pa zaplet, gdje superjunak dobiva sebi sukladna superzlikovca, te finale, gdje superjunak pobijedi zlikovca, ali nujno sazna ponešto o cijeni koju njegova supermoć nosi. Zijev. Probudite me kad se tu pojavi nešto iznad Dabjina IQ-a.

Zapravo, jedini Marvelov film izvan Avijeva kodeksa bio je *X-Men*, iz dva razloga. Prvo, strip *X-Men* nije bio zasnovan na dinamici 'superdobar vs. superzao', u kojoj smo svi mi normalni samo promatrači; oduvijek ga tjera dinamika 'normalan vs. supernormalan', u kojoj smo se mi normalni protiv *njih*, mutanata, nenormalnih, X-ljudi borili onim u čemu smo najbolji — propagandom, predrasudama, mržnjom. Drugo, *X-Men* su bili djelo Bryana Singera, jednog od najdarovitijih mladih američkih redatelja, koji se usprkos prohtjevnu predlošku — gomili glavnih likova, simbiotskim odnosom zabavnih i socijalno mitografskih aspekata materijala, pa produkcijskim ograničenjima — uspio dobro snaći i stvoriti mali suvremeni klasik.

Tri godine nakon toga Singer se vraća nastavkom — većim, razrađenijim, za

klasu kompleksnijim, izdašnije produciranim, a potpuno konzistentnim s prvim filmom. Točno, svi su nastavci velikih hitova komercijalno nadahnuti, ali u Singerovu se slučaju doista čini da je ovaj nastavak organska cjelina s prvim filmom: ako je *X-Men* postavio nužnu ekspoziciju likova i konflikta unutar samih mutanata oko toga kako se postaviti prema većini čovječanstva koja od njih strepi, *X2* dovodi mutante u sukob sa samim ljudima.

Tek tu predložak postaje zaista relevantan. Iznimno zamršen zaplet s desecima odlično ocrtanih likova — što Singer vodi s lakoćom koja je, kad bolje razmislite, vrijedna duboka poštovanja — pretvara se u prizmu koja svjetluca mnogim dramskim odsjajima. Kad prođe uzbuđenje gledanja, ostaje vam niz prizora koji trpe ozbiljno promišljanje — gotovo da nema socijalno, spolno i politički relevantne teme današnjice o koju se *X2* nije bar usput očesao, uspijevajući nijednom ne djelovati kao da pametuje. Evo filma koji može stati rame uz rame s bilo kojim grafičkim romanom.

X2 utemeljuje *X-Mene* kao veliku ljetnu filmsku franšizu. Ali, za razliku od drugih McNastavaka, nakon ovoga neće vas zaboljeti trbuh čim ga pokušate probaviti. Osjetit ćete zdravu glad — i u nadolazećim mjesecima vrlo vjerojatno otkriti da je malošto na repertoaru još može utažiti.

Vladimir C. Sever

UHVATI ME AKO MOŽEŠ

Catch Me If You Can



SAD, 2002 — pr. Amblin Entertainment, Bungalow 78 Productions, DreamWorks SKG, Kemp Company, Magellan Filmed Entertainment, Parkes/MacDonald, Splendid Pictures Inc., Walter F. Parkes, Steven Spielberg; izv. pr. Barry Kemp, Laurie MacDonald, Tony Romano, Michel Shane — sc. Jeff Nathanson prema knjigama Frank Abignale Jr-a i Stana Reddinga; r. STEVEN SPIELBERG; d. f. Janusz Kaminski; mt. Michael Kahn — gl. John Williams; sgf. Jeannine Oppewall; kgf. Mary Zophres — ul. Leonardo DiCaprio, Tom Hanks, Christopher Walken, Martin Sheen, Nathalie Baye, Amy Adams, James Brolin, Brian Howe — 141 min — distr. Kinematografi

Nakon rastave roditelja još maloljetni Frank Abignale Jr. bježi od kuće i, pokušavajući preživjeti, upušta se u krivotvorenje čekova, no iznenađa shvativši lakoću i draž prijevare, započinje seriju velikih manipulacija u kojima se prvo predstavlja za pilota, zatim za liječnika, a poslije i odvjetnika. Na tragu mu je, međutim, agent FBI-a.

Većina je kritičara, i vani i u nas, novi film Stevena Spielberga dočekala kao dobrodošlo autorovo odustajanje od megalomanskih filmskih projekata, odnosno kao Spielbergov povratak čistoj filmskoj zabavi. To je ipak samo djelomično točna tvrdnja. Činjenica da je riječ o komediji ipak nije dovoljna da se film proglasi lakim: Spielbergova je režija doduše ležernija nego ikada, a ton filma gotovo frivolan, no osobne autorske preokupacije i dalje su prisutne i lako uočljive. Naime, priča velikoga varalice Franka Abignalea obvezna je maštarija iz djetinjstva gotovo svakog dječaka na kugli zemaljskoj. Za razliku od većine, Frank je ostvario što god mu je palo na pamet, većinu toga i prije nego što je postao punoljetan. Pretvarajući se da je pilot prevalio je na tisuće milja, lažnim je čekovima zgrnuo ne-

koliko milijuna dolara, igrao se još i doktora i odvjetnika, a nakon što je konačno uhvaćen postao je savjetnik FBI-a za krivotvorene čekove, da bi i danas izvrsno živio savjetujući banke o sigurnosnoj zaštiti čekova. Njegova se serija pustolovina može shvatiti kao produžetak dječje igre maskiranja, koju odrasli inače prakticiraju tek jednom godišnje, no ni približno tako maštovito i efikasno kao Frank Abignale, koji zapravo predstavlja tek još jednu verziju Spielbergova neodraslog Petara Pana, odnosno Spielberga sama, koji se, eto, i u zrelim godinama igra filma.

Tu je još jedan stalni Spielbergov motiv; on motivaciju svoga glavnog junaka ponovno pronalazi u traumama iz djetinjstva: prvo u gubljenju očeva društvenoga položaja i dostojanstva, osiromašenjem izazvanim lošim knjigovodstvom, a zatim i raspadom obitelji, majčinom prijevarem oca i razvodom roditelja, tijekom kojega će i započeti njegova karijera varalice.

Kad jednom otkrije lakoću stjecanja bogatstva i statusnih simbola, Frank u tome neosporno uživa, no novac je za njega tek na trećem mjestu. Stevena Spielberga, međutim, zanimaju prva dva motiva. Jedan je ludistička komponenta koja je karakteristična za prijevere glavnog junaka, taj užitak igre, nevjerojatna lakoća, dosjetljivost i šarm, zbog čega gledatelj staje na Frankovu stranu. Drugi motiv koji rukovodi postupcima Franka Abignalea jest želja da povрати očevo dostojanstvo i pomogne mu da povрати ženu, Frankovu majku, odnosno da ponovno okupi raspadnutu obitelj, što je očito trauma koja Spielberga osobno tišti. Kada mu to već ne uspijeva, onda u svome prognitelju, FBI-ovu agentu, pronalazi zamjenskog oca i s njim uspostavlja ne-

obično topao konkurentsko-prijateljski odnos.

Zanimljiv dio filma predstavlja i društveni kontekst, nostalgičan i pomalo neobičan pogled na šezdesete godine bez spominjanja hippie-pokreta i političkih skandala. To su još prilično naivne godine, ali opet ne toliko naivne da nisu prikladne za svojevrsnu parodiju na Ameriku kao samoproklamiranu zemlju otvorenih mogućnosti (*land of opportunity*) u kojoj se vrijednosti zapravo procjenjuju po izvanjskim manifestacijama, a ne po njihovoj biti. To je upravo vrijeme u kojem Amerika postaje obećanom zemljom, ali ponajprije za tipove poput Franka Abignalea mlađeg.

Za opći relaksirani dojam filma, uz Spielbergovo fino balansiranje između humorističkih i dramskih tonova, velika je i glumačka zasluga, u prvom redu dvojca oko kojega se sve vrti: Leonardo DiCaprio kao da se konačno oporavio od snažna udara slave nakon *Titanica* pa ovdje čak uspijeva vrlo samosvjesno iskoristiti svoju dječaku privlačnost u funkciji lika koji igra. Lik FBI-ova istražitelja već je na razini koncepta zgodno postavljen, riječ je o pomalo osamljenoj i vrlo štreberskom tipu bez trunke smisla za humor, kojega igra Tom Hanks, i sam pomalo štreberski glumac, no svakako ne bez smisla za humor. Baš zbog te proturječnosti njegov lik dobiva na dinamici, slojevitosti i duhovitosti koje je, primjerice, lišen u mnogo češće hvaljenoj, a zapravo mnogo štreberskijoj ulozu u *Putu do uništenja*. U glumačkom pogledu, riječ je o jednom od boljih Spielbergovih filmova; u cjelini, *Uhvati me ako možeš* nije na samom vrhu njegova opusa, ali mu je sasvim blizu.

Igor Tomljanović

FEMME FATALE

Femme Fatale

Francuska, 2002 — pr. Quinta Communications, Tarak Ben Ammar, Marina Geffer; izv. pr. Mark Lombardo — sc. Brian De Palma; r. BRIAN DE PALMA; d. f. Thierry Arbogast; mt. Bill Pankow — gl. Ryuichi Sakamoto; sgf. Denis Renault; kgf. Olivier Bériot — ul. Rebecca Romijn-Stamos, Antonio Banderas, Peter Coyote, Eriq La Salle, Edouard Montoute, Rie Rasmussen, Thierry Frémont, Gregg Henry — 110 min — distr. Blitz

Paparazzo Nicolas Bard na tragu je femme fatale Lauri Ash, kradljivici nakita.

Pitanje je jednostavno. Kad biste mogli ukrasti dijamante, nasamariti suučesnike, izbjeći policiji, steći novi identitet, pa još i brak koji donosi vrhunske privilegije — odnosno: kad biste mogli dobiti *sve što želite* — bi li to vrijedilo jedne sitnice? Jer, *sve* to možete dobiti samo ako ste zaista beščutni, potpuno proračunati i istinski brutalni. Ako ste žena, pitanje se daje izreći i kraće. Biste li postali princeza ako to zahtijeva da prethodno budete totalna kučka?

Ili *femme fatale*, kako to kaže De Palma.

Pitanje je, dakako, opće mjesto egzistencijalne etike. A filmovi vole ta čvornata mjesta primijenjene filozofije, jer nude i čvrstu potku efektne radnje, i snažan ženski lik, a potom i, eto, egzistencijalnu etiku. Nema tu naročito tople vode za otkrivanje — sve je to *film noir* dobro proučio još prije pola stoljeća. Može li, onda, redatelj kakav



je De Palma, redovito optuživan za tešku derivativnost, dati filmski odgovor koji bi bio iole nov?

Eh, De Palma. Valjda je dvije trećine karijere posvetio stilskim vježbama s temom *noira*. A ova posljednja, za divno čudo, najbolja mu je. I to samo zato što je, čini mi se, s vremenom izgubio potrebu oponašati *formu* klasičnih djela žanra — jer, sa zanatske je strane od imitatora u međuvremenu postao uzor — i vratio se njihovoj *srži*. A ona se, po strani od svih indicija, uvijek vraća spomenutom pitanju razularene jun-govske *anime*.

Femme Fatale strukturiran je poput ljubavne igre. Tijekom 14-minutne predigre, popraćene varijacijom na Ravelov *Bolero* iz pera Ryuichija Sakamota, De Palma nadražuje publiku montažnom spregom *suspensa*, lezbijstva i Cannesa — svega onoga na što se filmofili pale. Zatim, slijedeći oniričku logiku, gledatelje stavlja pred proračunato iskorištavanje tuđega trenutka duboke nesigurnosti, te ih šalje u eksploataciju niza koincidencija, sve do zadovoljavanja svih prohtjeva ega. Odjednom, u trenutku kulminacije, dolazi do snažna naleta griznje savjesti — i film se vraća na trenutak prekretnice, postulirajući da zreliji, humaniji način postupanja u datoj situaciji može dati neočekivano sretniji rezultat.

Ovo je velika filmofilska konstrukcija, kojoj — poput mnogih *art* filmova — snaga ne leži u izvornosti ili uvjerljivo-

sti, nego u snazi kreativnog nadahnuća. Teza o konstruiranju cjelokupne naracije u skladu s fazama vođenja ljubavi obranjiva je, vjerujem, osobito kao dokaz o De Palminoj osviještenosti psiholoških aspekata ključnih sastavnica *noira*, arhetipova koji nose ključne motive žanra. Ženskost informira svaki aspekt konstrukcije filma, omogućavajući integriranje seksualne manipulativnosti u mnogostraniju cjelinu.

Očito, film od publike zahtijeva sofisticiranost u prihvaćanju narativnih i vizualnih strategija (erotskih, oniričkih, pa time i primarno poetskih) kojima se De Palma utječe. *Femme Fatale*, film, daje se psihoanalizirati poput *femme fatale*, karakternog tipa osobe — kao što sam, vjerujem, naznačio. To donekle vrijedi za cijeli De Palmin opus, uključujući i njegove manje vrijedne studijske filmove, ali ni u jednom slučaju dosad nije bilo ovoliko dosljedno provedeno: tek sada redateljeva je autorska osobnost u stanju nadjačati sve inspiracije i posudbe.

Ako se zasluga za to može pripisati još nekome, to je očito glumica koja utjelovljuje sâm film — Rebecca Romijn-Stamos. U liku mnogih drugih fatalnih žena Hollywooda, *Femme Fatale* mogao je ispasti samo još jedan preambiciozan erotski triler. Zahvaljujući njezinoj prijetvorno lakoj igri, dobili smo prvi zbilja originalan *film noir* novoga stoljeća.

Vladimir C. Sever



PLJAČKA

Heist



SAD, Kanada, 2001 — pr. Franchise Pictures, Heigthened Productions Inc., Indelible Pictures, Morgan Creek Productions, Stolen Film Productions, Warner Bros., Elie Samaha, Andrew Stevens; izv. pr. Tracee Stanley, James A. Holt, Don Carmody — sc. David Mamet; r. DAVID MAMET; d. f. Robert Elswit; mt. Barbara Tulliver — gl. Theodore Shapiro; sgf. Jean-Pierre Lavoie, Nicolas Lepage; kgf. Renée April — ul. Gene Hackman, Danny DeVito, Sam Rockwell, Delroy Lindo, Rebecca Pidgeon, Jim Frangione, Alan Bilzerian, Richard L. Freidman — 109 min — distr. UCD

Genijalni vođa bande kradljivaca isplanirava složenu pljačku zlata, pri čemu nitko nikomu ne vjeruje i stoga sve krene u nepredviđenu smjeru.

Legendarni David Mamet, taj najveći demiurg u povijesti američkog teatra, oduvijek je pokazivao veliko razumijevanje za svoje junake i njihovu dolinu. Oni su bili i ostali veliki majstori prijekave i pohlepe. Oni nikad nisu govorili istinu, jer istina je za njih samo određeno gledište, a gledišta se mijenjaju i prelaze iz plinovita stanja (riječ i nečasn misli) u ono tekuće, a tek potom u kruto. Formula počiva na zločinu, nepovjerenju, prijekavi, izdaji, sumnjivim ugovorima i spletkama među partnerima i ljubavnicima. A njezina je izdržljivost poput one kule od karata. Takav koncept, više ironičan nego brutalan,

Mamet primjenjuje i u *Pljački*. Prva zapovijed njegove inteligentne satire glasi: ljubav prema Novcu pokreće svijet. Odnosno, »*things change*«, kako to kaže naslov jednog od njegovih brojnih kazališnih komada koji su doživjeli filmski transfer. Rafinirane strategije kojima se koriste autorovi protagonisti dok jedni drugima pokušavaju zabiti nož u leđa počivaju na simulacijama. No, nisu samo Joe i njegova škvadra ti koji simuliraju kako bi prevarili Bergmana, nego identičnu taktiku primjenjuje i Bergman kako bi prevario Joea. Kao da ni to nije dovoljno, njihove strategije funkcioniraju poput babuške. One istodobno postaju sve rafiniranije i kompleksnije, ne bi li se na taj način neutralizirao i savladao protivnikov 'sustav'. Istina se vječno pobija. A ono

što vidimo nije ono što će se doista dogoditi. Uostalom, Rebecca Pidgeon odveć je mlada i lijepa, a da ne bi bila spremna na izdaju svojih nepouzdanih ortaka.

Naoružan raskošnom zbirkom adrenalinskih dijaloga i veličanstvenih 'mametizama' (»*On je takav kuler. Dok spava, ovce broje njega!*«), autorov najnoviji film ne znači veći stilski i tematski iskorak u odnosu na njegove ranije naslove (šifra: *Kuća igara, Glengarry Glen Ross*), premda je *Pljačka* poput njegova prethodna filma *State and Main* nastala u fazi u kojoj se prečesto volio upuštati u koketiranje s holivudskim *mainstreamom*. A predvidivi zaplet na trenutke se doima klišeiziran i pomalo staromodan. No, sjajna glumačka ekipa koju predvodi tradicionalno izvršni Gene Hackman, koji hvata 'malog' De Vita, ali i Mametovo odbijanje da protagonistima uvali moralni kompas, stavlja *Pljačku* uz bok najljepšim postnoarovskim *pulp*-komadima Elmora Leonarda. U finalnoj sekvenci, Joe će se nasmijati. Pogled na njegovo lice razotkriva nešto što podsjeća na kakvu-takvu istinu.

Dragan Rubeša



MIRNI AMERIKANAC

The Quiet American

SAD, Njemačka, Australija, 2002 — pr. IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 2. Produktions KG, InterMedia Film Equities Ltd., Mirage Enterprises, Pacifica Film, Saga, Staffan Ahrenberg, William Horberg; izv. pr. Moritz Borman, Guy East, Anthony Minghella, Sydney Pollack, Chris Sievernich, Nigel Sinclair — sc. Christopher Hampton, Robert Schenkkan prema romanu Grahama Greena; r. PHILLIP NOYCE; d. f. Christopher Doyle, Huu Tuan Nguyen, Dat Quang; mt. John Scott — gl. Craig Armstrong; sgf. Ian Gracie, Jeffrey Thorp; kgf. Norma Moriceau — ul. Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hai Yen, Rade Serbedžija, Tzi Ma, Robert Stanton, Holmes Osborne, Quang Hai — 101 min — distr. UCD

Borba dva muškarca za naočitu Vijetnamku u Saigonu 1952, uz brojne političke intrige.

Koliko se god rukopis holivudskog političkog filma naizgled doimao 'angažiranim' u svojoj kritici američkog imperijalizma, seciranju prljavih washingtonskih afera i vijetnamskih trauma, njegovo vađenje trulih jabuka iz američke političke košare ipak će rezultirati ohrabrujućom porukom: činili smo velike greške, ali Amerika i dalje ostaje zemlja ljudskih sloboda i zavidne demokracije. Što se pak zbiva kad košaru pokušavaju prodrmati Britanac (Graham Greene) i Australac (Noyce)? Ameri bi na sve to reagirali protupitanjem koje se u posljednje vrijeme prečesto povlačilo po medijima: zašto nas toliko mrzite? Jer, Noyceova impresivna adaptacija istoimenoga Greenova romana daje nevinosti specifičnu političku, ali i nacionalnu dimenziju, na što aludira i njegov naslov. A rat za prevlast nad naočitom Vijetnamkom koji vode cinični britanski ratni dopisnik Michael Caine i 'mirni' Brendan Fraser, koji se zatekao u kolonijalnoj Indo-



kini u sklopu opskurne humanitarne misije samo dvije godine prije francuskoga poraza kod Dien Bien Phua, istodobno funkcionira i kao alegorijska borba za dušu Vijetnama, ali i za dominaciju nad Slobodnim svijetom. U njihov će se sukob umiješati i 'treća sila', koju personificira general Tse, kao sporna između komunističkih pobunjenika i francuskih kolonijalista.

No, uz Noycea i Greena, geneza *Mirnog Amerikanca* pamti još jednoga nemirnog 'stranca'. Bio je to autor njegove originalne filmske verzije Joseph L Mankiewicz, samo što on nije bio toliko naivan da dolaskom u Hollywood zarije zube u ruku koja ga hrani. Greene je bio jako ljut na Mankiewicza, jer je 'antiamerikanizam' njegova romana filmski pokušao iščitati kao 'antikomunizam', pri čemu ga je tijekom pisanja scenarija savjetovao ni manje ni više nego siva eminencija CIA-e Edward G. Lansdale. Da bi ironija bila veća, sve to nije nimalo zasmetalo mladoga Godarda, koji je u *Cabiersu* uvrstio Mankiewiczov film među deset najboljih naslova u 1958. godini, iako naglašava kako bi film bio još bolji da ga je snimio Aldrich. Ostaje pitanje da li je Godarda na isti način oduševila njegova adaptacija deset godina poslije, kad je vijetnamska klaonica rehabilitirala Greenov predložak kao esencijalno štivo za

bjelosvjetske ratne dopisnike. No, premda je Greene izjavio da je nevinost poput nijema gubavca koji je izgubio zvono, osuđen na vječno lutanje svijetom bez ikakvih zlih namjera, Mankiewiczov Pyle, kojega portretira heroj Drugog svjetskog rata Audie Murphy, doista je bio nevin. Neka vrsta američkog Candidea. Noyceov Pyle se pak doima poput Georgea koji se zatekao u vijetnamskoj 'džungli', naoružan bejzbolskom kapom, personificirajući zakon nenamjernih posljedica, pri čemu ostaje u vječnoj sjeni Caineova čuvstvenog i pažljivo iznijansirana nastupa.

Noyceov staromodni *remake* također je snimljen na izvornim vijetnamskim lokacijama. No, one su originalnoj verziji osigurale još veću autentičnost. Mankiewiczove egzotične crno-bijele vedute Saigona ovdje zamjenjuje elegantna fotografija Christophera Doylea, kućnog snimatelja Wonga Kar-Waija. Njegov se rukopis još snažnije oslanja na akciju i romansu, ali je zato koherentniji. Sve u svemu, Noyceu se nakon serije holivudskih konfekcija (*Patriotske igre*, *Svetac*) napokon dogodio veliki povratak u formu. I, što je najvažnije, njegov film nije samo vjerna adaptacija Greeneova romana. On nam dokazuje da je piščev predložak aktualniji no ikad.

Dragan Rubeša

KRUG

The Ring



SAD, Japan, 2002 — pr. Amblin Entertainment, Asmik Ace Entertainment, BenderSpink, Dream-Works SKG, Kuzui Enterprises, MacDonald-Parkes; izv. pr. Roy Lee, Mike Macari, Michele Weisler — sc. Ehren Kruger prema originalnom scenariju Hiroshi Takahashija i romanu Kôji Suzukija; r. GORE VERBINSKI; d. f. Bojan Bazelli; mt. Craig Wood — gl. Hans Zimmer; sgf. Patrick M. Sullivan Jr.; kgf. Julie Weiss — ul. Naomi Watts, Martin Henderson, David Dorfman, Brian Cox, Jane Alexander, Daveigh Chase, Shannon Cochran, Rachael Bella — 115 min — distr. Kinematografi

Novinarka i samohrana majka Rachell Keller započne istragu vezanu uz okolnosti zagonetne smrti svoje nećakinje tinejdžerke i njezinih troje prijatelja. Pritom u izletištu u kojem se zabavljala skupina mladih pronade videokasetu s neobičnim sadržajem, čije gledanje redovito popratni zlokoban telefonski poziv: tko god odgleda kasetu, umre jezovitom smrću točno za sedam dana.

Premda je strah filogenetski najstarija čovjekova emocija, njegovi se uzroci i manifestacije neprestance osuvremenjuju. Dakako, zbog posve različitih životnih okolnosti s kojima su se ljudi stoljećima suočavali, danas se suočavaju i suočavat će se u bližoj i daljoj budućnosti. Stoga ne čudi da naoko obična videokaseta sa svojim nepovezanim sadržajem u genijalnoj priči japanskoga romanopisca Kojija Suzukija može tako zaokupiti i zastrašiti. Suzukijev je bessteler *Ringu* 1998. poslužio kao književni predložak sjajna istoimenoga horora u režiji književnikova sunarodnjaka Hidea Nakate te za niz filmskih se-

quela i prequela koji su na istočnoazijskom kino- i videotržištu postigli niz umjetničkih i komercijalnih priznanja. Nakon njih uslijedilo je holivudsko prepravljanje izvorna Nakatina filma, koje se pod naslovom *Krug* (odnosno *Prsten*, što bi bio prikladniji prijevod naslova) i samo prometnulo u veliki kinohit.

Kao i u nizu sličnih slučajeva u kojima izvrsnu izvanholivudsku ideju (*Nikita*, *Kavez ludaka*, *Otvori oči...*) popratni ambiciozna holivudska inačica, i američki je horor *Krug* iz 2002. u režiji Gorea Verbinskog moguće vrednovati dvojako. Ili u kontekstu inicijalnoga filma ili kao zaseban filmski projekt. Pritom, nažalost, ni *Krug* ne uspijeva nadmašiti izvornika, ali kao naslov *sui generis* itekako zavređuje punu pozornost. Naime, redatelj Gore Verbinski (*Mišolovka*, *Meksikanac*), koji malopomalo postaje sve češće ime vezano uz filmove od kojih se mnogo očekuje, nije odustao od početne premise Suzukijeva romana o suvremenoj tehnologiji kao novom utočištu apstraktnoga zla i konkretnih ljudskih slabosti. Usto, osmislio je vizualno snažno djelo, i u cjelini kojom dominira nehinjen komorni ugođaj, i u pojedinostima, od scenografskih rješenja različitih interijera u kojima se zbiva radnja do efektne igre zvukom, svjetlom i *jump cutom* u vrhuncima napetosti, osobito u maestralno režiranoj sceni divljanja kojna na brodu.

Ipak, ni *Krug* ne bi bio ništa više od još jednog ambijentalnog horora da mu u

pozadini nije nedvojbeno koherentna i nadasve sugestivna priča strave. A to je, popularno rečeno, urbana legenda o videokaseti *bunjuelovskog* sadržaja, čiji gledatelji nakon sedam dana umiru izobličena lica u neopisivu smrtnom strahu. Glavna junakinja filma, novinarka Rachell, ima pritom osobito tešku zadaću, jer ne samo da želi razotkriti podrijetlo dijabolične vrpce čiji je sadržaj prethodno vidjela nego i spasiti svog maloljetnog sina, kojemu zbog odgledane kasete također prijete strašna smrt. Jednostavno, mora uspjeti i kao novinarka i, posebice, kao majka.

Uz ovakvu ekspoziciju bilo je samo pitanje autorske znatiželje i, dakako, darovitosti, kako zaokružiti *Krug* u cjelinu. I dok je japanski film do krajnjih granica napeo i domišljatu fabulu, i metaforu kruga/prstena, i gledateljeve živce, i moralnu upitnost raspleta, američki je prepravak u drugoj polovici jezu zamijenio spektaklom, a naznake otvorenim pojašnjavanjem. I upravo je to uvelike otupjelo početni zamah što je, prije svega, rezultat scenarističkog eklektizma Ehrena Krugera. Sva sreća da je glavna glumica, *hičkokovski* intrigantna Naomi Watts (*Mulholland Drive*) dobila dovoljno prostora u filmu da publika ponajprije percipira njezin posve solidno profiliran lik, a ne nezgrapnan spoj dociranja i banalnosti koji nepotrebno kulminira pri završetku *Kruga*.

Uz Naomi Watts, najdojmljiviji je protagonist u filmu David Dorfman u ulozi njezina sinčića Aidana, koji prodornim pogledom, cijanotičnim licem i poprilično upitnom djetinjom nevinosti djeluje kao kontrapunkt majčinoj očajničkoj potrazi za rješenjem zagonetke.

Boško Picula

FRIDA

Frida

SAD, Kanada, 2002 — pr. Handprint Entertainment, Lions Gate Films Inc., Miramax Films, TriMark Pictures, Ventanarosa Productions, Lindsay Flickinger, Sarah Green, Nancy Hardin, Salma Hayek, Jay Polstein, Roberto Sneider, Lizz Speed; izv. pr. Mark Amin, Brian Gibson, Mark Gill, Jill Sobel Messick, Amy Slotnick — sc. Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava i Anna Thomas prema knjizi Hayden Herrere; r. JULIE TAYMOR; d. f. Rodrigo Prieto; mt. Françoise Bonnot — gl. Elliot Golden-thal; sgf. Felipe Fernández del Paso; kgf. Julie Weiss — ul. Salma Hayek, Alfred Molina, Valeria Golino, Geoffrey Rush, Edward Norton, Ashley Judd, Antonio Banderas, Diego Luna — 123 min — distr. UCD

Kronika života kontroverzne slikarice Frida Kahlo i njezine burne ljubavne veze sa slikarom Diegom Riverom.

»Slikam samu sebe jer mnogo vremena provodim sama i jer je to motiv koji najbolje poznajem« — objasnila je jednom prilikom Frida Kahlo velik broj svojih autoportreta.

Sudeći po toj izjavi moglo bi se pomisliti da je riječ o slikarici koja je život provela povučeno, u tišini i samoći. No, Frida Kahlo živjela je svakako, samo ne povučeno; u njezinu životu sve je bilo veliko, burno i intenzivno — njezin brak sa slavnim meksičkim slikarom Diegom Riverom, njezina tjelesna patnja, njezine ljubavne afere, njezin politički angažman. Čak je i njezina fizička pojava izazivala pozornost — Frida je bila žena iznimne ljepote, koju je isticala upadljivom odjećom, nakitom i frizurom. Nevjerojatno je da je u takvu životu, koji je k tome trajao samo 46 godina, Frida Kahlo stigla još i mnoge trenutke provesti sama. Te trenutke, u kojima su i nastajale njezine slike, provela je trpeći posljedice teške prometne



nesreće koju je doživjela kao osamnaestogodišnjakinja.

U životu Frida Kahlo sve izgleda filmično — od autobusne nesreće do šarene odjeće. No, za film od 120 minuta u tom životu ima naprosto previše motiva. Riječ je o biografiji koja zahtijeva ili dulju formu ili veću odlučnost u izboru koji će od tih motiva ući u film. Redateljica Julie Taymor i nekoliko scenarista očigledno nisu znali ili nisu htjeli napraviti takav izbor, pa su u filmu jednostavno nanizali sve. U tom nizanju izniman Fridin život prolazi poput živopisna krajolika koji gledamo iz vlaka; sve to izgleda zanimljivo, ali ništa od onoga što gledamo ne uspijeva se istaknuti i ostaviti dublji dojam.

U filmu Frida kaže da je doživjela dvije nesreće u životu — prometnu i Diega Riveru, od kojih je ova druga mnogo gora. Ako znamo da je u spomenutoj nesreći slomila ključnu kost, kralježnicu, rebra, nogu, da joj je metalna šipka probila zdjelicu zbog čega nikad nije mogla imati djece, da je prošla više od trideset operacija, trpjela neprestane bolove i na kraju postala ovisna o lijekovima protiv bolova, onda možemo samo zamisliti intenzitet njezine emocionalne boli. No to što Frida u filmu kaže, redateljica ne uspijeva filmom pokazati; njezina fizička i emocionalna patnja kao da su uređene za slikanje.

Iako prisutna u svakoj sceni, Frida ostaje zaklonjena iza svojih šarenih haljina i slikovitih meksičkih ambijenata, kojima je suprotstavljeno sivilo sjevernoameričkih gradova i pariška dekadencija. Proturječnosti Fridina života — trenuci tjelesne boli i samoće nasuprot veselom i burnom društvenom životu, njezina umjetnička snaga nasuprot emocionalnoj slabosti ne uspijevaju se probiti iznad povremeno vrlo dojmive površine. A upravo patnja u nevjerojatnom suživotu s iznimnom životnom strašću obilježila je ne samo njezin život nego i njezine slike. Ipak, u trenucima kad se životni prizor pretvori u neku Fridinu sliku ili se iz slike pokrene životni prizor, redateljica se najviše približava složenoj unutrašnjosti glavnog lika. Ti trenuci, kada Fridina slika govori umjesto nje same, najuspjeliji su dio filma. Druge vizualne stilizacije, poput onih u scenama prometne nesreće, operacije, posjeta New Yorku, iako zanimljive, samo se uklapaju u opće šarenilo iza kojega se krije redateljčina nemoć da se približi svojoj junakinji. Stoga svo to obilje motiva i vizualnih stilizacija ne pomaže da se film izdigne iznad pukog upoznavanja gledatelja s činjenicama iz života Frida Kahlo, te prikaza priličnog broja njezinih slika. A to su zahtjevi koje može ispuniti i nešto iscrpnija reportaža.

Jelena Paljan

8 MILJA

8 Mile



SAD, 2002 — pr. Imagine Entertainment, Curtis Hanson, Brian Grazer, Jimmy Iovine; izv. pr. Carol Fenelon, Gregory Goodman, Paul Rosenberg, James Whitaker — sc. Scott Silver; r. CURTIS HANSON; d. f. Rodrigo Prieto; mt. Craig Kitson, Jay Rabinowitz — gl. Eminem; sgf. Kevin Kavanaugh; kgf. Mark Bridges — ul. Eminem, Kim Basinger, Mekhi Phifer, Brittany Murphy, Evan Jones, Omar Benson Miller, De'Angelo Wilson, Eugene Byrd — 110 min — distr. Kinematografi

8 milja ime je ceste koja dijeli rub grada Detroita nastanjen pretežito crncima od bogatijih bjelačkih predgrađa. Tu u prikolici živi protagonistova majka, kojoj se sin s nadimkom B-Rabbit vraća na stan jer mu je djevojka zatrudnjela i ostavila ga, a on joj je prepustio svoju jedinu imovinu — stari auto. B-Zec zapošljava se kao radnik na automobilskom otpadu i socijalni mu je status jednak onomu njegovih tamnoputih sugrađana s onu stranu ceste. Poput mnogih od njih i on se želi proslaviti kao reper, što mu je zbog boje kože još teže. Iako i među Afroamerikancima ima prijatelja, on je ipak dvostruki autsajder koji treba savladati niz prepreka na putu prema uspjehu.

Iako je priča dobrim dijelom zasnovana na Eminemovoj biografiji, po filmskom postupku to je tipično ostvarenje jednog od najzanimljivijih suvremenih američkih filmaša Curtisa Hansona, koji u većini filmova bira neke provjerenе žanrovske, pa i redateljske predloške, prilagođujući ih svom svjetona-

zoru, vrlo kritičnom prema osnovnim normama američkog društva i načina života, koji u većini hollywoodskih žanrovskih ostvarenja predstavljaju neupitne vrijednosti. Na taj se način primjerice u *The Bedroom Window* (1987) koristi hičkokovskim *suspenseom*, u *Ruci koja njiše kolijevku* (1992) hororom, a u *L. A. povjerljivo* (1997) gangsterskim filmom, stvarajući izrazito osobna autorska djela — dobrim dijelom i zbog specifična redateljskog postupka utemeljena na sugestivnoj atmosferi, koja vrlo realističnom prikazu pojedinih situacija često pridaje gotovo mitske elemente.

Nesmiljenom realističnom prikazu dna američke društvene ljestvice u *8 milja* s pomoću efektne, gotovo grubo dokumentarističke kamere Rodriga Prieta,

tu atmosferu natopljenu mitskim ugođajem daje kiša koja gotovo neprestano pada, postajući slikovni adekvat stanja duha protagonista Hansonova filma. *8 milja* dramaturški se zasniva na zakonitostima u Sjedinjenim Državama čestih i popularnih sportskih drama kakav je primjerice Stalloneov *Rocky*, koji se prvi nudi za usporedbu, jer se i prvi koraci u usponu repera u klubovima ostvaruju u svojevrsnim dvobojima kojima se nastoji (često i uvredama) tekstovno savladati protivnika. Začudna, ali vrlo uspješna mješavina tih na prvi pogled teško spojivih sastavnica i vrlo uvjerljive glumačke interpretacije (za čiju je ujednačenost i izražajnost nedvojbeno zaslužan i redatelj), te i na filmskom platnu karizmatična Eminemova pojava, rezultirale su neobičnim, ali vrlo vrijednim ostvarenjem s najmanje sretnim od mogućih sretnih krajeva (također jedne od žanrovskih konvencija). Pokazatelj je to Hansonove (a i Eminemove) distance prema ostvarenju *američkog sna* o usponu s dna do vrha društvene ljestvice — jedan je uspio, no milijuni ostalih tamo su gdje su i bili.

Tomislav Kurelec



GRAD NA OBALI

City By the Sea

SAD, 2002 — pr. Brad Grey Pictures, Franchise Pictures, Sea Breeze Productions Inc., Matthew Baer, Michael Caton-Jones, Brad Grey, Elie Samaha; izv. pr. Don Carmody, Dan Klores, Roger Paradiso, Andrew Stevens — sc. Ken Hixon prema članku Mike McAlaryja; r. MICHAEL CATON-JONES; d. f. Karl Walter Lindenlaub; mt. Jim Clark — gl. John Murphy; sgf. Jane Musky; kgf. Richard Owings — ul. Robert De Niro, Frances McDormand, James Franco, Eliza Dushku, William Forsythe, Patti LuPone, Brian Tarantina, Drena De Niro — 118 min — distr. Blitz

Detektiv Vincent La Marco nađe se na teškom zadatku — uhvatiti i privedi vlastitog sina, narkomana, počinitelja umorstva, kojeg je napustio dok je bio još djetete.

Grad na obali zanimljivo je djelo koje iza površinske žanrovske utemeljenosti u trileru krije vješto postavljenu obiteljsku dramu. Redatelj Michael Caton Jones status je ambiciozna autora stekao već melodramatskim i politički provokativnim *Skandalom*, ali je poslije pomalo zastranio potpisujući filmove poput *Šakala* i *Rob Roya*, odnosno djela u kojima je njegova ambicioznost bila potisnuta komercijalnim ustrojem cjeline. No, u *Gradu na obali* on sigurnom rukom vodi tjeskobnu priču, spretno održavajući i potencirajući ishodišnu napetost cjelinom, ali čuvajući adute za završnicu.

U središtu je priče detektiv Vincent La Marca, junak progonjen duhovima prošlosti i rastrgan moralnim dvojabama. Lik izvrsno tumači raspoloženi Robert De Niro, konačno u ulozi koja mu omogućuje pokazivanje neosporna talenta, posljednjih godina skrivena iza neuvjerljivih nastupa u populističkim filmovima poput *Analiziraj ovo*. Minimalističkom glumom De Niro čini sve



dvojbe protagonista iznimno preglednim i motiviranim, dopuštajući gledatelju poistovjećivanje s naslovnim karakterom. On suzdržanom emocionalnošću magnetski veže gledatelja uza se, čineći postupke junaka opravdanim. Ma koliko oni bili moralno upitni. Stoga se redateljeva odluka da priču prezentira iz pozicije tipično noarovskog junaka pokazuje opravdanom i primjerenom. Michael Caton Jones također se trudi povlačiti paralele između depresivnih vizura mjesta u kojem se radnja odigrava i unutrašnjih proživljavanja svojih karakterata. Long Beach ovdje simbolizira suvremenu Ameriku, mjesto koje je nekoć označavalo blistavu budućnost svojim stanovnicima, ali je tijekom godina *spleen* nepovratno nestao i danas su ostale samo napuštene zgrade i opustjele ulice. Usporedbu razbijenih iluzija i tužnih sudbina ishodišnih protagonista Caton Jones izvodi nenametljivo, ali vrlo efektno.

Grad na obali stoga je film natopljen emocijama, ostvarenje koje nikoga ne ostavlja hladnim, usprkos nekolicini redateljevih propusta. Naime filmaš ne posvećuje dovoljnu pozornost razvoju sporednih likova. Tako neki, a posebno se to odnosi na La Marcinu djevojku koju glumi oskarovka Frances McDormand, najedanput nestanu iz filma.

Slične je sudbine većina ostalih sporednih karakterata, mahom svedenih na dramaturške potrebe produbljanja i razvoja filmske priče te lišenih ikakva slojevitijeg razmatranja. Dvojbom se pokazuje i dodjela druge glavne uloge, odnosno one La Marcina sina, vizualno zanimljivom Jamesu Francu, čiji je glumački repertoar očito ograničen, a svaki pokušaj dramatiziranja pokazuje se preglumljenim. Mladom glumcu, kojega vjerojatno čeka zanimljiva hollywoodska budućnost, na ruku ne ide ni redateljevo odbijanje pokazivanja bilo kakve simpatije prema liku kojeg tumači. Tako je on poprilično antipatičan i pitanje jest koliko publika suosjeća s njegovom nesretnom sudbinom, za koju je velikim dijelom i sam zaslužan. Dojam filma pomalo kvari i neopravdano patetičan rasplet, spravljen prema recepturi novohollywoodske celuloidne manufakture, koji definitivno ne odgovara Jonesovu dotadašnjem pristupu.

Grad na obali djelo je za ambicioznije gledatelje, publiku koja drži do cjeline, čija je ambicioznost spretno uklopljena u zadani žanrovski predložak. Ipak, ostvarenje je to koje sporim tempom zahtijeva i određenu strpljivost publike. Strpljivi će biti nagrađeni De Nirovom glumom oskarovskoga formata.

Mario Sablić

SVE ZBOG LJUBAVI

It's All About Love



SAD, Švedska, Danska, Nizozemska, Velika Britanija, Japan, Njemačka, 2003 — pr. CoBo Fund, Det Danske Filminstitut, Egmont Entertainment A/S, Film i Väst, FilmFour, Filmpool Nord AB, Isabella Films B. V., Keyfilms Roma, Memphis Film & Television, Nederlands Fonds voor de Film, Nimbus Film ApS, Nordisk Film- & TV Fond, Senator Film Produktion GmbH, Shochiku Entertainment, Slot Machine, Swedish Film Institute, VPRO Television, Zenith Entertainment Ltd., Zentropa Entertainments, Birgitte Hald; izv. pr. Bo Ehrhardt, Peter Aalbæk Jensen, Lars Bredo Rahbek, Paul Webster — sc. Mogens Rukov, Thomas Vinterberg; r. THOMAS VINTERBERG; d. f. Anthony Dod Mantle; mt. Valdis Oskarsdóttir — gl. Nikolaj Egelund, Zbigniew Preisner; sgf. Ben van Os; kgf. Ellen Lens — ul. Joaquin Phoenix, Claire Danes, Sean Penn, Douglas Henshall, Alun Armstrong, Margo Martindale, Mark Strong, Geoffrey Hutchings — 104 min — distr. VTI

U bliskoj budućnosti, u doba ekološke katalizme, mladi bračni par pred razvodom shvaća da su još uvijek zaljubljeni jedno u drugo.

Znakovit je podatak za domaću filmsku kulturu da je u nas već prikazana predstava *Proslava*, nastala po originalnom scenariju Thomasa Vinterberga i Mogensa Rukova, dok istoimeni film — ovjenčan u Cannesu 1998. nagradom žirija — nije nikad. Nikakvo čudo, jer brzina kojom se danas nekadašnja kina pretvaraju u kazališta i raznorazne društvene centre svjedoči kakvu vrstu kulture preferira hrvatsko podneblje.

Proslava svojedobno nije značila događaj samo kao film nego i kao umjetnički pokret: te su godine u Cannesu prikazani i *Idioti* Larsa von Triera, a preuzetni danski filmaši posvuda su se raz-

metali manifestom *Dogma 95*, koji se borio za novu čistoću filmskog medija, navodno ukaljanu proteklih desetljeća društveno neangažiranim sižeima i neprimjerenim stilizacijskim postupcima. Film Thomasa Vinterberga razmjerno se vjerno držao toga manifesta (samo se u jednoj sceni koristio naknadno skladanom glazbom: *Dogma 95* dopuštala je da ona bude isključivo ambijentalna — da dopire iz radija, televizora ili da je netko izvodi u sceni), a priča o proslavi rođendana šezdesetogodišnjeg patrijarha, tijekom koje se otkrivaju neugodne istine o obiteljskom incestu, bila je uistinu virtuozno režirana, s barem tridesetak važnih likova smještenih na jedan jedini dramski prostor. Vinterberg se nije ni potpisao kao redatelj, jer je *Dogma* smatrala takvu vrstu autorstva preuzetom. Unatoč tome, proglašen je velikom nadom europske kinematografije, no osim što je s kolegama iz *Dogme* uprizorio veliki televizijski događaj *Dan D*, realiziran uoči novog milenija, sve do prošle godine nije snimio pravi kinofilm.

Nastao u međunarodnoj koprodukciji, s budžetom od dvanaest milijuna dolara, njegov novi film *Sve zbog ljubavi* otkriva tipične dvojbe redatelja na čija se pleća svalio pretežak teret. Ponajprije, *Sve zbog ljubavi* pokazuje da su načela *Dogme* prošlost, na što je već upozorio von Trier u *Plesu u tami*: mjuzikl koji se odigrava u prošlosti drastično je iznevjerio *Dogmu*, no von Trier je već prije *Idiota* bio redatelj sa solidnim opusom, pa je za njega manifest bio tek kratkoročno koketiranje s određenim estetičkim pravilima. S Vinterbergom to nije slučaj: on je u doba kanskih hvalespjeva bio razmjerno mlad filmaš (29 godina) skromne filmografije (bio mu

je to tek drugi cjelovečernji film), a *Proslava* se pritom smatrala i najintrigantnijom ostvarenjem *Dogme 95*. Što dalje? Sudeći po filmu *Sve zbog ljubavi* — što dalje od danskog manifesta, ali bez cilja i smjera! Radnja se, naime, odigrava u bliskoj budućnosti u New Yorku (*Dogma* je propisivala 'ovdje' i 'sada', u ambijentu koji filmaš odlično poznaje), a spoj melodrame i trilera također nije po ukusu *Dogme*, koja je prezirala žanrovski film. Za nevolju, umjesto narativne čvrstine *Proslave* (koju je zbog toga bilo lako prilagoditi potrebama scene), Vinterberg se odlučio za eluzivni modernizam, doimajući se epigonom slabijih ostvarenja Wima Wendersa (*Do kraja svijeta*, *Kraj nasilja*, *Hotel od milijun dolara*) i Davida Lyncha (*Izgnubljena cesta*). Treba otrpjeti stotinjak minuta zakučaste priče o ponovnom zbližavanju otuđenoga bračnog para uoči apokalipse (polarnoga zahlađenja usred ljeta), u koju se svako malo ubacuju luckaste scene sa Seanom Pennom u zrakoplovu: on glumi brata glavnog junaka koji ga mobitelom obavještava o drastičnim promjenama klime na Zemlji i svojim uzgrednim meditacijama. Još su bizarniji prizori u kojima je Claire Danes replicirana čak dvaput u kadru, budući da glumi klizačicu svjetske reputacije, koju njezin menadžer pokušava eliminirati uz pomoć savršenih dvojnika. Što to sve znači, sumnjam da je jasno i Vinterbergu. 'Ne pamtim kad sam gledao tako pretenciozan i besmislen film', komentirao je prijatelj s kojim sam u praznom kinu Grič gledao *Sve zbog ljubavi*. Jedva da bih tome imao što dodati.

Nenad Polimac

ISPOVIJEDI OPASNOG UMA

Confessions of a Dangerous Mind

SAD, Kanada, Njemačka, 2002 — pr. Allied Filmmakers, Kushner-Locke Company, Mad Chance, Miramax Films, NPV Entertainment, Section Eight Ltd., Village Roadshow Productions, Andrew Lazar; izv. pr. Stephen Evans, Jonathan Gordon, Rand Ravich, Steven Soderbergh, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Charlie Kaufman prema knjizi Chucka Barrisa; r. GEORGE CLOONEY; d. f. Newton Thomas Sigel; mt. Stephen Mirrione — gl. Alex Wurman; sgf. James D. Bissell; kgf. Renée April — ul. Sam Rockwell, George Clooney, Drew Barrymore, Julia Roberts, Rutger Hauer, Brad Pitt, Matt Damon, Kristen Wilson — 113 min — distr. UCD

Chuck Barris je televizijski producent koji vodi dvostruki život, noću se promećući u ubojicu u funkciji tajnog agenta CIA-e.

Pozornost medija uoči premijere filma *Ispovijedi opasnog uma* ponajviše je privukla činjenica da se George Clooney prvi put okušao kao redatelj. Uperiti svjetla reflektora ponajprije na hollywoodsku glumačku zvijezdu nije bilo bez vruga, budući da bez nje ne bi bilo ni filma. Clooneyja je zaintrigirao već niz godina nerealiziran scenarij Charlieja Kaufmana, te je nagovorio svog prijatelja Stevena Soderbergha, bivšeg alternativca i odnedavno redatelja srednjostrujaških hitova, da producira film i osigura budžet od gotovo trideset milijuna dolara, a zahvaljujući njegovoj slatkorječivosti Julia Roberts i Drew Barrymore pristale su na skromno plaćene nastupe, dok su se Brad Pitt i Matt Damon prošminkali u epizodicama.

Ipak, ključna autorska ličnost u *Ispovjedima opasnog uma* scenarist je Kaufman, koji se s dvjema suradnjama sa Spikeom Jonzeom — u filmovima *Biti John Malkovich* i *Adaptacija* — nametnuo kao najizrazitiji spisateljski modernist u suvremenom Hollywoodu. Obe

Jonzeove satire radikalno proširuju raspon u kojem su se dosad u američkoj kinematografiji prelamali zbilja i fikcija: John Malkovich u prvom je filmu dopustio da ga se iskoristi kao terapeutski poligon frustriranih Amerikanaca, dok su u drugom filmu životi stvarnih osoba poprimili upravo groteskne razmjere.

Lako je pretpostaviti što je Kaufmana privuklo istoimenom knjizi Chucka Barrisa, prvi put objavljenom u svibnju 1984. Barris je potkraj šezdesetih i tijekom sedamdesetih bio kralj zabavnih emisija s *bezveznjacima* kao protagonistima, prema kojima se čak i običan gledatelj mogao osjećati superiorno. Preteča Jerryja Springera i raznoraznih današnjih *reality-showova*, *Igra mladenaca*, *Igra sparivanja* i superpopularni *Udarac gonga* postali su žrtvama zasićenja publike: Barris nije uspijevaio proizvoditi koncepte novih emisija takvom brzinom kojom su stare dotrajavale, pa je na prijelazu u osamdesete ostao bez posla (ali s milijunskim računom u banci). Upravo tada napisao je autobiografiju, u kojoj je ustvrdio da je sve vrijeme dok je bio televizijski producent potajno radio za CIA-u i likvidirao — ni manje ni više — trideset i tri osobe. Knjigu je malotko uzeo ozbiljno, a sam je autor u intervjuu u vrijeme prvog objavljivanja priznao da se svojedobno, istina, prijavio za službu u CIA-i, no da je bio odbijen: *Ispovijedi opasnog uma* zapravo su fiktivna konstrukcija što bi se dogodilo da je 'Ayatollah of Trashera' (kako su mediji nazivali Barrisa) istodobno obavljao oba posla.

Povezivanje vulgarnosti komercijalne televizije s moralnom opscenošću tajnih službi za Kaufmana (koji se u prvoj polovici devedesetih probijao kao scenarist humorističnih serija) bilo je do-



statan izazov, no jasno je zašto je tako bizarna priča tako dugo čekala na realizaciju: moglo joj se prigovoriti štošta — od neuvjerljivosti do antiamerikanizma. Šteta je samo što nije dočekala boljeg realizatora. Za razliku od Jonze-a, koji zna da Kaufmanove luckaste predloške treba što više podigrati i delikatno balansirati njegova žongliranja dramskim ugodajima, u Clooneyja je sve odveć doslovno (nagla posrtanja iz satire u špijunski triler i melodramu posljednju trećinu filma čine gotovo negledljivom) i površno (glumačka podjela je grozna: uobičajeno iritratnu Drew Barrymore nadmašuje Julia Roberts u ulozi superšpijunke, a i Clooney bežično šmira kao naredbodavac glavnog junaka). Čak se i izbor širokoga formata 2,35:1 čini pogrešnim, jer odveć naglašava praznjakavost i nepotrebnu estetiziranost Clooneyjevih kadrova.

Najzanimljivija je prva polovica filma, u kojoj se u Barris profilira kao spretan varalica, svjestan da dobar privid nadomješta bilo kakvu potrebu za stvarnim kvalifikacijama. Po tome *Ispovijedi opasnog uma* podsjećaju na ekranizaciju jedne druge *non-fiction* knjige, *Uхвати me ako možeš* Franka W. Abagnalea. No nju je režirao Steven Spielberg, a on o manipuliranju prividom ipak zna malo više od Clooneyja. A osim toga je i bolji redatelj.

Nenad Polimac

SVJEŽA KRV

The Recruit

SAD, 2003 — pr. Birnbaum/Barber, EIEIO Productions Inc., Spyglass Entertainment, Touchstone Pictures, Jeff Apple, Gary Barber, Roger Birnbaum; izv. pr. Jonathan Glickman, Ric Kidney — sc. Roger Towne, Kurt Wimmer, Mitch Glazer; r. ROGER DONALDSON; d. f. Stuart Dryburgh; mt. David Rosenbloom — gl. Klaus Badelt, Robert Milo Williams; sgf. Andrew McAlpine; kgf. Beatrix Pasztor — ul. Al Pacino, Colin Farrell, Bridget Moynahan, Gabriel Macht, Mike Realba, Dom Fiore, Karl Pruner, Ron Lea — 115 min — distr. Continental

Najdarovitiji diplomac svog naraštaja s uglednog sveučilišta MIT James Clayton dobiva dvije ponude za posao: prva je vezana uz mjesto programera u multinacionalnoj računalnoj tvrtki, a druga uz novu obuku u američkoj obavještajnoj agenciji (CIA). Nakon nagovaranja instruktora Waltera Burkea, James prihvati odlazak među buduće špijune, no ubrzo shvati da je riječ o paravanu za niz političkih spletki.



Hoće li uloga obavještajca pripravnika u špijunskom trileru *Svježa krv* irskom glumcu Colinu Farrellu značiti isto što i uloga dvostrukog špijuna u političkom trileru *Bez izlaza* dugogodišnjoj američkoj glumačkoj zvijezdi Kevinu Costneru? Redatelj je oba filma Roger Donaldson, tematika je veoma slična, likovi simetrično profilirani, partneri u filmu jednako poznati (Al Pacino, odnosno Gene Hackman), nade producirana istovjetne, a karizme glavnih interpretata na prekretnici između glumačkih nada i ulaska na holivudsku A-listu. Razlika je, dakako, jedino u godinama. Prvi je film premijerno prikazan 1987, a drugi ove zime.

Dakle, Colin kao Kevin?

Premda ni film *Bez izlaza*, baš kao ni ovogodišnja *Svježa krv*, nije postigao senzacionalne rezultate na američkim i svjetskim kinoblagajnama, ipak je predstavio Kevinu Costnera kao solidna akcijskog i romantičnog junaka, kojemu je sljedećih nekoliko godina bilo moguće povjeriti širok raspon filmskih uloga i projekata. Dvadesetsedmogodišnji Colin Farrell u tom smislu ima težu zadaću, ali ne i nemoguću, jer se svojom korektnom, dapače angažiranom interpretacijom genijalna kompjutoraša u svijetu špijunskih intriga u trileru *Svježa krv* predstavio ne samo kao najbolje ime filma, nego i kao glumac od kojega se opravdano mnogo očekuje. I to barem kad je riječ o suvislim akcijskim razbrigama.

Stoga je istinska šteta da je Donaldson, očito sklon uprizorenjima američkoga političkog i obavještajnog (polu)svijeta, shvatio svoj recentni rad tek kao odrađivanje posla, a ne kao mogućnost da se poprilično nevjest scenarij trojca Rogera Townea, Kurta Wimmera i Mitcha Glazera učini makar netipičnom vizu-

alnom ekstravagancijom. Ovako je nekako sve ostalo na pola puta. Ili, dobrohotnije rečeno, na njegove dvije trećine.

Naime, dojmiljivi uvodni i središnji dio ove špijunske dramolete protječu uzlazno. Početak priče o darovitom novaku Jamesu u središtu za obuku CIA-inih operativaca zvanom 'farma' i sklonom mu instrukturu koji štošta zna o tragičnoj sudbini novakova oca, također špijuna, djeluje više nego obećavajuće. Doda li se tome zaplet s novakinjom koju instruktor osumnjiči za dvostruku špijunažu, pri čemu se James nade u procijepu između osjeća prema djevojci i osjeća prema domovini, *Svježa krv* doista postane osvježavajući kinodoživljaj. No, neelaborirani rasplet s nezgrapnim redateljskim rješenjima i s ustrajavanjem na virtualizaciji scene te, nažalost, početak iritantna preglumljivanja inače uvjerljivog Ala Pacina kao instruktora Burkea, nepovratno pretvaraju svježinu i početnu koncentriranost u ustajalost i gubitak kreativnoga nerva.

Na taj način Donaldsonov film iznevjeruje sam sebe, jer se uz tek nešto više scenarističke drskosti, ili možda dosljednosti, *Svježa krv* lako mogla upamtiti kao kompromisima nesklon film u kojem, špijunskim rječnikom rečeno, ništa nije kako se isprva čini. No, autorima je očito uzmanjaklo vizije kakav film zapravo snimaju: lepršavu špijunsku slikovnicu bez političkoga konteksta ili makar u primisljima ozbiljan prikaz zvanja u kojem beščutnost uistinu nije otegotna okolnost. U svemu se tome, srećom, Colin Farrell, sa svojom jednako dojmiljivom glumačkom partnericom Bridget Moynahan u ulozi senzualne Layle Moore, sasvim dobro snašao.

Boško Picula

28 DANA KASNIJE

28 Days Later

Nizozemska, Velika Britanija, SAD, 2002 — pr. British Film Council, Canal+, DNA Films, Figment Films, Fox Searchlight Pictures, Meespierson Film CV, Andrew Macdonald; izv. pr. Greg Caplan, Simon Fallon — sc. Alex Garland; r. DANNY BOYLE; d. f. Anthony Dod Mantle; mt. Chris Gill — gl. John Murphy; sgf. Mark Tildesley; kgf. Rachael Fleming — ul. Cillian Murphy, Naomie Harris, Megan Burns, Brendan Gleeson, Christopher Eccleston, Alex Palmer, Bindu De Stoppani, Noah Huntley — 113 min — distr. Continental



Moćan virus koji je u roku 28 dana infektirao čitavu zemlju, zaražene postavlja u trajno stanje ubojita bijesa. Šaćica preživjelih pokušava se boriti.

Već svojim prvim filmovima (*Sasvim malo ubojstvo*, *Train-spotting*) Danny Boyle stekao je status ugledna filmskog autora izražena vizualnog stila i poprilično izravna iznošenja osobnog svjetonazora. Nakon kratka kreativnog vrludanja (*Žal*), Boyle potpisuje ambiciozni postapokaliptički horor *28 dana kasnije*. Djelo je to zanimljiva polazišta kojim vješto upravlja Boyle, gradeći napetost i unoseći nesigurnost uporabom kamere iz ruke i tjeskobnih vizura napuštene Engleske. Srećom, druga suradnja s Alexom Garlandom (zajedno su radili *Žal*) iznjedrila je daleko konkretnijim rezultatima.

Poznavatelje žanra *28 dana kasnije* zasigurno će podsjetiti na zombi-trilogiju Georgea A. Romera, ali i na slično koncipirana ambiciozna djela iz sedamdesetih, dijelom i osamdesetih godina, koja su na sugestivan način propitivala posljedice izumiranja ljudske vrste. Boyle ovdje sakriva osobne promišljaje iza čvrsto postavljenih žanrovskih konvencija. Filmaš se ne susteže od izravna prikaza nasilja, čak i neočekivana šokiranja publike. Njegov je film čvrst i žestok, a priča kulminira u krvavoj završnici. Stoviše, pojedine će scene neugodno iznenaditi gledatelje slabijih živaca, ali će do njih zasigurno držati temeljiti poznavatelji, napose štovatelji filma strave i užasa.

Boyle je film snimio koristeći se digitalnom tehnologijom, ali i iskorištavajući njezine kreativne mogućnosti za postizanje začudnih, posve originalnih rezultata.

Mario Sablić

T. T. SINDROM

Jugoslavija, 2002 — pr. Revision features, Tangram entertainment — sc. Dejan Zečević; r. DEJAN ZEČEVIĆ; d. f. Vladan Obradović; mt. Srđan Mitrović — gl. Andrej Aćin; sgf. Veljko Despotović; kgf. Jelena Anđelković — ul. Nikola Đuričko, Sonja Damjanović, Nebojša Glogovac, Bane Vidaković, Dušica Žegarac, Feđa Stojanović — 105 min — distr. Fim Impex Film

Skupina mladih Beogradana sastaje se s lokalnim narkodilerom u javnom mušniku, nesvjesna da se tu već desetljećima događaju okrutna ubojstva. Noć pred njima pretvorit će se u krvavu noćnu moru.

T. T. sindrom duševni je poremećaj koji su 1931. otkrili ruski znanstvenik Timber i njegov ruski kolega Tonov; poremećaj koji se javlja u kori velikoga mozga još u dječjoj dobi, a s godinama se postupno manifestira u pretjeranoj urednosti, otuđenosti i agresivnosti.

T. T. sindrom naslov je i trećega filma mladoga beogradskog režisera Dejana Zečevića (*Dečak iz Junkovca*, *Kupi mi Eliota*), horor kojemu urednost bilo koje vrste nije ni u peti, a agresivnost mu je osnovno obilježje.



U svoj zbrkani filmić redatelj je pokušao ugurati uistinu koješta: motive iz nekad kulturnoga horor-serijala *Petak 13.* (majka-ubojica s mračnom tajnom iz prošlosti), ironijsko-subverzivnu poetiku i *camp*-estetiku rane faze Sama Raimija, naznake kritike suvremenoga srpskog društva s naglaskom na otuđen i isprazan život mladih, kao i karikiranost medijski posredovane slike zbilje.

No, kaotična režija, neujednačen ritam, neelaboriranost brojnih fabularnih motiva, slaba i nezainteresirana gluma cjelokupnog ansambla (veteranki Dušici Žegarac to uistinu nije trebalo), prilično degutantni prizori nasilja, kao i ustrajavanje na predestiniranosti i karikaturnoj mističnosti prikazanih zbivanja, zatiru bilo kakvu provokativnost i posljeduju teško gledljivim, zamornim i neduhovitim filmom.

Unatoč navodno pristojnu proračunu kojim je realiziran, jedine naznake nekakve *trash*-kvalitete mogle bi se detektirati u jeftinu, 'prljavom' dizajnu sumračnih interijera donekle uznemirujuće klaustrofobičnosti. No to je uistinu premalo za bilo kakav pozitivan sud.

Josip Grozdanić

DAREDEVIL — ČOVJEK BEZ STRAHA

Daredevil

SAD, 2003 — pr. 20th Century Fox, Horseshoe Bay Productions, Marvel Entertainment, New Regency Pictures, Regency Enterprises, Avi Arad, Gary Foster, Arnon Milchan; izv. pr. Stan Lee, Bernie Williams — sc. Mark Steven Johnson; r. MARK STEVEN JOHNSON; d. f. Ericson Core; mt. Armen Minasian, Dennis Virkler — gl. Alex Band, Graeme Revell; sgf. James E. Tucci; kgf. James Acheson — ul. Ben Affleck, Jennifer Garner, Colin Farrell, Michael Clarke Duncan, Jon Favreau, Scott Terra, Ellen Pompeo, Joe Pantoliano — 103 min — distr. Continental

Slijepi njujorški odvjetnik Matt Murdock živi dvostrukim životom: danju je predani borac za pravdu u sudnicama, a noću jednako ustrajan u borbi protiv svekolikog kriminala u kostimu moćnog Daredevila.

Nesretan u djetinjstvu. Neshvaćen među nasilnim vršnjacima. Osamljeniji i osjećajni od drugih. Užasnut zlikovcem koji mu je usmrtio obitelj. Odlučan osvetiti se i boriti protiv zla. Imućan i uspješan u odrasloj dobi. Zbog radioaktivnosti obdaren čudesnim sposobnostima. Danju poput ostalih, noću kao nitko drugi. Nadmoćan svojim neprijateljima. Beznažno zaljubljen. I dalje osamljen. I dalje nesretan...

Sve je to tipičan superjunak iz stripova američke izdavačke tvrtke Marvel Comics, pravoga rodišta *Übermenscha* kada su u pitanju proizvodi popularne kulture 1960-ih. Taj je (pre)slobodno primijenjeni *ničeanizam* dosad rezultirao nizom omiljenih likova, čija je filmičnost posljednjih nekoliko godina u Hollywoodu osobito na cijeni. Kako i ne bi, kad se svaki uloženi cent za specijalne efekte i fetišizirane kostime višestruko vraća preko svjetskih kinoblagajna. Slično se dogodilo i s Marvelovim slijepim odvjetnikom istančana radarskog osjeta Mattom Murdockom, kojega je ove godine u znanstveno-fantastičnom spektaklu *Daredevil — Čovjek bez straha* redatelja i scenarista Marka Stevena Johnsona (*Simon Birch*) odglumio oskarovac Ben Affleck. Dakako, uz obilje specijalnih efekata i u neizbježnu kožnom kostimu. Crvenom, ovaj put.

Ipak, nije sve već viđeno, jer je Johnsonovu uratku predložak kulturni strip Stana Leeja i Billa Everetta iz 1964, koji je otpočetak smatran drukčijim, mračnijim, konotativnijim i nijansiranijim od ostalih Marvelovih izdanja. Doduše, Johnson je svoju filmsku viziju odveć vizualno zašarenio i scenaristički zasladio, ali je potka o nadljudskom dobitniku i ljudskom gubitniku ostala ista. Slikoviti negativci Kingpin u dojmljivoj izvedbi Michaela Clarkea Duncana i Bullseye u interpretaciji sjajnoga Colina Farrella te decentna Jennifer Garner u ulozi tragične heroine Elektre, osobito u magičnoj sceni naziranja kroz kišu, dodatni su aduti filma. Na nesreću i jedini, jer indisponirani Ben Affleck, unatoč virtuoznom kadriranju i karakterizaciji protkanoj religioznošću, jednostavno ne djeluje kao čovjek bez straha. Već prije kao čovjek bez daha.

Boško Picula

DVA TJEDNA ZA LJUBAV

Two Weeks Notice

SAD, 2002 — pr. Castle Rock Entertainment, Fortis Films, NPV Entertainment, Village Roadshow Productions, Sandra Bullock; izv. pr. Bruce Berman, Mary McLaglen — sc. Marc Lawrence; r. MARC LAWRENCE; d. f. László Kovács; mt. Susan E. Morse — gl. John Powell; sgf. Ray Kluga; kgf. Gary Jones — ul. Sandra Bullock, Hugh Grant, David Haig, Alicia Witt, Dana Ivey, Robert Klein, Janine LaManna, Veanne Cox — 100 min — distr. Intercom Issa

Samodopadan i šarmantan svlasnik moćne njujorške građevinske tvrtke zaposli Lucy Kelson, odvjetnicu koja uistinu idealistički mari za društveno dobro. Ona ne podnosi njegovo samoljublje, no nakon nekog vremena suprotnosti će se privući.

Slično kao u *Sve zbog jednog dječaka*, Hugh Grant glumi muškarca kojem su podijeljene karte superlagodna života. No, umjesto s osnovnoškolcem, ovaj je put sparen sa Sandrom Bullock, te središnji međuljudski odnos poprima poznat oblik varijacije uobičajene filmske romantične komedije.

Osim maštovite obrade ljubavnih situacija koje će publika prepoznati, za romantičnu su komediju važni duhoviti dijalozi i replike, poneki dobar vizualni geg, redateljev osjećaj za *timing* i — privlačni glavni glumci.

Dva tjedna za ljubav u cjelini je posve bezvezan film o kojem nakon završetka (a ni za trajanja) nećete dugo razmišljati. U maštovitosti uspijeva umjereno (prizor u kojem Lucy mora na zahod usred zastoja u prometu), duhovitih dijaloga i replika ima (»Odsad ću biti siromašan — helikopter ćemo morati dijeliti s još jednom obitelji«), dobrih gegova nema, ali većina toga pokvarena je vrlo mlakom režijom debitanta Marca Lawrencea, koji je put do redateljskog stolca krčio pisanjem scenarija za filmove poput *Cura sa zadatkom*, *Provincijalci*, *Sile prirode...* Najbolji je pogodak izbor Bullockove i Granta, oboje šarmantnih, dobrih, karizmatičnih i umiljatih glumaca s dopadljivom crtom ljudskosti, odnosno 'susjedske', svakodnevne prepoznatljivosti. Naravno, taj dojam naklonosti individualna je stvar gledatelja, o kojem naposljetku i ovisi koliko će se tko zabaviti uz prikazane zgode i nezgode.

Kako pokazuju financijski rezultati — bez dvojbe najelemenarniji motiv za nastanak *Dva tjedna za ljubav* — po kojima je film do sada zaradio više od osamdeset milijuna dolara, većina publike bila je zadovoljna Hughom i Sandrom u ulogama suprotnosti stvorenih jedno za drugo.

Janko Heidl



IVICA I MARICA

Hansel & Gretel

SAD, 2002 — pr. Broomstick Entertainment, Majestic Film Partners, Tag Entertainment, Steve Austin, Jonathan Bogner; izv. pr. Gary DePew — sc. Jonathan Bogner, Timothy Dolan, Gary J. Tunncliffe; r. GARY J. TUNNICLIFFE; d. f. Brian Baugh; mt. Andrew Cohen — gl. Rusty Andrews, Bob Mothersbaugh; sgf. Deborah Raymond, Dorian Vernachio; kgf. Julia Schklair — ul. Jacob Smith, Taylor Momsen, Lynn Redgrave, Tom Arnold, Alana Austin, Bob Goldthwait, Daniel Roebuck, Gerald McRaney — 90 min — distr. VTI

Nakon majčine smrti dječak Ivica i njegova sestra Marica žive s voljenim ocem i njegovom novom suprugom. Želeći se riješiti djece maćeha ih odvede u začaranu šumu, u kojoj pak živi zla vještica.

Priče za laku noć nisu nimalo jednostavna književna vrsta. Naime, te bajkovite pustolovine u pripovjedačevu čitanju trebaju potrajati upravo toliko da djecu koja ih slušaju najprije zaokupe, zatim da ih umire i na kraju uspavaju svojom poentom o zasluženoj pobjedi dobra nad zlim. Sve u svemu, riječ je o kratkim, nape- tim, maštovitim i poučnim književnim djelima koja se, s koljena na koljeno, prenose već stoljećima. Bajka *Ivica i Marica* slavne braće Grimm jedno je od tih svevremenih uradaka koje je dosad uspavalo na milijune djevojčica i dječaka. Film *Ivica i Marica* britanskoga redatelja i majstora filmske šminke Garyja J. Tunncliffea djeluje također uspavljivo, ali ne u toplini kreveta, nego u nekom od naslonjača u kinodvorani.



Naime, sve ono što je izvorna priča — kratka, dinamična, duhovita i zanimljiva, nije Tunncliffeov film, a sve ono što je film — predug, aritmičan, neduhovit i pretenciozan, nije bajka braće Grimm. Dakako, teško je i bilo očekivati da dugometražni film u potpunosti prenese ozračje i dinamiku bajke na veliki ekran, ali eksperimentiranje s novim likovima, pretjerana i neprimjerena uporaba specijalnih efekata te gomilanje podzapleta na jednostavnu osnovicu priče nisu doveli ni do čega. Osim možda poneko dijete i njegove roditelje u kino. No, film je brzo prebačen na VHS i DVD-format. To je zapravo i najbolja odluka producenata, tim više jer *Ivica i Marica* solidno djeluju kao naslov za kućno kino ili za nedjeljnu televizijsku matineju.

Pritom likove domišljatih brata i sestre, koji se nadmudruju sa zlom vješticom, vlasnicom neodoljive kuće od slastica, ve-oma dobro tumače dječje kinovijezde Jacob Smith (*Kako je Grinch ukrao Božić*) i Taylor Momsen (*Šminkerica sa sela*). Uz njih se u ovoj filmskoj bajci pojavljuju i Lynn Redgrave kao vještica te Tom Arnold i Delta Burke, pa barem u glumačkom smislu trud oko filma nije bio uzaludan.

Boško Picula

KNJIGA O DŽUNGLI 2

The Jungle Book 2

SAD, Australija, 2003, ANIMIRANI — pr. DisneyToon Studios, Walt Disney Animation Australia, Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Mary Thorne; izv. pr. Christopher Chase — sc. Carter Crocker, David Reynolds, Tom Rogers, Roger S. H. Schulman, Evan Spiliotopoulos prema romanu Rudyarda Kiplinga; r. STEVE TRENIRTH; mt. Christopher K. Gee, Peter Lonsdale — gl. Joel McNeely; — glasovi Haley Joel Osment, Jim Cummings, Connor Funk, John Goodman, John Rhys-Davies, Mae Whitman, Phil Collins, Tony Jay — 72 min — distr. Continental

Dječak Mogli napušta svoje seoce u umutrašnosti Indije ne bi li ponovno sreo medvjeda Balua i svoje ostale prijatelje iz džungle. Međutim, za petama mu je njegov stari neprijatelj, tigar Šir-Kan, željan osvete.

Dobitnik Nobelove nagrade za književnost 1907. — britanski književnik Rudyard Kipling, autor je jedne od najljepših zbirki pripovijedaka za djecu i mlade koje su pod naslovom *Knjiga o džungli* prvi put objavljene 1894, odnosno 1895. Redatelj Wolfgang Reitherman autor je pak *Knjige o džungli* iz 1967, jednog od najboljih dugometražnih animiranih filmova tvrtke Walt Disney Pictures nastalih u produkciji svoga genijalnog tvorca (Walt Disney preminuo je godinu prije premijere filma). I jedno i drugo umjetničko djelo pripadaju povijesti umjetnosti.

Animirani film *Knjiga o džungli 2* australskoga redatelja američkog boravišta Stevea Trenirtha, doduše, nije ni zamišljen za povijesni proboj, ali se nedvojbeni nedostatak izvornih zamisli i domišljatosti u realizaciji ne mogu opravdati. Ili ipak mogu? A to je da je film slučajno dospio u kinodistribuciju, iako je prvobitno namijenjen videotržištu. Iako to ne znači da manji ekran nužno znači i manje kakvoće, velike producerske tvrtke najčešće drukčije pozicioniraju svoje kino- i videonaslove. I uloženi novcem, i uposlenim umjetnicima, i osmišljenom promidžbom. U tom je smislu *Knjiga o džungli 2*, baštineći ugled izvrsna izvornika, zatim pristojnu prihvaćenost recentnih nastavaka ostalih Disneyjevih franšiza te osobito nisku imena koja u filmu posuđuju glas središnjim likovima (Mogli — Haley Joel Osment, Balu — John Goodman, Šir-Kan — Tony Jay, Moglijev otac — John Rhys-Davies), bez većih bojazni producenata, poslana u svjetske kinodvorane.

Pritom je, sasvim očekivano, film postigao solidnu gledanost kod ciljane predškolske i mlade osnovnoškolske publike, ali se o nekom umjetničkom uspjehu teško može govoriti. Tanašna priča o Moglijevu povratku u džunglu, recikliranje otprije znanih glazbenih tema (pjesma *The Bare Necessities* Terryja Gillysona) te crtež i animacija koji se originalnošću ne mogu mjeriti s klasikom iz 1967, ne govore u prilog novom filmskom poglavlju *Knjige o džungli*. No, prava je vrijednost filma što je ponovno skrenuo pozornost na veličinu Disneyjeve umjetnosti i njegovih najpredanijih učenika iz ranijih desetljeća.



Boško Picula

ŠANGAJSKI VITEZOVI

Shanghai Knights

SAD, Velika Britanija, 2003 — pr. All Knight Productions LLC, Birnbaum/Barber, Jackie Chan Films Limited, Roger Birnbaum Productions, Spyglass Entertainment, Stilling, Touchstone Pictures, Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman; izv. pr. Stephanie Austin, Jackie Chan, Willie Chan, Edward McDonnell, Solon So — sc. Alfred Gough, Miles Millar; r. DAVID DOBKIN; d. f. Adrian Biddle, Harvey Harrison; mt. Malcolm Campbell — gl. Randy Edelman; sgf. Allan Cameron; kgf. Anna B. Sheppard- ul. Jackie Chan, Owen Wilson, Donnie Yen, Aidan Gillen, Fann Wong, Tom Fisher, Gemma Jones, Aaron Johnson — 114 min — distr. Continental

Chon Wang i Roy O' Bannon, dvojica »slučajnih partnera« s Divljeg zapada, ponovno će, ovaj put u viktorijanskom Londonu, ujediniti snage da bi spriječili atentat na kraljicu.

Dok Chow-Yun Fat i Jet Li mukotrpno krče staze slave, Jackie Chan je možda jedini istočnjački glumac koji je u okvirima *mainstream* Hollywooda za relativno kratko vrijeme uspio izgraditi solidan zvjezdani status.

Formula je njegovih holivudskih filmova jednostavna: *buddy- buddy* spoj rasno i kulturno različitih protagonista koji u utrci s vremenom moraju, uz mnoštvo akcijskih vratolomija i duhovitog verbalnog nadmudrivanja, razriješiti složenu intrigu i pobijediti znatno nadmoćnijeg protivnika. Provjereni recept takvim djelima redovito osigurava solidan blagajnički utržak, no perpetuiranje stalno istih tema i motiva rezultira predvidljivošću i, posljedično tomu, sve manjim interesom za svakim novim filmom.

Šangajski vitezovi, nastavak *Šangajskog podneva* iz 2000. godine, zadnji je, no zasigurno ne i posljednji u nizu formulaičnih uradaka (*Gas do daske 1 i 2*); film u kojem se po kulturološkim razlikama površno i nezainteresirano čeprka s jedinim ciljem trenutnog humornog poentiranja, a potencijalno duhovito nizanje općih mjesta književne baštine viktorijanske Engleske (*Oliver Twist*, *Sherlock Holmes*, *Jack Rapparač*) ostavlja tek na razini plitke dosjetke.

Nezanimljiv antagonist, nemaštovitost akcijskih *slapstick* dijonica (s iznimkom duhovite sekvence na tržnici), nerazradečnost motiva osvete, kao i perolaka karakterizacija, dodatne su otegotne okolnosti ionako krhke cjeline.

Ipak, jamcima relativne gledljivosti ostaju poneka uzbudljiva Chanova akrobacija i razmjerno duhovita i zabavna međugra njega i Owena Wilsona. Nažalost, za zabavljača Chanova kalibra to je vrlo skroman rezultat.

Josip Grozdanić



PREZIMITI U RIJU

Hrvatska, 2002 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Maxima Film; — sc. Davor Žmegač; r. DAVOR ŽMEGAČ; d. f. Goran Trbuljak; mt. Braco Podvorec — gl. Dalibor Pavičić; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Ruta Knežević — ul. Mustafa Nadarević, Leona Paraminski, Sven Medvešek, Ranko Zidarić, Enes Vejzović, Vera Zima, Dejan Aćimović — 90 min — distr. MG film

Marginalac, nezaposleni alkoholičar kojega su napustile žena i kći, saznaje da će ga uskoro posjetiti kći, te poduzme sve kako bi joj se predstavio u normalnom svjetlu.



Ima nešto u svim tim našim širokim i pustim peronima, u napuštenim vagonima i prljavim tračnicama, što tjera naše filmaše da upravo na takvim lokacijama osmisle ključna zbivanja svojih ostvarenja. Zapravo se čini kako u tim nelijepim, ali svakako osebnim eksterijerima naši ljudi od filma vide idealno mjesto tezičnoga pristupa žanru socijalnoga filma. Bilo je takvih situacija mnogo u povijesti hrvatske, pogotovo bivše jugoslavenske kinematografije, a, eto, samo na prošlom Pulskom festivalu dvojica su redatelja posegnula za spomenutom scenografijom: Dalibor Matanić u *Finim mrtvim djevojkama* i Davor Žmegač u *Prezimiti u Riju*. Mislim da neću pretjerati ako ustvrdim da je Žmegač jedan od rijetkih redatelja koji u devedesetima nije osramotio hrvatski film. Preciznije rečeno, nije ga osramotio, ali mu nije bogznašto ni pridonio. *Zlatne godine* bile su pristojan, a *Putovanje tammom polutkom* u ne baš jakoj konkurenciji gledljiv film. Nažalost, filmom *Prezimiti u Riju* Žmegač nije održao pristojnu reputaciju. Štoviše, riječ je o jednom od lošijih domaćih filmova posljednjih godina. Plošnost scenarija, predvidljivost zbivanja, nezanimljivi glavni i sporedni likovi, kao i predvidljivi odnosi među njima — sve su to stereotipne kritičarske tvrdnje itekako primjenjive na Žmegačev uradak. Mustafa Nadarević i Leona Paraminski ostvarili su korektnu ulogu, korektna je i Žmegačeva režija utoliko što je razvidno kako taj redatelj barem posjećuje kino. Društveni marginalci u *Prezimiti u Riju* redaju se kao na traci, depresivna glazba prati istovjetna zbivanja, a kada se vrhunac fabule preseli na slijepe kolosijeke, postaje očita Žmegačeva nakana da pridonese svojevrsnom (pod)žanru crnoga socijalnoga filma što se malo-pomalo, zahvaljujući ponajprije Zrinku Ogresti i spomenutom Mataniću, ustobočio u posljednjih sedam-osam godina u našoj kinematografiji. Između jasnih namjera i nejasnih rješenja protječe cijeli Žmegačev film.

Ivan Žaknić

CARSTVO VATRE

Reign of Fire

Velika Britanija, Irska, SAD, 2002 — pr. Barber/Birnbaum, Spyglass Entertainment, The Zanuck Company, Touchstone Pictures, Tripod Entertainment, Gary Barber, Roger Birnbaum, Lili Fini Zanuck, Richard D. Zanuck; izv. pr. Jonathan Glickman — sc. Gregg Chabot, Kevin Peterka, Matt Greenberg; r. ROB BOWMAN; d. f. Adrian Biddle; mt. Declan McGrath, Thom Noble — gl. Ed Shearmur; sgf. Wolf Kroeger; kgf. Joan Bergin — ul. Matthew McConaughey, Christian Bale, Izabella Scorupco, Gerard Butler, Scott Moutter, David Kennedy, Alexander Siddig, Ned Dennehy — 105 min — distr. Continental film

U budućnosti Zemljom vladaju zmajevi. Šačica preživjelih nastoji im se oduprijeti i istrijebiti ih.

Rob Bowman iza sebe ima opsežan sažetak sastavljen mahom od epizoda uglednih televizijskih serija, među kojima se ističu nastavci *Dosjea X*. U *Carstvu vatre* pošlo mu je za rukom snimiti zastrašujuć i nadasve uvjerljiv film o zmajevima, izbjegavajući pomalo parodičnu ugođajnost, koja je već odavno postala zaštitnim znakom slično utemeljenih holivudskih projekata.

Bowmanov ozbiljan pristup iznjedrio je djelo koje se gleda u jednom dahu, a primjerena uporaba vrlo dobrih specijalnih efekata čini cjelinu uistinu 'strašnom'. Istini za volju, jednostavna premisa ne zahtijeva od publike nikakav dodatan napor, a treba reći da *Carstvo vatre* ne otkriva ni bilo kakve dodatne ambicije povrh realističnog pripovijedanja u slikama. Stoga je riječ o atraktivnoj zabavi za jednokratno gledanje koja će malo koga razočarati.

Mario Sablić



TRANSPORTER

The Transporter

Francuska, SAD, 2002 — pr. Canal+, Current Entertainment, Europa Corp., Seaside Productions, TF1 Films Productions, Luc Besson, Steve Chasman; izv. pr. David Lai — sc. Luc Besson, Robert Mark Kamen; r. LOUIS LETERRIER; d. f. Pierre Morel; mt. Nicolas Trembasiewicz — gl. Stanley Clarke; sgf. Hugues Tissandier; kgf. Martine Rapin — ul. Jason Statham, Qi Shu, Matt Schulze, François Berléand, Ric Young, Doug Rand, Didier Saint Melin, Tonio Descanville — 95 min — distr. Continental



Bivši britanski specijalac obavlja povremene taksi-usluge za francusko podzemlje, što mu omogućuje lagodan život na Azurnoj obali. Odradujući novi posao previše se zbližava s »paketom« koji prevozi i nevolje su neizbježne.

Jason Statham simpatična je, relativno markantna pojava, koju je u svijet filma uveo Guy Ritchie svojim britanskim ostvarenjima, a koji je dalju karijeru, čini se svjestan svojih glumačkih ograničenja, pametno odlučio graditi na nezahtjevnim akcijskim djelcima. A *Transporter* je upravo takav film, komad eskapističke razbibrige koji je zajašio kurentne trendove celuloidne komercijale i mamuza ih do iznemoglosti. Svi su stereotipi tu: namrgođeni *macho* zlatna srca, dalekoistočna ljepotica vična podjednako kuhači i pištolju, međunarodna skupina uglavnom nespretnih negativaca i šlampavi inspektor koji našim junacima stalno puše za vrat. Naravno, i gomila nelogične, stilizirane i prekoreografirane akcije, pune *slowmotina* i bučnih eksplozija, sastavnica koje film podjednako duguje tradiciji hongkonškog akcijskog filma (red. Cory Yuen), recentnim uspješnicama, ali i neuništivom neobaroknom senzibilitetu producenta Luca Bessona. Pregledno režiran, umjereno zabavan, na trenutke simpatično autoironičan i (ne)namjerno duhovit, *Transporter* je film koji će svoju idealnu publiku naći na videu.

Josip Grozdanić

JOHNNY ENGLISH

Johnny English

Velika Britanija, 2003 — pr. Rogue Male Films Ltd., Working Title Films, Tim Bevan, Eric Fellner, Mark Huffam; izv. pr. Chris Clark — sc. William Davies, Neal Purvis, Robert Wade; r. PETER HOWITT; d. f. Remi Adefarasin; mt. Robin Sales — gl. Ed Shearmur; sgf. Chris Seagers; kgf. Jill Taylor — ul. Rowan Atkinson, John Malkovich, Natalie Imbruglia, Ben Miller, Douglas McFerran, Tim Pigott-Smith, Tim Berrington, Oliver Ford Davies — 88 min — distr. Kinematografi

Agent britanske tajne službe, baš kao i njegov najslavniji kolega 007, rješava najveće svjetske zavjere.

Treba li nam, nakon već posrnula Austina Powersa, još jedna bondovska parodija? Odgovor je ne! Tim negativnim odgovorom mogli bismo komotno i završiti recenziju *Johnnyja Englisha*. No, kako imamo još ponešto prostora, popunimo ga. Rowan Atkinson, alias Crna Guja, alias Mr. Bean, baš i ne zna što bi sa svojom karijerom, pa je dušu drugi put prodao velikom američkom studiju. Prvi put se u cjelovečernjem filmu pojavio u urnebesnoj epizodnoj ulozi Newellova *Četiri vjenčanja i sprovod*. Mr. Bean, film potpune katastrofe, bila je pak Atkinsonova prva prava filmska uloga, i već je tada bilo jasno kako njegov nevjerojatan, fizički humor teško podnosi vremenske odrednice igranoga filma. No bio je to Mr. Bean kakva smo poznavali, i tu je bila najveća vrijednost filma. Rowan Atkinson, u brbljavom izdanju, jedina je svijetla točka *Johnnyja Englisha*, no njegova genijalnost ovaj je put nedostatna da bi film bio gledljiv. Jer, osim njegova lika i djela stavljena u službu Njezina Veličanstva, tu imamo scenarij koji to nije; subverzivni humor koji to nije; zalutaloga Johna Malkovicha; i pjevačku zvijezdu Natalie Imbrugliju, kojoj možemo poručiti: Pjevaj sestro, okani se filma. Imamo u *Johnnyju Englishu* i nekoliko izvrsnih gegova i situacija, koje pripisujemo Rowanu Atkinsonu, no tu se opet vrtimo u krug. I ništa više nije potrebno reći ni objašnjavati.

Ivan Žaknić

SRCOLOMKE

Heartbreakers

SAD, 2001; — pr. Davis Entertainment, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), John Davis, Irving Ong; izv. pr. Hadeel Reda, Gary Smith, Clayton Townsend — sc. Robert Dunn, Paul Guay, Stephen Mazur; r. DAVID MIRKIN; d. f. Dean Semler; mt. William Steinkamp — gl. John Debnay; sgf. John Warnke; kgf. Gary Jones, Ann Roth — ul. Sigourney Weaver, Jennifer Love Hewitt, Ray Liotta, Jason Lee, Anne Bancroft, Jeffrey Jones, Gene Hackman, Nora Dunn — 123 min — distr. Discovery



Dvije šarmantne prevarantice, Max i njezina kći Page, uspješno varaju muškarce hineći njihove bračne nevjere, ali...

Glumačka ekipa koju bi poželio svaki redatelj željan pozornosti i publike i kritike okupila se u romantično-kriminalističkoj komediji *Srcolomke*, koja je napokon stigla i u hrvatska kina. Redatelj David Mirkin (*Plavuše*) u svom je filmu angažirao Sigourney Weaver i Jennifer Love Hewitt kao središnje (anti)junakinje, te uz njih Genea Hackmana, Raya Liotu i Anne Bancroft.

Iako je priželjkivani uspjeh u kinodvoranama izostao, Mirkinove su *Srcolomke* uistinu niz glumačkih bravura, no bez prave scenarističke i, osobito, režijske podrške. Luckasta priča o majci i kćeri koje varaju majčine supružnike kćerinim zavođenjem naivnih muškaraca i iznuđivanjem alimentacije od njih, i zvuči i izgleda u stilu klasika *screwballa*. No, problemi nastanu kada zasebne duhovite prizore treba povezati u logičnu filmsku cjelinu, pri čemu nije dovoljno imati samo raspoložene glumice i glumce. Potrebno je znati uspostaviti ritam, zatim osmisлити suvisli zaplet, te napokon dramski ujednačiti film kako se ne bi dogodilo da se mijesaju različiti žanrovski predlošci.

A upravo je sve navedeno slomilo *Srcolomke* na obećavajućem putu ka sasvim solidnoj crnohumornoj komediji.

Boško Picula

JEZGRA

The Core

SAD, Velika Britanija, 2003 — pr. Core Prods. Inc., Horsepower Films, Sean Bailey, David Foster, Cooper Layne; izv. pr. David B. Householter — sc. Cooper Layne, John Rogers; r. JON AMIEL; d. f. John Lindley; mt. Terry Rawlings — gl. Christopher Young; sgf. Lin MacDonald; kgf. Daniel J. Lester — ul. Aaron Eckhart, Hilary Swank, Stanley Tucci, Delroy Lindo, Tchéky Karyo, Richard Jenkins, Alfre Woodard, DJ Qualls — 135 min — distr. Kinematografi

Znanstvenik Keyes mora riješiti krizu raspadanja atmosfere kao posljedice prestanka rotiranja Zemljine jezgre. Stoga uz pomoć grupice stručnjaka kreće na put u Zemljinu jezgru.

Tragajte li za raskošnim holivudskim filmom koji ne nudi ništa mudro ili novo, već mu je jedina nakana atraktivno razonoditi gledatelje, *Jezgra* je prilično dobar izbor. Riječ je o standardnu filmu katastrofe koji se zasniva na jednostavnoj premisi te se trudi spektakularno iznijeti najdojmljivije prizore. Bez obzira na priglupu priču kroz koju vuče jak propuh nelogičnosti, kao i činjenicu da je cjelina najmanje sat preduga, *Jezgra* može zabaviti nezahtevnju publiku. Dakle, riječ je o skupoj konfekciji koja se i ne trudi biti išta više, ali ipak iznenađuje redateljski potpis Jona Amiela (*Sommersby*), filmaša koji možda nema baš reprezentativan autorski opus, ali dosad nije potpisivao besmislice ove kategorije.

Mario Sablić



ANALZIRAJ ONO

Analyze That

SAD, 2002 — pr. Baltimore Spring Creek Productions, Face Productions, NPV Entertainment, Tribeca Productions, Village Roadshow Productions, Jane Rosenthal, Paula Weinstein; izv. pr. Len Amato, Bruce Berman, Chris Brigham, Billy Crystal, Barry Levinson, — sc. Peter Steinfeld, Harold Ramis, Peter Tolan; r. HAROLD RAMIS; d. f. Ellen Kuras; mt. Andrew Mondschein — gl. David Holmes; sgf. Wynn Thomas; kgf. Aude Bronson-Howard — ul. Robert de Niro, Billy Crystal, Lisa Kudrow, Joe Viterelli, Cathy Moriarty, Joey Diaz, Jerome LePage, Joseph Bono — 95 min — distr. Intercom Issa



Mafijaš Paul Vitti kao jamca za izlazak iz zatvora navede bivšega psihijatra Bena Sobela te pri izlasku odsjedne kod njega i supruge mu Laure.

Nakon neočekivane uspješnosti televizijskog serijala o obitelji Soprano, mogao se i očekivati niz filmova u kojima mafijaši uz pomoć psihoanalitičara nastoje razriješiti svoje duševne probleme. *Analyze This* bio je jedan od prvih filmova koji se spretno okoristio tom formulom, ostvarivši pritom respektabilan odjek na svjetskim kinoblagajnama. Stoga nije trebalo biti posebno pronicavim pa naslutiti gotovo snimanje nastavka.

Analyze That u tom smislu posve opnaša prvi film, nastojeći humor graditi na duhovitim, nerijetko višeznačnim replikama i začudnim situacijama. Ponekad to djeluje uistinu bizarno, kao u trenucima kada Robert De Niro izvodi songove iz *Priče sa zapadne strane*. Ipak, riječ je o pomalo staromodnoj komediji, cjelini koja ne traži komiku u vulgarnostima, nego je gradi na karakterima, uz pomoć iskusnih glumaca. Ukratko, film je ovo od kojega ne treba očekivati mnogo, ali nudi nekoliko uistinu zabavnih scena do kojih će držati manje zahtjevni gledatelji i poklonici prvoga filma.

Mario Sablić

DOGODILO SE NA MANHATTANU

Maid in Manhattan

SAD, 2002 — pr. Hughes Entertainment, Red Om Films, Revolution Studios, Shoelace Productions, Paul Schiff, Deborah Schindler; izv. pr. Benny Medina, Charles Newirth — sc. Kevin Wade; r. WAYNE WANG; d. f. Karl Walter Lindenlaub; mt. Craig McKay — gl. Alan Silvestri; sgf. Jane Musky; kgf. Albert Wolsky — ul. Jennifer Lopez, Ralph Fiennes, Natasha Richardson, Stanley Tucci, Tyler Posey, Frances Conroy, Chris Eigeman, Amy Sedaris — 105 min — distr. Continental

Marisa je samohrana majka koja radi kao sobarica luksuznog hotela. Igrom slučaja, mladi političar zamijeni njen identitet, smatrajući je bogatašicom koja je odsjela u hotelu.



Filmom *Dogodilo se na Manhattanu* Wayne Wang definitivno je potvrdio kako su dani njegove redateljske slave, proizašle iz sugestivnih karakternih studija u filmovima poput *Dima*, nepovratno prošli. Ova neuvjerljivo modernizirana priča o Pepeljugi ne nudi ni trunke autorskoga nadahnuća, nego se kreće utrtim stazama u skladu sa svima predobro poznatim obrascima romantične komedije. Štovanje žanrovskih zakonitosti samo po sebi ne mora biti loše, ukoliko su uloge dodijeljene glumačkim zvijezdama koje će svojom osobnošću i znakovitim međuigrom zaintrigirati gledatelja. U slučaju ovoga filma takvo što nije se dogodilo, jer između nezainteresiranoga Ralpa Fienesa i glamurozne no glumački nekompetentne Jennifer Lopez nema niti natruhe strasti. Stoga je riječ o filmskoj konfekciji koja eventualno može zainteresirati posve nazahtjevne gledatelje.

Mario Sablić

BEZ POVRAATKA 2

Final Destination 2

SAD, 2003 — pr. New Line Cinema, Zide-Perry Productions, Craig Perry, Warren Zide; izv. pr. Richard Brener, Toby Emmerich, Matt Moore, Jeffrey Reddick — sc. J. Mackye Gruber, Eric Bress; r. DAVID RICHARD ELLIS; d. f. Gary Capo; mt. Eric A. Sears — gl. Shirley Walker; sgf. Michael S. Bolton; kgf. Jori Woodman — ul. Ali Carter, A. J. Cook, Michael Landes, James Kirk David Paetkau, Lynda Boyd, Keegan Connor Tracy, Jonathan Cherry; — 90 min — distr. Intercom Issa

Kimberly izbjegne strašnu automobilsku nesreću. No sad joj je Smrt za petama, nastojeći je dohvatiti. Kimberly i njezini prijatelji pokušavaju to izbjeći.

Bez povratka 2 nastavak je solidna horor-a o grupici mladih koji igrom sudbine izbjegnu smrt, ali im se to naposljetku osveti. No, relativno zanimljiva premisa već je u prvom filmu posve iscijeđena, pa nastavak posve razočarava. Točnije, cjelina je svedena na nekoliko vješto realiziranih, pa čak ponekad i neočekivano inventivno osmišljenih nasilnih prizora, nastojeći pritom po svaku cijenu održati pomalo parodičnu



uгодajnost. Film je to sasvim u skladu s recentnim trendovima unutar te filmske vrste, te zapravo i ne nastoji preplati publiku nego se trudi ponuditi neopterećenu razbibrigu, ma koliko to bizarno zvučalo kada se zbori o hororima. Slabašne posvete uglednim autorima horora (junaci se zovu po redateljima Rogeru Cormanu, Johnu Carpenteru...) nedostatna su nadoknada za utrošeno vrijeme na film čija jedina kvaliteta proizlazi iz činjenice da strogo štuje žanrovske predloške.

Mario Sablić

POZIV ZA SARU

Serving Sara

SAD, Njemačka, 2002 — pr. FTM Production, Halsted Pictures, Illusion Entertainment, KC Medien AG, MP Movies Management, Mandalay Pictures, Dan Halsted; izv. pr. Dan Kolsrud — sc. Jay Scherick, David Ronn; r. REGINALD HUDLIN; d. f. Robert Brinkmann; mt. Jim Miller — gl. Marcus Miller; sgf. Drew Boughton, J. Grey Smith; kgf. Francine Jamison-Tanchuck — ul. Matthew Perry, Elizabeth Hurley, Vincent Pastore, Bruce Campbell, Amy Adams, Terry Crews, Jerry Stiller, Marshall Bell — 100 min — distr. Blitz

Uručitelj sudskih rješenja Joe naoko sretno udanog Sari dostavlja papire za razvod, no ona se neće tako lako odreći bogatstva svoja supruga.

Britanska glumica i producentica Elizabeth Hurley ne odustaje od svoje američke karijere, pri čemu je romantična komedija *Poziv za Saru* zasad njezin posljednji pokušaj da se etablira kao svojevrsna 'anti-Meg Ryan'. Pokušaj je, doduše, veoma optimistično zamišljen, ali je realizacija ostala daleko od planirana uspjeha među kinopublikom.

Pokušaj agilne filmašice da se nametne američkim, a samim time i svjetskim kinogledateljima, propao je već u početku, jer scenarij Jaya Schericka i Davida Ronna teško održava ravnotežu na užetu trivijalna humora i neosmišljenih likova. Stoga redatelju Reginaldu Hudlinu, proslavljenju još 1990. svojim neovisnim filmom *House Party*, nije ni preostalo drugo nego da uzalud pokušava uskladiti šupljikavu priču o bijesnoj ženi pred razvodom, nametljiv scenski nastup same Elizabeth Hurley, te karikaturni lik sudskoga službenika Joea, kojeg je gotovo nevoljko odglumio Matthew Perry. Valjda između dvije epizode *Prijatelja*.

Povremeno zabavna i duhovita, komedija *Poziv za Saru* ostaje tako tek novi pokušaj glumičina ulaska među popularnije kolegice i kolege. Još samo da naide pravi film, pravi scenarij, prava uloga...

Boško Picula

PRISLUŠKIVANJE

The Conversation

SAD, 1974 — pr. American Zoetrope, Paramount Pictures, The Coppola Company, The Directors Company, Francis Ford Coppola; izv. pr. Mona Skager — sc. Francis Ford Coppola; r. FRANCIS FORD COPPOLA; d. f. Bill Butler; mt. Richard Chew — gl. David Shire; sgf. Dean Tavoularis; kgf. Aggie Guerard Rodgers — ul. Gene Hackman, Allen Garfield, Frederic Forrest, Cindy Williams, Michael Higgins, Elizabeth MacRae, Teri Garr, Harrison Ford — 113 min — distr. UCD

Zbog onoga što je čuo uhodeći mladi par, osamljenog i zatajnog stručnjaka za prisluškivanje Harryja Caula, na vrhuncu karijere počinje proganjati grižnja savjesti i strah da je i sam prisluškivan.



● sim što je zapamćen kao brza i etički angažirana reakcija na aferu Watergate što je potresala Sjedinjene Države samo godinu dana prije njegova nastanka, *Prisluškivanje* je film koji i njegov redatelj Francis Ford Coppola i posve iscrpljeni holivudski *mainstream* danas mogu samo poželjeti. Nastao u tijesnom razmaku između dva *Kuma*, film nije označio samo Coppolin autorski zenit (potvrđen i *Zlatnom palmom* te nominacijama američke Akademije, premda ne i *Oscarima*), nego i onu struju američkoga postmodernističkog, odnosno novoholivudskog filma koju jedan od njezinih poznatijih analitičara

Phillip Kolker, naziva *filmom samoće*. Lako je u toj sintagmi prepoznati filmove depresivne reakcije na političku i društvenu klimu sedamdesetih godina, najčešće iz pozicije 'subjekta' koji se, iskusivši nove 'zakone opstanka' i društvenu nelagodu, osjeća nesigurno čak i u vlastitoj koži. U slučaju Coppolina psihološkoga trilera, taj temeljni osjećaj prerasta u potpunu paranoju, dobivši dvostruki poticaj iz promatranja drugih i istodobne autorefleksije protagonista.

Harry Caul pak, u ponajboljem glumačkom izdanju Genea Hackmana, ostaje zapamćen kao jedan od najosamljenijih i najopsjednutijih profesionalaca američkog filma, kakve danas rijetko susrećemo (možda u filmovima Michaela Manna). Vrhunski stručnjak za prisluškivanje u jednom trenutku svoje karijere, uhodeći sofisticiranom tehnologijom mladi par, počinje svoditi račune svoga zanimanja. Zaključuje da je njime ugrozio mnoge živote, a sebe, tajeći čime se bavi i tko je zapravo, lišio ikakve 'privatnosti'. U trenutku buđenja savjesti (on je aktivni katolik), prisluškivač shvati da je i sam uhodećen, pa tako ni njegov strogo čuvani osobni prostor ne ostaje 'netaknut'.





Detektivska temeljitost kojom se Caul pokušava i uspijeva približiti svojim predmetima usporediva je samo s temeljitošću kojom, shvativši da je izigran i nadigran, a možda i prisluškivan, u nezaboravno psihotičnoj završnici filma, demontira i jedini materijalni ostatak intime — vlastiti stan.

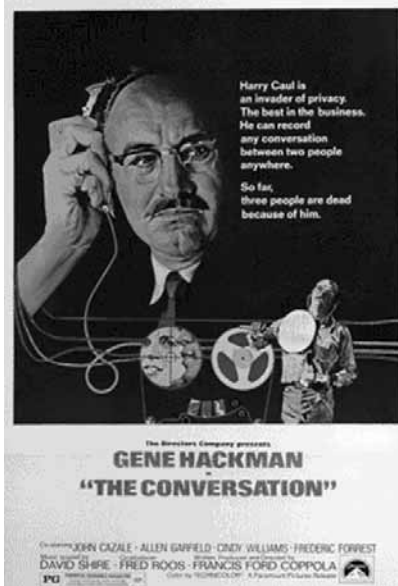
Coppolin film dojmljivo funkcionira na više razina. Prije svega, djelotvorno prelama opću krizu morala kroz individualne dvojbe i grižnju savjesti, a naposljetku i podsvijest glavnoga lika. U tom je smislu motivacija Caulove profesionalne (dez)orijentacije, a poslije i paranoje, traumom iz djetinjstva, koja u filmu vjerojatno motivira i jednu horor—scenu, a zapravo Caulovu subjektivnu projekciju (izviranje krvave vode iz zahodske školjke), možda i nepotrebno 'dolijevanje ulja na vatru'. Coppola usput suptilno klizi iz žanrovske detekcije u egzistencijalnu i psihološku dijagnostiku, zamjenjujući distancirano prisluškivanje u javnom ambijentu sondiranjem intimnoga nemira. Prisluškujući, Caul sastavlja stranice neodgonetljiva trokuta; kao 'prisluškivani prisluš-

kivač' koji se ne uspijeva intimno realizirati, psihički se raspada.

Konačno, Coppolin film zanimljiv je i zbog svoje audio-vizualne strategije (osobito zvučne). Osim domišljate audio-vizualne rekonstrukcije nadzora i analize sadržaja (prepletanje tonskih zapisa i 'slike' uhođenih), on nudi i sugestivni opis stanja prisluškivača u tjeskobnim totalima sa sjetnim glazbenim temama (izvorna partitura i 'posuđeni' brojevi) i *flashbackovima*, pa se i takvim ozračjem na neki način približava svojemu modernističkom europskom uzoru, Antonionijevu *Blow-upu*.

Pokušavajući povezati konce slučaja koji je Caula doveo u moralne dvojbe, a na kraju i izludio, gledatelju sasvim sigurno neće mnogo pomoći vraćanje filma unatrag. Jer, iako se, poput drugih američkih postmodernista, privezao uz žanrovsku tradiciju (trilera), Coppola kao da nije bilo toliko važno tko, komu i zašto zapravo 'smješta', koliko tjeskoban dojam da ga/nas netko zbog nečega stalno gleda, sluša i ispituje, pa makar to bio samo nevidljivi i nepristrani Bog.

Diana Nenadić



DOBRO DOŠLI GOSPODINE CHANCE

Being There

SAD, Velika Britanija, Njemačka, Japan, 1979 — pr. BSB, CIP, Enigma, Fujisankei, Lorimar Film Entertainment, NatWest Ventures, Northstar, Andrew Braunsberg; izv. pr. Jack Schwartzman — sc. Jerzy Kosinski prema vlastitom romanu *Prisutnost*; r. HAL ASHBY; d. f. Caleb Deschanel; mt. Don Zimmerman — gl. Johnny Mandel; sgf. Michael D. Haller; kgf. May Routh — ul. Peter Sellers, Shirley MacLaine, Melvyn Douglas, Jack Warden, Richard A. Dysart, Richard Basehart, Ruth Attaway, David Clennon — 130 min — distr. Issa

Nakon smrti poslodavca, neuki vrtlar Chance igrom slučaja dospje u kuću bogatog političara, koji se divi njegovoj smirenosti i neobičnom alegoričnom načinu izražavanja.

Vrt je sigurno jedan od najstarijih simbola: od onog rajskog do filozofskog imperativa: obrađuj svoj vrt. Čak je i krilatica *djeluj lokalno, misli globalno* inačica spomenutoga. Naravno, vrtlar je često čovjek vrlo smirena duha, jer, kao i biljka, živi u skladu s prirodom. Zato je strpljiv jer priroda ima svoj ritam i *ne može svanuti prije zore*. Budući da je strpljiv, ima vremena, može ga utući na različite načine, a jedan od njih može biti i razmišljanje. Kad je riječ o obrtima i metaforama, vrtlar je kontemplacijski pandan kovaču, onom silne snage koji u vrućini kuje i žestokim poštenjem zaraduje za život. Vrtlari i kovači rijetko su izdajice. Poslovi su takvi da je teško varati: biljke bez primjerene njege brzo venu, a plug ili mač puca na krhkom kamenu. Možda je zato prezime nastalo od zanimanja kovač jedno od najučestalijih i u nas i u svijetu — mi smo u tome pravi majstori: Kovač, Kovačić, Kovačević, Kovačev, Kovaček... S vrtlarom i vrtom ne

kim stojimo baš najbolje, možda zbog filozofsko-kontemplacijske simboličke pozadine, ali ne stoji baš ni drugi.

Možda i zato što vrtovi imaju i onu drugu stranu, kao i šume: možete se izgubiti među gredicama, grmovima, drvećem, visokom živicom koja tvori labirint. Naravno, vrt može biti i začaran.

Zbog svega toga vrtlari su tihi ljudi, smireni, od malo riječi, filozofi, čak svećenici, kao onaj Buñuelov. Kada je uređen, vrt može poslužiti i kao uzor za uzgoj svijeta izvan vrta. Aureola vrtlara kao mudra i pametna čovjeka od malo riječi, ali je svaka prava, manifestira se u trenutku kada Benjamin Turnbull Rand kaže Chanceyju Gardeneru: »*Ti si čovjek od malo riječi, ali razmisli o našem gospodarstvu*«.

Svi nanosi koje simbolika vrta i vrtlara nose sa sobom bili su i temelj Jerzyju Kosinskom za roman i Halu Ashbyju za film *Being There*. Peter Sellers kao vrtlar Chance nosi sve attribute vrtlara iz vrta visoke klase: pravo WASP-odijelo, polucilindar, kovčeg, kišobran. Čovjek je od malo riječi, ali univerzalnih rečenica, mnogobrojnih mogućih tumačenja. Da se poslužimo botaničkom poslovicom — on i pored drveća vidi šumu. Tako se barem čini onima koji od drveća ne vide šumu — političarima. Oni i Chance vrlo su slični, iako potpuno nenamjerno i potpuno slučajno, jer Chanceova izjava da »*poslije proljeća dolazi ljeto, a potom imamo jesen i zimu*« odgovara npr. Mesićevoj da »*treba izgraditi most za 21. stoljeće*«. Obje su izjave trivijalne, a trivijalnu izjavu sjajno definira Bohr u knjizi *Atomska fizika i ljudska spoznaja*, rekavši »*da je trivijalna ona izjava čija je protuizjava obična besmislica*«. No za



razliku od predsjednika, kojeg u filmu igra Jack Warden, Chance nije budala. Svi oni oko politike tražit će njegove korijene: FBI, CIA, žena moćnog magnata Benjamina — Shirley MacLaine — zaljubit će se u njega i njegovu *opću lingvistiku*, a njegova izjava, koja nije trivijalna ni na jednoj razini, »*I like to watch*«, bit će protumačena u erotskom smislu.

Naravno da film možete bez ikakvih problema iščitati kao političku satiru, točnije satiru o političarima i velikim korporacijskim gospodarstvenicima koji se brinu za onaj *globalni vrt*. Naravno da možete reći da se *takve stvari* mogu dogoditi samo u Americi, gdje je senzacija i proboj neke *face in the crowd* (lica iz gomile) jedan od najvažnijih pokretača medija. Uza sve to možete ukazati na problem medija, osobito televizije i njezina zaglupljivanja, budući da Chance svijet poznaje samo preko televizijskog ekrana, čemu kao potvrda služi i njegova rečenica: »*Isto kao i na televiziji, samo se vidi dalje.*«

No Kosinski, a uz njega i Ashby, nisu nimalo osamljeni u bavljenju čovjekom poput vrtlara Chancea. Takva čovjeka davno je opisao Platon koji je, kao i Chance u vrtu, zatvoren u špilji i jedino što vidi sjene su koje baca vatra po njezinim stijenama. Slična je stvar i s Kasparom Hauserom, ali i s Forrestom Gumpom. Na toj liniji miješanja realnog i izmaštanog svijeta, viđenog i dobivenog iz medija, pa dakle i iz književnosti, nalazi se vjerojatno najslavniji junak — Cervantesov Don Quijote.

No, zapravo ključna stvar svih tih likova i svih autora koji se njima bave nisu zapravo oni, iako oni doživljavaju krajnji šok koji je u *Being There* podvučen najavom Chanceove odiseje putem *Also sprach Zarathustra*, nego su oni uvijek samo lakmus koji pokazuje stanje duha onih koji su oko njih. A stanje duha je takvo da Chance može postati predsjednikom velike kompanije nakon smrti velikoga Benjamina Turnbulla Randa. Neobično, živopisno i potpuno novo *lice iz gomile* metaforama je uzbunilo one koji vladaju. Njegove kratke i zagonetno-mudre izjave na televiziji odjednom će ponuditi optimizam, iako će žena koja ga je odgojila i koja se cijeli život brinula za njega —

stara, crna kuharica Louise (Ruth Ataway) stvar u staračkom domu prokomentirati posve drukčije: »*U Americi možeš uspjeti samo ako si bijelac.*«

Jer, Chance je uistinu analfabet, ne zna ni čitati ni pisati, a čak i te njegove najiskrenije izjave posve su krivo protumačene, te dakako slavljene.

Gomila, politika i gospodarstvo zaslijepljeni su Chanceom; jedini koji nije — uz Louise, koja zna cijelu istinu, jest liječnik Robert Allenby (Richard Dysart). Možda je to tako jer liječnik nije lovac u mutnom kao političari, možda zato što mu je u profesiji da prepozna nešto što je otklon od standarda, nešto što može naginjati patološkom. No, stvar je u tome što Chance, kao i onaj koji je također govorio u usporedbama i metaforama, hoda po vodi i tako odlazi, ne zna se kamo, daleko od svih onih mogućnosti koje mu se nude, a o kojima uistinu ništa ne zna. Kraj filma potvrđuje mitsku aureolu vrtlara s početka teksta. Chance će vjerojatno, upravo zbog posvemašnje isključenosti iz pragmatike svakodnevnoga življenja, uistinu ponovo pronaći neki svoj vrt.

Hal Ashby scenariju se posvetio vrlo ozbiljno, vrlo diskretno, gotovo minimalističkom režijom kojom dominiraju mirni, statični kadrovi čiji je temeljni sadržaj Peter Sellers i njegovo promišljanje odgovora na pitanje koje ne razumije. Tu mirnoću ritmički prekida agresivnost televizijskog ekrana i Chanceovo mijenjanje programa, odnosno mogućnost da trenutačno jedan sadržaj, ako mu nije po volji, zamijeni drugim.

Žestoku razliku između toga i realnosti Chance će osjetiti onoga trenutka kada tinejdžersku crnačku bandu koja mu prijete na ulici jednostavno pokuša prebaciti na drugi kanal.

Dario Marković



PIPI DUGA ČARAPA

Pippi Långstrump

Švedska, Njemačka, 1969 — pr. Beta film, Egmont Film, Nordisk Film- sc. Astrid Lindgren prema vlastitoj pripovijetci; r. OLLE HELLBOM; d. f. Kalle Berholm — gl. Konrad Elfers — ul. Inger Nilsson, Maria Persson, Pär Sundberg, Margot Trooger, Hans Clarin, Paul Esser, Beppe Wolgers, Ulf G. Johnson — 90 min — distr. UCD

Devetogodišnja Pipilota Viktualia Zavjesič Peperminta Eframova Duga Čarapa doista nije poput ostalih djevojčica. Ridokosu, s dvjema velikim pletenicama, lica posuta pjegicama, neodoljiva osmijeha i prepunu mašte, Pippi je lako zapaziti gdje god se pojavi. Iščekujući očev povratak, putuje zemljom u pratnji svojih ljubimaca — konjića i majmuna, te stigne u slikoviti gradić, gdje se ubrzo sprijatelji s Tomijem i Anikom.

»Ne želim odrasti... Željela bih da sve ostane kako je sada«, petarpanovska je i ujedno paradigmatična replika glavne junakinje filma za djecu i mlade *Pipi Duga Čarapa* iz 1969. švedskog redatelja Ollea Hellboma. Junakinja se, dakako, zove kao i film, a riječ je o dosad najboljoj prilagodbi bestselera redateljve sunarodnjakinje Astrid Lindgren, preminule prošle godine, koja je i nacionalnu i svjetsku književnost zadužila svojim romanima s netipičnim dječjim likovima, među kojima je pjegava *Pipi* najpoznatija. Prva je knjiga o njezinim pustolovinama objavljena 1945, i to nakon što ju je književnica napisala kao rođendanski dar desetogodišnjoj kćeri.

Olleov film u početku također nije zamišljen kao dugometražni uradak. Naime, nastao je temeljem istoimene televizijske serije snimljene u švedsko-njemačkoj koprodukciji. Serija je sa svojim polusatnim epizodama potrajala jednu sezonu, ali su nakon uspjeha filma kao njezina efektno kompilirana iz-



danka u Olleovoj režiji predstavljena još tri nastavka: *Pipi protiv gusara* (1969), *Pipi u bijegu* (1970) i *Pipi ne želi odrasti* (1973). Sva su četiri filma ove godine stigla i na hrvatsko video tržište, no ne u svom prvobitnom obliku, nego sa sinkronizacijom na engleski jezik. Šteta, jer je time narušena izvornost djela, čiji je najbolji dio, nedvojbeno, nastup šarmantne Inger Nilsson u ulozi *Pipi*.

U vrijeme snimanja istih godina kao i njezin lik, mlada je švedska glumica maestralno utjelovila karizmatičnu junakinju savršeno balansirajući između djetinje zaigranosti i posve usredotočene interpretacije. Uz poprilično iskričavu stilizaciju šminkera i kostimografa, koji su ispred kamera vjerno uprizarili zamisli Astrid Lindgren, glumičina izvedba *Pipi* ni u jednom kadru ne djeluje napadno ili samodovoljno. Naprotiv, gluma se Inger Nilsson veoma skladno upotpunjuje i s pričom i s ostalim interpretima u filmu, osobito vršnjacima Marijom Persson kao Anikom i Párom Sundbergom kao Tomijem. Kako je film unatoč svojoj televizijskoj pozadini trebao profunkcionirati kao zaokružena cjelina, autori su iz snimljene građe uspjeli izvući optimum. Pritom priča djeluje veoma skladno, od ekspozicije s dolaskom *Pipi* u uspravni gradić u kojem će izazvati zbrku, preko zapleta s dvojicom lopova koji žele opljačkati njezine zlatnike i s gospođicom Priselijus koja želi odvesti *Pipi* u

dječji dom, pa sve do nadanja djevojčice da će se njezin otac napokon pojaviti nakon brodoloma na južnim morima.

Upravo je posljednji element u razvoju priče i najdojmljiviji, jer je elaboriran uz pravi omjer emocija, iznenađenja i humora. Uostalom, baštineći duh sjajnoga literarnog predloška, cijeli film zrači neposrednošću i duhovitošću, osobito kada je u kadru *Pipi*, neovisno tumači li drugima svoj luckasti, ali duboko human svjetonazor ili pak pokušava izboriti pravdu suprotstavljajući se nepoštenju. Napokon, film promiče i dvije rijetko viđene ideje kada su u pitanju filmski radovi za djecu i mlade. Prva je beskompromisni individualizam, bez obzira što je utjelovljen u nako krhkoj devetogodišnjakinji, a druga jednako beskompromisna ravnopravnost spolova, zastupana istom odvažnom djevojčicom.

Dakako, svoju ciljnu publiku slične dobi kao što je i njegov glavni lik film *Pipi Duga Čarapa* neće privući ni socijalnim ni filozofskim natuknicama, nego nadasve lepršavom pričom o ljepoti i bezbrižnosti djetinjstva te domišljatim vizualnim rješenjima, veoma nalik na buduće radove Tima Burtona. Njima je Olleov uradak zaogrnut u privlačan plašt suvremene bajke, što maštovita saga o *Pipi Dugoj Čarapi*, uostalom, i jest.

Boško Picula

GHOST DOG: PUT SAMURAJA

Ghost Dog: The Way of the Samurai

SAD, Francuska, Njemačka, Japan, 1999 — pr. Bac Films, Degeto Film, JVC Entertainment, Le Studio Canal+, Pandora Filmproduktion GmbH, Plywood Productions, Richard Guay, Jim Jarmusch; izv. pr. — Diana Schmidt sc. Jim Jarmusch; r. JIM JARMUSCH; d. f. Robby Müller; mt. Jay Rabinowitz — gl. RZA; sgf. Ted Berner; kgf. John Dunn — ul. Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman, Dennis Liu, Frank Minucci, Richard Portnow, Tricia Vessey, Henry Silva — 116 min — distr. MG film

Plaćeni ubojica Ghost Dog živi osamljeno i radi po samurajskom kodeksu, no njegova je praksa neshvatljiva i neprihvatljiva lokalnoj mafiji u čije je obračune upleten izvršavajući narudžbe 'gospodara'.

U doba kinopremijere sedmi igrani film Jima Jarmuscha *Ghost Dog: put samuraja* ispraćen je vrlo mlako, kao svojevrstna slijepa ulica u kojoj se, opremljena samurajskom mitologijom, našla živuća legenda američkoga nezavisnog filma. Istina je da je njegovo kino do tada proputovalo pola svijeta varirajući slične autsajderske priče, a svoj zaštitni motiv — putovanje, u hvaljenoj travestiji vesterna *Mrtav čovjek*, dovelo do američkog 'ruba' i krajnjih metafizičkih konzekvenci — do 'smrti'. U sljedećoj etapi redateljskoga puta Jarmusch je zato morao ili napraviti korak dalje ili rekreirati nešto 'upokojeno' iz vlastitoga filmskog spomenara. Zao-kret prema istoku i drevnim ratničkim mudrostima zapisanim u *Hagakure* — knjizi samuraja možda jest neobičan ikonografski i žanrovski pomak, ali ne i osobita promjena autorskog rakursa. Jer i ovdje su, kao i prethodno u *Mrtvom čovjeku*, pretpostavke jednoga žanra (gangsterskoga) podvrgnute reviziji, subverziji, persiflaži. I ovdje je metafiktionalni diskurs iskorišten za izričanje vlastitoga viđenja zapadne civili-

zacije i bjelačke kulture kao autodestruktivne, netrpeljive i osuđene na propast. U konačnici, *Put samuraja* je, i uz pastiširane žanrovske elemente, film duhovnoga stanja, metafizička refleksija o smrti ili umiranju, ili o granici što dijeli nasilan, šupalj i fizički iscrpljen svijet od 'paralelnog' univerzuma njegova (anti)junaka.

Po njoj, nakon 'mrtvaca' Williama Blakea i Indijanca Nobodyja, hoda plaćeni ubojica Ghost Dog/Duh Pas (Forest Whitaker), samo-'odgojen' na drevnom samurajskom kodeksu. On živi među golubovima-pismonošama u drv-nari na vrhu višekatnice i pokorno izvršava naredbe svoga 'gospodara', gangstera koji mu je jednom spasio život (John Tormey). Poslove obavlja 'savršeno — kao duh'; žrtve 'koka' na starinski način, 'kao prave gangstere'. Prava *poezija rata*, zaključuje jedan od njegovih gangsterskih protivnika.

Dakako, Jarmuscu nije toliko stalo demonstrirati ratničko umijeće lika, koji je u očima posve ishlapljenih i karikaturnih gangstera 'veći od života' (jedan gleda crtiće s Betty Boop i mačkom Felixom, drugi obožava repere, itd.), koliko izmamiti izumrlu 'ontologiju' samurajskoga poziva kojom je potpuno obuzet njegov Duh. Zato su u ritualizirane i repetitivne akcije junaka interpolirani navodi iz *Knjige samuraja*. Prvi, zrcaleći fatalizam Blakeovih stihova iz *Mrtvog čovjeka*, kaže: »*Put samuraja počiva na smrti... i svaki dan trebaš se smatrati mrtvim*«. Ostali, govoreći o nestalim vrijednostima, podcrtavaju nostalgiju za starim dobrim viteštvom koje Ghost želi (o)živjeti, slije-pu služeći prevrtljivu gospodaru.

Tipičan Jarmuschov ekskurs u (netipičan) simetrično i linearno strukturiran



'gangsteraj', a ujedno i unutarnju opreku njegovu žanrovskom registru, čine 'nežanrovske' digresije nalik na apsurdističke minijature iz filmskih 'jednočinki' *Coffe and Cigarettes*. Kavu i cigarete, uz koje se sklapaju kratkotrajna poznanstva, ovdje nadomještaju šah i sladoled koje ulični prodavač, frankofoni Haićanin (Isaach de Bankole), nudi nedokučivom prijatelju iz ulice. Humorne jezične kalambure mijenja pak njihova komunikacija na različitim jezicima. Oni se, implicira Jarmusch, savršeno razumiju bez obzira na kulturne i jezične barijere. Konačno, dodavši tom crnačkom muškom paru i tamnoputu djevojčicu (Camille Winbush), tvoreći time još jedan sebi svojstven protagonistički trojac, Jarmusch dobacuje gledatelju 'rašomonski' mamac. Akutagawina knjiga priča *Rašomon* u filmu prelazi iz ruke u ruku, a s ostalom 'literaturom' (primjerice, *Frankenstein* M. Shelley) iz djevojčicina sendvič-kofera odašilje šifrirane poruke.

Put samuraja možda nema ni humorni intenzitet ni eksperimentalnu (ponajprije narativnu) odvažnost Jarmuschovih prethodnih ostvarenja. No, uz njegove trajne motive, multikulturalnu inspiraciju i netaknut otklonaški senzibilitet, *Ghost Dog* ima ono nešto što 'suhu', šaljivu i eliptičnu gangstersku 'prozu' o samurajskim fiksacijama pretvara u dojmljivu *underground* poeziju o potpunoj osamljenosti: nadrealnu začudnost, mističnost, konačno, monotoni ritam semplirane glazbe i sablasno opustjela velegrada iznad kojega golubovi raznose 'nebesku' poštu.

Diana Nenadić

SAMOUBOJSTVA NEVINIH

Virgin Suicides



SAD, 1999 — pr. American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions, Francis Ford Coppola, Julie Costanzo, Dan Halsted, Chris Hanley; izv. pr. Willi Baer, Fred Fuchs — sc. Sofia Coppola prema romanu Jeffreya Eugenidesa; r. SOFIA COPPOLA; d. f. Edward Lachman; mt. Melissa Kent, James Lyons — gl. Jean-Benoît Dunckel, Nicolas Godin; sgf. Megan Less; kgf. Nancy Steiner — ul. James Woods, Kathleen Turner, Kirsten Dunst, Josh Hartnett, Scott Glenn, Danny DeVito, Jonathan Tucker, Hayden Christensen — 97 min- distr. MG film

Muškarac se prisjeća događaja iz sredine 1970-ih, kad je kao tinejdžer, zajedno sa svojim prijateljima bio fasciniran s pet mladih i privlačnih sestara Lisbon, koje su počimile neobjašnjivo samoubojstvo.

Glavnim orijentiranjem *Samoubojstava nevinih*, debitantskog dugometražnog redateljskog uratka Sofije Coppole, nameće se kulturni film Petera Weira *Piknik kod Hanging Rocka* (1975). U oba se tematizira neobjašnjiv događaj, u oba je središte interesa na mladim, 'dječičanski prozračnim' djevojkama, oba se oslanjaju na atmosferu kao temelj strukturiranja. No postoji i bitna razlika. U *Pikniku kod Hanging Rocka* neobjašnjiv događaj (nestanak djevojkica) ima jasan metafizički značaj odnosno apstraktno obilježje, dok je u *Samoubojstvima nevinih* posrijedi vrlo konkretan, 'prizemljujuć' događaj — suicid. Weirov film spleten je od suptilne mreže onostranih sugestija kojima racionalan, pristup nikako ne uspijeva ući u trag, dok se u Coppolinu uratku pomak iz realističkog u 'metafizički' kontekst doima kao nespontano kalemljenje nadahnuto upravo znamenitim *Piknikom kod Hanging Rocka* kao željenim modelom. No prava zanimljivost filma Sofije Coppole jest da on sam sebe razotkriva kao mistifikaciju, ali reklo bi se ne kao plod autorske težnje dekonstrukciji, nego prije svojom 'autonomnom voljom'.

O čemu je riječ? *Samoubojstava nevinih* film je nostalgije. Ne samo to, on je predstavljen kroz *off* naraciju kao izravno prisjećanje muškarca u kasnim tridesetim godinama na zbivanja iz njegove rane mladosti, točnije na one osobe koje predstavljaju aureolom posebnosti uokvirene objektima nostalgije; drugim riječima, njegovo je sjećanje subjektivna mistifikacija koja je za sam subjekt sjećanja, dakako, posve stvarna u svojoj istovremenoj osobitosti i neuhvatljivosti, pri čemu neponovljivost objekata nostalgična prisjećanja i uvjeta u kojima su egzistirali samo pojačava mistifikacijski učinak. Nasuprot subjektivnom mistifikacijskom viđenju pripovjedača u *offu*, dakle nasuprot verbalnoj mistifikaciji, objekti pripovjedačeva nostalgična sjećanja gledateljima se na vizualnom planu obznanjuju 'objektivno': za razliku od pripovjedača, gledatelj ne može ne uočiti da su 'eterične' sestre Lisbon zapravo posve 'obične' djevojke tinejdžerskog uzrasta, no u ponešto manje običnim obiteljskim uvjetima, koji su odigrali nemali udio u njihovu pomaku k suicidu. Djevojke su naime odrasle u obitelji gdje dobronamjerni otac nije bio *pater familias*, nego je status glave obitelji zauzela (pro)bigotna majka čelične volje, koja je kuću napučila rospelima i svetim sličicama, a od kćeri zahtijevala strogu disciplinu. Najmlađa sestra, koja je prva počinila samoubojstvo, koliko se da razabrati, i sama je bila pomalo sklona bigoteriji pa je njezin čin najjednostavnije protumačiti kao bijeg iz 'ove doline suza', dok su ostale četiri sestre željele 'udisati život punim plućima', što im je majka uskraćivala, pa su izlaz pronašle u kolektivnom samoubojstvu.

Iz takvih postavki lako bi mogao izvesti zaključak o patrijarhalnom odnosno patrijarhalnopsihoanalitičkom podtekstu filma (jaka žena/majka, pod čijim je potpunim utjecajem slab muž/otac, de-

struira obitelj dominantno sačinjenu od delikatnih djevojčica-djevojkica; dakle na djelu bi bila konzervativna kritika rodne transgresije odnosno izmjene rodničkih uloga), no važnijim se čini već spomenut raskorak između verbalne mistifikacije *off*-pripovjedača i znatno prozaičnije realnosti prezentirane 'objektivnom' slikom. Dakako, spomenuta realnost ne nudi motivaciju za drastičan iskorak 'životu sklonih' sestara prema suicidu, pa se samoubojstvo može doimati kao *deus ex machina* postupak u službi dekonstrukcije pripovjedačeve mistifikacije objekata nostalgije. Problem je međutim što, snažan je dojam, autorica 'vjeruje' pripovjedaču, dijeli njegovu poziciju, premda je sama rekonstruirana građa o osobama i događajima iz prošlosti upozorava na nerazmjer subjektivnog i 'objektivnog' viđenja. Dakako, teško je povjerovati da Sofia Coppola nije uočila tu diskrepanciju, tim prije što tema njezina filma i jest priroda (nostalgičnog) sjećanja, međutim, kao da nije bila načisto kakav film u konačnici želi. Kao da joj je bilo žao odreći se izrazite metafizičke sugestije, snažna pomaka u apstraktno, pa je umjesto (labave) ravnoteže prizemljene 'objektivne' zbilje i pripovjedačeve mistifikacije, ravnoteže koja bi dekonstruirala mistifikaciju, izabrala prevagu mistifikacijske perspektive, što u kontekstu njezina filma — obremenjena s previše prozaičnih elemenata 'objektivne zbilje', čak i s podosta (nepotrebna) humora da bi stvar na taj ('mistifikacijsko-apstraktni') način funkcionirala — djeluje poprilično iskonstruirano. Stoga Sofia Coppola u svom debiju ne postiže optimalan učinak, štoviše demonstrira autorsku nezrelost, no s druge strane pokazuje dobar osjećaj za građenje ugođaja, izražajan vizualni stil i rad s glumcima, što filmu priskrbuje oznaku kvalitativne korektnosti.

Damir Radić

DJEVOJKA NA MOSTU

La Fille sur le pont

Francuska, 1999 — pr. Films Christian Fechner, France 2 Cinéma, La Sofica Sofinerie 5, Le Studio Canal+, UGCF, Christian Fechner; izv. pr. Hervé Truffaut — sc. Serge Frydman; r. PATRICE LECONTE; d. f. Jean-Marie Dreuju; mt. Joëlle Hache — gl. Rafael Hernández, Gordon Jenkins; sgf. Ivan Maussion; kgf. Annie Périer — ul. Vanessa Paradis, Daniel Auteuil, Frédéric Pfluger, Demetre Georgalas, Catherine Lascault, Isabelle Petit-Jacques, Mireille Mossé, Didier Lemoine — 90 min — distr. Europa

Nakon neuspješna samoubilačkog skoka s mosta u Seinu, nesretna i nestašna Adele prihvatila ponudu svojega spasitelja Gabora, virtuoznoga bacača noževa, i postane njegovom cirkuskom metom.

Djevojka na mostu svojedobno nam je jednokratno ponuđena u revijalnom paketu filmova zemalja Europske unije kao francuska predstavica. To još ništa nije govorilo o reprezentativnosti filma za tekuću francusku produkciju, no znalo se da je redatelj Patrice Leconte s dvadesetak igranih filmova (poznatiji su *Monsieur Hire* iz 1989. ili *Ridicule*, 1996) stekao pristojnu reputaciju u domovini i 'razvijenom' susjed-

stvu. Nas iz 'zapadnobalkanskog' tržišta hollywoodske robe, posve neupućene u stanje europske kinematografije koja godišnje navodno proizvede i do sto pedeset cjelovečernih naslova, možda utješi to da *Djevojka s mosta* diše i izgleda vrlo francuski, ne doduše s ultrafrancuskim 'makeupom' jedne *Amélie*, ali dostatno da prizove duhove različitih francuskih desetljeća. Jer, njegova krupnooka i ljupka, lakomislena i promiskuitetna, zaigrana, ali i nesretna *luzerica* Adele (Vanessa Paradis) pokupila je ponešto od francuskih diva iz prijašnjih desetljeća — recimo, Vadimovih, Godardovih, Beineixovih ili Bessonovih, a potom osvanula na rubu mosta, kako bi skočivši iz noći u mutnu Seinu uskočila u posve bezazlenu, humornu i bajkovitu romansu o 'gubitnicima' à *la français*.

Iz vode je izvlači Gabor (opet 'vrlo francuski' senzibilac 'kvrgava' lica i tužna pogleda, Daniel Auteuil), lovac na atraktivnu žensku metu u cirkuskom programu s noževima. Uspijeva je uvjeriti da, samoubilački raspoložena, izloživši se neumoljivo brzim oštricama ionako neće mnogo riskirati, a njemu će pomoći da se vrati na scenu.

Potom je vodi u Monako, predizajnira u mondenku, uspješno gađa 'naslijepo', pa nauči kockati... Punihi džepova putuju u Italiju, a onda mu je pred nosom otme grčki *lover*... Dekoncentriran s noževima, upropašten i ojađen, na kraju i sâm stane na rub onog istog mosta.

Pored lepršavih 'kozmetičkih' pasaža zavodljivo fotografirana i općenito stiliziranoga (crno-bijelog) filma, te 'suicidalnoga' motiva, koji svojim rubnim pojavlji-

vanjem filmu daje cikličku strukturu, a romansi otvoren svršetak (ili nov početak), još dva bitna motiva naizmjenice se pojavljuju u filmu. Prvi je Adeleina nepopravljivo hitra, pa zato i šaljiva promiskuitetnost, koja je, pretvarajući se u komički lajtmotiv, u svakoj prilici i na svakom mjestu odvlači od 'poslovnog' partnera. Drugi su varijacije cirkuske točke s noževima (u sve opasnijim i atraktivnijim 'aranžmanima'), kojima se najprije 'poslovna', a onda i 'emotivna' veza između bacača i mete sve više drammatizira i erotizira aluzijama na spolni čin.

U podcrtavanju platonskoga zaljublivanja Laconte se, međutim, nije poslužio samo tim 'metaforičkim' zamjenama falusa i noža, čime bi se vrlo rado pozabavila psihoanaliza. Sklon je i drugim oblicima mistifikacije i pretjerivanja, pa će kao nevidljivi 'treći', posrednički lik, uvesti Sudbinu. Dvoje nesretnika, implicira scenarij, gotovo teatarski komuniciraju i jedno drugom donose sreću, no i ona ima ograničeni vijek trajanja...

Premda istodobno eskapistički i artistski koketira i sa psihoanalizom i s temom egzistencijalnog traženja 'promašenih' i 'izgubljenih', Leconteov film odveć je narativno lakomislen i površan da bi ga se shvatilo ozbiljno. U tome mu zacijelo neće pomoći fingiranje psihoterapijskog diskursa iz uvoda, gdje se simpatična Adele, očito okružena nekakvom publikom (je li to možda konferencija psihijataru ili...?), bezbrižno povjerava kameri, kazujući kako stalno radi pogreške i čeka da joj se nešto počne događati. Možda je prava nevolja *Djevojke na mostu* upravo u tome što joj se nakon tog priznanja, u ruhu i brzom ritmu gorkoslatke cirkuske romanse, počne događati svašta.

Diana Nenadić



ZABRANJENE FOTOGRAFIJE

One Hour Photo

SAD, 2002 — pr. Catch 23 Entertainment, Killer Films, Laughlin Park Pictures, Madjak Films, Pamela Koffler, Christine Vachon, Stan Wlodkowski; izv. pr. Jeremy W. Barber, Robert B. Sturm, John Wells — sc. Mark Romanek; r. MARK ROMANEK; d. f. Jeff Cronenweth; mt. Jeffrey Ford — gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek; sgf. Tom Foden; kgf. Arianne Phillips — ul. Robin Williams, Connie Nielsen, Michael Vartan, Dylan Smith, Erin Daniels, Paul Hansen Kim, Lee Garlington, Gary Cole — 96 min.-dist. Continental

Sy Parrish zaposlenik je u fotografskoj radnji velikoga trgovačkog centra. Osamljenik bez obitelji postaje fiksiran na obitelj Yorkin, koja kod njega redovito razvija obiteljske fotografije, i sebe zamišlja kao dio te obitelji. No, kada otkrije da život Yorkinovih nije tako savršen kao predodžba koju je o njima stvorio na osnovi fotografija, odnosno kad spozna da Will Yorkin ima ljubavnicu, Sy odlučuje stupiti u akciju i popraviti nastale pukotine.

Zabranjene fotografije redateljski je debi u igranom filmu Marka Romaneka, filmaša koji je stekao visoku reputaciju vizualno iznimno atraktivnim glazbenim spotovima za izvođače poput Madonne i Nine Inch Nails, no najveći publicitet njegovu filmu donio je Robin Williams koji je u kratko vrijeme odigrao dvije slične uloge opasnih sociopata (drugi je film *Insomnia* Christophera Nolana). Romanekov je film najlakše opisati kao kombinaciju horora, poput primjerice *Očuha* Josepha Rubena, i novijih američkih filmova o užasima američkih predgrađa poput *American Beauty* Sama Mendeza. Glavni je junak zaposlenik u fotografskoj radnji koji nema vlastite obitelji ni društvenog života, pa zamjenu pronalazi u obitelji čije fotografije godinama razvija. Na temelju tih fotografija on Yorkinove, mamu Ninu, tatu Willa i sina Ja-



kea doživljava kao prototip uspješne i sretne obitelji koje bi član i sam rado bio. No, Romanekov će film pokazati da jaz između naoko nesretnih i naoko zadovoljnih nije tako velik kako se na prvi pogled čini. Gledatelj to ionako otprije zna, no ne i nesretni fotodjelatnik, kojega saznanje o napuklinama u obiteljskoj sreći Yorkinovih potpuno izbacuje iz takta. Sve do toga trenutka Romanekov je film zanimljivo postavljen, i, premda ne nudi posebno intrigantne doprinose već viđenim filmskim doživljajima usamljenosti, otuđenosti i patoloških fiksacija, njegova atmosfera sagrađena na sterilnim, naglašeno svijetlim bijelo-plavim vizualima snimatelja Jeffa Cronenwetha i suzdržanom nastupu Robina Williamsa plijeni pozornost, a nerijetko izaziva i grč u želucu. Problemi, međutim, nastaju u posljednjoj trećini, odnosno u razrješenju koje se doima arbitrarnim i ne nudi odgovore na prve dvije trećine filma. Tako se u jednom trenutku, dok promatra život u kući Yorkinovih, glavni junak zapita: »Što ne valja s ovim ljudima?«, no Romaneka niti zanima niti pokušava ponuditi odgovor na to pitanje, iako je ono zapravo mnogo zanimljivije i važnije od pronalaska uzroka Williamsove poremećenosti. Umjesto toga, redatelj od gledatelja očekuje da Yorkinove prihvati tek kao nasumični slučaj, koji i nema nikakve druge dramske funkcije osim da poslu-

ži kao upaljač za ludilo glavnoga lika. Nije to osobito primamljiva filmska pretpostavka, no i preko nje bi se moglo prijeći kada bi makar Williamsova sociopatija bila analitičnije razrađena. To je, međutim, ili izbjegnuto ili pak svedeno na otrcane formule (glavni lik čak nema fotografije vlastite majke), koje su ovaj put podebljane metaforikom vezanom uz fotografski medij. Nažalost, također vrlo klišeiziranom, poput teze o fotografijama kao sredstvu borbe protiv prolaznosti života i sličnim uobičajenim poetskim definicijama medija.

Zbog takva tretmana priče monotematska struktura filma, kako film odmiče, sve je veći problem za gledatelja. Naime, već nakon nekoliko minuta njegov je koncept posve razvidan, no njegov razvoj ne nudi nikakva interpretativna iznenađenja. Romanek se pokušava izvući onim u čemu je najbolji, vizualnom komponentom, i mora se priznati da u tome djelomično i uspijeva, jer kombinacija naglašeno stilizirane filmske vizualizacije i Williamsove hiperrealističke glume izaziva u gledatelja oduševljujući efekt. No ostaje dojam da je Romanek najveći teret ležerno prepustio Robinu Williamsu, odnosno njegovoj sposobnosti da glumački gradira ludilo glavnog lika, što je Williams vrlo suptilno i učinio.

Igor Tomljanović

PROBUĐENI ŽIVOT

Waking Life

SAD, 2001 — ANIMIRANI — pr. Detour Film Production, Flat Black Films, Independent Film Channel, Line Research, Thousand Words, Tommy Pallotta, Jonah Smith, Palmer West; izv. pr. Caroline Kaplan, Jonathan Sehring, John Sloss — sc. Richard Linklater; r. RICHARD LINKLATER; d. f. Richard Linklater, Tommy Pallotta; mt. Sandra Adair — gl. Glover Gill; — glasovi Ethan Hawke, Julie Delpy, Richard Linklater, Trevor Jack Brooks, Lorelei Linklater, Wiley Wiggins, Glover Gill, Lara Hicks — 99 min- distr. Continental

Mladić, još živa sjećanja na djetinjstvo i prijateljicu s kojom se igrao šarenim papirićima, stiže u rodni grad. No, već pri silasku s vlaka počnu mu se događati neobične stvari. Prvo prihvati poziv susretljiva vozača da se u njegovu automobilu-brodu oduze sa željezničke postaje, a zatim ga pri pokušaju da podigne papir s ceste udara nepoznato vozilo. Nakon toga, mladić se nađe u kovitlacu egzistencijalnih dvojba.

Kako uopće objasniti ljudski život i općenito bitak? Možda ovako: »...na ovaj planet dolaziš s kutijom bojica. Možeš dobiti kutiju s osam ili sa šesnaest bojica. Važno je što ćeš učiniti s bojama koje si dobio. Ne moraš bojiti sliku samo unutar linija. Boji preko! Oboji cijelu stranu. Ne sputavaj me!« Riječi su to, naime, prvog od niza slikovitih likova koje će u animiranoj drami *Probudeni život* redatelja i scenarista Richarda Linklatera susresti njezin središnji bezimena junak. Jedan od najhvaljenijih američkih filmova posljednjih godina nastalih u neovisnoj produkciji tako od prvih kadrova i prvih replika zauzima beskompromisno stajalište kada je u pitanju osnovna poenta. A ona glasi: zbilja je tek repetativno snoviđenje, dok je čovjekov svjesni život, kako to kaže glumica Julie Delpy u svojoj animiranoj inačici, samo uspo-

mena osobe na samrti.

Odveć zloslutno? Odveć obeshrabrujuće?

Ne, jer to nije ni bio Linklaterov cilj. Taj svestrani Teksasčanin, nagrađen 1995. berlinskim Srebrnim medvjedom za režiju filma *Prije svitanja*, još od svojih prvih filmskih radova znalački vuče usporednice između scenske umjetnosti i filozofije, nastojeći domišljatim filmskim izrazom istaknuti brojne životne dvojbe, te makar načelno ponuditi odgovore na njih. U tom je smislu njegov doista nesvakidašnji filmski uradak s lajtmotivom sna *Probudeni život* najviše iskoračio, jer od svoje publike pretpostavlja, točnije rečeno zahtijeva, i solidno filozofsko predznanje, i više nego solidnu koncentraciju. Razlog je jednostavan. Da bi se film uopće pratio, nužno je govoriti njegovim konotativnim jezikom ili, kako je to istaknuto u samom filmu, jezikom koji je i nastao da bi ljudi prevladali vlastitu usamljenost.

Slično zvuči i teza o tome koje su to prepreke koje ograničuju ljude da se uopće približe svojim stvarnim mogućnostima. Odgovor na to pitanje leži u drugom pitanju, a to je: koja je univerzalna ljudska značajka? Strah ili lijenost, dvoji Linklater, i u sličnom tonu nastavlja sve do završetka filma. Iz tih nekoliko sentenci lako je moguće zaključiti da *Probudeni život* nije ništa drugo nego filozofsko ekvilibriranje o egzistencijalizmu, ionako namijenjeno uskom krugu gledatelja spremnih posvetiti se hermetičnom svijetu hipoteza i argumenata. Međutim, nije.

Jer film ni u svom vizualnom segmentu, baš kao ni u onom sadržajnom, nije



već viđeno djelo, barem ne u dugometražnom formatu. Naime, Linklater je cijeli film prvo snimio kao igrani materijal na ulicama i u interijerima Austina pomoću digitalne kamere, i to većinom bez stativa, da bi zatim uz pomoć kolege Boba Sabistona snimljenu građu rotoskopski animirao sofisticiranim računalnim programom. Naposljetku, film je prebačen na 35-milimetarsku vrpcu, što je rezultiralo eteričnom, neprestanec vibrirajućom slikom mekih, ali jasnih linija, koja doista podsjeća na snoviđenja.

Treća osobitost *Probudeni život* vezana je pak uz brojna poznata imena iz svijeta filma čije su fizionomije zaživjele u rotoskopskoj animaciji. Tako uz glumca Wileyja Wigginsa iz *Linklaterova* naslova *Munjeni i zburjeni*, koji ovdje tumači središnji lik, filmom u većem ili manjem broju kadrova defiliraju spomenuta Julie Delpy, zatim Ethan Hawke, Trevor Jack Brooks, Lisa Moore, Adam Goldberg, pa čak i Steven Soderbergh. Pritom većina njih djeluje neusporedivo intrigantnije u svom animiranom negoli u anatomskom obliku, što se u ovakvu tipu filma može, bez problema, shvatiti kao kompliment.

Odnosno, posluživši se još jednom replikom iz filma, ako je svijet koji smo prisiljeni prihvatiti lažan i ništa nije istinito, onda je sve moguće. Pa čak i to, treba dodati, da filmovi poput *Probudeni život* djeluju kudikamo životnije od svojih brojnih pandama okrenutih realizmu. A to je tek kompliment.

Boško Picula

ENIGMA

Enigma

Velika Britanija, SAD, Njemačka, Nizozemska 2001 — pr. Broadway Pictures, Broadway Video, InterMedia Film Equities Ltd., Jagged Film, Meespierson Film CV, Mulholland Pictures BV, Senator Film Produktion GmbH, Mick Jagger, Lorne Michaels; izv. pr. Guy East, Hanno Huth, Victoria Pearman, Nigel Sinclair, Michael White — sc. Tom Stoppard prema romanu Roberta Harrisa; r. MICHAEL APTEDE; d. f. Seamus McCarvey; mt. Rick Shaine — gl. John Barry; sgf. John Beard; kgf. Shirley Russell — ul. Dougray Scott, Kate Winslet, Saffron Burrows, Jeremy Northam, Nikolaj Coster Waldau, Tom Hollander, Donald Sumpter, Matthew MacFadyen — 119 min — distr. Blitz

Genijalan, no emotivno shrvan britanski matematičar Tom Jericho u vrtlogu Drugog svjetskog rata radi na razbijanju šifri nacističkih podmornica, pokušavajući riješiti dva naizgled nepovezana problema. Prvi se odnosi na usavršene strojeve za dekodiranje s pomoću kojih neprijateljske podmornice iznenada steknu prednost na Sjevernom Atlantiku, a drugi na Tomov slom veze s lijepom Claire kojoj se izgubi svaki trag.

»Enigma je sofisticirani stroj za šifriranje, a Morski pas njezina najbolja inačica. Masa joj je 12 kg s baterijom i prenosi se posuđa. Nijemci ih imaju na tisuće. Enigma pretvara tekstualne poruke u besmislice, a zatim se besmislice šalju Morseovom abecedom do drugog stroja koji ih opet pretvara u poruke. No, stroj to radi na 150 milijuna milijuna milijuna načina...«. Objašnjenje je to glavnoga junaka britanskog špijuskog trilera *Enigma* Toma Jericha kolegama u obavještajnom središtu Bletchley Parku, stotinjak kilometara udaljeno od Londona, koje je uvelike zaslužno da su Velika Britanija i SAD potkraj Drugog svjetskog rata pobijedile Treći Reich na Sjevernom Atlantiku.

Film o pozadini te pobjede nosi jednostavan naslov *Enigma*, ali je sve ostalo u tom ambiciozno zamišljenu uratku redatelja Michaela Apteda (*Gorile u magli*, *Svijet nije dovoljan*) poprilično složeno, dapače, hotimice zamršeno. Doduše, besmisleno je snimati film o špijuskim zavrslamama pojednostavnjujući kontekst i događaje, ali se čini da je Apteđ uz pomoć svog scenarista i oskarovca Toma Stopparda (*Zaljubljeni Shakespeare*) mnogo toga namjerno zamrsio. Zašto? Očito zato jer su autori filma nastojali slijediti logiku rada predmetnoga stroja za šifriranje i dešifriranje ne bi li tako što dosljednije vizualizirali matematičke apstrakcije koje su ključ enigme. Pa tako i — *Enigma*.

Prošaranoj nizom *flashbackova*, podzaplata i likova, Aptedovoj je špijusknoj sagi književni predložak bestseler Roberta Harrisa, a središnji lik zamišljena referencija na stvarnu povijesnu ličnost Alana Turinga. Genijalni je Turing uistinu razbio enigmine kodove kada je to Saveznicima bilo najpotrebnije, no zbog njegova ga je privatnog života i homoseksualnosti britanski establišment držao podalje od javnosti. Njegov filmski *alter ego* Tom Jericho u interpretaciji Dougrayja Scotta (*Jednom zauvijek*) također pati od psihičke labilnosti, ali ne zbog društvenog stigmatiziranja svoje seksualnosti, nego zbog sloma veze s lijepom i poprilično zagonetnom Claire, koju tumači tipična *femme fatale* četrdesetih Saffron Burrows (*Krug prijatelja*). Kako je Claire jedna od ključarica *Enigme*, redatelj Apteđ pažljivo gradi zaplet oko njezina lika i utjecaja na Jericha, neprestance razvijajući dvije narativne strukture. Jednu s naglaskom na povijest, špijunažu i *suspens*, a drugu s naglaskom na romantiku, intrapsihičke doživljaje i



međusobne odnose likova. No, sve je to prikazano s premalo strasti i kad je riječ o jedinstvenim povijesnim okolnostima, i kad je riječ o konkretnoj ljubavnoj vezi, da bi se *Enigma* uopće mogla doživjeti drukčije od korektna, ali odveć staromodna špijuskog filma. Navedeno umrežavanje likova i situacija pritom se čini kao inteligentno izabran paravan nedostatku pažljivije karakterizacije koja je, posve nenadano, jedino zaobišla solidno osmišljeni lik samozatajne Hester Wallace, Claireine prijateljice i Jerichove pomoćnice u odgonetavanju matematičko-intimnih jednadžbi. Hester pak glumi uvjerljiva Kate Winslet, kojoj očito i prije i nakon *Titanica* savršeno pristaju uloge isprva ni po čemu osobitih žena koje se u dotiru s povijesnim kušnjama pretvaraju u snažne heroine.

Veoma pažljiv u rekonstrukciji razdoblja o kojem govori, naglašeno stiliziran i faktografski nimalo površan, Aptedov je film ipak daleko od punokrvna špijuskog karusela, pri čemu se izbor Scotta kao glavnog interpreta pokazao najvećom slabošću. Naime, umjesto da osvaja karizmom izvrsnoga uma, njegov lik sasvim nepotrebno zrači kroničnom bolećivošću, pa se gledatelj neprestance plaši da se nesretni Jericho ne sruši prije no što se razriješiti barem jedna enigma u filmu.

Boško Picula

UKRADENO LJETO

Stolen Summer

SAD, 2002 — pr.; All Nighter Inc., Miramax Films, Project Greenlight, Ben Affleck, Matt Damon, Sean Bailey, Chris Moore; izv. pr. Patrick Peach, Michelle Sy — sc. Pete Jones; r. PETE JONES; d. f. Peter Bigagi; mt. Gregg Featherman — gl. Danny Lux; sgf. Martha Ring; kgf. Stacy Ellen Rich — ul. Adiel Stein, Kevin Pollak, Aidan Quinn, Bonnie Hunt, Mike Weinberg, Eddie Kaye Thomas, Brian Dennehy, Anabel Armour — 91min — distr. UCD

Chicago, 1976. Pete O'Malley, osmogodišnji polaznik katoličke škole, htio bi preko ljetnih praznika učiniti dobro djelo i tako pokazati strogoj učiteljici da je dobar kršćanin. Njegova je samozadana misija — po uzoru na Sv. Patricka — na katoličanstvo preobratiti svog vršnjaka Židova.

Dugometražni igrani prvenac prodavača osiguranja Petea Jonesa nastao je kao rezultat Projekta Zeleno svjetlo (Project Greenlight) u organizaciji Miramaxa, Bena Afflecka i Matta Damona. Današnje glumačke zvijezde na zemljovid slavni ubilježile su se kao dobitnici Oscara za scenarij Dobrog Willa Huntinga, koji su napisali kao nepoznati mlaci koji pokušavaju doći do Hollywooda. Ne zaboravljajući te dane borbe i nade, stali su iza Projekta Zeleno svjetlo, kojim su putem interneta

prikupljani debitantski scenariji uz obećanje da će najbolji biti pretočen u film. Obećano — izvršeno: film je stajao milijun i pol dolara, nije mnogo zaradio, autor pobjedničkog scenarija Pete Jones postao je redatelj i još se jedan američki san počeo pretvarati u zbilju.

Riječ je o zanimljivo osmišljenu i pristojno ostvarenu djelcu TV-kalibra koje se razmjerno inventivno i dobroćudno bavi religijskim pitanjima, nelogičnostima i proturječjima kakva mogu boc-kati ili mučiti vjernika (ili nevjernika) spremna da o njima razmišlja.

Viđena očima osmogodišnjeg dječaka i njegova vršnjaka, Židova spremnog na

da na njih jednako izravno odgovara, što u filmovima sličnih težnja malokad imamo prigodu čuti i vidjeti. Peteova dječje ozbiljna 'misija' neprestano je u prvom planu, a njome Jones razmjerno suzdržano, s privlačno naivnim optimizmom, 'špota' i upletanje politike u crkvena posla i međureligijske nesnošljivosti te podsjeća da su među najiskonskijim vrijednostima vjerništva — na koje vjernici, obični ljudi prepuni slabosti, počesto zaboravljaju — dobrota, velikodušnost i ljubav prema bližnjemu.

S jedne strane, sve se to može učiniti pomalo banalnim, možda čak i iritantno 'poučnim', a pripovijest je nedvojbeno pomalo nategnuta te katkad od-

već sentimentalna i slادنjava, no nudi precizna zapažanja te dirljivost, baš onakvu kakvu filmovi katkad trebaju ponuditi. I, čini se da su autorske namjere doista bile iskrene i poštene i takav dojam svakako pridonosi pozitivnom doživljaju filma. A bez obzira na nevolj-

kost gledatelja da ga se filmom poučava o životnim vrijednostima, doista nije loše umjesto akcijskih gluposti, idiotskih komedija ili beskrvnih ljubica — gotovo redovito usmjerenih samo na komercijalni uspjeh — povremeno na ekranu pogledati proklamiranje kakve plemenite ideje. Naravno, ako iza djela stoje inteligencija i darovitost, što je u slučaju *Ukradena ljeta* ispunjeno.

Janko Heidl



brzinu 'zaslužiti' put u Raj — iako se klinci u filmu prečesto doimaju odveć pametnima, odnosno kao da su im replike smišljali odrasli — zgoda dobiva razlog da teška pitanja o religijskim pravilima postavlja izravno i

POČETNIK

The Rookie

SAD, 2002 — pr. 98 MPH Productions, Gran Via, Walt Disney Pictures, Mark Ciardi, Gordon Gray, Mark Johnson; izv. pr. Philip Steuer — sc. Mike Rich; r. JOHN LEE HANCOCK; d. f. John Schwartzman; mt. Eric L. Beason — gl. Carter Burwell; sgf. Barry Robison; kgf. Bruce Finlayson — ul. Dennis Quaid, Rachel Griffiths, Jay Hernandez, Beth Grant, Angus T. Jones, Brian Cox, Rick Gonzalez, Chad Lindberg — 127 min — distr. Continental

Daroviti igrač baseballa Jimmy Morris u mladosti je morao prekinuti uspješno započetu sportsku karijeru zbog ozljede ramena. Godinama poslije sredovječni Jimmy radi kao nastavnik i trener omiljenoga sporta u srednjoj školi u teksaskom gradiću Big Lake. No, oklada s učenicima dovest će ga na korak do sna: ako njegov školski tim osvoji prvenstvo, Jimmy će se i sam natjecati za ulazak u Prvu ligu.

Uspjeh sportskih drama itekako ovisi o sredini o kojoj film govori i o sredini kojoj se film obraća. Naime, nisu svi sportovi podjednako popularni svugdje, pa je teško očekivati da se i filmovi o njima, neovisno koliko vješto napravljeni, baš svugdje jednako percipiraju. Pritom sportske igre koje su u prvom redu američki fenomen, teško pronalaze gledatelje izvan granica Sjedinjenih Država, neovisno jesu li ti gle-



datelji na tribinama stadiona ili pak u naslonjačima kinodvorana. *Baseball* je, u tom smislu, gotovo idealan primjer.

Tako drama *Početak* redatelja Johna Leeja Hancocka, proslavljena scenarijem Eastwoodova *Savršenog svijeta*, ni nakon poprilično uspješna prikazivanja u američkim kinima prošloga proljeća, nije stigla ni u naša ni u većinu europskih kina. Posve nezasluženo, jer riječ je o poprilično koherentnu uratku kada su u pitanju standardne *amerikane* o neprestanoj borbi pojedinaca za ostvarenje vlastitih snova. Neovisno koliko za te snove bilo (pre)kasno ili, možda, baš usprkos tomu.

Snimljenu prema istinitoj životnoj priči igrača *baseballa* Jimmyja Morrisa, koji je u četvrtom desetljeću života uspio postati prvotimac kluba američke Prve lige, Hancockovu dramu odlikuje sve ono što se bezuvjetno očekuje od zanatski dobro realizirana filma: suvisla priča, artikulirana gluma, dosljedna režija i — ponešto domišljatosti kada je riječ o ekranizaciji stvarnih događaja. Ta je domišljatost u ovom slučaju proizašla iz dojmljivih snimateljskih rješenja Johna Schwartzmana te, čak i za laike, izvrsno uprizorenenih treninga i utakmica *baseballa*.

Ipak, pravocrtna priča o uspjehu za koju se od prvoga kadra zna kako će završiti ponajprije plijeni glumom. Predstavivši se zasigurno u jednoj od ponajboljih uloga u svojoj karijeri, Dennis Quaid suvereno vlada interpretacijom Morrisova lika i, na sreću, ni na trenutak ne upada u zamku samoiticanja u koju je lako mogao skrenuti manje darovit ili manje usredotočen glumac. Da je Quaid u glumačkom smislu ponovno u uzlaznoj putanji,

svjedoči i uloga u hvaljenoj drami *Daleko od raja*, koju je snimio neposredno nakon *Početnika*.

Pravi je pak glumački početnik u filmu sjajni Angus T. Jones u ulozi Morrisova osmogodišnjega sina Huntera, a dodala se interpretima oca i sina još i uvjerljiv nastup Briana Coxa kao Morrisova oca Jima, *Početak* postaje pravi glumački trijumf triju naraštaja, od kojih svaki sugestivno pridonosi ovoj više no solidnoj priči o jednom čovjeku i njegovu snu.

Dakako, relacija čovjek — san ni ovdje nije mogla proći bez povremena otklizavanja u patetiku i hinjeno moraliziranje, ali je rad scenarista Mikea Richa (*Finding Forrester*) odveć pedantan i osmišljen da u završnom dojmu o filmu ne bi prevagnula komponenta dramske odmjerenosti i istančane karakterizacije. Stoga se čini da je film doista imao prigodu s lakoćom prijeći crtu između, kako je istaknuto, zanatski vješta uratka i iznadprosječne filmske priče o granicama životnih mogućnosti i upitnosti životnih zadatosti. Međutim, redatelj očito nije ni smatrao da se ispred njegovih kamera Morrisova romansirana biografija može premetnuti u umjetnički prepoznatljivije djelo te je, doslovce igrajući na sigurno, išao na provjerena rješenja i što povoljniji rezultat.

Šteta, jer *Početak* ionako govori o netipičnu čovjeku i netipičnu postignuću, pa je nedvojbeno bilo prostora ili, sportski rečeno, igrališta za više eksperimentiranja, a manje rutinerstva i šablona. Uostalom, rijetko je tko od tridesetpetogodišnjaka u američkom *baseballu* bacao loptu brže od 158 km/h...

Boško Picula

GANGSTERI

Gangsters

Francuska, Belgija, 2002 — pr. A. J. O. Z. Films, CinéTévé, France 3 Cinéma, LGM Productions, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Saga Films, Cyril Colbeau-Justin, Jean-Baptiste Dupont, Paul Fonteyn, Hubert Toint, Ariel Zeitoun — sc. Olivier Marchal; r. OLIVIER MARCHAL; d. f. Matthieu Poirot-Delpech; mt. Hugues Darmois — gl. Axelle Renoir; sgf. Bertrand L'Herminier; kgf. Pascale Arrou, Virginie Dubroca — ul. Richard Anconina, Francois Levantthal, Gerald Laroche, Anne Parillaud, Alexandra Vandernoot, Francis Renaud, Jean-Louis Tribes, Jean-Jacques Le Vessier — 90 min — distr. UCD

Dvojica policajaca po zadatku se pretvaraju da su kriminalci kako bi otkrili 'loše policajce' koji se doista bave kriminalom.

Prije no što je ušao u svijet filma, Olivier Marchal bio je policajac. Redateljski debi *Gangsteri* napravio je kao četrdesetčetverogodišnjak, a prije toga bavio se glumom i pisanjem scenarija. Znamo li te podatke, njegova bi nam biografija trebala biti jamac vjerodostojnosti događaja prikazanih u *Gangsterima*, razmjerno tipičnom francuskom policieru čiji junaci — policajci (i kriminalci) — (pretežno) u policijskoj postaji igraju pretežno verbalnu igru mačke i miša, uz dodatak ponešto akcije. Uz to, tekst prije odjavnice upoznaje nas s daljom sudbinom likova, što sugerira da je riječ o istinitu događaju iz Marchalova iskustva, iako tomu možemo i ne moramo povjerovati. No, da bismo u nekom igranom filmu na bilo koji način uživali, doista nije potrebno znati ni jedan podatak iz redateljeva života, kao ni da li je riječ o istinitom ili izmišljenom događaju. Čarolija pokretne slike i pratećega zvuka treba govoriti sama za sebe, eventualno u odnosu na ostale slične i različite filmove.

A što nam govore *Gangsteri*? Generalno, ništa nova i ne na osobito originalan način. U cjelini, moralna pozadina — promišljanje o žrtvovanju uistinu odanih policajaca što se daju terorizirati (ispitivati) od svojih kolega koji to čine jer se žele boriti protiv kriminala, ali neki su od njih zlikovci i ubojice koji tijesno surađuju s opasnim kriminalcima — jest zanimljiva, no unatoč razmjerno hrabrim montažnim odlu-



kama (slobodni skokovi između sadašnjosti i prošlosti) i ponekom vrlo uvjerljivom glumcu (Richard Anconina u glavnoj ulozi, Gerald Laroche kao pokvareni Jansen) sve se doima pomalo hladnim, rutinskim i pre-više puta viđenim.

Janko Heidl

POLJUBI ILI PUCAJ

Kiss Kiss (Bang Bang)

Velika Britanija, 2000 — pr. M & M Productions, Pagoda Film, Sky Pictures, Television Production Company (TPC), James Richardson; izv. pr. Norma Heyman, William Turner — sc. Stewart Sugg; r. STEWART SUGG; d. f. Tony Pierce-Roberts; mt. Jim Clark — sgf. Eve Stewart; kgf. Odile Dicks-Mireaux — ul. Stellan Skarsgård, Chris Penn, Paul Bettany, Allan Corduner, Jacqueline McKenzie, Martine McCutcheon, Sienna Guillory, Ashley Artus — 100 min — distr. UCD

Plaćeni ubojica pred mirovinom Felix, koji u svijetu kriminala više nema što tražiti, pod pritiskom povećih dugova prihvaća najčudniji posao u životu: brigu o odraslom muškarcu čija je inteligencija na razini petogodišnjaka.

Nakon debitantskog filma *Fast Food*, britanski je redatelj i scenarist Stewart Sugg snimio i crnohumornu komediju *Poljubi ili pucaj*, nedvojbeno nadahnutu međunarodnim kinohitovima *Kišni čovjek* i *Forrest Gump*. A i Suggova je glumačka ekipa međunarodna — Šveđanin Stellan Skarsgård (*Lomeći valove*), Amerikanac Chris Penn (*Kratki rezovi*), te redatelj sunarodnjak Paul Bettany (*Genijalnim*).



Ipak, u odnosu na eksponirane radove oskarovaca Barryja Levinsona i Roberta Zemeckisa, film Stewarta Sugga ni u sadržajnom ni u produkcijskom smislu nema većih pretenzija, što dakako ne treba značiti ništa loše. Priča o kriminalcu na zalazu karijere i njegovu neobičnom štićeniku poprilično je vješto napisana, dok niz izvrsnih britanskih epizodista itekako pridonosi osjećaju da se redatelj posebice trudio oko njihovih likova i nastupa. Pritom Stellan Skarsgård kao plaćeni ubojica Felix, koji se nakon godina provedenih u mraku londonskog podzemlja humanizira čuvajući umno nerazvijena odraslog muškarca, djeluje doista tragikomično. To opet ne znači ništa loše.

Dapače, gotovo se čini da je i sam redatelj upravo mislio na Skarsgård kada je osmišljavao njegov lik. Istodobno grub i ranjiv, ogorčen i prosvijetljen, Felix je tipičan primjer solidno profilirana filmskog lika, tim više jer u interakciji s Chris Pennovim Bubbom — njegovom novom brigom, ili možda razbibrigom, glumčeva interpretacija prelazi u gorko-slatku inačicu *buddy-buddy* filmova. Dakako, u tom je dvojcu Penn kudikamo iskričaviji, osobito kada skrbnik i štićenik, prvi — tko zna koji put zaredom, drugi — prvi put uopće, krenu upoznavati životne radosti i nedaće.

No, tako zamišljena naracija jednostavno ne nudi ništa više od povremene zabave, jer se film nakon sjajne uvodne scene i dobro eleborirana zapleta izgubi u ponavljanju sama sebe i u neočekivano sporu ritmu. Ipak, Suggov je uradak neznameriv prinos suvremenoj britanskoj kriminalističkoj komediji koja se u posljednjem desetljeću etablirala kao prepoznatljiv i uistinu opravdano cijenjen podžanr.

Boško Picula

JA SAM SAM

I Am Sam

SAD, 2001 — pr. Avery Pix, Bedford Falls Productions, New Line Cinema, Red Fish Blue Fish Films, Marshall Herskovitz, Jessie Nelson, Richard Solomon, Edward Zwick; izv. pr. Michael De Luca, Claire Rudnick Polstein, David Rubin — sc. Kristine Johnson, Jessie Nelson; r. JESSIE NELSON; d. f. Elliot Davis; mt. Richard Chew — gl. John Powell; sgf. Aaron Osborne; kgf. Susie DeSanto — ul. Sean Penn, Michelle Pfeiffer, Dakota Fanning, Dianne Wiest, Loretta Devine, Richard Schiff, Laura Dern, Brad Silverman — 132 min — distr. Issa

Samobrani otac Sam Dawson djelomično je autističan i mentalno retardiran — umne su mu sposobnosti na razini sedmogodišnjega djeteta. Socijalni radnici žele njegovu sedmogodišnju kćer dati u posvojenje.

Tema je, nema dvojbe, zanimljiva, no *Ja sam Sam* postavlja mnogo više pitanja no što daje nužnih odgovora. Možda je stvar u tome da se naša ovdašnja razmišljanja i društvene okolnosti previše razlikuju od onih u Sjedinjenim Državama, pa se zapravo neopravdano pitamo kako je moguće da se za Sama baš nitko ne brine (nema ni spomena barem neke 'nadzorne' službe koja mu je, zacijelo, uredila posao u kaficu), a on unatoč svom hendikepu živi razmjerno pristojno; te da li je moguće da dijete koje postavlja na noge u tom okruženju (Samovi su prijatelji također mentalno zaostali) izrasta u vrlo normalnu osobu. Dobro, možda su takva pitanja uzrokovana



nestručnošću i neznanjem dolje potpisana, ali na njih bi u filmu kao samostalnoj cjelini trebali biti ponudeni odgovori ili barem jasne upute.

Prijetimo li se na VHS-u nedavno objavljena filma *Od vrata do vrata* o cerebralnom paralizom obogaljenu trgovačkom putniku, učit ćemo da su u njemu riješena baš sva pitanja vezana uz junakovu društvenu egzistenciju.

Iako samom problematikom automatski razmjerno dirljiv, *Sam* se na skliskom terenu prečesto čini odviše sladunjavim, čemu uvelike pridonose nefokusiran scenarij kao i popriličan nesklad poprilično šminkerskog izgleda (rasvjeta i scenografija) s tobožnjom dokumentarističnošću očitovanoj u 'drmusavoj' kameri iz ruke i skokovitoj montaži.

Za *Oscara* nominiran Sean Penn prvorazredan je glumac i doima se uvjerljivim, odlična je i djevojčica u ulozi njegove kćeri, a Michelle Pfeiffer baš nije dobro izabrana — s karizmom drage osobe ne uspijeva najbolje dočarati oštru i 'bezosjećajnu' odvjetnicu kakva bi trebala biti u prvom dijelu filma.

Janko Heidl

RAZMJENA GLUPOSTI

Chump Change

SAD, 2002 — pr. Buena Vista Home Video, Helkon Media AG, Miramax Films, Mary Ann Page; izv. pr. Kirsten Caufield, Todd Hagopian, Ray Kimsey — sc. Stephen Burrows; r. STEPHEN BURROWS; d. f. Allen Baker; mt. Pepper Welch, Jeffrey Wolf — gl. Matt Cartsonis; sgf. Naomi Slodki; kgf. Krest Lins — ul. Stephen Burrows, Traci Elizabeth Lords, Tim Matheson, Theo Greenley, Jerry Stiller, Anne Meara, Fred Willard, A. J. Benza — 87 min- distr. VTI

U pokušaju osvajanja Hollywooda, Milwaukee Steve (umjetničko ime) najveći i jedini uspjeh ostvari nastupom u promidžbenom spotu za sredstvo protiv svrbeži u preponama. Deprimiran bezizlaznošću situacije i apsurdnim mehanizmima stizanja do slave, Steve se vrati u rodni grad, gdje simpatičnoj Sam prepričava svoje zgrade i nezgode.

Scenarističko-redateljski prvenac ne baš poznata glumca Stephena Burrowsa (*Moj otac junak, Špijuniraj muški*), koji ovdje tumači i glavnu ulogu, zabavna je, inteligentna, lakoruka, opuštena, dosjetljiva i nepretenciozna komedija dobrih ideja odlično provedenih u djelo. Apsurdna priča o neuspješnu probijanju Milwaukeea Stevea kroz paklene labirinte Hollywooda nakrcana je ironijom i samomalovažavajućim humorom, a istovremeno je natopljena iskrenošću, toplinom i ljudskošću koju ponajbolje odražava dražestan nastup simpatično neprivlačnog i nekarizmatičnoga glavnog glumca.

U nizu šašavih, ali smislenih epizoda, trenutke najbolje zabave nudi opis Steveova scenarističkog angažmana u hollywoodskom studiju, čiji ga neurotični producent neprestano tjera da mijenja scenarij, da bi na kraju bio oduševljen devetom, 'konačnom' inačicom, koja je zapravo identična prvoj, popljuvanoj kao katastrofalnoj.

Razmjena gluposti nagrađena je nagradama publike na Phoenix Film Festivalu i U. S. Comedy Arts Festivalu, te Copper Wingom za najbolji scenarij i nagradom žirija za glumačko otkriće dodijeljeno Traci Lords, koja je doista uspjela ostvariti pristojnu 'dramsku' ulogu. Nažalost, nezavisan filmić očito će ostati neotkriveno i malo poznato djelo s mogućim, ali slabim izgledima da eventualno postane kulturno ostvarenje. Doista šteta, jer Burrowsov rad — koji šarmom i tihom duhovitošću u sjećanje priziva film slične kvalitete i sudbine — *Tak-sist iz Chicaga*, bez dvojbe je maštovitiji i kompetentniji od osamdeset posto proizvoda američke filmske industrije.



Janko Heidl

KRV I SOL

The Salton Sea

SAD, 2002 — pr. Castle Rock Entertainment, Darkwoods Productions, Humble Journey Films, Ken Aguado, Frank Darabont, Eriq La Salle, Butch Robinson; izv. pr. Jim Behnke — sc. Tony Gayton; r. D. J. CARUSO; d. f. Amir M. Mokri; mt. Jim Page — gl. Thomas Newman; sgf. Amanda Moss; kgf. Karyn Wagner — ul. Val Kilmer, Vincent D'Onofrio, Luis Guzmán, Doug Hutchison, Anthony LaPaglia, Peter Sarsgaard, Deborah Kara Unger, Shalom Harlow — 103 min — distr. Issa

Bivši trubač Tom Van Allen infiltrira se, pod imenom Danny Parker, u redove narkomanskoga podzemlja želeći otkriti ubojice svoje supruge. No, boravak u paklu droge neće proći bez posljedica.

Krv i sol, kinoprvenc televizijskoga profesionalca D. J. Caruso, istodobno je prvi donekle zanimljiv film Vala Kilmera još od znamenite Mannove *Vrućine* iz 1995. godine.

Po žanru noareovski krimić, film stilski i tematski kompilira mnoge ugledne prethodnike (*Cruising*, *Rekvijem za snove*, *Memento*,...) a tu činjenicu želi prikriti dodatnim artističkim pretenzijama (metafizičnost, koloristički zasićeni kadrovi direktora fotografije Amira M. Mokrija).

No, isprva zanimljiva derivativnost s vremenom postaje zamorna, a artističke tendencije rezultiraju neželjenom trivijalnošću i karikaturnošću, posljedica čega je nekoherentnost i neuvjerljivost cjeline.



S početka potresnu i razmjerno dojmljivu sliku narkomanskoga podzemlja Caruso postupno razvodnjava brojnim nepotrebnim motivima i podzapletima. Protagonistov osjećaj krivnje i želja za iskupljenjem u kontekstu pakla ovisnosti koji prijete otkliznućem u ludilo scenaristu Tonyju Gaytonu nisu dovoljan dramaturški okvir, pa ga dodatno opterećuje misionarskom zadaćom spašavanja susjede narkomanke od nasilna supruge. Ali taj podzaplet autori ostavljaju nerazrađenim, jednako kao i ishitreni krimi-obrat u završnici.

Željeni artizam, pak, potpuno je promašen, a očituje se u kičvinjetama iz protagonistova prethodnog života (sviranje trube sa zlatnim zalazom u pozadini, romantika na plaži), prikladnih nekoj telenoveli, ali ne i iole ambicioznijem filmu.

U svijetle strane filma pripadaju uvjerljiv nastup Vala Kilmera kao i bizarna sekvenca inscenacije atentata na Kennedyja, u kojoj su predsjednik i prva dama golubovi. Za nezahtevnijega gledatelja sasvim dovoljno.

Josip Grozđanić

MAFIJAŠI POČETNICI

Made

SAD, 2001 — pr. Cardiff Giant Productions, Jon Favreau, Vince Vaughn; izv. John H. Starke — sc. Jon Favreau; r. JON FAVREAU; d. f. Christopher Doyle; mt. Curtiss Clayton — gl. John O'Brien, Lyle Workman; sgf. Anne Stuhler; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Jon Favreau, Vince Vaughn, Joe Goossen, Famke Janssen, Makenzie Vega, Reanna Rossi, Tom Morello, Jonathan Silverman — 94 min — distr. Blitz

Bobby i Rick dvojica su najboljih prijatelja koji se kroz život u L. A.-u probijaju obavljajući različite poslove. Da bi pomogao dvojici striptizeti, Bobby pristaje otići u New York obaviti naoko bezopasan posao za lokalnog gangstera. No, boravak u Velikoj jabuci neće biti osobito ugodan.

Jon Favreau i Vince Vaughn postali su poznati zajedničkim nastupom u kulturnoj nezavisnoj komediji *Swingers* iz 1996. godine (kojoj je Favreau potpisao i scenarij), nakon čega su im karijere krenule različitim putovima. Dok je Vaughn ostvario razmjerno zanimljiv niz filmskih uloga (*Psycho*, *Viša sila*, *13. kat*,...) Favreau se, kao scenarist i glumac, okrenuo mahom televizijskim projektima. *Mafijaši početnici* njegov je novi scenarijski rad, ujedno i redateljski kinoprvenc, ambicioznost i pretencioznost kojeg, vjerujem, valja ponajprije pripisati neiskustvu i početničkom nesnalaženju.

Svoju krimi-komediju on pretrpava brojnim, često i zanimljivim temama i motivima koje, međutim, ne zna kvalitetno elaborirati; zapleće se u fabularne linije koje ostavlja nerazrađenima i tek na razini skice; poentira na ponekoj duhovitoj replici i zabavnom gegu potpuno zanemarujući održavanje bilo kakve smislenosti i ritma cjeline.

Površna karakterizacija mahom iritantnih likova (s iznimkama nedovoljno iskorištenih Famke Janssen i Petera Falka) i beskriterijsko epigonstvo (ponajprije Quentina Tarantina) dodatni su balasti cjeline, čiji je početak, međutim, obećavao. Prikaz (ne)mogućnosti ostvarenja stabilne veze u okruženju dekadentnoga polusvijeta losandželeskoga noćnog života u uvodu i završnici ima vrlina i daje naslutiti mnogo zanimljiviju i ozbiljniju priču koja se mogla ispričati. No za takvo što Favreau zasad, nažalost, nije sposoban.

Josip Grozđanić



IZGUBLJENI BATALJUN

The Lost Battalion

SAD, 2001 — pr. A&E Television Networks Inc., David Gerber Productions, Fox Television Network, Luxembourg Film Fund, The Carousel Picture Company S. A., Avi Noam Levy, Tom Reeve, Romain Schroeder; izv. pr. David Gerber, Michael Weisbarth — sc. Jim Carabatsos; r. RUSSELL MULCAHY; d. f. Jonathan Freeman; mt. William B. Stich — gl. Richard Marvin; sgf. Roy Forge Smith; kgf. Cynthia Dumont — ul. Rick Schroder, Phil McKee, Jamie Harris, Jay Rodan, Adam James, Daniel Caltagirone, Michael Goldstrom, André Vippolis — 92 min — distr. Continental

Listopada 1918, šest tjedana prije kraja Prvoga svjetskog rata, američki bataljun pod zapovjedništvom bojnika Whittlesyja nalazi se okružen Nijemcima u šumi u Francuskoj. U borbi za opstanak dolazak pojačanja dočekać će tek rjetki.

Izgubljeni bataljun još je jedan ratni film koji se želi okoristiti uspjesima *Spašavanja vojnika Ryana* i *Pada crnog jastreba*, nadajući se da će koje zrnice zvjezdane prašine pasti i na njega.

Takva je intencija legitimna, no tanak scenaristički predložak u kojem se sve svodi na nemaštovito variranje motiva kontrasta bestijalnih ratnih zbivanja s naivnom, nevinom i idealističkom ljudskom prirodom, kao i slaba režija Russela Mulcahya (i inače sklona površnom moraliziranju) ne rezultiraju željenim ishodom.



Jer, škrt karakterizacija likova, koji bi se trebali profilirati u akciji, no koji ginu prije no što ih se uspije međusobno razlikovati, trivijalni dijalozi i obilje neduhovita vojničkog humora zasnovana na međuetničkom zadirivanju, naivno ideologiziranje i karikaturalan prikaz njemačkoga divljenja američkoj hrabrosti i požrtvornosti, kao i razmjerno konvencionalni prizori borbi u kojima nedostaje naturalističkih scena nasilja na kakve su nas navikli suvremeni ratni filmovi, u konačnici *Izgubljeni bataljun* čine djelom koje gotovo potpuno iznevjerava očekivanja. K tome, film je u potpunosti snimljen kamerom iz ruke, što je prikladno sekvencama borbe jer im osigurava kakvu-takvu uvjerljivost i ublažava nedostatke niskog proračuna, no scenama snimanima u interijeru daje dodatnu nepotrebnu dramatičnost i rezultira zbrkanošću.

U kontekstu cjeline u kojoj se poneki uspjeti dirljiv prizor uvjerljive tragike doima plodom puke slučajnosti, najkraća ocjena filma mogla bi biti neka od parafraza njegova naslova. Izgubljeni slučaj, recimo.

Josip Grozdanić

OPSJEDNUTOST

Possession

SAD, Velika Britanija, 2002 — pr. Baltimore Spring Creek Productions, Contagious Films, Focus Features, USA Films, Warner Bros., Barry Levinson, Paula Weinstein; izv. pr. Len Amato, David Barron — sc. David Henry Hwang, Laura Jones, Neil LaBute prema romanu A. S. Byatta; r. NEIL LA BUTE; d. f. Jean-Yves Escoffie; mt. Claire Simpson — gl. Gabriel Yared; sgf. Luciana Arrighi; kgf. Jenny Beavan — ul. Gwyneth Paltrow, Aaron Eckhart, Jeremy Northam, Jennifer Ehle, Lena Headey, Holly Aird, Toby Stephens, Trevor Eve — 102 min — distr. Issa

Amerikanac Roland Mitchell i Britanka Maud Bailey povjesničari su književnosti koji se, istražujući ljubavnu vezu viktorijanskoga književnog para, zaljubljuju jedno u drugo.

U muškom društvu, *Prijatelji i susjedi* i *Bolničarka Betty* filmovi su koji su nam dramatičara i redatelja Neila La Butea predstavili kao inteligentna subverzivca koji lucidno propitkuje spolne konvencije i beskompromisno secira muško-ženske odnose.



Njegov prethodni film, romantična tragikomedija *Bolničarka Betty*, možda je i najbolje razobličavanje imaginarne *americane* koje se moglo vidjeti na filmu posljednjih godina.

Opsjednutost, pak, poveće je razočaranje, djelo potpuno neprispodobivo prethodnim autorovim radovima.

Bez trunke provokativnosti i ironije, film je neuspjela, prilično suhoparna ekranizacija istoimenoga romana cijenjene britanske spisateljice A. S. Byatt, djela u kojem, rekonstruirajući epistolarnu dokumentaciju zabranjene viktorijanske ljubavi, par mladih znanstvenika doživljava gotovo istu priču.

U paralelnom prikazu romansi iz različitih epoha La Bute želi sugerirati temeljnu nepromjenjivost spolnih odnosa u kojima društvene regule imaju znatno manje važnosti od karakternih obilježja pojedinca.

I to je, nažalost, sve.

Čitav se film, naime, svodi na nemaštovito, redundantno i relativno zamorno variranje motiva (ne)mogućće ljubavi; ostvarenje u kojem prikazane romanse nisu ispričane u svoj punini, a kriminalistički podzaplet površan je i nepotreban.

Ipak, La Bute uspješno izbjegava patetiku, glumački su nastupi iznenađujuće solidni, a Jeremy Northam i Jennifer Ehle sugestivnim interpretacijama i potresnošću svoje priče zaslužuju znatno veću minutažu, zapravo zaseban film.

Stoga bismo nekom drugom redatelju za *Opsjednutost* možda i upisali plus, no za autora La Buteovih mogućnosti ovo je debeli minus.

Josip Grozdanić

101 DALMATINAC II: PATCHOVA AVANTURA U LONDONU

101 Dalmatians II: Patch's London Adventure

SAD, 2003 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Carolyn Bates, Leslie Hough — sc. Jim Kammerud, Brian Smith prema priči Garretta K. Schiffa; r. JIM KAMMERUD, BRIAN SMITH; mt. Robert S. Birchard — gl. Richard Gibbs — glasovi Barry Bostwick, Jason Alexander, Martin Short, Bobby Lockwood, Susan Blakeslee, Samuel West, Maurice LaMarche, Jeff Bennett — 70 min — distr. Continental

Psić Patch, najživahniji među stotinu i jednim dalmatincem koje Roger i Anita i dalje brižno čuvaju od nemilosrdne Zlice od Opaka, želi postati televizijska zvijezda poput njegova idola Thunderbolta.

Nije teško odgonetnuti zašto je tvrtka Walt Disney Pictures u posljednje dvije godine premijerno prikazala čak četiri nastavka svojih animiranih dugometražnih filmova koje krasi epiteti klasika. Ohrabreni valom ponovnog interesa mlađe, ali i odraslije publike za crtane kinonaslove tijekom devedesetih, producenti su ispravno zaključili da i dalje postoji veliko zanimanje za animirani film te, posljedično, dobra prilika za manju ili veću zaradu. Pritom je odlučeno da je uz nove filmove isplativo predstaviti i nove nastavke starih hitova, pa su tako prošle i ove godine u američke i svjetske kinodvorane pristigli *Povratak u Nigdjezemsku*, *Knjiga o džungli 2* i *Piglet's Big Movie*.

U tom je kontekstu teže odgonetnuti zašto je film *101 dalmatinac II: Patchova avantura u Londonu*, kao drugi dio klasika iz 1961. *101 dalmatinac*, zaobišao kina i odmah dospio u videodistribuciju. Tim više jer je u usporedbi s ostala tri naslova riječ o posve solidno dopisanoj i docrtanoj priči o prepoznatljivoj psećoj vrsti i njezinu nadmudrivanju sa sjajno osmišljenom negativkom Zlicom od Opaka. Možda su se producenti uplašili da su igrana inačica filma iz 1996. i njezin kasniji neuspješni nastavak posve iscrpili zanimanje gledatelja za pustolovine Rogera, Anite i njihova stotinu i jednog ljubimca. Možda, ali ne toliko da ovaj, djeci poprilično zabavan, film o jednom od tih ljubimaca — Patchu, ne bi privukao isti ili čak i veći broj gledatelja pred velike ekrane.

Premda je izvornik i idejno, i narativno, i vizualno neusporedivo svježije i domišljatije djelo, film *101 dalmatinac II: Patchova avantura u Londonu* redatelja Jima Kammeruda i Briana Smitha (zajedno su režirali i drugi dio *Male sirene*) korektna je razbibriga za adresatnu publiku. Osobito s osuvremenjenim kontekstom priče o utjecaju masmedija i s ponentom o traganju za vlastitim identitetom. Kako film nije sinkroniziran na hrvatski jezik, treba istaknuti i glasovne epizode komičara Martina Shorta kao Larsa i Jasona Alexandera kao Lightninga, te dojmljivu glazbenu kulisu jazz-ugodača.



Boško Picula



Željka Matijašević

Žižek sam protiv svihSlavoj Žižek, 2002, *Sublimni objekt ideologije (The Sublime Object of Ideology)*, London: Verso, 1987), Zagreb, Sarajevo: Arkzin, Društvo za teorijsku psihoanalizu

U predgovoru izvornome izdanju *Sublimnoga objekta ideologije* Slavoj Žižek, Chantal Mouffe i Ernesto Laclau,¹ lakanovski orijentirani teoretičari i tvorci ideje o radikalnoj demokraciji, iznose značenje Žižekove teorije u kontekstu pitanja o opstojanju ljevice. Knjiga je objavljena u Versovoj biblioteci *Phronesis* koja je usmjerena reformulaciji socijalističkih ideja u smislu širenja i produbljivanja demokracije, zato što postoji široko prihvaćen stav da je projekt ljevice danas u krizi. Čini se da je upravo ovo najprikladnija perspektiva za razmatranje značenja djela *Sublimni objekt ideologije*.

Opće je prihvaćeno stajalište da je prva i povlaštena teorijska paradigma Slavoj Žižeka lakanovska psihoanaliza, koju preuzimaju i Žižekovi brojni suradnici unutar slovenske lakanovske škole, no ipak valja tomu opće prihvaćenu stavu o Žižeku kao lakanovcu pridodati tvrdnju da se nijedno njegovo djelo ipak ne može razmatrati izvan svetoga trojstva koje za njega predstavljaju Hegel-Marx-Lacan. Može se reći da je upravo uporaba Hegela i Marxa nešto što se mnogima čini zaslužno za takav uspjeh Žižekovih djela prije svega na anglo-američkom tržištu jer Hegel znači kontinentalno nasljeđe koje anglo-američkoj publici nije toliko blisko kao analitička filozofija, a marksizam predstavlja nasljeđe koje je isto tako manje poznato u odnosu na dominantnije ideje liberalizma u angloameričkom području. Može li se reći da je Žižek zapravo popularizirao ne samo Lacana nego i Hegela i Marxa?

Upravo je Žižekovo čitanje Hegela najupitnije (s čime se slažu i Laclau i Mouffe u predgovoru), jer je zadaća kojoj se Žižek prepušta usmjerena oko nastojanja da se u apsolutističkog mislioca Hegela otkrije nedostatak u središtu njegova u sebe zatvorena sustava. Jednostavnije rečeno, Žižeka muči pitanje kako od Hegelove trijade napraviti tetradu (ili čak pentadu?!), što je čitanje Hegela na koje su se kritički osvrnuli brojni filozofi smatrajući ga izrazito u srazu s duhom i smislom Hegelove filozofije. Žižek već u predgovoru iznosi tezu da hegelovsko apsolutno znanje označava subjektivni položaj koji konačno prihvaća kontradikciju kao unutarnji uvjet svakog identiteta. Drugim riječima, hegelovsko je pomirenje priznanje činjenice da Koncept nije sve/sav, suprotno shvaćanju Hegelova apsolutnog znanja kao čudovišta konceptualnoga totaliteta koje proždire svaku kontingenaciju.

Postmarksizam?

Kako u Žižekovu sustavu prolazi drugi član trijade, Karl Marx? Je li projekt radikalne demokracije uz koji Žižek pristaje projekt koji je opet marksistički usprkos svom 'radikalno-demokratskom naličju, ili nosi jasan bojni poklič 'za Marxa', doduše, altiserovskoga podrijetla. Je li Žižek postmarksist ili naprosto marksist? Za Žižeka je prvi postmarksist Hegel jer je prema Žižekovu tumačenju u Hegela već vidljivo da antagonizam građanskoga društva ne može biti ukinut bez pada u totalitarni terorizam.

Svakako se i Žižekov pristup Marxu dijelom mijenja od *Sublimnog objekta ideologije*, objavljena 1987, do recentnijeg djela *Škakljivi subjekt*, objavljena 1999, gdje Žižek otvoreno kritizira predstavnike multikulturalizma (u prvom redu Judith Butler, posvećujući joj jedno poglavlje u navedenom djelu), jer ne shvaćaju kako prava manjina zakrivaju mnogo važnije političko-ekonomsko pitanje — kapitalizam i njegovu održivost. Prema njemu, liberalno-demokratski multikulturalizam tek je ideološka dopuna samoga globalnog kapitalizma i treba unutar njega reformulirati projekt ljevice. Žižek smatra kako multikulturalisti žele napustiti nemoguć cilj globalnih društvenih promjena i usredotočiti pozornost na različite načine potvrđivanja subjektiviteta. »*Živimo u svijetu u kojem je kulturalno priznanje važnije nego društveno-ekonomska borba, gdje su kulturalni studiji zamijenili kritiku političke ekonomije*« (Žižek, 1999:356). Današnja umjerenja ljevica, pri čemu Žižek misli na Blaira, Clintona i glasoviti laburistički 'treći put' koji je formulirao sociolog Anthony Giddens (1998), prihvaća depolitizaciju te bi, prema Žižeku, jedina ozbiljna populistička snaga koja propituje neograničenu ulogu kapitala bila populistička desnica.

Što se događa ako Žižek u *SOI* tvrdi da je otuđenost koju je Marx smatrao povijesno determiniranom, dakle određenom kapitalističkim načinom proizvodnje, ako se ta otuđenost ipak ne može povijesno relativizirati već proglasiti apsolutnom kao ona koja se, protumačena lakanovski, može shvatiti kao konstitutivna odrednica ljudskoga bića. Upravo smisao Žižekova osvrta na Marxovu pretjeranu historizaciju ponavlja kontekst Marxove kritike hegelovskog otuđenja koje je Hegel, prema Marxu, pogrešno shvatio kao apsolutnu činjenicu, a koje je Marx upravo nastojao povijesno relativizirati. Kako se u Žižeka dakle susreću predmarksističko otuđenje Hegela i post-marksističko otuđenje lakanovskoga tipa kao dva diskursa koja govore o istom i kakve to tragove

ostavlja na samom Marxu? Je li konačno tek preko Lacana moguće istinski shvatiti neospornu istinu koju je Hegel najavio, Marx krivo iščitao, Lacan dovršio, a Žižek, naposljetku, spojio prema ovoj formuli: kada se od Hegela oduzme Marx, dobije se Lacan.

Tek je danas nakon Marxa moguće shvatiti Hegela kao našega suvremenika nakon što je ona crta hegelovske misli koja je odredila i Marxa kao mladohegelijanca, odnosno kao eshato-teleološkog mislioca, kao zastupnika ideje o emancipaciji ljudskog, ideje o ostvarenju povijesnoga cilja, doživjela povijesni debakl. Sada možemo reći da je Marx krivo iščitao Hegela upravo u smislu apsolutizma jedne ideje i cilju usmjerena linearnog kretanja, linerane kauzalnosti. Mogu li (opet) marksisti poput Žižeka sada Hegela čitati na drukčiji način kao ne samo mislioca bliska Lacanu, ne samo kao Lacanova prethodnika, nego i kao nekoga tko je zapravo sve vrijeme najavljivao jedan drugi marksizam (samo što Marx takav marksizam nije artikulirao), jednom riječju, kao već postmarksista.

Iz strukturalne kauzalnosti

Preko posredovanja lakanovske psihoanalize i ideje o konstitutivnom manjku te fetišizmu kao njegovu nepriznavanju, što jasno proizlazi iz Lacanova shvaćanja fetišizma kao nepriznavanja nepostojanja imaginarnog falusa, kao poricanja simboličke kastracije, može se razmotriti bolje onaj veliki grijeh samoga Marxa, humanistička ideja organske harmonije i cjelovitosti ljudskoga bića, ili nazovimo to područje neotuđena djelovanja. Žižek svojim tumačenjem Hegela implicira zapravo da je Marx krivo iščitao Hegela i da u Hegela zapravo nema tog apsolutizma jedne ideje, monizma i totalitarizma.

Također, ideja linearne kauzalnosti biva preispisana kao ideja psihoanalitičke retroaktivne kauzalnosti; smisao prošlosti nadaje se tek u budućnosti, ponovnim pogledom koji omogućuje uspostavu naknadne kauzalnosti događaja koji su zapravo bili tek kontingentni, a nikako neka povijesna nužnost kako ih je shvaćao Marx uključujući tu i Marxovu ideju, koju Žižek smatra vulgarno-evolucionističkom, da je sam ustroj kapitalizma u određenom trenutku bio prepreka daljem (čini se nužnom) razvoju proizvodnih snaga te je to dovelo (opet) do nužnosti socijalističke revolucije.

Žižekovo preispisivanje Marxa kreće od tih premisa, te je u temeljima vrlo slično načinu na koji je Marxu pristupio Louis Althusser, koji je smatrao da marksizam jest znanost samo što nam je Marx nije ostavio, ali je treba pokušati iznaći. Althusserov poklič 'za Marxa' iz istoimenog djela (1966), znači okretanje ranim Marxovim djelima *Ekonomsko-filozofskim rukopisima iz 1844.*, te Mao Zedongu i njegovu spisu *Kontradikcija i nadodređenost* kao osnovama za ideju o strukturalnom marksizmu, koji, kako izravno tvrdi Althusser, mora biti antihegelijanski i kontralukačevski. Upravo se Lukács smatra najtvrdokornijom verzijom hegelovskog marksizma putem Lukácsseva ustrajavanja na idejama totaliteta, povijesne zadaće proletarijata koja se sastoji u preuzimanju vodstva u daljem nužnom povijesnom napretku.

Zapravo, naglašava Althusser, marksizam treba shvaćati u smislu ne ekspresivne, nego strukturalne kauzalnosti. Upravo strukturalni marksizam Althussera pokušava opisati ono čime se bavi i Žižek, kako uz marksizam asociirati ideje kontradikcije bez razrješenja, antagonizma bez pomirenja, to jest promovirati njegov antihegelijanski pol, svakako u smislu u kojem se Hegel asociira s polom totaliteta, dijalektičkog razrješenja i pomirenja što je Althusserov Hegel, ali nije i Žižekov Hegel. Dok Žižek preispituje i Hegela, Althusser to čini samo s Marxom smatrajući da treba odvojiti Hegelovo nasljeđe od pravoga (znanstvenog) marksizma i da, u konačnici, ta dva sustava nigdje ne korespondiraju. Dakle, za Marxa, a protiv Hegela, to je Althusserovo geslo.

Althusser je opet mnogo toga dužan Lacanu u svojoj ideji povijesti kao kontingentnom procesu bez subjekta, ideji, modeliranoj prema lakanovskoj, to jest Spinozinoj ideji o odsutnom uzroku, suprotno lukačevskom proletarijatu kao subjektu povijesti. Althusserov pokušaj objašnjenja 'logike' povijesnih zbivanja ide preko ideje o jednom nadodređenom elementu strukture koji je motor pokretača povijesnog zbivanja, no svi elementi strukture jednako su vrijedni. Ideja cjelovitog povijesnog tijeka toliko je bila mrska Althusseru da je napomenuo kako Lacanu baš i nije bila najpametnije reći da izliječiti čovjeka znači rekonstituirati njegovu povijest.

Protiv hegelijanaca

No, dok Althusser ne iskazuje nikakvu namjeru da revidira svoga velikog neprijatelja Hegela, nego samo Marxa, moglo bi se reći da je Žižek u tome ambiciozniji. Doduše njegovo čitanje nije za Hegela, a protiv Marxa, nego za Hegela, a protiv svih hegelijanaca, u temelju kojega leži činjenica da su svi, ama baš svi, krivo iščitali Hegela. Čitanje Hegela svakako je najupitnije i ono je svakako neprekinuti niz Žižekova opusa u cjelosti. S time da je preispisivanje Hegela neodvojivo od preispisivanja postkartezijanske filozofije. Lacan je već prisutan u Descartesa, Kanta i Hegela. »Što ako psihoanaliza čini vidljivim nešto što moderna filozofija subjektiviteta izvršava, a da to ne zna, svoju utemeljujuću gestu, koju filozofija treba poreći kako bi zauzela svoje mjesto u akademskom znanju, što ako psihoanaliza čini vidljivim konstitutivno ludilo moderne filozofije?«, pita se Žižek (1998:2).

Najsazetije je takvo osvrtnje na Hegela u programatskom članku *Zašto dijalektičar treba naučiti računati do četiri?* (1991), gdje se Zbiljsko, kontingentno pojavljuje kao četvrti pojam koji Žižek najavljuje kao onaj koji će razotkriti u Hegelovoj dijalektici. Žižekov pristup pokušaj je pronalaženja filozofijskih prethodnika psihoanalize, kako bi se *cogito* razotkrio kao nesvjesno same filozofije, a ne kao mjesto ustoličenja i vladavine same svijesti, kao transcendentni subjekt.

U tumačenju Descartesa, Žižek se oslanja na sraz između subjekta iskaza i subjekta iskazivanja očigledna u izjavi »*Mislím, dakle, jesam*« koja lakanovski izražena zvuči »*Mislím ondje gdje nisam, dakle, jesam ondje gdje ne mislím*«. U uobičajenoj formi pitanja Žižek se pita nije li najdjelotvorniji način napuštanja metafizike odustajanje do transgresivnih impulsa i mirenje s ograničenošću ili utamničenošću. Takvo

shvaćanje metafizike dakako ima implikacije za filozofijsko mišljenje. Rodolphe Gasché tvrdi da su u Žižekovoj teoriji identiteta sociopsihološki i psihoanalitički koncepti izmiješani s filozofijskim, jer je sfera onkraj predočavanja upravo sfera mišljenja. Ako je mišljenje, kao filozofsko mišljenje, mišljenje o granicama, tada je korak koji »Žižekovo veselo prigrljivanje logike opozicija ne može poduzeti odista korak prema filozofijskom mišljenju« (Gasché, 1994:279).

Žižek u samom uvodu *Sublimnog objekta ideologije* iznosi tri zadaće svoga djela: promovirati tezu da je Lacan najveći od svih racionalista suprotno uvriježenu mišljenju o Lacanu kao opsjenaru te da je Lacan možda najradikalnija suvremena verzija prosvjetiteljstva. Ta će zadaća Žižekovo djelo locirati unutar nasljedja preispisivanja prosvjetiteljstva i zapadnjačke racionalnosti frankfurtova te dati novi zamah pitanju odnosa racionalizma i iracionalizma. Lacan je posljednji prosvjetitelj, ali njegovo prosvjetiteljstvo jest odista prosvjetljujuće, a ne mračnjačko kakvim ga shvaćaju Adorno i Horkheimer. Dakako da se to pitanje odnosi na sam domašaj psihoanalize u reviziji odnosa racionalnosti i iracionalnosti, *logosa* i *mythosa*. Žižek će drugom prigodom reći da je upravo zadaća psihoanalize da retroaktivno posreduje taj jaki sraz između jednog i drugog koji nam je civilizacija namrla i koji je dakako eskalirao u događajima dvadesetog stoljeća. U auto-intervjuu Žižek (1994) izjavljuje da ono na što Lacan smjera nije ni filozofijsko utemeljenje psihoanalize ni obratna operacija razotkrivanja filozofije kao paranoidno-megalomanskoga diskursa već nešto mnogo preciznije: »analitički diskurs je vrsta iščezavajućeg posrednika između pretfilozofijskog svijeta *mythosa* i filozofijskog svijeta *logosa*« (Žižek 1994, 183-184).

Arheologija simptomatike

Drugi je zahtjev izvesti neki oblik povratka Hegelu, u maniri u kojoj se Lacan vratio Freudu. Treba pokazati da je apsolutno znanje tek ime za priznanje određenoga radikalnog gubitka. Treba reaktualizirati hegelovsku dijalektiku na temelju lakanovske psihoanalize, gdje je aktualna slika o Hegelu kao idealistu-monistu potpuno kriva te u njega treba pronaći afirmaciju razlike i kontingencije.

Treći je zahtjev pridonijeti teoriji ideologije iščitavanjem nekih klasičnih motiva kao što je fetišizam robe te lakanovskih pojmova za koje će se pokazati da su sveza s teorijom ideologije: sublimni objekt, višak uživanja, a najvažnije u takvu čitanju prema Žižeku jest tumačenje suvremenih ideoloških pojava bez upadanja u tipičnu postmodernu zamku ili iluziju da živimo u postideološkom društvu. Opasnost kapitalizma Žižek vidi kao nešto blisko Gramscijevu pojmu hegemonije, transformacija postojećih režima u tolerantne multikulturalističke režime, pri čemu kapitalizam apsorbira upravo one subverzivne momente i zahtjeve koji prijete njegovu postojanju kao specifičan način života.

Posljednja teza nadaje se kao ona koja upućuje na opasnost od neprihvatanja psihoanalitičkih tumačenja ideologije. Upravo su najopasnije one ideologije koje proglašavaju da je čovjek harmonično biće, novi čovjek bez antagonističkih napetosti. Svaka je kultura u neku ruku reakcija-formacija (do-

dajmo, a onda i simptom), »pokušaj kultiviranja traumatske jezgre, radikalnog antagonizma kojim čovjek presijeca pupčanu vrpцу sa prirodom« (SOI, str. 5).

Kako se Hegel, Marx i Lacan povezuju u smislu interpretativnu cjelinu? Laclau i Mouffe smatraju da pokušaj sistematizacije Žižekovih kategorija ide suprotno njegovim namjerama, no ipak se u ovom djelu, a što je primjenjivo i na njegov opus u cjelini, može iscrtati jasan niz referencija. Prva teza jest da je Marx, a ne Freud, otkrio simptom (1. poglavlje, *Kako je Marx otkrio simptom?*). No, taj će se simptom lakanovski tumačiti kao posljednja formacija, kao ostatak subjektiviteta, kao ono što se ne može simbolizirati i dovesti do Hegela te predstavljati onaj dio supstancije koji ne može postati subjekt, kao nepripitomljiva srž Hegelova sustava, simptom koji će Lacan zato preimenovati u sintom (*sinthome*), u čemu ga Žižek slijedi. Frojdovsko tumačenje snova paralelno je Marxovu tumačenju kapitala u smislu odnosa forme i sadržaja; nema sadržaja skrivena iza forme, oblik je već sadržaj. Društveni odnosi između pojedinaca prikriveni su u obliku društvenog odnosa među stvarima, proizvodnih odnosa, što je histerija konverzije tipična za kapitalizam.

Psihoanalitičko učenje jest da nema ničega iza simptoma, simptom je prvobitna tvorba, razriješite simptom i uništiti ste subjekt. To je ideja o sintomu i zato je preimenovan; sintom kao onaj simptom koji je granica kakve-takve cjelovitosti sebstva. Uopće čini se da je Marx pogriješio u svom utopijskom hiper-racionalizmu, u zabludi o potpunom razrješenju patogenog simptoma, viška vrijednosti, koji je sobom odnio i vrijednost. Jedino u višku vrijednosti sadržana je vrijednost uopće, poučava nas Žižek, jedino u prekomjernosti sadržano je uživanje.

Viškovi u kapitalizmu

No, paradoksalno je za Žižeka da se Marx nije uspio nositi s tim paradoksom viškauživanja. Znajući ili sluteći sve, on ipak u Predgovoru *Kritici političke ekonomije* opisuje prijelaz iz kapitalizma u socijalizam u terminima vulgarne evolucionističke dijalektike proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa: »kapitalistički odnosi postaju prepreka daljnjem razvoju proizvodnih snaga i to dovodi do potrebe za socijalističkom revolucijom, dakle, treba uspostaviti proizvodne odnose koji će omogućiti pojačani razvoj proizvodnih snaga kao cilja po sebi samog povijesnog procesa« (SOI, str. 53.) Isti paradoks obilježuje višak vrijednosti i višak uživanja. Ako oduzmemo višak, gubimo uživanje, budući da je ono konstitutivna prekomjernost. Kapitalizam ne može postići unutarnju ravnotežu, on u homeostazi nestaje, »može preživjeti samo u svom mahnitom obliku, trajno revolucionirajući svoje materijalne uvjete« (SOI, str. 52), može preživjeti, dodajmo, idući samo s onu stranu načela ugone.

No, oblik u kojem je izražena antikapitalistička (ali ne i revolucionarno-socijalistička) pobuna Slavoj Žižek prilično je nedorečen u smislu da isključivo dijagnosticira revolucionarnu iluziju. S jedne strane u *Sublimnom objektu ideologije* priznaje da je višak vrijednosti inherentan kapitalizmu i da svi pokušaji da se pripitomi višak vrijednosti nužno propadaju budući da kapitalizam može preživjeti samo u svom



Ptice A. Hitchcocka (1963)

mahnitom obliku. Upravo se neuspjeh marksizma sastoji u toj utopijskoj ideji da struktura viška vrijednosti može biti izmijenjena.

Marksizam nije uspio uzeti u obzir, pomiriti se s objektom-viškom, »s ostatkom Zbiljskog koje izmiče simbolizaciji — što je tim više iznenađujuće ako se prisjetimo da je Lacan skovao svoj pojam viška.uživanja na temelju Marxova pojma viška vrijednosti« (SOI, str. 50). Tako, uobličenje lijevog, antikapitalističkog projekta treba slijediti u terminima različitim od globalne socijalističke revolucije. Potonja je za Žižeka utopijski projekt; subjektovo uživanje odgovara kapitalističkom višku vrijednosti te bi tako globalna revolucija bila i utopijska, a nažalost i vrlo antilakanovska. Naputak nam kazuje da se jednostavno treba izmiriti s manjkom koji stvara višak.

Može li se u tom smislu Žižekovo tumačenje razmatrati na tragu djela jednoga drugog hegelijanca, Francis Fukuyame, koji je dijagnosticirao kraj povijesti u liberalnoj demokraciji, koja postiže najbolje ostvarenje univerzalne ljudske težnje,

želje za priznanjem, hegelijanske (a, opet, i lakanovske želje) te je onda sadašnja demokracija ipak najbolje od svih društava, ili da se poslužimo paradoksom pripisanim Churchill, toliko dragim Žižeku, demokracija je najgori od svih sustava, ali nijedan drugi ne bi bio bolji.

Je li pitanje postmarksizma blisko problematici koju dotiče i Derrida u *Sablastima Marxa* (2002), dijelom usmjerenom i protiv Fukuyamina tumačenja kraja povijesti koje Derrida naziva neoevandeoskom retorikom. Fukuyama kritizira Marxa i predlaže njegovo upotpunjenje: u njemu bi nedostajao taj hegelijanski-kršćanski potporanj priznanja ili timotična sastavnica duše. Ono što je za Derridu očigledno u Fukuyaminu tumačenju jest snažno kristijanizirana shema dijalektike gospodara i roba. Fukuyama upravo nalazi prethodnika u jednom drugom hegelijancu i političaru A. Kojevju te se slaže s njegovom konstatacijom da su poslijeratna Amerika ili članice Europske zajednice utjelovljenje Hegelove države univerzalnoga priznanja. Prema Derridi, Fukuyama se između Hegela i Marxa odlučuje za Hegela, jer oba su mislioca uspostavila ideju kraja povijesti, no dok je za Hegela to libe-

ralna država, za Marxa riječ je o komunističkom društvu. Derridina ideja o kristijanizaciji Marxa jest bliska onomu kako Marxa tumači teolog H. Küng (1987), shvaćajući ideju o prakomunizmu, prvobitnom besklasnom društvu, kao sliku raja, a pad u povijesnost, u povijesno vrijeme sukcesivnih klasnih sukoba, kao izgon iz raja do njegova ponovnog iznalaženja u liku komunizma, to jest kraja povijesti.

Hegel, Marx i nacionalni neo-liberalizam

Hegel je Lacanu došao upravo preko A. Kojèvea, koji je usmjerio općenit tijek hegelijanizma u Francuskoj 20. stoljeća i kojega su mnogi naprosto zamijenili za Hegela. Kojève je transformirao hegelovski monizam u ontološki dualizam, u podvojenost čovjeka i prirode, a kraj povijesti po njemu označava dolazak građanina-mudraca. Njegov je Hegel antropologizirani Hegel u kojem Koncept nema mjesta, »*humanizacija ništavila*« (V. Descombes), gdje ljudska želja za preobrazbom prirodnog okruženja postaje temeljna. Dialektika gospodar-rob koja predstavlja rađanje samosvijesti za Kojèvea je okidač povijesnog napretka, gdje naglašava želju roba (proletera), a povijesni tijek tumači kao utemeljen u želji za priznanjem. Treće je razdoblje građanina-mudraca koje uključuje razumijevanje.

Lacanovo osvrtnje na Hegela dolazi u potpunosti od Kojèvea čije je seminare Lacan slušao u Parizu u tridesetim godinama 20. stoljeća. No, Lacan dehistorizira Kojèveovo tumačenje Hegela i zaustavlja se na temama podvojenosti čovjeka i prirode i na hipostaziranju »želje za priznanjem« kao osnovne želje ljudskoga bića. Lacan je slijedeći Kojèvea izbacio Koncept iz Hegelova sustava, a Žižek će, slijedeći Lacana, učiniti isto: nije sve u monizmu Koncepta, nego u činjenici da postoji nešto što Koncept ne može zahvatiti — kontingenciju te tako Hegelov sustav svjedoči o nemogućnosti simbolizacije traumatske jezgre. Tako se nadalje marksizam može tumačiti kao učenje koji je zabludjelo upravo u emancipatorskim idejama, koje su i dovele do totalitarizma. Humanizam se izokrenuo u antihumanizam.

Upravo je Althusser jedno poglavlje svog djela *Za Marxa* naslovio *Marksizam i humanizam*, implicirajući kako marksizam od početka treba shvaćati kao onaj koji ne pretendira na vraćanje čovjeka njegovu organskom jedinstvu, na ukinuće otuđenja. Bez humanističkih pretenzija, marksizam kazuje nešto posve drugo. I ne može se izroditi u totalitarizam, do-dao bi Žižek.

Upravo se u osvrtima anglo-američkih mislilaca na Žižeka najjasnije vidi koliko je nasljeđe i Marxa i Hegela u odnosu na dominantne ideje liberalizma, što je već spomenuto kao mogući razlog Žižekove popularnosti, kao izuzetna novina na anglo-američkom tržištu. Richard Rorty protivi se Žižekovoj kontinentalizaciji političke prakse u najboljoj pragmatičkoj maniri, baš kao što se Lacan protivio amerikanizaciji psihoanalize. Osvrćući se istodobno na Žižeka i Laclaua (koji povezuje lakanovsku psihoanalizu i deridinsku dekonstrukciju), kazuje da njihov krasan prikaz duboke prirode sebstva nema baš nikakve veze s gorućim političkim problemima kao što je primjerice problem homoseksualaca u američkoj vojsci. U zborniku naslovljenu *Dekonstrukcija i pragmatizam* (1996), koji sadrži međusobna prepucavanja Laclaua i Rortyja, Rorty tvrdi da za sve treba kriviti upravo Marxa, kojem priznaje da je bio sjajan politički ekonomist, ali je nažalost diplomirao filozofiju u mladosti te je taj niz filozofizacije politike, koji Žižek nepogrešivo nastavlja, upravo započeo s Marxom.

Ugledni britanski filozof Peter Dews još je oštrije u svojoj dijagnozi Žižeka. Tvrdi da Žižek vidi modernog pojedinca kao uhvaćenog u dihotomiju između svojeg univerzalnog statusa kao člana civilnog društva i partikularističkih sveza etniciteta, nacije i tradicije, o čemu Žižek podrobnije progovara u djelu *Škakljivi subjekt*, a taj se dualitet ogleda u Žižekovu političkom profilu — »*marksizirajući kulturalni kritičar na međunarodnoj sceni, a član neoliberalne i nacionalistički naklonjene vladajuće stranke kod kuće*« (1995, *Lakanovska di-jalektika Slavoja Žižeka*).

Bibliografija

Althusser, Louis, 1996 *Pour Marx*, Pariz: Maspéro.
 Derrida, Jacques, 2002, *Sablasti Marxa*, Zagreb: HSN.
 Dews, Peter, 1995, 'Slavoj Zizek's Lacanian Dialectics', u *The Limits of Disenchantment*, London: Verso.
 Gasché, Rodolphe, 1994, *Inventions of Difference*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 Küng, Hans, *Postoji li Bog?*, Zagreb: Naprijed.
 Mouffe, Chantal ur., *Deconstruction and Pragmatism*, London: Routledge.

Žižek, Slavoj, 1987, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.
 Žižek, Slavoj, 1991, 'Why Should a Dialectician Learn to Count to Four?', *Radical Philosophy*, 58.
 Žižek, Slavoj, 1994, *The Metastases of Enjoyment*, London: Verso.
 Žižek, Slavoj, ur., 1998 *Cogito and the Unconscious*, Durham, N.C.: Duke University Press.
 Žižek, Slavoj, 1999, *The Ticklish Subject*, London: Verso.

Bilješka

1 Ovaj prijevod, na žalost, ne donosi taj zanimljiv predgovor.

N i k i c a G i l i ć

Kinematografija i kulturna politika

Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture (izvršni nakladnik: Hrvatski filmski savez)

Među važnim je preduvjetima formuliranja kulturne politike svakako i precizno istraživanje 'stanja na terenu', odnosno utvrditih činjenica na području kulture. U tom je smislu knjiga Hrvoja Turkovića i Vjekoslava Majcena od iznimne važnosti, a izašla je k tome i kod pravoga izdavača (Ministarstva kulture), i to kao četvrta knjiga u biblioteci Kulturni razvitak. Ministarstvo, doduše, nije potaknulo istraživanje čiji su rezultati ukoričeni u *Hrvatsku kinematografiju*, no to nije bio razlog da ga ne prigrlji, što svakako valja pohvaliti kao odliku dobre politike (prepoznavanje vrijednih projekata te bliska suradnja sa svim, pa tako i nevladinim/nezavisnim kulturno-istraživačkim projektima i institucijama). Vrijedi se stoga nadati kako će se napokon ozbiljnije prionuti i pisanju zakona o filmu te konačnom reguliranju toga važnog područja suvremene kulture (na krilima krilatice o redu u državnim poslovima i transparentnosti financiranja zajedničkih raznim strankama i ideologijama).

Dakako, u državnom pripomaganju kulturnih projekata te u pozornosti što je javnost pridaje pojedinim segmentima kulturnoga života kinematografija prema nekim mišljenjima ne prolazi osobito dobro (sindrom trinaestoga praseta), no prema nekim mišljenjima hrvatski filmaši i njihove prateće djelatnosti prolaze i predobro — preduboko zahvaćaju u džepove poreznih obveznika, premda ne dostavljaju proizvod koji je vrijedan kao neki drugi kulturni proizvodi (književnost? slikarstvo?), niti je do te mjere zanimljiv kulturnoj publici.

Tko i zašto piše?

Kako se o ovim temama u javnosti obično razgovara na razini klišeja i predrasuda, umjesto klasičnog recenziranja iskoristit ćemo ovu knjigu kao povod za raspravu (zbog čega je, uostalom, i nastala), premda bi grijeh bio ne naglasiti još jednom važnost projekta Hrvoja Turkovića, prerano preminula Vjekoslava Majcena te njihovih suradnika. Dakako, još bi ljepše bilo kada bi ovo istraživanje bilo standardni, rutinski posao državnih ili javnih institucija i ustanova (Ministarstva, Filmskog instituta...), no i ovako, kao izniman (sporađičan) projekt može imati punu društvenu funkciju. Plod su istraživačkoga rada velikoga tima, naime, neumoljive i precizne činjenice o broju kina, filmskih knjiga, o tehničkoj opremi, Kinoteci, godišnje uloženu novcu Ministarstva kulture i Zagreba u područje kinematografije, i tako dalje, u čemu je osobito vrijedna filmografija hrvatske kinematografije — popis filmova s najbitnijim podacima (lavovski dio



toga posla obavio je upravo Majcen). Stoga je ovo temeljno istraživanje dobra podloga za rad budućih istraživača, npr. ekonomskog aspekta kinematografije, sa što preciznijim tablicama o državnim troškovima na pojedini film, uz još preciznije i sveobuhvatnije podatke o, primjerice, gledanosti svih financiranih filmova u komercijalnoj kinomreži, odnosno otkupu kasete u video i DVD-distribuciji te gledanosti na programima HTV, itd.

Javnost će, nadalje, vjerojatno osobito zaintrigirati Turkovićeve studija o povijesnim obilježjima hrvatske kinematografije, u kojoj se poimence progovara o tipičnim pitanjima (zapravo predrasadama) koja se mogu susresti u javnim osvrtima na film i kinematografiju, a mi ćemo se na taj dio knjige nadovezati. Naime, čini nam se kako je slika društvene pozicije filma kakvu ocrtava Turković (prilično tužna slika), posve u skladu s našim, možda čak i još crnijim, dojmovima.

Ponajprije, dakako, na djelu su okrutni zakon tržišta, s najciničnijim vrhuncem u kritičarima koji su istodobno djelat-

nici (pa čak i svlasnici) tvrtke koja prodaje filmove o kojima pišu. No, čak i kod mnogih običnih *nedistributerskih* kritičara, dobar je, ili barem važan, film često onaj koji je mnogo zaradio (tzv. *blockbusteri*, ilitiga velefilmovi), odnosno, u još perverznoj pseudotržišnoj inačici, onaj film koji je gledalo jako mnogo ljudi (nalik hateveovskom mjerenju tržišnog uspjeha turističke sezone prema broju noćenja umjesto prema zaradi). Takvi kritičari najbliži su elitizmu¹ kada pišu o *Oscarima* i raskošnim filmskim festivalima, no kako iole upućeniji filmoljupci znaju koliko su estetski kriteriji doista relevantni za te sajmove taštine, reklame i politike, često se tvrdi da se filmska kritika klanja zlatnom teletu novca i oltaru moći čak možda i češće nego kritike drugih umjetničkih disciplina. No, a o tome na ovome mjestu samo toliko, čini nam se, da je razlika između filmske i, recimo, književne kritike u tom smislu manja no što su to mnogi promatrači izvana skloni povjerovati.

Hrvatski je film, iskustvo nas uči, tržišno uglavnom neisplativ, u Cannesu i Veneciji uglavnom ga nema, premda bi ga moglo tamo biti kada bi Hrvatska upala u žarište političkog interesa, ili ako bi ozbiljna kulturna politika ulagala u festivalske uspjehe. Rijetki 'velefilmovi' (*Kako je počeo rat na mom otoku*, *Šegrt Hlapić*) uz još pokoji 'poluvelefilm' (*Tri muškarca Melite Žganjer*, *Maršal*, *Blagajnica hoće ići na more*) iznimke su koje potvrđuju pravilo. Dakako, uspjeh na B i C festivalima te na festivalima dokumentarnog, kratkometražnog, animiranog ili eksperimentalnog filma (npr. uspjesi filmova Milana Bukovca, Biljane Čakić-Veselić, Lukasa Nole, Daniela Šuljića, Krste Papića...) naznačene tržišne kritičare odveć ne zanima.

A koliko to zapravo košta?

Mnogokoji čitatelj, potaknut dakako i 'zdravorazumskim' novinskim napisima, mogao bi postaviti pitanje zašto te za koga država financira filmove koji rijetko dosegnu čak i brojku od deset tisuća gledatelja? Dakako, već i sama pretpostavka koja leži iza tih pitanja prilično je sablasna: zar bi se kultura morala voditi tržišnim kriterijima i općim ukusom (u kojem su američke komedije i spektakli danas bez konkurencije, koju su im u kasnim godinama SFRJ činile tzv. novokomponirane komedije s Dragomirom Bojanićem Gidrom i Lepom Brenom)? Ako je tako, valjalo bi preporučiti državnim strukturama da Ministarstvo kulture više ne sufinancira izložbe slika i, pazi molim te, instalacija (pa tko još ide u galerije?), a stvarno je nejasno zašto se uporno i dalje otkupljuju zbirke poezije i ezoterični romani o patnjama suvremenih intelektualaca, kad se zna da ljudi čitaju samo kuharice, biografije zvijezda i autobiografske (erotski ili politički vruće) ispovijedi javnih ličnosti! Kulturna bi politika, slijedeći taj put, maštala o hrvatskom Harryju Potteru, Robertu Zemeckisu, ili Lucu Bessonu.

Međutim (a i to piše u knjizi *Hrvatska kinematografija*), primjerice, kazalište već na državnoj razini dobiva više novca od filma (a na nižim razinama državne uprave taj je omjer još i nepovoljniji), premda ni kazališni hitovi nisu baš toliko češći od velefilmova (baš kao što hrvatsko kazalište, primjerice HNK, nema baš toliko življu svjetsku recepciju od hrvatskoga filma). Postavlja se stoga pitanje zašto se isti besmi-

sleni problem opravdanosti državnoga financiranja tržišno neodržive produkcije ne postavlja i u drugim granama umjetnosti, zašto se podrazumijeva da vrijedi financirati i slabo gledanu predstavu ili izložbu za koje doista nije vjerovatno da će ih vidjeti sedamnaest tisuća ljubitelja konceptuale (dok se film, k tome, uz kina, prikazuje i na TV, što se obično zaboravlja kada se govori o slaboj gledanosti hrvatskoga filma)?

Dakako, nama se čini kako bi država tržišni uspjeh trebala prepustiti tržištu (jer još nigdje ni nikada državna intervencija nije *promijenila* tržište — država ga može samo ukinuti!), a sama bi trebala promovirati umjetnički vrijedne projekte te projekte koje je financirala, ali i hrvatsku produkciju općenito, te im sistemskim intervencijama osiguravati javni prostor. Primjerice, mogla bi im poreznim olakšicama za mecene i ustupanjem reklamnoga prostora u državnim i javnim medijima (kad ih već ima) pomoći da se i na tržištu bolje snađu, da budu dostupni što većem broju konzumenata kulture. Država to, uostalom, barem deklarativno čini, no u praksi bi ta načela trebalo razraditi u kulturnu politiku.

Ovaj recept, držimo, vrijedi i za film i za verbalni medij i za druge medije umjetničkoga stvaranja, a kinematografija je, dakle, tek društveno-ekonomsko utjelovljenje (kontekstualno-specifična lokalizacija) nama doista bitne, kulturne i umjetničke naravi filma, i na tome treba graditi kulturnu politiku. To što prosječan film više košta od prosječne zbirke poezije doista nije razlog da kulturna politika, kada je o filmu riječ, usvoji tržišne kriterije, baš kao što ni činjenica da kazalište državu više košta od filma nije razlog da kazalištarci masovno završe na burzi rada.

Najvažnija umjetnost?

Premda se kao medij i kao umjetnost film pojavio još u pretprošlom stoljeću, još su jake predrasude s kakvima se pisci, likovnjaci i drugi kulturnjaci rjeđe susreću, pa je doista znakovito da su lukavi video-umjetnici s pravom osjetili da će lakše ući u društvenu instituciju umjetnosti putem likovnih umjetnosti nego putem filma, odnosno kao nova, potpuno samostalna društvena struktura. Film je, u glavama mnogih konzervativaca (i onih s lijeve i onih s desnice) tek vulgarna zabava za svjetinu, s pjevanjem i pucanjem, odnosno instrument reprodukcije vladajuće ideologije i održanja struktura moći.

No, premda se sada već udaljavamo iz korpusa tema knjige *Hrvatska kinematografija*, iskoristit ćemo prigodu te upozoriti kako uz spomenuta pravila koje uklapaju kinematografiju u kruto i anglofono globalno tržište postoji i jedno drukčije 'tržište', koje, dakako, djeluje i na književnost i na slikarstvo i na glazbu. Riječ je o malom hrvatskom etatištkom tržištu na kojem je država glavni kupac (a uz to i mecena), pa se uz prilagodbe tema, idologema, stilema i kadrovskih rješenja globalnom tržištu, dakako, javlja i prilagodba tih kriterija lokalnom kulturnom 'tržištu', na kojem su od presudne važnosti podudarnost s ideologijom lokalnog ili državnog političkog moćnika, dobra politička veza te, *zadnje*, *al' ne manje važno*, međusobno namještanje nagrada, financiranih projekata, položaja u žirijima i nadzornim odborima.

Možda s naše strane nije korektno to što idološke kriterije izjednačavamo s klijentelizmom i nepotizmom, no što možemo kad imamo poprilične predrasude prema zagovornicima ponajprije ideoloških te izravno političkih prosudbi umjetnosti — danas je, primjerice, prilično evidentno da zagovornici i provoditelji socrealizma u 1970-im i 1980-im godinama u većini slučajeva nisu baš čvrsto vjerovali u nesvrstanost, samoupravljanje i Titov put. Naime, kao što su onomad govorili klasici lenjinizma (tj. Lenjin), »*film je za nas najvažnija umjetnost*«; film je skupa i važna igračka, te je kao takav dio političkoga sustava, kao takva ćemo ga financirati, o njemu rasuđivati, pisati i procjenjivati ga. I tada postaje strašno važno govori li film o našoj suvremenosti ili ne govori (kliše o suvremenosti hara otkada je filmske kritike u svijetu te u nas), donosi li nešto novo, odnosno napredno (vidi prethodnu zgradu) te, u vezi s tim, trebaju li nama takvi filmovi, komu se obraćaju, kako djeluju na mlade odnosno na javni moral, uljuljukuju li našu savjest ili kritički progovaraju o rak-ranama našega društva, govoreći time i o nama lokalno i o čovjeku kao takvu?

Dakako, ti dosadni klišeji (upotpunjeni oportunističkim i institucionalno kodiranim načelom »reci mi za koga glasaš pa ću ti reći kakve filmove cijeniš«) dodatno su opterećenje otužnoga položaja filma: ako nije samo sredstvo kojim će se zgrnuti profit (odnosno kojim će skromni kritičar/distributer prehraniti svoju obitelj), film je sredstvo političke borbe — dobar je ako je naš, loš je ako je njihov, a onaj tko ne voli filmove koje ja volim (bez obzira kakvo je moje filmsko obrazovanje i koliko mi je medij filma zapravo bitan), e taj je pak divlji dinaroid, odnosno strani plaćenik.

Dakako, takvih devijacija ima, primjerice, i u tzv. književnom životu, no, kao prvo, mnogo je više školovanih i institucionalno uhljebljenih ljudi na području književnosti (pa i likovnih umjetnosti, glazbe) koji se bez većega straha po vlastitu egzistenciju mogu boriti protiv vjetrenjača (pa im tu borbu u njihovu polju prepuštamo — i tamo je vjetrenjača napretek te im neće ponestati bitaka), a kao drugo, pojedina

knjiga ili izložba (uglavnom) manje stoji od pojedinog igranog filma, pa se, čini nam se, disperzijom projekata u književnosti donekle smanjuju svakovrsni tržišni te politički pritisci.

Glede zaključka

Filmsko je obrazovanje, uostalom, na vrlo nezadovoljavajućoj razini: zvuči nevjerovatno, no zapravo je tužna istina da, primjerice, u školskome sustavu filma ima manje nego u pionirsko vrijeme uvođenja *sedme umjetnosti* u školske programe, kada se najnovije generacije redatelja, kritičara ili novinara koji pišu o filmu još nisu bile ni rodile. Hrvatska kinoteka k tome nema svoje dvorane (a nema ni odveć impresivan fond filmskih klasika), Filmski centar bavi se podstarnskim prikazivanjem, a filmološke se knjige takorekuć ne prevode, pa su nove generacije potencijalnih filmoljubaca uvelike prepuštene kaotičnom terminiranju na (navodno) javnoj televiziji te malo, ali sve jačoj mreži kinoklubova i nezavisnih prikazivačkih inicijativa, uz pokoje art-kino. Knjige se, dakako, nabavljaju na stranim jezicima (pretežito na engleskom).

Imajući sve izrečeno u vidu jasno je zašto hvalimo *Hrvatsku kinematografiju*, koliko god joj možda činimo medvjedu uslugu sumjerajući je s kontekstom u kojem bi lako mogla ostati neiskorištena i zanemarena, a sama ga je tek sporadično dotaknula odnosno (dodali bismo, primjereno decentno) prešutjela. Naime, film nekima od nas nije tek sredstvo političke borbe, razbibriga od dosadne temeljne struke ili riznica simptoma i šarenih metafora. Film je za nas, doista i bez ironije, najvažnija umjetnost, a k tome i najvažnija grana društvenih sistema kojima umjetnost stupa u odnose sa svojom neumjetničkom okolinom (drugim granama, dakako, svaka čast, i široko im polje u njihovim — književnim, ikovnim i ostalim časopisima). A ako država ne iskoristi *Hrvatsku kinematografiju* sada kada je ima u rukama (a sama ju je objavila), to neće biti dobar znak za budućnosti hrvatske kulturne politike u njezinu kinematografskom segmentu.

Bilješka

- 1 Zanimljivo je da populističke tendencije spajaju inače često suprotstavljene (no često i isprepletene) tabore plaćenika globalnoga kapitala, potom proklamiranih čuvara nacionalnog ognjišta te, napokon, starih i novih marksista koji su nekoliko godina nakon svršetka Domovinskog rata počeli vraćati dobar dio simboličke i stvarne moći u hrvatskoj kulturi.

M a r i j a n K r i v a k

Murnau – jedna njemačka 'simfonija sjete'

Friedrich Wilhelm Murnau, uz Pabsta i Langa, sigurno je najvažniji autor nijemoga razdoblja klasičnoga njemačkoga filma. Neki će, kao ne manje važno ime prema gore spomenutim majstorima poduzeća UFA i studija u Babelsbergu, pridodati i ime Ernsta Lubitscha, pa i Roberta Wienea — redatelja čuvenoga *Kabineta doktora Caligarija*. No, ipak, Murnau, Lang i Pabst čine prvi veliki klasični njemački trojac u kinematografskoj povijesti, kojemu će moći parirati još jedino 'sveto trojstvo' novoga njemačkog filma iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća — Fassbinder, Herzog i Wenders.

Majstor sjete i užasa

Murnau je tamni pol među spomenutim redateljskim imenima. Istodobno metafizičar i pjesnik, stilistički ekspresionist i

bolno suptilan realist — Murnau svojim opusom stoji na razmeđu ekspresionizma i nove stvarnosnosti (*Neue Sachlichkeit*), između 'komornog filma' i 'filma ulice'. Murnau je taman stoga što je tonus njegovih filmova najčešće sumoran, sjetan. Ozračje im je ponajčešće strašno, odnosno stravično, kako vizualno tako i tamnim porivima protagonista, kako strašnim pričama tako i primjerenom scenografijom, bila ona prirodna ili artifičijelna. Sjeta jest, pak, onaj motiv koji obilježuje toga autora, brojem filmova relativno skromna opusa te razmjerno kratka životnoga vijeka. No, svojim vrhuncima u tim tzv. 'sjetnim filmovima', Murnau ostaje zapisanim na pijedestalu najvećih autora u povijesti svjetske kinematografije.

Murnauov je životopis buran: kratak, ali intenzivan. Do smrti u automobilskoj nesreći 1931. u Kaliforniji, neposredno prije premijere *Tabua*, zatekao se u mnogim 'životnim ulogama'. Student filozofije i povijesti umjetnosti, u Heidelbergu i Berlinu; glumac u kazalištu slavnoga Maxa Reinhardta; borbeni pilot u Prvome svjetskome ratu — uzevši ime idiličnoga južnobavarskog gradića, ovjekovječena i od Kandinskog — Murnau se filmskoj režiji posvećuje kao tridesetogodišnjak, od 1919. godine.

Nakon prvenca *Dječak u plavom* (*Der Knabe in Blau*, 1919), snima intenzivno, no njegovi su rani filmovi, uglavnom, nesadržani. Osim *Odlaska u noć* (*Der Gang in die Nacht*, 1920), najstariji je sačuvani film i otvorio InterNationes, ciklus u organizaciji Filmskoga Centra i Goethe Instituta, predstavljen u Kinoteci ovoga ožujka. *Dvorac Vogelöd* (*Schloß Vogelöd*, 1921) tek u naznakama otkriva Murnauov redateljski postupak i njegove autorske opsesije. Detekcijski film, sam po sebi, ne pruža podatno tlo za ekspresiju toliko dragu Murnauu, njegovu minucioznu studiju karaktera, ali i scenografska rješenja što plijene kontrastnošću, odnosno *chiaro-scuro* fotografijom.

Sva je scenografija podređena općem ozračju filma, ali i opterećenju nerazotkrivenim umorstvom što pritišće sve protagoniste u njemu. Dok traje istraga, traju i oluja i kiša; kada se otkrije ubojica, koji tada postaje samoubojicom, atmosfera se razvedrava. Nema više pritiska ni u ozračju ni u okružju. Tek u jednome trenutku, nakon reminiscencije počinjena ubojstva, kompozicija kadra u totalu — čovjek i žena svatko na svome polu ekrana — nagovješćuje Murnauov redateljski genij. Zapaža se ovdje i Murnauova latentna 'moralka' ubi-



Posljednji čovjek

jeni se želi posvetiti duhovnom životu, dok putena barunica i njezin ljubavnik to ne mogu podnijeti i posežu za zlom.

Maestralnu ulogu detektiva, svećenika/ispovjednika tumači izražajni Lothar Mehnert, čija ekspresija nadilazi teatralnost što opterećuje ostale likove u filmu. Suzdržanost protagonista biva ovdje strukturalnom kvalitetom sama ostvarenja, koje inače ne ulazi u vrhove Murnauova autorskog opusa. No ova 'Kammerspiel detekcijska drama' bit će uvodom u mnogo uspješiji žanrovski prototip, koji će uslijediti sljedeće godine. Prva filmska verzija *Dracule* Brama Stokera uspješna je u svakome pogledu. Kako umjetnički tako i u najširega gledateljstva. Pravi ekspresionistički vatromet vizualne ideje i maštovitosti udružio se u filmu s autorskom studijom o zlu u vrlo precizno strukturiranoj režiji. *Simfonija strave* — kako glasi podnaslov — doista je maestralno orkestrirana. Od scenografije, koja je efektno izabrala eksterijere kako bi u svojoj strahotnosti bili *al pari* sa stiješnjim interijerima mračne tjeskobe, pa do samoga lika grofa Orloka, odnosno Nosferatua, u poslije nikada nadmašenu utjelovljenju Maxa Schrecka. Murnau se u ovome filmu doista koristio svim redateljskim instrumentarijem koji mu je stajao na raspolaganju. Fotografija — koja je posebice dobila na vizualnoj kva-



Nosferatu

liteti restauracijom filma s pomoću raznobojnih sepija — obogaćena je raznim tehničkim, strukturalističkim postupcima poput korištenja negativna, dvostrukih ekspozicija, animacije pokreta, odnosno (kako se to stručno kaže) piksilacije.

Film stoji na samim počecima žanra 'vampirskog filma', no jednako je tako samome žanru zadao koordinate tako da se svaki novi pokušaj obrade tematike morao postaviti u odnos prema Murnauovu *Nosferatuu*. I najčešće se takav pokušaj pokazivao deficijentnim prema njemu. Jer, već sam Murnau metažanrovski se odnosi prema žanru. Osim dominirajućeg momenta stravičnog, samim postavom, *Nosferatu* je vizualna travestija pokradenog Stokerova predloška, s promijenjenim imenima, ali i ozračjem. Dok je roman *Dracula* obilježen prije svega tragikom i pojavom neiskorjenjiva zla, Murnauova filmska priča jednako tako uz stravične kombinira elemente komike, odnosno groteske.

Sam naslovni lik groteskno je ružan te svojom pojavom izaziva užas, ali i s dozom stilizirane mehanike pobuđuje komički obojenu distanciranost gledatelja. Orlok, odnosno *Nosferatu*, mehanička je, no istodobno ironijska inverzija motiva *deus ex machina*. Stravični motiv cijele pripovijesti nije toliko vezan uz alkemijsku mistiku samoga vampira Nosferatua, koliko uz motiv 'zemlje i krvi'. Jer, vampirska potreba za prokletom, od Boga odbačenom zemljom uz isisavanje krvi nevinih — izravna je asocijacija na ideologiju *Blut und Boden*, na nacionalsocijalizam, koji već stoji u predvorju sutona Weimarske republike.

Mračnoj sjeni Nosferatua poklonio se niz autora u filmskoj povijesti. Ipak, izravni je Murnauov sljedbenik Werner Herzog, svojom verzijom priče o *Fantomu noći* iz 1979, (a Klaus Kinski, pak, jedini je legitimni nasljedovatelj popudbine Maxa Schrecka). No, upravo glede groteskno-komične strane *Nosferatua*, važnim se filmom ove tematike čini i Polanskijev *Bal vampira*; posebice se tjelesno bliskim čine likovi Huttera (Gustav von Wangenheim) i samoga Polanskog u njegovu filmu. Konačno, iako se to na prvi pogled ne čini tako, Murnauovo remek-djelo mnogo je bliže suvremenoj medijskoj kulturi negoli Munchovu ekspresionističkom *Kriku!*

Svijest o mediju i proricanje nadolazećeg

Posljednji čovjek (*Der Letzte Mann*, 1924), prema sjajnom scenariju Carla Mayera, Murnauov je autorski trijumf iz posve drukčijeg polazišta — *sjete*. Priča o ostarjelom hotelskome portiru, koji gubitkom povlaštenoga mjesta gubi ne samo uniformu, simbol njegova značenja u društvu, nego i status u vlastitoj malograđanskoj sredini — *sjetna* je priča o poniženju i uvredi. Murnau je u film uložio svu svoju ingenioznost u strukturiranju priče, ali i kompletnog ugođaja sjetne i životnih tragedija tzv. malih, krhkih i ranjivih ljudi.

Osim Mayera, Murnauovu pobjedničku ekipu ovoga ostvarenja činila su i još dva nezaobilazna imena njemačkoga filma tog razdoblja. Snimatelj Karl Freund, sjajno je vizualno uobličio sve psihološke preobrate protagonista, posebice oniričke sekvence na razmeđu jave i sna, uporabom objektivna koji zamagljuju vizuru i bojeći ozračje filma, dok je sce-

nograf Walter Röhrig, koji je sjajno kontrapunktirao razliku između malograđanskih slumova i velebne raskoši hotela Atlantis, također znatno pridonio ukupnome izgledu filma.

No, ipak, *Posljednjim čovjekom* dominira figura maestralnog Emila Janningsa u naslovnoj ulozi. Njegova gestikulacija, pomalo naglašene teatralnosti, savršeno se uklapa u idejnu potku cijeloga filma — priču o prolaznosti površnoga značaja u društvu. Ipak, Murnauova je i Mayerova priča puna razumijevanja za sasvim ljudske slabosti njezina protagonista. Tragika se pretapa u sjetu, a sjeta opet u životni optimizam, autorski posve namjerno pridodan prvobitnoj realnoj tragici događanja u pripovijesti. Konačni obrat, kada poniženi protagonist dobiva nasljedstvo ekscentičnoga Amerikanca, ponovno je metaautorski postupak *deus ex machina*, koji bitno ne mijenja opori dojam temeljne dramaturške konstrukcije. (U američkoj verziji stoga film ima i naslov *Posljednji smijeh*, *The Last Laugh*).

Svijest o mediju i njegovoj recepciji pridodala je ovaj artificialni *happy end*. No, konačno majstorstvo i veličina filma prepoznata je u Murnauovoj sjetnoj umjetničkoj genijalnosti i osjećaju za naraciju dotad gotovo nazabilježenu u poetici nijemoga filma. Naime, Murnau film gradi gotovo uopće bez međunatpisa, pripovijest u potpunosti priča slikama. Autor govori jedino jezikom svoje vizualne imaginacije i sjetne inspiracije, pa je i ovaj film ostao trajnim dokazom autorske genijalnosti i takvim je zapisan u svim povijesnim pregledima najvećih filmova uopće.

Murnau se nakon toga potpunog autorskoga trijumfa posvetio afirmiranju njemačkoga filma u obliku njegova proboja na američko tržište. U tu se svrhu poduhvatio dvije adaptacije klasičnih literarnih tekstova. *Tartuff* (*Herr Tartüff*, 1926) rađen je prema klasiku Jean Baptiste Molièrea i polučio je umjeren uspjeh kod njemačke publike. Danas se taj film doima groteskno teatralnim, što možda može biti primjerenim postavu Molièreova predloška, no nije bitno utjecao na vrednovanje Murnauova opusa u cjelini. Okvir priče čini metainstanca o sjevremenosti pojave Tartüffa, smještanjem u Prusiju Friedricha II, a govori o vječnoj prisutnosti licemjerja u našoj blizini.

Film je zapravo posvećen glumačkoj virtuoznosti Emila Janningsa, koji je za naslovni lik, inkarnaciju religioznoga licemjerja i društvenog parazitstva, izrekao da »zrači tragičnom i komičnom snagom gotovo demonske moći«. Osim što, za razliku od virtuožno sačinjena *Posljednjeg čovjeka*, vrvi i nepotrebnim međunatpisima, film ostaje ponajviše zapamćen po prekrasnoj Lil Dagover u ulozi Elmire, žene koja se žrtvuje zbog ljubavi prema svome životnom suputniku, naivnom grofu Orgonu.

Faust, s podnaslovom *Jedna njemačka narodna priča* (1926), mnogo je bliži predložak Murnauovu autorskom senzibilitetu. Njegov je film, što je razumljivo, mnogo bliskiji Goetheu negoli Marloweu. Mitska, romantična legenda o prokletstvu prodaje duše đavolu u zamjenu za mladost ima duh upravo njemačke *Volkssage*, s kojom Murnau srasta. Igra svjetla i sjene u ovoj visoko stiliziranoj priči bila je podatna za sve virtuozne vizualne imaginacije velikoga umjetnika 'duše i sjete'. Za razliku od Langova *Sturm und Drang* na-



Nosferatu

dahnuća iz ciklusa nacionalnih legendi, vagnerijanski intonirana ciklusa o Nibelunzima — Murnauov je romantični postav duboko individualiziran. Tragika pojedinca ono je što nosi cijelu priču. Raskošna produkcija *Fausta* donijela je ponovno maestralni glumački *tour-de-force* Emila Janningsa u ulozi Mefista.

Istodobno, lik Fausta u interpretaciji Göste Ekmana blizak je Murnauovim 'sjetnim junacima'. Duhovni i intelektualni autoritet, tjelesno neživljen, ovaj se lik uklapa i kaleidoskop vječno nostalgичnih karaktera redateljeva autorskog svijeta. Posljednji natpis o sveiscjeljujućoj Ljubavi tek je čežnja za nedostizivim idealom. *Faust* je, konačno, Murnauu otvorio vrata Hollywooda i doveo ga do producenta Wiliama Foxa. Tom je suradnjom obilježeno posljednje razdoblje njegova stvaralaštva. Murnauov američki opus sadrži tri zanatski korektna, komercijalno više ili manje uspješna filma te jedno remek-djelo za sve filmske povijesti. Cirkuska melodrama *Četiri đavola* (*Four Devils*, 1928), epopeja o 'kruhu našem svagdašnjem' *Gradska djevojka* (*City Girl*, 1930), te *Tabu* (1931), iniciran suradnjom s Robertom J. Flahertyjem, romantične dramaturgije, no dokumentarističke teksture — o životu na Polineziji, a sniman na Tahitiu — označuju smiraj karijere majstora Murnaua, ali i epohe nijemoga filma.

Murnau je u Americi ostao velik tek po jednome filmu. Nenadmašna 'simfonija ljubavi', *Zora* (*Sunrise*, 1927) ponovno otkriva sjetnu stranu Murnauova autorskoga rukopisa. Priča o ljubavi, kušnji nevjere i zločina, toliko je stvarno situacijski postavljena, no istodobno i poetski uzvišena, da jednostavno plijeni 'vječnom vjerom u ljubav' što nadilazi sve ovozemaljske prepreke. *Zorom* Murnau na neki način preudicira civilizaciju u kojoj živimo, civilizaciju u kojoj površna digitalna komunikativnost zatomičuje bilo kakvu potrebu *istin-skog ljudskog dodira i bliskosti*. F. W. Murnau izvorni je umjetnički genij, ali i prorok 'neizbježno nadolazećeg'.

Elvis Lenić

Vizualna složenost filma *Sretni zajedno* Wonga Kar-waija



Na početku filma *Sretni zajedno* (*Happy Together*, Hongkong, 1997) dvojica ljubavnika (Tony Leung i Leslie Cheung) stižu iz Hongkonga u Argentinu. Tamo se ubrzo posvađaju i nastavljaju odvojenim putovima. Leung se zapošljava kao čuvar u tango baru, gdje svraća i Cheung sa svojim novim ljubavnicima. Nakon nekog vremena opet se pomire, iznajmljuju sobu i ponovno žive zajedno, a Leung se zapošljava u kineskom restoranu. No, ponajviše zbog temperamentne Cheungove naravi, veza ponovno dolazi u krizu i Leung postaje svjestan da se mora suočiti s konačnim prekidom. Utjehu pronalazi u društvu mladića (Chen Chang), turista iz Tajvana, koji s njim radi u kineskom restoranu. Hongkonški redatelj Wong Kar-wai stekao je svjetsku slavu zahvaljujući velikom opusu (ni desetak filmova) fascinantne stilске izvedbe. Iako gotovo svaki njegov film sadrži dovoljno materijala za posebnu analizu, a *Chungking Express* vjerojatno je medijski najekspoziraniji, *Sretni zajedno* čini mi se emocionalno najsnažnijim i najdojmljivijim u cijelom opusu. Dijelom zbog toga što je danas prilično uobičajena tematika homoseksualne ljubavi ovdje odlično razrađena, ali ponajviše zbog impresivne primjene vizualnosti. U kratku teksturu koji slijedi pokušat ću definirati upravo najvažnija obilježja vizualnoga stila u tom sjajnom filmu.

Različite vrste fotografije

Wong Kar-wai stalno surađuje s direktorom fotografije Christopherom Doyleom, a rezultati njihove suradnje zasigurno su među najimpresivnijima u suvremenoj svjetskoj kinematografiji. Doyleova prekrasna fotografija, osim što je praznik za gledateljeve oči, vješto ulazi pod kožu Kar-waijevih likova, ocrtava njihove karaktere i predočava emocionalna sta-

nja. Film *Sretni zajedno* snimljen je u više različitih vrsta fotografije, a ugrubo izdvajam tri vrste. Uvodni dio filma snimljen je u fotografiji zelenkastih tonova. To je dio priče koji prati dolazak ljubavnika u Argentinu, njihovu prvu svađu, Leungov posao u tango baru i Cheunga koji nalazi nove ljubavnike. Kar-wai je očito svjestan dojmova koje ostavljaju fotografije snimljene u prevladavajućim tonovima zelene boje. To nedvojbeno asocira na patinu vremena i svijest o prolaznosti materijalnoga svijeta, svemir koji se fizikalno raspada i ostaje samo u zakucima sjećanja. Takvu stanju smjera i razvoj odnosa između njegovih likova — ono što se trenutačno događa ubrzo će pripasti području sjećanja. Kako se bližimo sredini filma, promjene u odnosima među ljubavnicima ipak nagovještaju određene pomake nabolje. Ljubavnici se mire, počinju zajednički živjeti, smiješi im se nova budućnost. Zato je njihov život u tim trenucima prikazan u potpuno drukčijoj vizualnoj izvedbi. Fotografijom dominiraju jarke i žive boje, slika je ispunjena energijom, nastoji potpuno prenijeti životnost koja je zavladała likovima. Takva fotografija koristi se i nakon što se ljubavnici drugi put posvađaju. Vjerojatno zato što Leung, ubrzo nakon toga, nalazi utjehu u novom znanцу Changu, on mu daje novi polet i motivaciju za život.

Napokon, u narativnoj strukturi filma iznimno su bitni i povremeni kraći dijelovi snimljeni u fotografiji plavičastih tonova. Plava boja ostavlja dojam sterilnosti i hladnoće (iako gledano sa stajališta fizike upravo ta boja ima najvišu temperaturu), zbivanja koja se odvijaju u plavom ozračju ne potiču osjetila na doživljaj radosti. Slično je i stanje Leungova duha nakon konačne propasti ljubavne veze s Cheungom. Tada slijedi kraća sekvenca u kojoj utučen plovi na splavi

okupan plavom svjetlošću. U sličnu kontekstu treba shvatiti i prizore veličanstvenih slapova koje ljubavnici namjeravaju posjetiti nakon dolaska u Argentinu. Kako s vremenom njihova veza nezadrživo propada, tako i slapovi postaju simbol propasti ljubavnih osjećaja i pripadajuće tuge. Zato ih Doyle i snima u plavičastoj fotografiji, a jedan od tih kadrova montiran je na samom početku filma. Tim postupkom Kar-wai već u uvodnim kadrovima diskretno naglašava što će se poslije dogoditi.

Druge vizualne značajke

Osim neosporne važnosti fotografije, narativno su iznimno bitni i ostali vizualni elementi kojima se Wong Kar-wai često koristi. Ponajprije osebujan način snimanja — izrazito dinamična i nemirna Doyleova kamera — ali i specifični postupci montaže (William Chang i Ming Lam Wong). Njihovi montažni postupci prilično odudaraju od pravila koja se primjenjuju u klasičnom, realistički orijentiranu igranom filmu. U Kar-waijevu filmu rijetko se događa da lik izađe iz nekog kadra, i da je najavljen prijelaz na sljedeći kadar. Naprotiv, nakon kadra u kojem se lik nalazi u određenom prostoru, neposredno slijedi kadar u kojem se nalazi u potpuno drukčijem prostoru ili zauzima drukčiji položaj u istom prostoru. Također, čest je slučaj da se serijski montira nekoliko kratkih kadrova u kojima se iste likove snima u različitim planovima bez posebna prizorna razloga. Učestalom primjenom takvih postupaka stječe se dojam bačenosti likova, njihove slučajne pozicije u prostorno-vremenskom kontinuitetu. Takva montažna izvedba, uz već spomenuti način snimanja, pojačava dojam izražajne rastrganosti i unutrašnjeg nemira.

Među postupcima koje Kar-wai često primjenjuje, a također su bitni u narativnoj strukturi filma, valja izdvojiti ubrzano i usporeno kretanje. Ubrzanim gibanjem koristi se u točno određenim trenucima filma. Tako su izvedeni kadrovi s totalima gradova u kojima se njegovi junaci nalaze ili pak širi planovi prometnih dijelova grada. Munjevitost gibanja slučajnih prolaznika i brzina izmjene svjetlećih reklama upućuju na užurbanost, živčanost, uzavreli gradski ritam. Takvo stanje svijeta u kojem glavni junaci tjelesno obitavaju često je suprotno njihovu načinu funkcioniranja. Oni podliježu melankoličnim stanjima, kontemplativnim ugodajima i skloni su preispitivanju vlastitih životnih uloga. Zato ih redatelj često prikazuje potpuno suprotnim postupcima, zarobljene u usporenu kretanju (primjerice, u noćnom taksiju pod neonskom rasvjetom), i to je pravi odraz trenutnih duševnih stanja. Wong Kar-wai vješto uravnotežuje tužne i komične elemente, ne zazire od posljednjih jer zna da bi potpuna prevlast prvih umanjila vjerodostojnost cjeline.

Među prizorima koji polučuju duhovite učinke osobito vrijedi istaknuti inventivno vizualno rješenje. U sekvenci pri kraju filma osamljeni Leung leži na postelji u Argentinu, obuzima ga nostalgija i glasno razmišlja kako iz njegove pozicije izgleda Hongkong (koji se nalazi na suprotnoj strani zemaljske kugle). Odmah potom slijedi nekoliko kadrova u kojima se kamera okrenuta naglavačke kreće kroz središte Hongkonga — tako da neboderi izviru iz gornjeg ruba ekrana i prodiru u donji rub koji zatvara nebo — da bi se zatim



Leslie Cheung

pozornost vratila na Leunga, koji odrađuje noćnu smjenu u nekoj klaonici u Argentini.

Sažetak redateljeva pristupa

Film *Sretni zajedno* Wong Kar-wai snimao je s poznatom ekipom suradnika (glumci, direktor fotografije, montažeri), gotovo svi radili su s njim na nekim ranijim projektima. Ako je točno da počinje snimati s nedovršenim scenarijem, što se uvijek ističe o člancima posvećenim njegovu radu, onda takav pristup u spomenutim uvjetima ne znači potpunu improvizaciju. Suradnici, koji iznimno profesionalno shvaćaju svoju zadaću, ne ostavljaju prostora za traljave izvedbe, a djelomično improvizirajući pristup uvijek pogoduje glumačkoj izravnosti i spontanosti prikazanih situacija. Kar-wai je autor koji u završnici uspijeva uskladiti sve elemente i nametnuti dosljedno izražavanje ponajprije vizualnim putem. Vizualnim putem pratimo smjenu pojedinih događaja, vizualno se predočava ozračje u pojedinim scenama, pa čak ocrta karaktere i trenutačna stanja pojedinih likova. Doduše, Kar-wai ponekad se koristi i naratorom iz pozadine (glas pripada Tonyju Leungu), ali zanimljivo je da njegov monolog ponajprije naglašava promjene i gradacije u odnosima među protagonistima, a nikad ne ide u određivanje pojedinih



nosti njihovih emocionalnih stanja. Arsenal vizualnih rješenja za kojima maštovito poseže prostire se na neograničeno područje. Njemu nije strano poigravati se različitim vrstama fotografija, drsko narušavati postojeće montažne konvencije ili znatiželjno ubrzavati i usporavati snimljene kadrove. U njegovu radu nalazimo dječakačke razigranosti, maštovitosti i neutažive znatiželje, dok je stalno prisutan čvrst dojam da on jako dobro zna što radi i kako bi u konačnici trebala izgledati cjelina.

M i d h a t A j a n o v i ć A j a n

John Grierson i animirani film

John Grierson: »*I am a fighting believer in democracy*«
(*Ja sam borbeni vjernik demokracije*)

Vjerojatno najveća utopija u povijesti filma National Film Board of Canada ostvarenje je sna vjerojatno najvećega utopista filma Johna Griersona, čija su fantazija, genijalnost, vizionarstvo i, ne najvažnije, tvrdoglavost, materijalizirani u svakoj cigli od kojih se sastoji zgrada na ulazu u Montreal (gdje se danas nalazi studio NFB) — ali još više u svakom kvadratu od više od osam tisuća dokumentarnih i animiranih filmova proizvedenih nakon 1937, kada je taj škotski prorok filma sletio u Kanadu.

Usprkos brojnim historijskim i biografskom knjigama o Griersonu i dalje je mnogo kontroverzi oko njegova burnog života i opsežne ostavštine, koja se sastoji od filmova koje je producirao ili osobno režirao, filmskih institucija koje je utemeljio, tekstova, kritika, intervjuja, ali prije svega njegovih ideja i stanovišta o filmu i njegovoj ulozi u društvu. Nitko nikada nije učinio dokumentarni film nečim tako važnim kao što je to pošlo za rukom tom legendarnom ekscentriku koji je navodno jeo samo jaja, a jaje je osobno umio spremati na pedeset različitih načina. Njegovo ime kao da nije postojalo, svi su ga uvijek zvali isključivo Grierson. Čovjek koji je *radio sve vrijeme*¹ i koji je jednu te istu večer znao piti jeftino vino s nekim beskućnikom u kolodvorskoj krčmi i poslije viski s premijerom u luksuznom hotelu. Ništa na svijetu nije više mrzio od birokracije, sastanaka i sjedenja u uredu, a ipak je život proveo na političkim i organizacijskim funkcijama. Bio je birokrat koji je govorio jezikom pjesnika. Provodio je svoje ideje s ledenom odlučnošću i čeličnim uvjerenjem u njihovu ispravnost. U isto vrijeme optuživan je za diktatorski način rada, ali i bio obožavan od doslovce svakoga s kim je ikada surađivao. Među ljudima koji su radili filmove u Griersonovoj produkciji nalaze se neki od najgenijalnijih umjetnika koji su uopće djelovali u mediju filma; Norman McLaren, Joris Ivens, Robert Flaherty, Len Lye, Alberto Cavalcanti, Lotte Reiniger, Alexander Alexéieff...

Bio je pobornik demokracije koji je smatrao da se štošta može naučiti od Hitlera i Goebelsa kao nevjerojatno vještih manipulatora masama. Respektirao je Lenjina i osobito Trockoga iako nikad nije bio komunist. Lakonski je formulirao svoju političku poziciju kao biti »*uvijek inč ulijevo u odnosu na vladajuću stranku*«. Držao je propovijedi u crkvi prije nego što je bio izbačen zbog odveć radikalnih stavova.

Imao je običaj katolicima citirati Lenjina, a komunistima Bibliju.

Optuživali su ga za škotski nacionalizam, ali on je bio »*Škot koji nije inzistirao na boljoj Škotskoj nego na boljem svijetu*« (Ellis, 2000: 179). Grierson je zapravo cijeloga života bio uvjereni internacionalist, ali uvijek čvrsto ukorijenjen u gigantsku civilizacijsku tradiciju britanskog otočja i engleskog jezičnog oceana. I kad je u svojim kasnim godinama radio za Škotsku televiziju, nije želio preseliti iz svoje engleske kuće, nego je putovao do Glasgowa.

Čak i kad se telegrafski nabroje sva njegova zanimanja (bio je scenarist, redatelj, producent, teoretičar, istraživač, pronalazač, polemičar i kritičar), a potom institucije kojima je udario temelj, primjerice Filmska sekcija pri The Empire Marketing Board 1928. i GPO 1928, NFB 1937, zbroj je njegovih aktivnosti onakav kako ga opisuje njegov biograf Ellis: »*Griersonova je karijera u bilo kojem izabranom trenutku uvijek izgledala kao da pet ljudi nose njegovo ime*«.² Uza sve to, Grierson godine 1947-48. radi kao direktor odjela za tisak, TV i film pri UNESCO-u, potom kreira različite televizijske programe i predaje na sveučilištima.

Kao govornik i pisac isticao se razornim polemičnim darom i iznimnim smislom za analitično mišljenje. Predavao je redovito, pisao lucidne filmske kritike; bio je apsolutno prvi koji je poštovao vestern i gangsterske filmove, odmah je zapazio Hichcockov talent, nije imao dvojbi oko Fordove veličine i Ejzenštejnove genijalnosti. Mnogo prije Kracauera i mnogo točnije i tečnije od njega pisao je o mogućnosti kamere da opiše čovjekov unutarnji život i psihičko stanje.

Utemeljio je filmsku produkciju u Iranu, Iraku, Venezueli, Singapuru... osnovao filmske odsjeke pri Shellu, British Petroleumu i Imperial Airwaysu, uspjevalo mu je da u kinima u privatnom američkom vlasništvu prikazuje propagandne dokumentarne i animirane filmove. Osnovao je filmski studio gdje će se razviti najvažnija artistska animacija u povijesti, ali je tri prva filma naručio od Disneyja. Bio je filmski djelatnik koji je instinktivno najvjestio ono što će televizija postati. Zagovarao je pokretanje časopisa *Cahier de Television* i prije nego što je televizija postala globalni i masovni medij.

Sanjao je glasno i umio svojim snovima zaraziti svakoga tko se nađe u njegovoj blizini. Nikad nitko, čak ni u bivšim takozvanim socijalističkim zemljama, nije uspio uvući državu da s više entuzijazma investira u proizvodnju dokumentar-

nog i animiranog filma i da se pritom minimalno miješa u njihov sadržaj.

Jedna od konstanti svih njegovih praktičkih i teorijskih aktivnosti bio je apsolutni respekt za radnike. Za svoje neprikriveno socijalističke i liberalne ideje dobivao je potporu i novac od britanske konzervativne vlade i najmoćnijih kapitalističkih tvrtki svoga doba. Premda nije prihvaćao marksističke dogme zdravo za gotovo, vjerovao je da se može »*biti totalitarist u službi dobra*«. Usred 'hladnog rata' producirao je film *Naš sjeverni susjed (Our Northern Neighbour)*, koji se s bezrezervnim simpatijama odnosi prema Sovjetskom Savezu. Na zahtjev samog J. Edgara Hoovera protjeran je sa sjevernoameričkog kontinenta pod optužbom da mu je tajnica bila sovjetska špijunktica. Samo nekoliko mjeseci poslije Grierson se prkosno pojavio u New Yorku s imunitetom dužnosnika UN.

John Grierson bio je filozof mira formiran u godinama rata. Bio je prorok koji je aktivno radio na tome da se njegova proročanstva ostvare.

Bio je nereligiozni vjernik, u cijelosti odan ideji da se na ljude može utjecati da svoje aktivnosti usmjere građenju ljepšeg svijeta.

Taj je ledeni profesionalac cijelog života isijavao energiju za nesena kinoamatera.

Bio je vrhunski intelektualac koji je intelekt smatrao besmislenim ako nije društveno koristan.

Na njegovim teorijskim i praktičnim aktivnostima zasnovan je temeljni koncept onoga što i dan-danas podrazumijevamo pod pojmom *dokumentarni film*, o čemu je napisano i objavljeno brdo literature.

Na njegovim teorijskim i praktičnim aktivnostima zasnovan je temeljni koncept onoga što je postao autorski animirani film, o čemu gotovo ništa nije napisano ni objavljeno. Svrha ove studije jest da skromno pokuša osvijetliti tu gotovo nepoznatu dimenziju svakako jedne od najfascinantnijih liknosti u cjelokupnoj povijesti filma.

Propaganda u službi demokracije

Lav Trocki: »*Umjetnost nije ogledalo; ona je čekić.*«

John Grierson: »*The field of cinema is not only a field for creators but also for prophets.*« (Film nije područje samo za stvaratelje, nego i za proroke.)

Grierson (1898-1972) rođen je u kalvinističkoj škotskoj obitelji, oboje roditelja bili su učitelji gotovo fanatično posvećeni svojem zvanju. Studij filozofije u Glasgowu prekinuo je zbog izbijanja Prvog svjetskog rata i odlaska na službu u ratnu mornaricu na minolovac u Sjevernom moru, gdje je ostao od 1914. do 1917. godine. Nakon rata nastavlja studij te uskoro diplomira. Važan događaj za njegovo intelektualno formiranje bilo je prikazivanje Flahertyjeva dugometražnog dokumentarca *Nanook of the North (Nanook sa sjevera)* u Glasgowu 1922, što je učvrstilo Griersonov otprije postojeći interes za film. Godine 1923. magistrirao je engleski jezik i filozofiju te kao izvrsni mladi znanstvenik dobio stipendiju

iz fonda Rockefeller Research Fellowship in Social Science, tako da se 1924. prvi put našao u Novom svijetu.

Za tri godine boravka u Sjedinjenim Državama lutao je između Chicaga, New Yorka i Hollywoda, gdje je studirao ulogu mas-medija, osobito novinstva i filma, u oblikovanju javnoga mnijenja i integraciji doseljenika u američko društvo. Na sveučilištu u Chicagu sluša među ostalima predavanja Harolda Lasswella, Lea Rostena i Waltera Lippmana, što pojačava njegovo zanimanje za dinamiku javnog informiranja. U Chicagu je susreo mnogo novih američkih emigranata s nedovoljnim znanjem jezika³ (koji su zbog toga teško ili nikako mogli sudjelovati u demokratskom životu zemlje. Osobito je Walter Lippmann to kritizirao smatrajući modernoga građanina politički pasivnim, apatičnim, bez znanja ili interesa za demokraciju. Grierson shvaća Lippmana, ali ne odobrava njegov pesimizam. On nalazi rješenje za taj problem: obrazovanje. Edukacija kao preduvjet funkcioniranja demokratskoga društva postaje njegova opsesija i, svedeno na pojednostavnjenu terminologiju, može se reći da je Grierson od tog trenutka život posvetio promicanju edukacije kao aktivna sredstva demokratske ideje. Medij za tu misiju on je vidio prije svega u filmu.

Grierson je uz to od početka svjestan pitanja svih pitanja vezanih za edukaciju putem filma — razvijanja čitljivog filmskog jezika. Béla Balász (1970:34-5) navodi primjer engleskog administratora koji je živio u kolonijama samo čitao o filmu u tisku. Kada je konačno došao u Englesku, otišao je u kino kako bi u stvarnosti doživio fenomen o kojem je čitao. Za razliku od djece koja su zajedno s njim gledala film i smijala se, on nije razumio ništa jer nije naučio čitati jezik filma koji se razvio već u prvim godinama postojanja tog medija. Sličan je slučaj djevojka iz Sibira u posjetu kod rođakinje u Moskvi, koja ju je odvela u kino. Djevojka je bila šokirana i užasnuta prizorima ljudskoga tijela isječenog na dijelove te odsječene glave i šake koji su je strašili s ekrana.

Da edukacija o filmu prethodi edukaciji filmom, Griersonu je bilo jasno od sama početka te će on velik dio svoje karijere posvetiti obrazovanju ne samo filmskih autora nego i filmske publike. Upravo je njegova zasluga ustanovljavanje nekih od prvih filmskih biblioteka, filmskih škola, kinoteka i filmskih muzeja u Zapadnom svijetu.

Mladi Grierson bio je zadivljen aktivnom strategijom američkoga tzv. žutog tiska. Radeći za Hearstova izdanja u Chicagu naučio se tehnikama visokonakladnoga novinstva i ključnom načelu izazivanja pozornosti najšire publike, koja se izražavala formulom *nešto čini nešto nečemu (something does something to something)*. U praksi to izgleda tako da se dobrim naslovom smatra galvanizirani *Airplane hits Hill (Avion udario u brdo)*, a ne faktografski *Airplane Crashes on Hill (Avion se srušio na brdo)*. Shvaća da se iste ideje i metode dramatisiranja svakodnevnice mogu primijeniti u mediju dokumentarnog filma.

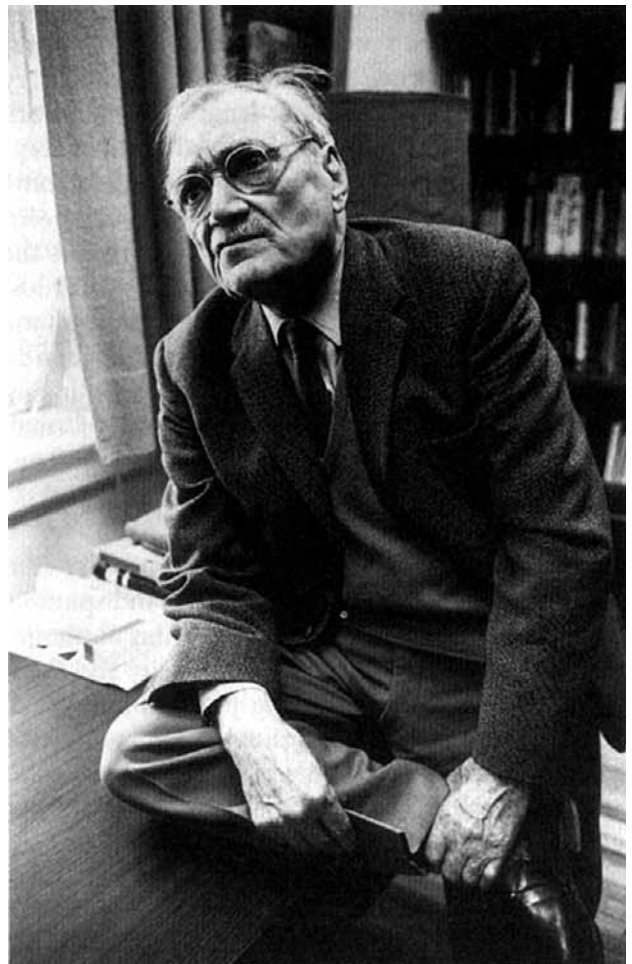
Pitanja edukacije i propagande teme su kojima se bavi i u svom prvom značajnijem teorijskom radu, studiji *Javno mnijenje — socijalna psihologija i psihologija novinstva*.

Tijekom studijskog putovanja u Hollywood u posjetu producentu Famous Player-Lasky (poslije Paramount Pictures) Grierson uči filmske tehnike i, među ostalima, susreće Josefa von Sternberga i Ericha von Stroheima, o kojem piše kao *redatelju svih redatelja* (Grierson, 1966:62). Gleda njegovu *Pohlepu* (*Greed*, 1925) i biva oduševljen tom monumentalnom filmskom građevinom, osobito njezinim snažnim socijalno-kritičnim slojem. U New Yorku se etablirao kao kritičar pišući o filmu i slikarstvu za *New York Sun*, gdje je objavio poznate članke o Ejzenštejnu i Flahertyju uvodeći u filmsku terminologiju nove pojmove, kao *tempo* ili *dokumentarizam*.⁴ Susreće se sa Flahertyjem i započinje svoje doživotno burno prijateljstvo s tim 'ocem dokumentarizma', koji s Griersonom nije dijelio ideju o dokumentarnom filmu kao 'drami u dvorištu'. Suradivao je na spektakularnoj njujorškoj premijeri *Oklopnjače Potemkin* 1926. prevodeći međunatpise sa ruskoga jezika.

Kada se vratio u Veliku Britaniju, zemlja se nalazila u velikoj ekonomskoj krizi. Zbog posljedica rata stari imperij strmoglavljivao se na svim poljima; ekonomsko zaostajanje, nezaposlenost, štrajkovi i nemiri obilježavali su britansku svakodnevicu. Među ostalim, depresija je potpuno upropastila britansku filmsku industriju pa je Hollywood u cijelosti osvojio kinematografsku mrežu u zemlji. Godine 1926. prikazano je u britanskim kinematografima samo pet postotaka domaće produkcije.

S preporukom pjesnika Roberta Nicholasa u džepu, Grierson se najavljuje na razgovor kod Sir Stephena Tallenta, rukovodioca Empire Marketing Boarda, zanesenjakom koji je vidio mogućnost da se s pomoću modernih medija oživi Commonwealth i učvrsti svakim danom sve slabiji osjećaj jedinstva unutar onoga što je bio Britanski imperij. Grierson za razgovora iznosi svoje ideje i zamisli vezane uz film, prije svega nacionalno predstavljanje putem filma i uključivanje filma u edukaciju. On nije zabrinut zbog američke dominacije britanskim kinima jer zna da se znatno više sjedala nalazi izvan kinodvorana nego u njima. Njegova je ideja da se ta sjedala popune. Konačno, Grierson predlaže nove načine produkcije i stavljanje težišta ne na igrani film, nego na jedan drugi žanr, dokumentarni film.

Dosta snažnu opoziciju financiranju dokumentarnih filmova Grierson razbija na za njega tipičan način. Godine 1929. radi svoj antologijski film *Nošeni strujom* (*Drifters*) s nemogućim budžetom od samo 2500 funti. Sve što je do tada naučio o filmu i sve svoje već dozrele ideje ugradio je u taj, danas je sasvim jasno, jedan od tri ili četiri najvažnija dokumentarna filma koja su ikad nastala. Njegova ideja da se film deromantizira tako što će izaći na ulice, u tvornice, rudnike ili, u ovom slučaju, na brod među siromašne ribare rezultira golemim uspjehom filma. *Nošeni strujom* jest *drama stvarnoga događaja* (*drama of actual event*; Grierson, 1966:200) o pripadnicima klase koja je do tada u britanskom filmu ignorirana ili eventualno bila samo komična figura. Grierson je takozvanoga malog čovjeka cijenio do divljenja i prikazivao ga kao zbiljskoga junaka čiji je svakodnevni život pun uzbuđenja, napetosti, ali i lijepih trenutaka. Film slavi rad i završava porukom o internacionalnoj uvjetovanosti rada.



John Grierson

Polazna točka u Griersonovu stajalištu jest tehnološko/kolektivistički iskaz modernog društva. U skladu s tim stajalištem, tehnološki razvoj, osobito u području komunikacija, s takvim pronalascima kakvi su radio, film, zrakoplov itd., ima odlučan utjecaj na moderno društvo. Tehnološki razvoj u komunikacijama čini da su ljudi širom svijeta više svjesni jedni drugih i više međusobno ovisni. Logika modernog društva traži kolektivističku organiziranost. (Lovel/Hillier, 1972:18)

No, zanimljivo je da sadržaj ne dominira tim djelom, nego je fino uravnotežen s vizualnom dimenzijom filma. Njegov rad s kamerom (kameraman Basil Emmont) desetljećima je ispred svog vremena; kamera je zavezana za kormilo ili jarbol, česti su snimci iz ruke tako da se prikaže što prirodniji pokret i da se ono što ribari vide i doživljavaju prilikom rada gledatelju pokaže što je moguće vjernije. Film obilježuje veoma dinamična montaža s konfliktima krupnih i širih planova, dužih i kratkih rezova, što dakako nije bez značajnog Ejzenštejnova utjecaja.

Grierson hrabro pristaje da se *Nošeni strujom* premijerno prikaže zajedno s Ejzenštejnovim *Potemkinom*, koji je britanska cenzura zabranila četiri godine ranije. Ta projekcija,

održana 10. studenog 1929. u prostorijama Londonskog filmskog društva (The London Film Society) zbilja je kinematografski događaj povijesnoga značenja. Publika i kritika iskazuju podjednako oduševljenje za oba filma. Trijumfalna premijera i kasniji pohod *Nošenih strujom* britanskim i svjetskim kinematografima pronijeli su Griersonovo ime filmskim svijetom.

No, usprkos golemu uspjehu filma Griersonu ni na kraj pameti nije nastavljanje karijere (samo) redatelja; previše je on zainteresiran za edukaciju u filmu i film u edukaciji, novinarstvo u filmu i film u novinarstvu i uopće društveno djelovanje putem filma da bi se isključivo posvetio umjetnosti. Njega je zanimalo stvaranje sustava mnogo više od bilo kojega pojedinačnog filma, makar bila riječ o onome koji je on osobno napravio.

Britanska škola dokumentarnoga filma

John Grierson: »*All things are beautiful if you have got them in the right order.*« (*Sve stvari su lijepe ako ih postavite u pravi redosljed.*)

John Grierson: »*Men at labour are the salt of the earth.*« (*Radni čovjek je sol zemlje.*)

Mnogo više nego filmski autor, Grierson je internacionalni ugled stekao ulogom osnivača filmskih institucija, kreatora filmskih 'škola' i kao filozof koji je svoje ideje materijalizirao u mediju filma. U isto vrijeme kada britanska vlada u javlovu pokušaju da se suprotstavi Hollywoodu, svojom uredbom takozvanim The Cinematograph Films Bill (ili The Quota Act) određuje postotak domaćih filmova koji se moraju prikazati u kinima, čega je jedini rezultat da velika većina britanskih igranih filmova otpada na mediokritetske, na brzinu urađene filmove koje tisak podrugljivo naziva *Quota Quickies*, Grierson stvara jedno od najblistavijih poglavlja filmske povijesti. *Britanska dokumentaristička škola* etapa je na putu kroz filmsku povijest jednako blistavu i nezaobilaznu kao recimo njemački ekspresionizam, talijanski neorealizam ili francuski *novi val*.

Lovel i Hillier vide tri ključna elementa situacije koja je proizvela okolnosti iz kojih je nastao britanski dokumentaristički pokret:

Prvo, postojao je razvoj masovne političke demokracije i posljedično tome potreba za obrazovanim i informiranim biračem u kombinaciji sa skepticizmom nekih političkih mislilaca da je taj cilj moguće postići. Drugo, pojavili su se takvi mediji kakav je visokonakladni tisak, film i radio, što je potaknulo naglašenu javnu raspravu o utjecaju koje su oni imali i koje potencijalno mogu imati na demokraciju. Treće, oglašavanje i javno komuniciranje postalo je prepoznato kao važan i rastući sektor modernoga društva. (Lovel/Hillier, 1972:11)

Tomu se vjerojatno može dodati i opći razvoj filma tijekom 1920-ih, toga za povijest medija možda najvažnijeg desetljeća, kada je, kako to kažu Lovel i Hillier, »na trenutak izg-

dalo da je film na putu da ispuni svoju prirodnu zadaću otkrivanja čovječanstva« (Lovel/Hillier, 1972:9).

Godine 1926. osnovan je The Empire Marketing Board sa svrhom »*promoviranja svih važnijih istraživanja u svijetu koja imaju utjecaja na produkciju i održavanje transporta u opskrbi hranom Britanskog imperija*« (Ellis, 2000:34). Nakon što dobiva posao kreativnog organizatora u EMB, Grierson ubrzo pokreće inicijativu za osnivanje Filmske sekcije (Film Unit) pri EMB. Pod, za Griersona karakterističnim, pompoznom sloganom *To Bring the Empire Alive — as a Commonwealth of Nation* (Oživiti Imperij kao zajednicu naroda), Filmska sekcija počinje okupljati mlade, katkad sasvim neiskusne, filmaše (J. J. Davidson, Basil Wright, John Taylor, Paul Rotha, Evelyn Spice, Donald Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg), koji će ubrzo postati kreativna jezgra budućega fenomena. Filmsku proizvodnju karakterizira do tada neviđen entuzijazam, a filmovi se prikazuju na svim zamislivim i nezamislivim mjestima, čak i u vlakovima. Već 1933. Filmska sekcija EMB ima trideset zaposlenih, a aura mita kojom je Grierson obavijen datira sve otada. Grierson sve svoje suradnike naziva *dobrim javnim službenicima (a good civil servant)* i od njih traži i dobiva potpunu odanost. Ideju da rade nešto korisno za društvo usadio je u svakoga svog suradnika učeći ih da su prvo propagandisti pa tek onda autori. Bio je brutalni i tiranski supervizor koji je uveo neograničeno radno vrijeme i ukinuo pravo na privatni život mladim redateljima, koji su od njega morali skrivati i da imaju djevojke, a sam Grierson je od svih osamnaest mjeseci krio da se oženio članicom Sekcije Margaret Talbot. Svi namještenici Sekcije družili su se i u privatnom životu, ali je čak i u pabovima uz piće jedina tema razgovora bio film. Štoviše, mnogi su projekti započeti upravo u pabovima. Imao je običaj apsolutne početnike gurati u posao, znao je danima raspravljati o jednom jedinom kadru u nekom filmu i uveo je praksu obvezne minuciozne i opsežne istraživačke pripreme prije nego što se snimi i metar filma. Međutim, premda vođa cijeloga projekta, nije se ustručavao snimateljskoga rada u filmovima drugih redatelja.

Grierson pokazuje zapanjujuću vještinu u pronalaženju sponzora pa je već u početku financiranje Sekcije kombinirano državnim i privatnim dotacijama. Za četiri godine od filma *Nošeni strujom* do EMB-ova zatvaranja 30. rujna 1933. Griersonu je uspjelo proizvesti više od stotinu filmova, razvio je više žanrova, među njima i jedan sasvim novi; stvarnosno zasnovane dokumentarne drame. U EMB-u proizvedeno je i više takozvanih kompilacijskih dokumentaraca edukativnog sadržaja kakve je u Sovjetskom Savezu radila utemeljiteljica tog podžanra Ester Šub. Posebno zanimljivi bili su takozvani *poster*, propagandni filmovi koji su prethodili televizijskim reklamama otprilike četvrt stoljeća. *Poster*, koji su obično bili dvije ili tri minute dugi i najčešće apstraktni u formi, uglavnom su realizirani tehnikom animacije. Konačno, što će za njegovu buduću karijeru biti neobično važno, Grierson je putem EMB-a došao u kontakt sa polovicom planeta.

Njegove godine u EMB-u Ellis sumira ovim riječima:

On je oprezno izbjegavao ono što je smatrao eskapizmom na Flahertyjev način, umjetničke simfonije Ruttmanna i dramatisiranje na način Sovjeta. Umjesto toga on je otkrio i izmislio jednostavne funkcionalne forme u kojima se bavio radničkom svakodnevicom, ustrajavajući na (1) ordinarnim pred našim vratima, (2) društvenoj nužnosti oblikovanja uvjeta života u sadašnjosti i (3) polu-novinarskom, poludramskom pristupu poslu promjene moderne države (Ellis, 2000:71) (...) (Grierson) razvija smisao i formu dokumentarnog filma, nalazi ekonomsku osnovu produkcije u institucionalnom sponzorstvu i etablira 'nontheatrical' distribuciju i prikazivanje dovršenih filmova. (Ellis, 2000:59)

Ključni događaj u Griersonovoj karijeri zbio se 1933, kada je General Post Office (Glavna uprava pošta) preuzela Filmsku sekciju EMB-a. Mnogo filmaša koji su prije bili tehnički neobrazovani i neiskusni pojavljuju se sada kao prokušani veterani sposobni eksperimentirati, istraživati nove tehničke i estetske mogućnosti u filmovima. Grierson je kreativnu snagu nalazio u zajedništvu i osim toga zalagao se za sveobuhvatni pogled na svijet namjesto nacionalističkih, rasnih, ideoloških i bilo kakvih drugih ograda te je otvorio vrata studija i autorima izvan Britanije. Takvi snažni individualci kakvi su režiseri dokumentarnoga filma Robert Flaherty, Harry Watt, Humphrey Jennings, Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, animatori Len Lye, Lotte Reininger, Norman McLaren i drugi našli su svoje mjesto pod kišobranom GPO i u okvirima Griersonova koncepta. Želja za eksperimentiranjem uvećala se osobito nakon što je otprije afirmiran brazilsko-talijansko-francuski filmski autor Alberto Cavalcanti došao u studio godine 1934. Oduševljen njegovim majstorstvom u vladanju zvučnom tehnikom, Grierson je ponudio Cavalcantiju da gostuje kao producent na nekoliko projekata. Cavalcanti je ostao sve do 1940. i štoviše naslijedio Griersona na mjestu upravitelja Filmske sekcije GPO nakon što je on otputovao u Kanadu.

U GPO su se u potpunosti razvili dokumentarni zvučni filmovi, rađeni kako sintetički tako i autentični zvuk snimljen na terenu. Otkrivene su nove tehnike kao i novi načini primjene poznatih tehnika. Revolucionarnim se pokazalo intervjuiranje sugovornika ispred kamere, montaža slike i zvuka, naknadno nasnimavanje dijaloga i njihova postsinkronizacija. Dokumentarci se definitivno nisu više bavili čovjekom i prirodom, ni snimanjem egzotičnih mjesta, nego su to bile sociološke analize rada i svakodnevnice, umjetnička tehnika u društvenoj uporabi.

Zadatak je Sekcije sada postao da »oživi poštanske službe«. Ali General Post Office u stvarnosti je bio neka vrsta ministarstva komunikacija kojem je u zadatku bio razvoj bežičnih komunikacija u svim oblicima, uključujući radijsko i televizijsko emitiranje. Grierson je u takvoj situaciji protumačio da mu je dan mandat da istražuje kompletnu ulogu komunikacija u modernom društvu, što je njegova omiljena tema. (Barnouw, 1993:93)

Filmovi kao *Industrijska Britanija (Industrial Britain, Grierson i Flaherty, 1933)*, *Noćna pošta (Night Mail, Harry Watt*

i Basil Wright, 1936), *Ugljeno lice (Coal Face, Alberto Cavalcanti, 1935)*, *Pjesma Cejlona (Song of Ceylon, Basil Wright, 1938)* ili *Stambeni problemi (Housing Problems, Edgar Anstey i Arthur Elton, 1935)* klasici su žanra kojima je britanski dokumentaristički pokret utjecao na razvoj dokumentarnoga filma doslovce u cijelom svijetu.

Industrijska Britanija potpisana je kao Griersonovo i Flahertyjevo zajedničko djelo nakon što je prvi pozvao drugoga i ponudio mu posao u GPO. Ta teška suradnja dvije tvrdoglavošći, škrtoga Škota i rasipnog Amerikanca koji je trošio toliko filmske vrpce na koliko bi Grierson snimio najmanje tri filma, jednog koji je poetizirao zbilju i drugog koji se zalagao za njezino depoetiziranje rezultirala je danas klasičnim djelom dokumentarnoga filma. Film u svojim najljepšim djelovima upravo skladno kombinira ambicije obojice, da se s kamerom uđe u 'realan' prostor tvornica, ulica, skladišta, luka, željeznica, ali i da se istodobno sredstvima filmskog jezika sklada lijepa vizualna poema o svemu tome.

Watt i Wright snimaju *Noćnu poštu* u slavu vještine radnika pošte, to je film o tome kako poštanski paketi stižu od pošiljaoca do primatelja. Zvučna podloga nastala pod supervizijom Cavalcantija kombinacija je naracije W. H. Audena, glazbe Benjamina Brittena i autentičnog zvuka. Montažni ritam filma odredila je zvučna podloga koja je prva rađena i prema njoj je montirana slika, što je bilo revolucionarno.

Problemi stanovanja, snimljen u velegradskim slamovima bio je nadahnut ključnim zahtjevom Laburističke stranke, koja je tražila da se sirotinjska naselja ukinu i da se njihovo stanovništvo useli u vladine stanove. Film je sponzorirala Gas Light and Coke Company, poduzeće koje je vidjelo svoj ekonomski interes u politici modernizacije stanova. Umjesto naratora koji čita tekst autori uvode originalnu tehniku koja će postati osnova televizijskog izraza. Stanovnici slamova u filmu govore izravno u kameru u ambijentu svojih domova u kojima nema struje, vodovoda ni kanalizacije i gdje vidimo tek oljuštene zidove, napukla stakla, ulubljeni strop, paučinu i štakore. Humor, spontanost i autentičnost zadivljuju, a neke scene poput one u kojoj starija žena opisuje svoju borbu sa štakorima antologijske su.

Pjesmu Cejlona Basil Wright počeo je kao projekt Empire Marketing Bord, koji je raspušten 1934. da bi bio integriran u General Post Office. Film je sastavljen od četiri dijela i uspješno je prikazivan u kinima upravo zbog arome egzotike u opisu stanovništva Cejlona i njihove kulture. Sponzor filma Ceylon Tea Propaganda Bord (Cejlonski odbor za propagandu čaja) pojavljuje se tek u trećem dijelu, što dovoljno govori o sposobnostima Griersona da se izbori za minimalno upletanje financijaša u oblikovanje filma.

Ugljeno lice posebno se ističe realističnim stilom u opisivanju ljudi snimljenih u autentičnom ambijentu i s njihovim stvarnim životom u središtu. Taj film nedvojbeno pripada u one koji su bili prethodnici i inspiratori za mnoge kasnije realistične tendencije u filmu, kakvi su *cinéma vérité*, talijanski neorealizam, *direct cinema* i slično.

Tijekom 1920-ih o britanskom dokumentarcu već se govori kao o pokretu predvođenu Griersonom kao njegovim do-

brim duhom, koji energijom nadahnjuje, ali i praktički djeluje u kreiranju procvata dokumentarnog ili *realističnog* filma, kako se to još zvalo — jedna je filmska kompanija koju je poslije osnovao Basil Wright i nazvana tako: Realist Film Unit. Usporedno s produkcijom filmova razvija se i filmska misao; Rotha je već 1935. objavio prvo izdanje svoje knjige *Documentary Film*, dok je Grierson držao predavanja i pisao za časopise,⁵ neke od njih je utemeljio (primjerice *Cinema Quarterly*), a jednom od njih karakteristična imena *World Film News* bio je i urednikom. Grierson je dakako maksimalno usredotočen i na distribuciju filmova u kinomreži, ali i na njihovo alternativno prikazivanje u pabovima, školama, klubovima, crkvama, knjižnicama i drugdje. To vrijedi osobito nakon što su razvitkom 16-milimetarskog filma pojačane mogućnosti distribucije izvan kinomreže. Neiscrpna Griersonova energija ne zaustavlja se samo na tome, on je osnivao neke važne filmske ustanove kakvi su Britanski filmski arhiv i filmska biblioteka, Empire Film Library 1931. Putuje širom onoga što je nekada bilo Britanski Imperij, uključujući i Kanadu, gdje sije svoje ideje, misli i svoj zarazni optimizam, što na mnogima od tih mjesta ubrzo daje plodove.

U sjeni njegovih brojnih aktivnosti desetljećima ostaje da je on paralelno s dokumentarnim filmom razvijao produkciju animiranih filmova. Za GPO radila je Lotte Reiniger, inovatorica koja je razvila animaciju silueta u tradiciju kineskog teatra i između ostaloga stvorila prvi europski dugometražni animirani film *Priče o Princu Ahmedu* (*Die Geschichte des Prinzen Achmed*, 1926). Ipak, najvažniji animator aktivan u GPO ostaje izvan svake sumnje Novozelčanin Len Lye.

Len Lye — rađanje moderne animacije

Jules Engel: »*Experimental animation is a personal vision. It becomes a concrete record of an artist's self-discovery.*« (Eksperimentalna animacija osobna je vizija. Ona nastaje kao konkretan zapis umjetnikova samootkrivanja.)

U svojim kritičkim esejima o Chaplinu i Langdonu Grierson je izražavao visok respekt za humor, karikaturu, čak i za humor visoke razine apstrakcije kao u braće Marx. Povremeno u njegovim tekstovima i intervjuima zaiskri neka svježja misao o animaciji, osobito o radu Normana McLarena. Ipak se može reći da je on vrlo škrtio i vrlo rijetko govorio o animaciji i da su u literaturi vrlo rijetki tragovi koji svjedoče o njegovu interesu za to područje. S obzirom na to čini se zagonetnim to što je jedan gorljivi zastupnik navodnoga realizma na filmu u svim institucijama kojima je rukovodio osnivao studije za animaciju u kojima je forsirana individualna i eksperimentalna animacija.

Jedno je objašnjenje praktične naravi; animacija se pokazala idealnim medijem za reklamne filmove, a individualna, eksperimentalna animacija je stotinama puta jeftinija od industrijske cel-animacije kakva se razvila u SAD. No, animacija se uklapala u Griersonov sustav, koji je on gradió u analogiji s novinarstvom nazivajući dokumentarne filmove *živućim člancima* (*the living article*; Winston, 1995:25). Animirani filmovi su tu imali ulogu sličnu onoj koju igra novinska ka-

rikatura gdje se slika zbilje može saopćiti i komentirati uporabom apstraktnih simbola i humora. Film je osim svega i borba protiv dosade pa su animirani filmovi bili dijelom i komercijalnih filmskih programa (*film bill*), gdje su pridonosili raznovrsnosti i zabavljali publiku. Već je dakle postojala rutina na koju je publika bila navikla da jedan cjelovečernji kinoprogram sadrži i animaciju, što je Grierson očito imao u vidu pri sastavljanju svojih programa.

Jedan od zaposlenih kod Griersona bio je iznimno važan eksperimentator i animator s Novog Zelanda Len Lye. Taj nevjerojatno darovit umjetnik već je kao sedamnaestogodišnjak pokušavao raditi pokretne skulpture u namjeri da pronađe način na koji bi formu obogatilo pokretom. Film je došao kao logičan sljedeći korak u njegovu artistskom razvoju. Njegov prinos računa se u apsolutno najviše unutar animacije 1930-ih. Ono što je Lye učinio bio je potpuno slobodan tretman filmske tehnike, preskakanje konvencija, pravila i ograničenja diktiranih tadašnjim tehničkim mogućnostima filmskog medija, kao i navika i ukusa kritičara i publike. Njegovi su hrabri eksperimenti naime revolucionirali cjelokupan razvoj te umjetničke forme. Svaki njegov pojedinačni film bio je težnja za originalnim izrazom u formi i sadržaju. Svoja slavna djela, *Kaleidoscope* (1935) i *Colour Box/Kutija za boje* (1936), realizirao je nanošenjem alkoholnih boja izravno na filmsku vrpču uz savršenu sinkronizaciju zvuka i vizualnih shema, čime je posredovao ugođaj sasvim nalik idealu obojene glazbe. U *Duga pleše* (1936), filmskom eseju o baletu i prethodnici budućim McLarenovim remek-djelima u podžanru baletnoga filma, kao i u kasnijem *Trade Tattoo* (1937), Lye je rabio ljudsku figuru kao ishodište apstraktnoj metamorfozi slike i boje koje je aplicirao prije nego što je scena snimljena. U seriji antinacističkih filmova kakvi su *Swinging the Lambeth Walk* (1941) on je iskazao vještinu u manipuliranju filmskom građom koja postupkom montaže dobivao sasvim novu sadržinu.

Moderna epoha animacije rođena je s Lyem. On je u *Colour Box* uveo razigrane uzdužne i poprečne linije u različitim nijansama žute boje što formirane u slobodne mreže i raster plešu na filmskom platnu u ritmu glazbe. On se također služi pokrenutom mrljom kao znakom različitim od geometriziranih formi koje su obilježje europskih avangardista. Njegova amebi slična 'stvorenja' lebde na filmskom platnu kao u svom prirodnom staništu.

U literaturi se često pogrešno navodi da je *Colour Box*, što je zapravo reklama za sami GPO u kojem apstraktne forme na kraju formiraju natpis »*Cheaper Parcel Post*«, apsolutno prvi film rađen metodom oslikavanja filmske vrpce. To je daleko od istine. Već su animacijski pioniri Cohl i McKay bojili svoje crtane filmove izravnim nanošenjem boje na vrpču i u tome nisu bili osamljeni. Istu tehniku nalazimo i u Oscara Fischingera, Rudolfa Pfenningera, braće Corradini, kao i u 'prefilmskim filmovima', kakve su recimo 'optičke pantomime' É. Reynauda. Mnogo je važnija činjenica da Lye pojam 'pokretne slike' doživljava u njegovu doslovnom smislu i da sebe doživljava kao nastavljča svih tradicija, a ne samo onih zasnovanih na Lumierovu kinematografu, koje su težile da iznađu tehničku mogućnost povezivanja slike i pokre-

ta u svrhu umjetničkog izražavanja. Dakle Leonardova istraživanja s *camera obscura*, koju prvi put spominje Giovanni Battista Della Porta u svojim spisima o 'periodnoj magiji' 1558, prvi primitivni projektor iz 1664. koji je njegov izumitelj Athanasius Kircher nazvao *laterna magica*, rad nizozemskog znanstvenika Pietera van Musschembroeka kojem je 1736. pošlo za rukom projiciranje animiranih crteža, belgijski istraživač Joseph Plateau i Amerikanac W. Georga Horner koji su 1829. odnosno 1834. konstruirali mehaničke naprave kojima je cilj slici dodati pokret, 'optički teatar' Emilea Reynauda iz 1880-ih, kao i dometi brojnih drugih umjetnika i znanstvenika koji su kroz stoljeća težili istom cilju. Takva Lyeva sklonost da primjenjuje zaboravljene i odbačene metode u produkciji filma te da se prema filmskom djelu odnosi kao prema rukotvorini presudno će utjecati na njegova učenika Normana McLarena, mladog animatora koji se priključio Filmskoj sekciji GPO, koji će u svoje zrelo doba ispisati možda najblistavije poglavlje animacije u njezinoj povijesti.

Ljudska ograničenja — granice realizma

Béla Balázs: »*Svaka se umjetnost uvijek bavi ljudskim bićima, to je ljudska manifestacija i prikazivanje ljudskog bića.*«

Realizam je pojam koji je oduvijek izmicao pokušajima omeđivanja u okvir egzaktno definicije koja bi formulirala njegovo konačno i nedvosmisleno značenje. Osobito se to odnosi na realizam u umjetnosti. Pod realizmom u načelu podrazumijevamo ono što odgovara slici koju je stvorilo naših pet osjetila u kombinaciji s našim iskustvima, znanjima, uvjerenjima i očekivanjima. Sa novim znanjima i iskustvima uvijek dolaze i novi pogledi na svijet te su naša stajališta o realnosti u stalnoj mijeni. Dakle, mi smo ti koji naposljetku određujemo da li je nešto realno ili imaginarno prema tome da li vjerujemo da to nešto postoji ili ne.

Realizam je uvijek zapravo ideja o realizmu.

Iz opće povijesti umjetnosti znamo da se način na koji vidimo, kao i drugi oblici percepcije, razvijaju i mijenjaju. Način na koji je prostorna perspektiva rješavana u renesansnom slikarstvu ili srednjovjekovnoj japanskoj grafici pokazuje nam da su ljudi drukčije vidjeli, zapravo drukčije razumijevali ono što vide nego što je to slučaj sa suvremenim čovjekom. Razvoj slikarskih stilova i tehnika, pogotovo tehnološki napredak koji dovodi do pojave fotografije, filma, filma u boji, televizije, računala i elektronske animacije, ali i jednako burne promjene ideološkog, religijskog (ateističkog) i kulturnog tumačenja onoga što vidimo u bitnom su određivali naše predodžbe o onome što smatramo realnim.

Sa stajališta povijesti razvoja ljudskog roda od same je realnosti važnije njezino tumačenje.

Kako je prirodna naša iluzija da je dovoljno da nešto vidimo da bismo u to vjerovali onda se mediji slike, napose film, nameću kao važni izvori naših znanja, iskustava i uvjerenja, time i stvaranje naše predodžbe o onome što je realno, a što nije. Film je dakako tek izbor slika, nikako ne i sve slike koje nas okružuju. Čak i kad se snima sa 96 kamera kao što je to

primjerice radila Leni Riefenstahl, film ne daje sliku svijeta, nego njegovo viđenje. Hoćemo li vjerovati da neki film predstavlja realnost, ovisi o tome da li se on uklapa u naše opće predodžbe o onome što doživljavamo kao realno. Pod pojmom *realizam na filmu* najčešće zapravo podrazumijevamo uvjerljivost. Stoga su profesionalni glumci mnogo 'realističniji' na ekranu nego naša obitelj i prijatelji snimljeni na godišnjem odmoru. Realizam je ljudska kreacija i doživljaj, to je parcijalna slika svijeta i stvarnosti uvijek u vezi s ljudskim životom, a nikako 'objektivna slika stvarnosti', što je nedostižno ljudskim spoznajnim mogućnostima. Da bismo nešto doživljavali kao realistično, sadržaj mu moraju biti ljudi ili rezultat ljudskih aktivnosti.

Jedino slike prirode bez ljudi nose uvjerljiv pečat neupitnog, autentičnog realizma. Biljke i životinje ne poziraju i ne glume u prisutnosti kamere, to ne čine čak ni dresirane životinje. Začudo, takvi filmovi apsolutne i autentične prirode uvijek nam se čine kao potpuno fantastični. Ništa ne može biti sličnije bajkama od znanstvenih filmova koji prikazuju rast kristala ili rat infuzorija koji žive u kapljici vode. (Balázs, 1970:172)

O istome vrlo efektivno govori i sjajna iskrica ljudskoga duha, karikatura Dana Piraroa koja prikazuje dvije bakterije koje stoje ispred sofisticiranog komunikacijskog računala i šalju izvješće svojim nadređenima: »*Gospodine Predsjedniče, invazija na planet Zemlju je uspjela. Strah od ljudskih bića pokazao se bezrazložnim: oni nas nisu ni zapazili.*«

Griersonov idealistički realizam

John Grierson: »*You can be 'totalitarian' for evil and you can also be 'totalitarian' for good.*« (Može se biti »totalitaran« u službi zla, ali također i »totalitaran« u službi dobra)

Béla Balázs: »*Slike vizualnog fenomena istrgnute iz svakog konteksta ne sadrže više nikakvu realnost.*«

Griersonovo shvaćanje realizma razlikuje se od onoga kako je taj pojam doživljavao primjerice Kracauer, koji je vjerovao u dogmu da je »*pored fotografije, film jedina umjetnost koja svoj sirovi materijal ostavlja manje-više netaknutim.*« (Kracauer, 1965: Uvod).

Realistični film, dokumentarac, prvo se javio kao filmski putopis, po formi otkrivanje i prikazivanje već postojećeg, ali ubrzo se pokazalo da se i taj rudimentarni dokumentarac snimao u skladu s prethodno zamišljenim planom. »*Skitnica vidi samo ono što se slučajno nađe na njegovu putu. Putnik međutim ima točno određen cilj, baš kao i dobar pisac*«, kaže na jednom mjestu Balázs (1970:162). Grierson ne samo da u povijest filma nije ušao kao skitnica, čak ni kao običan putnik, nego je to učinio kao vođa puta. Njegov dokumentarni pokret bio je socijalni koliko i filmski, njegov je cilj bio da otkrije i prikaže ono što već postoji u društvu, ali isto tako prema prethodno zamišljenim planom. Taj je plan podrazumijevao traženje skrivene logike unutar povijesti. Grierson se slagao s onima koji su smatrali da je povijest nepromjenljiva. Međutim, povijest je često i priča o tome kako nešto

što smo jučer držali kao nepobitnu istinu ('realnost' da je recimo zemlja središte svemira) biva odbačeno u sukobu s individualno otkrivenim istinama (planet Zemlja kao mali satelit Sunca što je u početku bilo tek individualno 'viđenje realnosti') i u konačnici zamjenjuje njima kao novom realnošću. Film je bio moderna metoda da se razumije povijest. On je smatrao da se realizam mora otkrivati i društvo se mora usklađivati i reformirati u skladu s burnim povijesnim promjenama i nužnostima koje proistječu iz njih. Smatrao je ključnim razumijevanje razlike između bitnog (*urgens*) i nebitnog; kamera treba uroniti u srž, istražiti i razumjeti bitno.

U beskrajnoj džungli iskustvenih realnosti umjetnik mora naći ono što najkarakterističnije, najzanimljivije, najplastičnije i najekspresivnije iznosi najobuhvatnije tendencije, ideološke intencije koje svjesno ili nesvjesno, ali neizbježno, čine sadržaj svakoga filma koji opisuje realnost. (Balázs, 1970:161)

Stoga je za Griersona film izražajno sredstvo u službi tako zamišljenih viših ciljeva. Njega su zanimali socijalni procesi, on je film vidio u prvom redu kao instrument socijalnih promjena i u kontekstu javnog informiranja i propagande. Vjerovao je da se javna imaginacija (*public imagination*) može oblikovati.

Za njega je dvadeseto stoljeće bilo doba demokracije. Opesivno je vjerovao u kompromis i konsenzus. Imao je ideju da dokumentarni film prijeđe nacionalne granice i time proširi ideju o demokraciji, što bi u konačnici dovelo do toga da demokratske države formiraju nadnacionalnu superdržavu koja bi obuhvaćala cijeli svijet.

Film i moderni mediji za njega su bili ono što je prije bila crkva i škola, zapravo kombinacija toga dvoga, a osobito je dokumentarni film sredstvo u rukama demokratske države kako bi se izbjegla zlouporaba moći. U njegovu vokabularu riječi služba (*service*) i obveza (*duty*) imale su posebnu težinu. Smatrao je da država odgovoran posao propagande treba povjeriti elitnoj grupi čija je jedina plaća zadovoljstvo što su u službi društvenog napretka i demokracije. Dijelio je propagandu na 'dobru' i 'lošu' ovisno o tome da li promovira socijalnu integraciju ili ne. Pojam 'propaganda' pritom je uzimao u njegovu shvaćanju iz sedamnaestog stoljeća, kada je propaganda označavala pripremu katoličkih svećenika za misionare. Kalvinistički odgoj dao mu je vjeru, vidio je sebe kao neku vrstu nereligioznog svećenika i misionara ideje da samo obrazovana populacija može činiti istinski demokratsko društvo.

Edukacija u kombinaciji s demokracijom po njemu je jamstvo napretka, stoga je edukacija glavni cilj, mediji, film prije svega, sredstvo. Obrazovanje je nužno, ali ipak samo za sebe nije dovoljno; ono daje činjenice, ali je potrebno imati dovoljno vjere. Tu, u stvaranju vjere, odlučnu ulogu ima propaganda. U praksi je takva aktivnost definirana njegovom glasovitom formulacijom o filmu kao »kreativnoj obradi realnosti« (*creative treatment of actuality*), gdje oni koji gledaju i procjenjuju filmske slike i poruke moraju biti uvjereni da su one zbiljske i realne. Na kritike da je on pravio zapravo 'oglas za establišment' odgovarao je da se zalagao za

informaciju i propagandu kao dvosmjerni proces od države ka stanovništvu i obratno.

Kako se nekoj osobi ili događaju daje iznimno značenje samim tim što ih se snima, to se kamere moraju usmjeriti onome što je tipično za društvo. Film daje glas ljudima, a društvo se kritizira tako što se pokazuju uvjeti u kojima živi radništvo. On je uvjeren da mali, obični radni čovjek može sudjelovati u oblikovanju svijeta samo ako mu se pruži informacija.

Grierson je vjerovao da čak i u kompleksnoj industrijskoj civilizaciji može funkcionirati centralno planiranje, ali da ljudi moraju sudjelovati u kontroliranju tog procesa. Potpuno je previdio promjene u svjetskoj ekonomiji koje su vodile u smjeru monopolskog kapitalizma. Baš kao i Marx, bio je siguran u to da će društvo socijalne pravde prvo doći u zapadnim, najrazvijenijim zemljama, gdje je radništvo najbrojnije. Nikad međutim nije vjerovao u socijalizam u čistu obliku, nego u stanovitu kombinaciju najboljeg od kapitalizma i socijalizma.

Njegovo shvaćanje realizma pod snažnim je utjecajem neohegelovskoga idealizma koji se javlja potkraj devetnaestog stoljeća, čija je središnja ideja da se država treba odvojiti od politike i ideologije. Cijeli se život vodio idejama neohegelovstva o važnost države i korporativnih institucija, o značenju materijalnog i tehnološkog faktora za razvoj čovječanstva i za sudbine pojedinačnih ljudi, za stvaranje novih komunikacije koje povezuju ljude i čine ih svjesnima jedni drugih. Država ne može služiti ničijem parcijalnom interesu, nego cjelini društva, ona je suma svih partikularnih interesa i »mašinerija koja osigurava najbolje interese stanovništva« (Evans, 1984:40). Država je također sredstvo kojim se istina otkriva stanovništvu, a to se čini putem medija.

Čitao je Gramscija, koji je dokazivao da država ima sredstva kojima u potpunosti može kontrolirati i usmjeravati mišljenje cijele populacije. U predtelevizijskom dobu upravo je film bio apsolutno najmoćnije sredstvo kojim su se mase mogle angažirati. Odbio je međutim lenjinističke ideje o nužnosti revolucionarnoga preobražaja i konačnog dokućna države. Nije bio sklon radikalnim ideološkim otklonima, koje je smatrao pogodnim samo u revoluciji. Iako prihvaća da je film društveno oružje Grierson je zagovornik evolucije u razvoju društva.

Nije se slagao s marksističkim učenjem kojem je konačni cilj uništenje kapitalizma i koji je klasne razloge stavljalo iznad državnih. Naprotiv, on je sebe uvijek doživljavao nekom vrstom agenta državnih ustanova. Pogled na probleme iz kuta radnog čovjeka nije bio protest protiv države, nego ukazivanje na potrebu reformi.

Grierson je vjerovao da je u 1930-im, umjesto da radi u korist nacije kao cjeline, establišment ohrabrivao procese nereguliranoga kapitalističkog razvoja koji je reproducirao vlastite interese i prijetio socijalnoj stabilnosti. Posljedično tome, smatrao je, dokumentarni film morao je igrati ulogu promotora socijalnih reformi i, iznad svega, promicanju pozitivnog imidža i pozitivnih priča o radničkoj klasi pojedinačno i kolektivno; Griersonova omiljena fra-

za bila je da dokumentarni film mora staviti radnog čovjeka na ekran.⁶

Po Griersonu stvaralačka sloboda nije neograničena, postoje limiti za umjetnika, on ne može biti protiv demokracije, a za totalitarizam, i on u demokratskom društvu ne može biti anti-državni.

Pod njegovim utjecajem i zamislama standardiziraju se praktična pravila realističnog filma unutar britanskog dokumentarističkog pokreta. Prihvaća se holivudski način izbora točke gledišta, dakle otprilike onako kako prirodno gledamo; ne izabiru se kutovi gledanja koji su neuobičajeni, takvi kakve rijetko ili nikada ne prakticiramo osjetilom vida (nikad nema žalbe perspektive, na primjer) ili su fizički nemogući, pretjerane su ekshibicije kamere isključene, nema 'eženštejnovskih' perspektiva i nelogičnih, konfliktnih pravaca, niti se kamera postavljanja prenisko ili previsoko, brzina njezina kretanja također mora biti usklađena sa prirodnom brzinom pogleda. Filmovi se snimaju tako kao da su viđeni visine gledaočevih očiju i 'kadrirani' otprilike onako kako to doživljavamo u svakodnevnom situacijama, onako kako 'kadriramo' običnim gledanjem. Odbijaju se međutim holivudski kodovi realizma, studio i scenarij, uloga je kamere da promatra i izabire iz samog života; glavne su dogme da se ne koristi glumcima i da se nikad ne snima u studiju. Odbacuju se i načela sovjetske škole montaže, kao i filmovi glazbene strukture, tzv. *simfonije velegrada* nastale ponajprije u Švedskoj i Njemačkoj.

Odnos Griersona i Roberta Flahertyja, koji je u GPO došao kao već planetarno slavan dokumentarist, na svoj način osvjetljava Griersonova osnovna shvaćanja. Flaherty je u svojim dugometražnim dokumentarcima kakav je *Nanook sa sjevera* portretirao čovjeka ili skupine ljudi koji uvijek žive u (od Zapada) udaljenim predjelima naglašavajući njihovu egzotičnost, pustolovnost i uzbuđenje u njihovim životima. Grierson je prema njemu gajio dvostruke osjećaje, na jednoj strani cijenio je njegovo režijsko i snimateljsko majstorstvo, ali u ideološkom smislu njih su dvojica stajali na gotovo suprotnim pozicijama. Flaherty je na neki način bio pristalica imperijalizma i promicanja ideje o nadmoći zapadnoga čovjeka, ne prezajući ni od uporabe rasističkih stereotipa. »Glavno ideološko uvjerenje njegovih (Flahertyjevih) filmova nalazi se u njihovoj univerzalizaciji kapitalističke relacije prema drugim kulturama. To je bit njihova imperijalizma« (Winston, 1995:21). S druge strane Grierson je bio idealist apsolutno uvjeren u ravnopravnost i jednakost među ljudima.⁷ Kao što je bio uvjeren da je internacionalizam iznad nacionalizma, tako je, potpuno suprotno Flahertyju, zastupao kooperativni rad iznad individualizma.

Grierson u filmu traži uvjerljivost, ne romantiku, svrha filma je socijalna korisnost, a ne zabava i *l'art pour l'art*. Na ekranu treba prikazati rad koji je sam po sebi dovoljno lijep. On dokumentarni film vidi kao dramu uobičajenoga nasuprot drami neuobičajenoga, što je vladajuće načelo filmova proizvedenih u Hollywoodu, ali i Flahertyjev pristup. Njegov film *Man of Aran* (*Čovjek s Arana*, 1934) tipično je djelo koje stoji u totalnoj opreci s Griersonovim shvaćanjem realizma. Glavna Griersonova zamjerka tom filmu, koji je ina-

če postigao fantastičan uspjeh, bila je to što se Flaherty mogao baviti takvim tričarijama kao što je traganje za poezijom usred zabačenoga otoka u doba svjetske ekonomske krize. Griersona je užasavao Flahertyjev režijski postupak, jer u dokumentarnom filmu ljudi ne smiju 'glumiti' čak ni sami sebe kao što to čini Eskim Nanook, niti film smije biti artifičijelan kao *Čovjek s Arana*, gdje je postupkom montaže i zvučnim intervencijama dodavana dimenzija života na otoku kakve nije bilo već desetljećima i gdje su brojne scene jednostavno aranžirane; ljudi u zbilji nisu lovili morske pse, ali je Flaherty doveo učitelja da ih pouči tome i onda to prikazivao kao njihovu svakodnevnicu. Rotha se priključio Griersonu ocjenjujući film 'reakcionarnim' gdje »voštane figure glume živote svojih predaka« (Barnouw, 1993:99).

Razlike između Griersona i Flahertyja su kao razlike u gledanju na svijet između novinara i pjesnika tako da se njih dvojica, usprkos istinskom prijateljstvu koje je trajalo cijeli život, nikad nisu mogli dogovoriti koji od njih govori istinu kada kaže *dokumentarni film*.

Kanada — neamerikanizirana 'Amerika'

John Grierson: »*The film is an instrument of great importance in establishing the patterns of the national imagination*« (Film je instrument od velike važnosti u uspostavljanju modela nacionalne imaginacije.)

Nakon deset godina rukovođenja u GPO Grierson napušta tu ustanovu i u siječnju 1937. osniva Film Centre u Edinbourghu kao privatnu savjetodavnu kompaniju za sve poslove u vezi s filmom. Filmskom serijom *Films of Scotland* produciranom upravo u Film Centreu pridonio je razvoju škotskog etnološkog obrazovnog filma. Ti su filmovi distribuirani internacionalno putem Metro-Goldwyn-Mayera. Što se tiče nekinematografske distribucije, on je tu ostvario još više nego što mu je polazilo za rukom u GPO; broj posjetitelja koji su vidjeli filmove izvan uobičajene kinomreže tijekom 1937-38. dosegno je deset milijuna.

Odluka da privremeno prijeđe u privatni sektor vjerojatno je bila posljedica njegova nezadovoljstva poslovanjem GPO. Između *Nošenih strujom* i njegova posljednjeg filma rađena za GPO, Grierson je producirao oko četiri stotine filmova, dakle trideset do četrdeset filmova mjesečno u najproduktivnije doba, ali i EMB i GPO poslovali su na granici rentabilneta. Zbog niskih postotaka najamnine za dokumentarne filmove čak ni filmovi koji su imali velikog uspjeha u publike nisu mogli pokriti troškove.

Nakon kratka vremena provedenog u Edinbourghu, Grierson odlazi u Kanadu gdje ne samo da nastavlja rad na državnospozoriranoj filmskoj produkciji nego realizira najtrajniji i vjerojatno najvažniji posao svoga preboga života.

Za Kanadu se Grierson zainteresirao još u EMB, kada mu suradnik Walter Creighton, dobar poznavatelj prilika u toj zemlji, sugerira neku akciju u sprečavanju propagandne katastrofe Britanije zbog prikazivanja isključivo američkih filmova u Kanadi. Kanadu je Grierson posjetio 1931. da bi uspostavio službenu suradnju s kanadskim državnim filmskom institucijom Canada's Motion Picture Bureau (MPB),

gdje upoznaje voditelja ureda, kapetana Franka Badgleya, kojem otvoreno govori da o kanadskim dokumentarnim filmovima misli sve najgore. Sredinom tridesetih aktivnosti MPB su gotovo ugašene zbog ekonomske krize, ali i zbog totalne nezainteresiranosti Franka Badgleyja, ratnog veterana koji je posao u državnoj filmskoj ustanovi doživljavao kao zasluženu sinekuru, neku vrstu prijevremene mirovine. Grierson je savjetovao da svi filmovi sponzorirani od države budu koordinirani od strane jednoga ureda, da Vlada imenuje jednu osobu odgovornu za filmsku produkciju, da više kreativnih osoba bude zaposleno u Government Motion Picture Bureau, te da se opseg produkcije radikalno uveća.

Kanada je zapravo imala tradiciju korištenja filma u propagandne svrhe, konkretno u cilju privlačenja doseljenika da se nastane u pustim prerijama te goleme zemlje, još od samih početaka razvoja tog medija. Predodžba o Kanadi kao *Last Best West* imala je svoju filmsku vizualizaciju još 1900. Godine 1903. realizirana je propagandna serija *Living Canada*, a filmske razglednice *Seeing Canada* iz 1914. prikazivane su doslovce širom svijeta. Vlada tada preuzima brigu o produkciji filma u promotivne svrhe, a ta dužnost pripada Ministarstvu trgovine i prometa. Tijekom Prvoga svjetskog rata primjetni su zamci filmske propagande i u aktivnostima Maxa Aitkena, kanadskoga oficira za vezu stacionirana u Francuskoj tijekom ratnih godina i predsjedatelja Britanskog ratnog komiteta za film (Britain's War Office Cinematograph Committee). Godine 1923. osniva se Canadian Government Motion Picture Bureau sa svrhom da ujedini i koordinira filmske aktivnosti, a uskoro potom svaka je provincija ustanovila vlastiti ured na lokalnoj razini. Filmovi koji su se proizvodili i distribuirali bavili su se edukacijom u oblasti agrikulture, generalnim informiranjem, oglašavanjem i slično, dok se osobito u provinciji Ontario razvila produkcija turističkih filmova. No, problem većine tih filmova bila je njihova niska profesionalna razina.

Iako je kanadska vlada uspostavila ranu praksu komuniciranja s građanstvom putem filma, ti su filmovi bili najpoznatiji po svojim nedostacima. Niti su bili politički niti propaganda, oni nisu djelovali na osnovne ljudske emocije niti su pokušavali definirati nacionalne ciljeve ili izmamiti ili provocirati kolektivnu akciju. (Evans, 1984:19)

Već 1935. mladi novinar Ross McLean inicira osnivanje filmskog društva u Ottawi, čiji aktivisti razmišljaju da u Kanadi razviju nešto nalik na Griersonov dokumentaristički pokret. McLean putuje u London i kod Vincenta Masseyja, tajnika kanadskog visokog predstavnika u Britaniji, lobira da se Griersonu uputi službena pozivnica iz Kanade. Iako je karizmatični kanadski premijer William Lyon MacKenzie King, i sam podrijetlom Škot, bio sumnjičav prema Britancima, Grierson 1938. dobiva službenu molbu da posjeti Kanadu, gdje biva dočekan kao osoba od najvećeg ugleda. Vlada mu nudi da pomogne izgradnju gotovo nepostojeće kanadske filmske industrije. Grierson potpisuje prvi od dva tromjesečna ugovora, očekujući da će u novoj britanskoj vladi biti postavljen za ministra. Umjesto planiranih šest mjeseci u Kanadi ostaje sve do 1946. Jedan od razloga za tu njegovu odluku, osim za njega privlačnoga izazova da ustanovi kine-

matografiju te goleme zemlje, treba tražiti i u izbijanju rata i činjenici da je Churchill, mimo svih očekivanja, za ratnog ministra informiranja imenovao Brendana Brackena, a Jacka Beddingtona za doministra za film.

Kanadska populacija sastojala se od polovice stanovništva britanskog podrijetla, trideset postotaka frankofonih Kanadana i od dvadeset posto Nijemaca, Skandinavaca, Ukrajinaca, Poljaka, Talijana, Kineza i drugih. Međutim, integracija stanovništva odvijala se na drugim osnovama nego je to američki *melting pot*; frankofono stanovništvo oduvijek je energično odbijalo da se odrekne svojeg materinskog i da prihvati engleski kao jedini službeni jezik, pa su manje-više i ostale zajednice zadržale svoj izvorni kulturni identitet. Uz to, povezanost s Britanijom bila je ključni faktor koji je spriječio ekonomsko i kulturno utapanje Kanade u SAD. Ta gigantska, rijetko naseljena zemlja tijekom 1930-ih već je riješila neke od najvećih problema; prije svega to se odnosi na izgradnju autocesta i željeznice, koja je puštena u promet 1939, čime su svi dijelovi zemlje povezani. Ono što se pojavilo kao apsolutno središnje političko pitanje bilo je stvaranje identiteta nove nacije, koju bi činili ljudi različitog podrijetla, mnoštvo kultura i mnogo jezika u sredini ambivalentnih odnosa s Velikom Britanijom i SAD. Kao posljedica unutarnjih prilika i kanadska je vanjska politika bila duboko profilirana kao internacionalistička. Grierson teško da je mogao naći plodnije tlo za materijalizaciju svojih ideja budući su se njegove ideje o internacionalizmu idealno poklapale s kanadskom državnom politikom. Kao što u svojoj raspravi zaključuje James Beveridge na simpoziju posvećenom Griersonovu životu i djelu na sveučilištu McGill 1981: »*Situacija u Kanadi je zbiljski odgovarala dolasku jednog idealista i propagandista*« (Evans, 1984:29).

Grierson je kanadsku filmsku industriju zatekao u stanju katastrofe; distribucija se nalazila pod većom dominacijom Hollywooda nego što je to bio slučaj i u samoj Velikoj Britaniji, dugometražna filmska produkcija gotovo da nije ni postojala, a čak su i oni malobrojni kratkometražni filmovi koji su nastajali u Kanadi bili proizvod Associated Screen News iz Montreala, poduzeća u vlasništvu Paramount Pictures. Jedina domaća proizvodnja koja je postojala razvila se pod patronatom države.

Svojom uobičajenom totalnom posvećenošću poslu, entuzijazmom i energijom Grierson odmah po dolasku razvija niz aktivnosti na oživljavanju filma. Piše plan koji je prezentiran kanadskom parlamentu, prema kojem on vidi sljedeće ključne zadaće vladina filma: informacija, oglašavanje poruka ministarstva informacija i bitka za nacionalni ugled. Da bi se to postiglo, filmovi moraju biti atraktivni, moraju imati *theatrical appeal*, dakle moraju biti privlačni ljudima do mjere da su spremni za njih platiti kinoulaznicu. Ubrzo dovodi četiri stara suradnika da mu pomognu u realizaciji tog plana. Stuart Legg dobiva zadatak da razvije filmske žurnale namijenjene kinomreži, Stanley Hawks razvija *non-theatrical* filmove, J. D. Davidson, snimatelj *Nošenih strujom*, odgovoran je za tehničku izobrazbu mladih kadrova, dok je Raymond Spottiswode zadužen za tehničko unapređenje produkcije. U najuži krug njegovih suradnika ubrzo se uključu-

ju i spiker Lorne Green te skladatelj filmske glazbe Lucio Agostiny.

Grierson mašta o osnutku Ministarstva obrazovanja koje bi stimuliralo osjećaj novoga građanstva u novoj kooperativnoj državi, razvija sustav informacija od naroda ka vladi tako što redovito konzultira Gallup Poll, gradi osobne odnose s urednicima novina i radija, zapošljava političke i sociološke znanstvenike s ljevice, što ga dovodi u sukob s desnim krilom kanadske politike. Ubrzo postaje »*the most talked about personage*« (»osoba o kojoj se najviše govori«, Ellis, 2000:162) u Ottawi.

Kao kruna njegovih aktivnosti 16. ožujka 1939. dolazi osnivanje državne agencije National Film Board (Državne filmske uprave), što je potvrđeno kraljevskim ukazom od 2. svibnja 1939. Board se sastojao od osam članova, čiji je predsjednik po funkciji bio ministar trgovine i prometa, tri člana iz civilne službe (u ratno vrijeme ministarstva obrane) tri predstavnika građanstva Kanade plus dužnosnik odgovoran za produkciju — *commissioner* (povjerenik) koji nije bio član Boarda, ali je jedini bio plaćen za svoj rad i manje-više kreirao proizvodnu politiku. U osnivačkom aktu Film Boarda, koji je u istom obliku, osim malih modifikacija 1950, i danas na snazi, stoji da je njegova zadaća da »*unaprijedi efikasnost u produkciji i distribuciji vladinih filmova*«.

Unatoč tomu što nije bio kanadski državljanin, Grierson je postao prvi vladin povjerenik za NFB 14. listopada 1939. Vješto koristeći svoju karizmu i govorničku vještinu Grierson je za sebe priskrbio takvu slobodu djelovanja da je mogao zapošljavati i otpuštati koga je htio i uz to se uspio izboriti za stalan rast budžeta. Iako NFB navodno »*nije imao intencija*« da bilo koga zapošljava, agencija smještena u dvosobni ured u napuštenom mlinu u središtu Ottawe postala je za kratko propagandni stroj za koji je radilo gotovo osam stotina ljudi i filmski producent s najviše međunarodnih nagrada u povijesti, više od tri tisuće. Najfascinantnije od svega jest da je dokumentarni i uopće kratkometražni film postao dijelom kanadskog načina života u mjeri koju filmska i povijest uopće ne poznaje u nekoj drugoj zemlji u svijetu.

The National Film Board: u potrazi za 'kanadskim kontekstom'

John Grierson: »*You must forever go where the people are.*« (Uvijek se mora ići tamo gdje su ljudi.)

Osnivanje NFB dalo je priliku Griersonu da interpretira kanadsku ideju i ideju o Kanadi u skladu sa svojom filozofijom i uvjerenjima. Vladin zacrtani plan i cilj bio je da se filmom osnažuje kanadski patriotizam tijekom ratnih godina, kao i da se stanovništvu te rijetko naseljene zemlje dade mogućnost saznanja o načinu i uvjetima života sugrađana.

Od vremena najranijeg spominjanja Kanada je bila djelom granice, baš onako kako je zemlja rasla tako su se širile granice. Borba ljudi i borba metropola da prošire kontrolu do granica i da unaprijede život iza njih nalazi se u srcu kanadske povijesti — zemljopis determinira mnoge uvjete te borbe. (McNought, 1969:7)

Grierson je definirao smisao Boarda ovim riječima: »...*da pomogne Kanadanima u svim dijelovima Kanade da razumiju način života i probleme Kanadana u svim dijelovima Kanade*« (Ellis, 2000:125), naglašavajući istodobno da je jednako važan cilj i da se kanadski filmovi distribuiraju u druge zemlje. Grierson je oko sebe okupio više mladih filmskih autora gradeći međusobno čvrsto povezanu grupu suradnika koje je 'zarazio' intenzivnim osjećajem da ih je dopala iznimno važna društvena zadaća. NFB je producirao isključivo državno sufinancirane kratke filmove. Država je međutim iznosila svoje mišljenje samo u odnosu na sadržaj i opću poruku filmova, dok su umjetnici imali slobodne ruke kad je u pitanju izvedba. Već tijekom 1940-ih prestalo je bilo kakvo državno miješanje i jedino što su filmski autori bili obvezni raditi bio je — dobar film. Autori i suradnici unutar NFB-a bili su na državnim jaslama, imali su status namještenika sa stalnom plaćom i raspolagali su najboljom filmskom opremom.

Bez obzira što su djelovali u uvjetima nalik na utopiju, zadaća filmaša u NFB nije bila jednostavna. Kako Evans navodi u svojoj studiji o NFB, arhetipsko pitanje koje je svaki autor, suradnik i službenik Boarda postavljao sebi od njegova osnutka glasi: »*Je li ovo na čemu radim u nacionalnom interesu?*« (Evans, 1991: XIII). Smisao i svrha NFB-ovih filmova bio je promoviranje osjećaja zajedništva i razumijevanja među mnogim grupama koje čine kanadsku naciju. Filmovi su dizajnirani tako da interpretiraju interese svakoga pojedinog sastavnog dijela Kanade onim drugima i da pojedinačne interese integriraju na razinu općih i zajedničkih interesa nacije kao cjeline. NFB-produkcija bila je pokušaj da se dade odgovor na temeljno pitanje Kanade kao države, društva i kulture.

Što je to uopće značilo biti Kanadanima? Što je to bila kanadska umjetnost i tradicija: koje su to njihove naročite karakteristike? Predodžba o naciji dalje je blijedila zbog mnogih etničkih podjela unutar populacije. Gotovo četiri milijuna od ukupno dvanaest milijuna stanovnika zemlje bili su frankofoni Kanadani, a osim njih bilo je mnogo drugih etničkih manjina. Quebec je njegovao jednako bliske afinitete za Francusku kao i za Sjevernu Ameriku; dijelovi Britanske Kolumbije doimali su se kao transplantirana Engleska; mnogi drugi dijelovi goleme zemlje bili su jednolična i blijeda refleksija Iowe ili Montane (Ellis, 2000:136).

U toj golemoj, rijetko naseljenoj zemlji bilo je i teoretski nemoguće parirati Hollywoodu. Takozvani *British North America Act* iz 1867. prepustio je brojne djelatnosti, uključujući edukaciju i distribuciju filmova, u djelokrug saveznim pokrajinama, tako da je bilo isključeno vođenje nacionalne filmske politike putem redovite kinomreže. To je praktički prisililo centralnu vladu da se koristi modernim medijima i alternativnom distribucijom u programu obrazovanja na razini cijele zemlje, što je omogućilo dinamičniji razvoj dokumentarnog, animiranog i uopće kratkog filma u odnosu na dugometražni igrani film u Kanadi. Grierson se utječe svojoj prokušanoj metodi s *non-theatrical* distribucijom putem kinoklubova, kružoka i tzv. lokalnih filmskih savjeta pomoću

kjih filmovi NFB dosežu do najudaljenijih točki te goleme zemlje. Na vrhuncu Griersonovih aktivnosti u NFB postojalo je više od šesto filmskih savjeta i filmskih kružoka u zemlji.

NFB-ov 'non-theatrical' mreža zastupala je osjećaj jedinstva između individue i njezina okoliša sa svijetom koji je okružuje. Jedinstvo nije značilo homogenost na američki način, nego prihvaćanje i toleranciju različitosti. (Evans, 1984:63)

Rijetko kada je film u svojoj povijesti, pogotovo dokumentarni, uzrokovao takvo masovno oduševljenje i postao tako važnim dijelom u životu nekog naroda: u nepreglednim ruralnim regijama ljudi su putovali najrazličitijim transportnim sredstvima uključujući i kanue da bi u crkvama, školama ili tvorničkim menzama gledali jednosatni filmski program i potom satima raspravljali o viđenom. Najveći broj filmova kopirano je na 16-mm vrpcu i već u startu bio namijenjen za specifično kanadsko nekinematografsko tržište, brojnu publiku koja je godišnje obuhvaćala nekoliko puta veći broj gledatelja nego što je bilo stanovnika u zemlji. Filmovi su uglavnom bili obrazovni, prikazivali su život na zemlji, industriju, trgovinu i poljodjelstvo, sindikate, radnike koji su radili u vojnoj industriji. Stvaraju se filmovi o kulturnom nasljeđu Kanade (na primjer *Canadian Landscape/Kanadski pejzaž* iz 1943) i inicira produkcija etnoloških filmova kakvi su *Northwest Frontier (Sjeverozapadna granica, 1941)* i *Eskimos of the Eastern Arctic (Eskimi sa sjevernog Arktika, 1944)* o načinu života i kulturi Indijanaca odnosno Inuita. Grierson je uvijek bio zainteresiran da ljudi o kojima filmovi govore budu zadovoljni kada vide filmove; to je posebno vrijedilo za filmove o ugroženim manjinama starosjedilaca.

Posebna pozornost posvećena je regionalnim filmskim bibliotekama, koje se počinju otvarati već potkraj 1943. u svim kanadskim pokrajinama s kopijama na engleskom i francuskom jeziku. Čak i u inozemstvu prikazivano je mnogo NFB-filmova pa i tamo na alternativnim prikazivačkim mjestima. Do studenog 1942. NFB je imao 293 zaposlena da bi po završetku rata, 1949, broj zaposlenih bio rekordnih 739.

Grierson je svoje internacionalističke, kozmopolitske stavove ugradio u same temelje NFB-a. Među onima koji su radili za NFB bili su Nizozemci Joris Ivens i John Ferno, iz okupirane Francuske došao je Boris Kauffman, brat Dzige Vertova i snimatelj filmova Jeana Vigoa, naravno i ovdje se našlo mjesta za Roberta Flahertyja kao i za samosvojna francuskog animatora ruskog podrijetla Allexandrea Alexéieffa. Grupa filmskih autorica (Gudrun Bjerring, Evelyn Spice, Daphne Lilly...) od samog početka razbija spolni rasizam tako prisutan u svjetskoj filmskoj industriji da se o njemu može govoriti kao o nečemu rutinskom i svakodnevnom.

Golem zamah filmskoj produkciji i strelovit rast značenja i utjecaja NFB-a u zemlji i svijetu dolazi nakon što Grierson pokreće filmske žurnale *Canada Carries On (Kanada ide dalje)* i *World in Action (Svijet u akciji)*. Riječ je bilo o filmskim magazinima, pretečama televizijskih vijesti, koji su na prvi pogled nalikovali na američki filmski žurnal *March of Time*. Dakle, nekoliko aktualnih reportaža iz unutarnje i vanjske

politike, kulture i sporta sklopljenih u cjelinu. Međutim, Grierson i njegov stari suradnik iz GPO Stuart Legg, kojeg je Grierson doveo u Kanadu i angažirao ga kao glavnoga producenta filmskih žurnala, koncipirali su svoje filmske vijesti više u skladu s iskustvima britanske škole dokumentarizma; njihova glavna obilježja bili su didaktičnost, ozbiljnost i vrlo brzi montažni rezovi. *March of Time* bio je rezultat holivudske tradicije i metode; Amerikanci su unaprijed pisali scenarij i prilagođavali filmsku građu tekstu, dok je Legg u *Canada Carries On* razvio obrnut postupak, filmski materijal dolazio je prvi, što je bit dokumentarnog postupka.⁸

Na logu NFB-ovih žurnala bio je nacrtan globus kao simbol kanadskog interesa za globalna pitanja i aktivno sudjelovanje u njihovu rješavanju. Tijekom rata žurnali su dosegali do pedeset milijuna gledatelja tjedno u cijelom svijetu te je do 1945. proizvedeno impozantnih 3112 kopija od ukupno proizvedenog 761 filma s prosječnim brojem gledatelja 465 000.

Canada Carries On prikazivana je u gotovo tisuću kinematografa u Kanadi, uključujući one u vlasništvu vodeće američke filmske kompanije Famous Players Canadian Corporation (poslije Paramount), čiji je predsjednik J. J. Fitzgibbons bio oduševljen kanadskim propagandnim žurnalima. Žurnali su ubrzo prodrli na internacionalno tržište i prikazivani su redovito širom golema prostora koji tvore ujedinjena engleska govorna područja, dok se *World in Action* pokazao posebno uspješnim u SAD, gdje je prikazivan u ukupno 6500 kinematografa ratnih godina.

Inače čvrsto zaključana vrata američke distribucije otvorio je dokumentarac rađen za *World in Action* pod naslovom *Oblaci rata (Warclouds, 1941)* usprkos tomu što je Rochement, vlasnik *March of Time*, činio sve da spriječi njegovo prikazivanje u SAD. Bio je to ne samo prvi dokumentarac nego i prvi javni i žurnalistički istup uopće koji je otvoreno govorio o japanskoj agresivnoj politici i anticipirao Pearl Harbor.⁹ Kompanija United Artists, koju tada još vode Mary Pickford, Charlie Chaplin i Alexander Korda preuzima distribuciju NFB-filmova u SAD i već do 1943. ti su filmovi prikazivani u 5000 američkih kinematografa.

Situaciju na domaćem terenu bitno su odredile ratne prilike u svijetu. Rat je stimulirao jačanje patriotizma i nacionalnu koheziju oko kanadskoga modela koji je formuliran i promoviran s ekrana. Dojučerašnji mirnodopski 'javni službenik Grierson' postaje sada 'maestro ratne propagande', čiji je koncept da propagandu ne treba usmjeravati prema neprijatelju, nego prije svega ka vlastitom stanovništvu kako bi ga se bezrezervno pridobilo za ideju demokracije i antifazišizma. Uostalom jedan je film iz 1943. i nazvao upravo tako, *Rat za ljudske umove (The War for Men's Mind)*.

Film kao sredstvo vođenja rata

John Grierson: »*The only good film is the one you are going to make tomorrow.*« (Jedini dobar film je onaj koji ćeš napraviti sutra.)

John Grierson: »*Our passion for human enlightenment has been at least equalled by our passion for killing by the million the very people we enlightened.*« (Naša strast za ljudskom prosvijećenošću bila je u najmanju ruku izjednačena sa našom strašću za ubijanjem milijuna ljudi koje smo prethodno prosvijetlili.)

Osobitost Griersonova koncepta sadržana je u još jednoj od njegovih omiljenih fraza: »*Mir mora biti uzbudljiv poput rata.*« Sve vrijeme rata on je mislio o miru. U ratnim filmovima NFB-a naglasak je na poslijeratnom dobu, filmovi su zagledani u budućnost Kanade o kojoj se sve vrijeme govori kao o zemlji čija se povijest nalazi u budućnosti. Za njega pobjeda nikad nije dolazila u pitanje jer je demokracija toliko nadmoćna fašizmu da uopće nije dopuštao mogućnost da Njemačka i Japan zadrže i pedalj okupiranih teritorija. Ratnu propagandu Grierson je profilirao tako da se ona uopće ne obraća neprijatelju; prema neprijatelju ne treba djelovati propagandno, njega treba poraziti. Griersonova je strategija da prije svega vlastitom građanstvu, potom prijateljima i neutralnima, pokaže kako je snaga savezničke vojske dolazila iz individualne odluke svakog pojedinca da se žrtvuje; dok nacisti grade svoj imperij na osnovi srednjovjekovnog ropstva, demokracija se gradi dobrovoljnim naporom obrazovana i slobodna građanina. Za razliku od američkih ratnih filmova, gotovo da nije razvijana mržnja¹⁰ prema neprijatelju niti ga se ponižavalo i prikazivalo slabim. Bez zazora je prikazivana silna neprijateljska vojna mašinerija koja je razlogom golemih napora koji se moraju uložiti da bi je se slo-milo.

Razlika je između njegova i nacističkog propagandnog koncepta bitna. Goebels je smatrao da je govor, a ne pisanje, u srži dobre propagande. Njegova je formula jednostavnost i ponavljanje, on je smatrao ljudski glas najvažnijim propagandnim sredstvom, a jednostavnu, mnogo puta ponovljenu propagandnu poruku najvažnijim metodom. Grierson drži da je slika efektivnija od riječi i da svaki propagandni koncept mora voditi računa o dostojanstvu ljudske inteligencije.

Grierson studira boljševičku propagandu i zaključuje da su boljševici savršeno funkcionirali u doba izvođenja revolucije i vođenju građanskog rata, ali su bitku izgubili u miru.

Stoga se najveći broj NFB-ovih ratnih filmova bavi novim svijetom koji će se graditi nakon pobjede demokracije nad fašizmom. Filmovi najavljuju novi svijet u kojem više neće biti neprijateljstva među narodima, a njihove su karakteristične teme poslijeratna produkcija, racionalna raspodjela totalnih resursa za totalnu konzumaciju. Grierson dakako ne zaboravlja na specifične kanadske nacionalne ciljeve te već 1939. u jednom pismu definira dva cilja ratnih propagandnih filmova u NFB: da razvijaju nacionalno jedinstvo i da objašnjavaju ratne aktivnosti i srodne teme (Evans, 1984:58).

U skladu s tim je i izbor tema kojima se bave dokumentarni filmovi o Kanadi u ratu: *Kućna fronta* (*The Home Front*, 1940) i *Žene su ratnici* (*Women are Warriors*, 1942) govori o ženama koje stoje na posljednjoj crti obrane, u tvornicama i kućama, *Radnička fronta* (*The Labour Front*, 1943) o rat-

nom prinosu kanadskog radništva, *Strategija metala* (*The Strategy of Metals*, 1944) o značaju proizvodnje metala za ratne napore, *Misli o hrani* (*Thought for Food*, 1943) apelira na razumijevanje civila zbog nestašice hrane koja je izazvana armijskim potrebama, *Bitka mozgova* (*The Battle of Brains*, 1941) o bitnim razlikama Drugoga u odnosu na Prvi svjetski rat, *Bitka za naftu* (*The Battle of Oil*, 1941) o važnosti naftnih nalazišta u stratejskim ratnim planovima, *Trans-Kanada Express* (1944) slavi kanadsku željeznicu u ratu i tome slično. Posebno je važan film *Rat za ljudske umove*, koji je svojevrsna polemika s nacističkim filmom *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) iz kojega su iskorišteni inserti i gdje je Griersonov individualizam suprotstavljen nacističkoj kolektivističkoj paranoji. Razmjerno malo je bilo klasičnih ratnih propagandnih filmova, tzv. *shot and shell* žanra; jedan od najuspješnijih takvih bio je *Churchill's Island* (*Churchillov otok*) o junačkoj obrani Britanije, dobitnik prvog *Oscara* uopće dodijeljena nekom dokumentarnom filmu.

...*Ljudi su se borili da spase demokraciju, da zbrišu tiraniju s lica zemlje, da afirmiraju vrijednosti individualizma i slobodnoga duha u eri 'masovnog čovjeka', da se ostvare dobrosusjedski odnosi u svijetu, da zavlada materijalno obilje na svakom dijelu planeta, da se vodi briga o razvoju i raspodjeli resursa, da se uvećava znanje i da ono služi zajednici. To su bili ciljevi tako različiti nacističkom proklamiranom cilju o herojskoj žrtvi za pobjedu ili kasnije, pobjedi ili smrti. Ti su ciljevi išli mnogo dalje i od Churchillove oprezne formulacija 'pobjeda radi pobjede'* (Evans, 1984:132).

Usporedno sa središnjim propagandnim aktivnostima neki filmovi i žurnali iskorištavaju se da obavijeste Amerikance koji nisu znali gotovo ništa o Kanadi o golemu kanadskom ratnom prinosu — tijekom 1942. na primjer, gotovo šest tisuća ratnih pilota bili su Kanadani.

Ideja o internacionalnom bratstvu nalagala je 'mekši' stav prema Sovjetskom Savezu. U nekoliko NFB filmova koji su se bavili Sovjetskim Savezom strogo se pazilo da se ne naglašavaju ideološke razlike, čak se ni sama riječ 'komunizam' nikad nije spominjala. Filmovi su tretirali tu zemlju veoma pozitivno, ne samo kao ratnoga saveznika nego se slavilo i nešto što je nazivano 'duh sovjetskog naroda'. Dobar primjer za to je *Unutar Rusije u borbi* (*Inside Fighting Russia*, 1942), zabranjen za distribuciju u SAD kao 'komunistička propaganda' ili *Naš sjeverni susjed* (*Our Northern Neighbour*, 1944). Griersonova je ideja bila da građanstvo mora učiti o SSSR da bi se smanjile predrasude i u konačnici izbje-gao novi rat. U odnosu na Britaniju je, međutim, razvijano stanovito antiimperijalističko raspoloženje. Grierson je inače engleske ratne dokumentarne filmove smatrao sporima i premekanim, o čemu je pod pseudonimom pisao u časopisu *Documentary News Letter*. O Britaniji je najkritičnije govorio film *Balkansko bure baruta* (*Balkan Powderkeg*, 1944) u kojem se britanska imperijalistička politika optužuje za stalne napetosti i ratove među balkanskim narodima. Film je povučen pa potom oštro cenzuriran i vraćen u distribuciju u nevinoj verziji pod naslovom *Balkan pod reflektorom* (Spo-

light on the Balkans). Sam King, koji je do tada u sličnim prilikama uvijek štiti Griersona, ovaj je put ocijenio da je upravitelj NFB-a 'otišao predaleko' jer je film došao baš u vrijeme neslaganja saveznika s Churchillovom prijedlogom da se iskrcaju na obalu Jadranskog mora i okupiraju Jugoslaviju kako bi se zaustavilo širenje komunizma.

Taj je film bio početak kraja Griersonove karijere u Kanadi, kao konačni rezultat njegovih višegodišnjih nespornih uspjeha s vladom. Grierson, koji nikad nije pridavao značenje činjenici da je stranac i autsajder u toj zemlji i da već kao takav ima mnogo neprijatelja, došao je u sukob s vladom odmah na početku rata. Njegova stajališta o hrabrom novom svijetu internacionalnoga razumijevanja i aktivnom, obrazovanom građaninu koje je gorljivo zastupao nisu bile omiljene od strane mnogih praktičnih političara koje je, kako Evans za- paža, zanimalo jedino kako da i nakon rata »osiguraju osta- nak na vlasti njihove stranke« (Evans, 1984:108). Nasuprot njima Grierson, koji je uvjeren da je bilo kakva propaganda smisljena samo ako vodi ka novoj kvaliteti demokracije, vidi- o je u ratu šansu: »Nepobitna je činjenica da je veliko dosti- gnuće koje je ostvareno tokom rata decentralizacija odgovor- nosti koja je stigla do svakog kuta države« (Evans, 1984:100). Godine 1943. Grierson je privremeno obavljao dužnost generalnoga direktora Wartime Information Bord (Ratni savjet za propagandu), čime je pribavio još više protivnika u kanadskoj politici i na javnoj sceni.

Rat je odlučujuće pridonio razvoju NFB. Na Griersonovo ustrajno nastojanje 1941. Motion Picture Bureau izlazi iz jurisdikcije ministarstva trgovine i pripaja se NFB, koji time definitivno postaje središnja ustanova državne filmske pro- izvodnje. U siječnju 1943. osniva se Odjel za animaciju i Francuski odjel, koji će u budućnosti imati mnogo dodirnih točki i bitno utjecati na profiliranje NFB-produkcije. Izme- đu 1943. i 1945. u NFB su proizvedena 432 filma, što je u- stinu impresivno ako se zna da je riječ o produkciji zemlje koja je tada imala samo dvanaest milijuna stanovnika. Griersonove ideje o 'progresivnom internacionalizmu' sadržaj su većine tih filmova, osobito onih proizvedenih u dvije pos- ljednje ratne godine. Sam kraj rata obilježen je u NFB fil- mom simboličnog naslova *A sada mir (Now — The Peace, 1945)*.

Mir međutim nije ispunio Griersonova nadanja o »miru u- budljivijem od rata« i o 'internationalnoj kooperaciji', što se oboje pokazalo iluzijom. Naprotiv, nakon 1945. bilo je vrlo malo kanadskih političara, koji su zemlju vidjeli kao mesi- janskoga promotora internacionalizma. Griersonov 'inter- nacionalizam' zamijenjen je kanadskim 'funkcionalizmom', takvim političkim ponašanjem koje zemlji donosi najveću korist. U skladu s tim, vlada je odmah smanjila troškove za propagandu i Griersonova je pozicija radikalno oslabljena. Kada je Grierson 9. kolovoza 1945. službeno dao ostavku na dužnost u Film Boardu, dobio je od vlade samo kurtoaz- nu srdačnost u obliku pisma zahvalnosti, ali nitko nije po- kazao entuzijazam da ga zamoli da ostane.

Kao definitivni udar na njegovu karizmu i utjecaj dolazi ta- kozvana *afera Gouzenko*, nakon koje se na Griersona sruči- la lavina kritika i optužbi da je 'ruski propagandist i špijun',

čime postaje prva žrtva 'lova na vještice' na sjevernoamerič- kom kontinentu. Igor Gouzenko bio je odbjegli službenik sovjetske ambasade koji je naveo veliki broj imena ljudi na važnim položajima u SAD i Kanadi koji su u Sovjetski Savez dostavljali informacije što su na kraju dovele do sovjetske atomske bombe. Među njima je spomenuo i Fredu Linten, koja je pola godine radila kao Griersonova sekretarica. Na svjedočenju pred državnom komisijom Grierson ne djeluje kao da je optužbe shvatio odveć ozbiljno. Odbija svaku vezu s komunizmom, ali priznaje veliki interes za komunizam i iznosi teoriju da u svijetu djeluju samo »tri velike sile: kato- lička crkva, internacionalni socijalizam i liberalna demokra- cija« (Evans, 1984:253) te da je za razumijevanje i poboljša- nje svijeta potrebno poznavati svaku od tih sila. Sebe je kao i obično definirao kao 'javnog službenika' zainteresirana je- dino za dobro međunarodno razumijevanje.

Griersonova nepopularnost eruptivno se širi cijelim konti- nentom. Godine 1946. tijekom posjeta SAD javljeno mu je da je njegova viza povučena na zahtjev samog J. Edgara Ho- overa. Hladni rat bio je počeo tako da nije bila potrebna ni jedna konkretna optužba kao ni dokazi, dovoljne su bile in- sinuacije. Već 1947, sada kao specijalni savjetnik za medije pri UNESCO-u, Grierson je došao u Ameriku s diplomats- kim imunitetom, ali je Hoover nastavio kampanju protiv njega putem moćnih američkih medija.

Griersonov novi negativan imidž odražava se na cijeli NFB. Neke pokrajine kao Alberta počinju cenzurirati filmove iz NFB, a serija *The World in Action* ukida se već 1946. Dani NFB-a kao misionarske organizacije bili su odbrojani. Griersonov nasljednik Ros McLean prisiljen je zbog prepolovlje- na budžeta otpustiti trećinu od 787 zaposlenih trpeći sve vri- jeme optužbe prema kojima je NFB leglo i rasadnik komunizma. Nakon golemih uspjeha u ratnoj propagandi činilo se da studio NFB neće preživjeti ni prve godine rata pogotovo nakon što je njegov osnivač i glavna pokretačka snaga John Grierson ponižen i uvrijeđen otputovao natrag u domovinu.

Počeci animacije u NFB

Grierson o McLarenu: »*The most important man at the Film Board.*« (Najvažniji čovjek u Film Boardu.)

Prije osnutka NFB-ova odjela za animaciju o kanadskoj ani- maciji nije se moglo govoriti kao o kontinuiranoj i osmišlje- noj djelatnosti; ona se uglavnom oslanjala na individualce, od kojih su neki od najuspješnijih zapravo djelovali u SAD. Frankofoni Kanadanin Raoul Barré jedan je od najinovativ- nijih pionira animacije uopće. Radeći tijekom 1910-ih u Brayevu studiju na seriji *Mutt and Jeff* on je uveo revolucio- narnu proizvodnu metodu, takozvani *peg sistem*, uporabu probušenih papira koji se jedan preko drugog slažu na odgo- varajuće štiftove, što je pronalazak koji je maksimalno po- jednostavnio kopiranje i snimanje, riješio problem registrira- nja materijala i faktički omogućio da se razvije timski rad, a time i animacijska industrija. Kanadanin Charles Thorson bio je jedan od najvažnijih Disneyjevih crtača tijekom 1930- ih. Kao iznimno vješt crtač karaktera i provoditelj Disneyje- ve upute o *cute* (dražesnom, slatkom) stilu u tvorbi likova,

Thorston je kreirao brojne poglavito životinjske likove u Disneyjevoj kratkometražnoj i dugometražnoj produkciji. Nakon Disneyja Thorson je radio za MGM, Fleischer Studio i Studio Warner Brothers, gdje je ostala nerasvijetljena kontroverza oko toga tko je zapravo tvorac slavnoga crtanog junaka Bugsa Bunnya — Thorson je do smrti tvrdio da je to bio on.

U samoj Kanadi djelovalo je više nezavisnih animatora, poput Bryanta Fryera, koji je u stilu Reinigerove animirao siluete u svojim kratkim filmovima. Ipak, sve to još se nije moglo nazvati nacionalnom animacijom; ona se rodila tek u NFB.

Kanadska animacija zapravo je nastala iz pravljenja strelica na mapama, crtanih špica i titlova u ratnim propagandnim dokumentarcima. Karakteristični su vješto animirani grafički prikazi nacističkih ratnih ciljeva kroz efektnu animaciju autorice Evelyn Lambart u *Hitlerov imperijalni plan (Hitler's Plan for Empire, 1942)*, kao i animirane propagandne poruke koje je radio Phil Ragan. Među crtačima koji su radili animirane karte nalazio se i Norman McLaren, koji je na primjer u filmu *Naš sjeverni susjed* napad Njemačke na Sovjetski Savez dao iznimno kreativnim grafičko-animiranim prikazom. Taj sljedbenik Griersona još iz doba GPO na neki je način prenio njegovo duhovno nasljeđe u medij animacije. NFB je bio podijeljen u tri glavna odjela (produkcija, distribucija i tehnički servis), koji su bili podijeljeni u sekcije. Na čelu sekcije koja se zvala Art and Animation Unit stajao je upravo Norman McLaren sve od 1942, kada se priključio NFB-u sa zadaćom da zapravo osnuje studio za animaciju.

No, vrijedi napomenuti da su prvi animirani filmovi za NFB napravljeni u suradnji s Disneyjem, što neće ostati bez traga u profiliranju NFB i uopće kanadske animacije. Naime, Grierson je na početku rata želio imati nešto prepoznatljivo što će distributeri lako prihvatiti. U prvim propagandnim crtanim filmovima puštenim u promet između 1941. i 1942. 'glumili' su među ostalima Pajo Patak, tri prašćića, ali i Hitler osobno, dakako žestoko karikiran (u obličju vuka koji ruši kuću prašćića, na primjer) i ismijan. Griersonov je plan od početka bio da osnuje odjel za animaciju u NFB pa je još za suradnje s Disneyjem pozvao Normana McLarena, genijalnog eksperimentatora koji je filmu prilazio s jednakim oduševljenjem i žarom s kakvim pjesnik pristupa jeziku, čiji je talent Grierson osobno otkrio i prepoznao predsjedajući žirijem Škotskog festivala amaterskog filma u Glasgowu 1933. Nakon što je vidio filmove devetnaestogodišnjeg McLarena crtane izravno na filmsku vrpku *Camera Makes Whoopee* (animacija objekta u kojoj je sama kamera oživljena na ispred druge kamere, 1935) i *Koktel boja (Colour Cocktail)*; ples svjetla propuštena kroz raznobojne papire, 1935), Grierson ga je jednostavno već tu na festivalu namjestio u GPO ne ostavljajući mu dileme što ga na očekuje na poslu: »Ti imaš mnogo imaginacije, iskušavaš sve moguće novosti, ali si nediscipliniran, neobuzdan. Ti još ne znaš kako se prave filmovi, a mi ćemo ti uliti malo discipline u glavu.«¹¹

McLaren je radio u GPO šest godina, gdje je osim discipline naučio sve što se o tehničkim mogućnostima filma moglo naučiti. Napravio je pet animiranih filmova, među kojima i

antologijski *Ljubav na krilu (Love on a Wing, 1937)*, svoje prvo remek-djelo rađeno izravnim crtanjem na filmsku vrpku, koje pod optužbom da je 'previše frojdističko' nije prošlo britansku cenzuru te nije prikazivano. McLaren se prije toga okušao u tehnici piksilacije, lutka-filma, animiranih dijagrama, živo snimljenih *flickera*, to jest oblika koji se brzo izmjenjuju ispred kamere pomoću nekog mehaničkog sredstva, uporabom usporenih snimaka, prosvjetljavanjem kroz obojeni papir i drugih postupaka kreiranja pokreta. Naravno, Grierson nije propustio priliku da maksimalno iskoristi energiju darovita mladića pa je McLaren, osim animacije, u GPO radio i razne druge poslove; među ostalim bio je snimatelj dokumentarnih filmova iz Španjolskog građanskog rata.

Po izbijanju rata, godine 1939, McLaren napušta Britaniju i odlazi u SAD. Godinu poslije nalazio se u New Yorku, gdje je Guggenheimovu muzeju apstraktne umjetnosti uspio prodati svoje filmove rađene bez kamere kada mu je stigao neočekivani poziv od starog šefa Griersona da dođe u Kanadu i osnuje studio za animirani film u sklopu NFB. McLaren pristaje da dođe u Kanadu 'privremeno' i tu ostaje sve do svoje smrti 1988. U početku nije bio oduševljen idejom da radi propagandne filmove te mu Grierson lakonski obećava punu slobodu. Kada se ovaj pojavio u Ottawi, daje mu slobodu da radi — propagandne filmove. Prvi McLarenovi filmovi rađeni za NFB su, iako kreativni u formi, krajnje sirova agitacija. *Rana božićna pošta (Mail Early for Christmas, 1941)* podsjeća građane da na vrijeme pošalju pisma kako ne bi preopteretili poštansku službu u blagdanskim danima, *Ples dolara (Dollar dance, 1943)* prekrasna je i danas gledljiva grafička igra koja poziva građane da se bore protiv inflacije, dok *Drži usta zatvorenima (Keep Your Mouth Shut, 1944)* preporučuje ljudima da paze što pričaju i da se suzdrže tračeva jer neprijatelj (koji je 'među nama') to može iskoristiti, te da se ozbiljno shvati važnost čuvanja informacija. U filmu se pokazuje kakve zastrašujuće posljedice može imati curenje povjerljivih podataka: brod tone, sabotaža ratnih zaliha i slično. Kako su sedamdesetominutna izdanja *Canada Carries On* i *World in Action*, sastavljena od filmova i dokumentarnih programa, po koncepciji sasvim nalikovala na informativni dnevnik ili dnevni list, uključivala su i nešto što je igralo funkciju novinskih karikatura i stripova — animirane filmove. Osobito popularni bili su filmovi iz serija *Chants populaires/Let's All Sing Together (Zapjevajmo skupa)* obrada popularnih narodnih songova na engleskom i francuskom, koje su uz McLarena radili i neki drugi animatori, primjerice Claire Parker i Alexandre Alexéteff, koji su izbjegli iz okupirane Francuske i potražili privremeno utočište na sjevernoameričkom kontinentu. Grierson je osobno potaknuo stvaranje te serije jer je bio iskreno oduševljen činjenicom da se stare narodne pjesme Europljana, inače odavno izumrle na matičnom kontinentu, još pjevaju u Kanadi.

McLaren je u studiju za animaciju još tijekom rata počeo zapošljavati djevojke i mladiće koji su došli direktno s umjetničkih studija: Evelin Lambart, George Dunning, René Jodoin, Grant Munroe, Colin Low i drugi. Ubrzo se pojavljuju i prva zapažena ostvarenja mladih animatora, kakvo je film Georgea Dunninga *Tri slijepa miša (Three Blind Mice,*

1945), koji je ostao u distribuciji sljedećih četrdesetak godina i bio prvi film koji je pokazao da kreativna animacija u NFB ne mora biti samo ono što stvori McLaren. Dapače.

Nedvojbeno da je u tom prvom razdoblju osnovna značajka kanadskog animiranog filma, uz ratnu propagandu i McLarenov neusporedivi individualizam, bila činjenica da je dominantni proizvod NFB-a, dokumentarni film, znatno utjecao na estetski profil onoga što je u studiju nastajalo u području animacije. Uskoro će se međutim početi događati i obrnuto; utjecaj animacijskog jezika i izraza na dokumentarni film (kakav je recimo *Zlatni grad*) i upravo ta međusobna interakcija animacije i dokumentarca ostat će bitno obilježje NFB-ove ukupne produkcije do današnjih dana.

Prijelaz s ratne na mimodopsku propagandu

John Grierson: »*We are what our loyalties are.*« (Mi smo ono čemu smo odani.)

Iako je NFB i dalje uživao veliku potporu na terenu pa se na stotine dobrovoljnih filmskih savjeta i klubova osnivalo širom zemlje i u drugoj polovici 1940-ih, to je razdoblje kada NFB bilježi najveću krizu u svojoj povijesti. Problem koji se pojavio pred NFB mogao se formulirati u dva pitanja: kako dalje bez Griersona i kako bez gotovo bezrezervne potpore vlade koja je postojala u ratu? Donacije vlade prepolovljene su, a sponzorski prihodi već su sasvim presušili pa se produkcija radikalno smanjuje i velik broj suradnika ostaje bez posla. Dobra ilustracija novog odnosa prema NFB jest i činjenica da u doba kada je SAD već trošila 10 milijuna dolara na borbu protiv komunizma i kada je osnovan tajni Psychological Warfar Committee (Komitet za psihološko vođenje rata) pri NATO-u kojim je koordinirala upravo Kanada, NFB nije dobio povjerenje da se uključi u te propagandne aktivnosti zbog 'komunističke' prošlosti. Griersonov nasljednik McLean nije uspio dobiti od vlade prava da formira televiziju pri NFB, umjesto toga osnovana je državna televizija CBS. Štoviše, već su bila počela javna nagađanja o zatvaranju agencije NFB.

Ipak, kriza je ubrzo prebrođena, čemu su pogodovale opće prilike u zemlji i politička klima koja se počela mijenjati nakon ponešto histeričnih prvih poslijeratnih godina. Već 1948. formira se Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences (Kraljevska komisija za nacionalni razvoj u umjetnosti, književnosti i znanosti) ili takozvana *The Massey Commission* (Masseyeva komisija) prema njezinu prvaku Vincentu Masseyju. Zaključke komisije kao da je pisao sam Grierson: komisija je zahtijevala da federalna vlada preuzme ključnu ulogu u razvoju kulture i da kultura bude u temelju kanadskog identiteta. Istodobno, aktivno se promovira dvojezičnost i multikultura zemlje kao autentična vrijednost Kanade.

Novi čovjek dolazi na čelo NFB-a; Arthur Irwin, sposobni diplomat i nakladnik, postavljen je na mjesto povjerenika za NFB sa zadaćom da »*vрати povjerenje javnosti u Film Board*« (Evans, 1991:15). U svoje je tri godine 1950-1953. Irwin je i učinio upravo to. On je shvaćao Kanadu kao historijski kompromis između rasa, kultura i jezika, politički je bio li-

beral uvjeren da ljudi u slobodnim zemljama imaju prava na svoja politička stanovišta. Umjesto da provede očekivanu antikomunističku čistku on je odbio otpustiti 36 imena sa 'crne liste' na kojoj je policija ispisala imena navodno sve dokazanih komunista. Da zadovolji javnost, Irwin je otpustio svega tri osobe, tri 'žrtvena jarca', među kojima nažalost i darovite animatore Gretu Eckman i Allana Ackmana. Svojedobno aktivna člana komunističke partije Normana McLarena¹² Irwin nije ni spomenuo u rubrici 'potencijalni komunisti', ali zato McLarenove molbe da se Eckman zadrži na poslu nisu mnogo vrijedile.

Irwin reorganizira NFB u četiri sekcije, Unit A (agrikultura, francuski jezik, strani i manjinski jezici i interpretativni filmovi), Unit B (naručeni, znanstveni, kulturni i animirani filmovi), Unit C (filmovi za kino, žurnali, turistički i putopisni filmovi) i Unit D (vanjski poslovi i specijalni projekti). On je također preformulirao i pojednostavnio originalni osnivački akt da bi se uklonile nejasnoće oko financiranja filmova i smanjio broj sivih zona u regulativi. Broj članova Boarda smanjen je na pet članova predstavnika najvažnijih regija i tri predstavnika vlade, dok su povjereniku povećane ovlasti i odgovornost. Poslije tzv. Irwin-Duntonova ugovora sa CBC-om 1953. u Film Board je uvedena i televizijska produkcija. I dalje je cilj i svrha Boarda promocija u prvom redu Kanade Kanadanima, dok je internacionalizam, što je stanovit otklon od Griersonove filozofije, ponešto gurnut u drugi plan. Konačno, strpljivim pregovorima s vladom, koji su ponekad nalikovali na cjenkanje, Irwin je agenciju ponovno podigao na noge.

Ozbiljne optužbe da NFB 'rasipa novac' i da je 'leglo komunista' koje su 1948/9. dolazile i s najviših mjesta, što je prijetilo samoj egzistenciji agencije, bivaju polako zaboravljene već početkom 1950-ih.

Veoma važan Irwinov potez bio je preseljenje glavnoga sjedišta NFB-a u Montreal, što je došlo kao mjera decentralizacije i debirokratizacija koju je lakše izvesti na mjestu udaljenom od administrativnog centra, znak manje ovisnosti o federalnoj vladi, kao i pojačan interes za francuski jezični prostor i uopće bliži kontakt s francuskom Kanadom.

Zbog svega navedenoga, može se reći da je Irwin preveo Board iz ratnog u civilni način rada.¹³

S njim na čelu NFB vraća se na staze uspjeha: dugometražni dokumentarni film *Royal Journey* (1951) o posjeti britanske kraljevske obitelji Kanadi produciran u NFB jedini je kanadski film koji je ostvario profit u domaćim kinima, za razliku od kanadskih igranih filmova: pet prvih poslijeratnih engleskojezičnih kanadskih igranih filmova propali su u kinematografima, dok su francuskojezični samo vratili uloženi novac. Irwinovo vrijeme obilježeno je i početkom testiranja takozvanoga *indirektnog pristupa* (*an indirect approach*) u dokumentarizmu; proizvode se filmovi bez očite propagandne poruke. Otvaraju se i nova tematska područja, u društveno angažiranim dokumentarcima osvjetljavaju se pitanja narkomanije, rasizma, (ne)brige o djeci, mentalnim bolesnicima, spolnoj neravnopravnosti, dok se u izrazu autori vraćaju Griersonovoj metodi dramatizacije i sve više približavaju načinu rada novoga medija — televizije.

Kao kruna Irwinovih napora godine 1952. dolazi možda najveći uspjeh u povijesti National Film Boarda, McLarenovo osmominutno animacijsko remek-djelo *Susjedi*, koje donosi *Oscara*¹⁴ u Montreal i definitivno etablira Kanadu kao zemlju golemo potencijala u području umjetničke animacije.

Upravo etabliranje animiranog filma kao rezultata timskog rada pripada među najvažnija Irwinova dostignuća tijekom njegove tri plodne godine na čelu NFB-a. Zapravo Griersonova ideja o filmu kao u prvom redu kolektivnom proizvodu prvi je put materijalizirana u mediju animacije. Da bi se to dogodilo, prethodno je veliki McLaren morao biti marginaliziran.

»McLaren je zapravo bio 'samotnjak' u svojoj umjetnosti. Iako sasvim sposoban da surađuje s drugima i uvijek spreman podijeliti svoj veliki talent, on zapravo nije trebao nikoga drugog.« (Jones, 1981:75)

U razvoju animacije u NFB-u tijekom 1940-ih i 1950-ih njegova nazočnost kao nedvojbeno genijalna umjetnika bila je važna i njegovi apstraktni radovi bili su nadahnuće mladim autorima da traže vlastite putove u umjetnosti. No, njegovo inzistiranje na animaciji kao umjetničkoj ruketvorini, njegovo dosljedno stajalište da bi razvoj klasične cel-animacije u NFB bilo nešto preskupo i nepotrebno kao i njegov prezir prema holivudskoj animaciji pokazali su se kao objektivna prepreka u produkciji te filmske vrste. Stoga skupina mladih autora ubrzo raskida s McLarenovim pristupom, te uza sve dužno poštovanje odbijaju prihvatiti ga kao svog lidera i protivno njegovoj volji inspiraciju nalaze kod južnog susjeda, ali ne u Hollywoodu, nego u malom nezavisnom studiju UPA, koji je tokom 1950-ih revolucionirao crtani film. Godine 1953, na animiranom filmu *Romanca o transportu u Kanadi* (*The Romance of Transportation in Canada*), film koji Collin Low, Wolf Koenig, Roman Kroiter i Tom Daly potpisuju kao timski rad označava prekretnicu u razvoju animacije u NFB. Grupni rad i cel-animacija ne samo da dobivaju pravo građanstva nego počinju prevladavati unutar engleskoga odsjeka studija.

No, McLaren time ni u kom slučaju nije ostao u drugom planu. On nastavlja djelovati u NFB, ali sada isključivo kao autor, stvarajući pritom najvažniji animacijski autorski opus uopće, koji ga nedvojbeno čini jednim od najvećih umjetnika dvadesetog stoljeća. Usto, nakon što se pod vodstvom njegova učenika Renéa Jodina godine 1966. osniva NFB's French Production (Francuska produkcija NFB), to postaje mjesto gdje se zadržava i njeguje McLarenovo nasljeđe o animaciji kao prije svega eksperimentu i tragalaštvu, te tu cel-animacija gotovo da i ne postoji.

Norman McLaren: 'najvažnija osoba' u NFB

Evelyn Lambart: *»McLaren is one of those people on the thin line between genius and insanity. He doesn't live in this world at all. To live like an ordinary individual is for him a continual compromise.«* (McLaren je jedan od onih ljudi koji se nalaze na granici između genijalnosti i ludila. On uopće nije živio u ovom svijetu. Živjeti kao običan pojedinac za njega je bio trajan kompromis.)

Norman McLaren: *»Animation is not the art of drawings-that-move but the art of movements-that-are-drawn. What happens between each frame is more important than what exists on each frame.«* (Animacija nije umjetnost crteža-koji-se-kreću, nego je to umjetnost pokreta-koji-je-nacrtao. Ono što se zbiva između svakog kvadrata važnije je od onoga što se nalazi u svakom kvadratu.)

Grant Munro: *If McLaren had lived before there were moving pictures, he'd have invented them* (Da je McLaren živio prije filma, on bi ga izmislio.)

Vječni sinonim NFB-a, u većoj mjeri i od samog Griersona, ostaje Norman McLaren (1914, Stirling, Škotska — 1987, Montreal). Zahvaljujući ponajviše tom genijalnom umjetniku Kanada je postala vodeća zemlja po produkciji umjetničkog animiranog filma i činjenica da se glavna zgrada NFB u Montealu zove Zgrada Normana McLarenova nešto je apsolutno najpravednije što se može zamisliti.

Ni jedna druga osoba nije više pridonijela ugledu institucije nego što je to učinio povučeni, skromni škotski pacifist, koji je sebe sama vidio prvenstveno kao 'civilnog službenika' jednako kao i umjetnika koji se koristi filmskim medijem (Evans, 1991:23).

Osim snažna utjecaja na profiliranje kanadske i svjetske animacije, McLaren je sam stvorio vjerojatno najfascinantniji filmski opus svih vremena. Taj majstor ritma, gradacije boja, manipulator pokretom i vremenom bio je i ostao nenadmašeni genij filmske animacije i jedan od najvećih umjetnika koji su se uopće bavili filmom. Iako je još relativno nepoznat širem krugu gledatelja, filmovi su mu uvijek distribuirani u alternativnim tzv. art-kinima, studentskim centrima, festivalima animacije, muzejima i drugim marginalnim ili elitnim mjestima, njegovo je djelo ostavilo snažan pečat na suvremeni filmski i televizijski izraz, reklamu i dizajn. Zapravo su



Norman McLaren

cjelokupna estetika, komunikacije, simboli i uopće vizualni jezik našega doba pod njegovim golemim utjecajem.

Tijekom karijere McLaren je stvorio 98 filmova, od kojih barem desetak remek-djela (*Kos, Susjedi, Blinkity Blank, Pas de deux...*), koja će trajati koliko i umjetnost pokretnih slika. Za svoj rad dobio je više od dvjesto internacionalnih nagrada, što je naprosto neusporedivo dostignuće. U nadahnutom eseju *Sjećanja na budućnost* Ranko Munitić o McLarenu govori kao o, uz Chaplina, najvećem stvaraocu u filmskoj povijesti, što je stajalište u kojem sasvim sigurno nije usamljen:

Njegov domet nema pandana ni presedana: jednostavno zato što ni jedan drugi majstor ovog područja neće uspjeti da tako dugo i s toliko efikasnosti pomiče čitav medij prema naprijed, ka sve novim i novim mogućnostima, ka sve složenijim i značajnijim trijumfima. (Munitić, 1987)

Kao umjetnik dovoljno velik da ne bude zavidan, sam je Pablo Picasso izjavio da je »McLaren obnovio umjetnost crteža« (Mazurkewich, 1999:200). McLaren sebe međutim nije smatrao crtačem, on je sebe vidio kao neku vrstu koreografa koji usklađuje igru i ritam pokreta. Cilj mu je bila harmonija između svjetla, zvuka i vremena. Baš kao klasična glazba, njegovi se filmovi ne tumače nego osjećaju. U nečemu što je obično kolektivni čin on je individualac, svoje je filmove stvarao sam od početka do kraja — uključujući tu i glazbu, koju je 'crtao' izravno na tonsku vrpcu. Svojom individualnošću demokratizirao je medij, sa svojom tipičnom škotskom štedljivošću čak je vraćao nepotrošeni novac dokazujući da se veliki filmovi mogu praviti i bez Disneyjeve ili holivudske megalomanije, a prema oboma je u više navrata javno izražavao svoj prezir. Malo je onih u povijesti filma koji su sebi mogli priuštiti da holivudskim bosovima koji su ga u dva navrata željeli angažirati kao majstora za specijalne efekte odgovori jednostavno: »*Sorry, I'm busy!*«

McLaren je bio istinski poeta u mediju filma i uspoređivati njegovo djelo sa standardnom filmskom produkcijom jednako je besmisleno kao uspoređivati Rimbaudovu poeziju s roto-literaturom. Filmske kvadrature (crteže) u animaciji doživljavao je kao konsonante u jeziku, ono što je između njih su vokali koji se ne vide, ali su integralan i nezamjenjiv dio ukupne ekspresije i osjećaja. On je stvarao filmove u stihovima nižući slobodne vizualne asocijacije koje su tvorile nepredviđenu putanju što vodi u neistražena područja likovnosti, ritma, glazbe i pokreta. Kao crtač McLaren je raznobojan, detaljan, ekspresionističan i često kaotičan. Njegovo slikarstvo čak i kad je statično posjeduje snažnu unutarnju dinamiku. Njega zanima međuigra boje i pokreta, njegov cilj nije da zabilježi pokret nego da stvori novi kôd nepokretnih predmeta. Avangardističke težnje i nastojanja za stvaranjem slike u vremenu u analogiji s glazbenim mogućnostima manipuliranja zvukom u jedinici vremena kod McLarenu su materijalizirane u barem desetak filmova. Štoviše, njemu je uspijevalo da ujedini glazbu i sliku u vremenu.

Kao eksperimentator McLaren je bez premca; osobno je kreirao i razvio nove tehnike i obnovio neke dugo zaboravljene kakve su Mélièsova i Blacktonova piksilacija, Charles Howiejev ručno kreiran zvuk urezivanjem u optičku tonsku

pistu iz 1920. ili izravna metoda bojenja filmskih kvadratića koji se javio u prvim godinama postojanja filma, a kojeg je Len Lye reafirmirao u svojim filmovima radenim za GPO. Sam je svoj postupak nazivao »hand made cinema« (»rukotvoreni film«), a svoje osnovne ciljeve definirao je svojom težnjom da »zvuk učini vidljivim« kako bi mogao »izraziti svoja odnos prema glazbi«.

U svojoj studiji o McLarenu kanadski filmolog Richard T. Valliere s mnogo prava zaključuje da je njegov rad ne samo zbroj tradicije filma i pretfilmskih 'filmova' nego svega onoga što je nastajalo kao rezultat spoznaje o perzistenciji oka, o čemu je pisao još Ptolomej, godine 130. poslije Krista (Valliere, 1982:13). William Moritz naziva ga prvim postmodernističkim umjetnikom, jer je »bio svjestan povijesti umjetnosti i koristio se njome na svjež način« (*A reader in Animation*, 1997:107).

Doista, jednako kao i filmsku kameru i projektor, McLaren ima u vidu kaleidoskop, praksinoskop, zoetrop, takozvani *flip-book* i sve druge moguće igračke koje su se pojavljivale u povijesti stvarajući iluziju pokreta zahvaljujući tromosti ljudskog organa vida. Osim toga, sam McLaren stvarao je nove tehničke sprave pa se tako koristio najrazličitijim staklenim prizmama, multiplanovima koje je osobno konstruirao, optičkim printom, animacijom raznobojnim kredama na ploči, pastelom na kartonu za 'analizu' nastajanja slike i plesom svjetla po unaprijed naslikanim pejzažima, grebanjem emulzije na filmu ili crtanjem kineskim tušem na vrpici s koje je emulzija isprana, stereografskom animacijom i raznim drugim tehničkim inovacijama; u jednom kompliciranom projektu iz 1959. pokret je kreirao uz pomoć minijature pneumske bušilice, a tijekom 1960-ih, prvi u svijetu, radio je specijalne animacije za reklamne, elektronske semafore.

Držao je da se film nalazio u povojima i da su istraživanja tog medija tek započela.

Uzorima je smatrao Emilea Cohla i Alexandrea Alexéieffa, Oskara Fischingera i jasno Lena Lyea, među animatorima, dok je među autorima igranog filma najviše poštovao Eženštejna i Pudovkina, a Bacha među glazbenicima.

Za McLarenu animacija je kao slika za slikara ili pjesma za pisca i u doslovce svakom kvadratu u svim njegovim filmovima osjeća se neposredna prisutnost njegove ruke i jedinstvene nemirne linije koja oživi i počne 'disati' onoga trenutka kada svjetlo projektora probije celuloid. Anticipirao je doba u kojem će se tehnika pojednostavniti i autorstvo u animaciji i filmu uopće postati isto tako individualan čin kao pisanje. On je svoje filmove upravo pisao jednako kao što ih je crtao doživljavajući filmsku vrpcu, svjetlo i zvuk onako kako umjetnik u bilo kojem drugom području tretira svoju građu.

U McLarenu tehnika ima i izražajnu funkciju prvorazredne važnosti: tehnika ovdje ne podrazumijeva samo skup stilističkih normi koje reguliraju izvedbu djela, već iznad svega intervenciju u filmski medij. Njegovo je djelo rezultat savršene i uravnotežene integracije tih dvaju aspekata. (Bastianchich, 1986)

Gotovo jednaka autorskoj njegova je važnost osobe koja je bila uzorom drugim autorima stimulirajući ih da uvijek improviziraju i da traže vlastite putove, da izmiču industrijalizaciji i klišeima i da animaciju doživljaju prije i iznad svega kao polje slobode, a svaki novi film kao novi izazov da se sloboda dosegne na drukčiji način. McLaren i njegovo djelo kao najvažniju inspiraciju navodili su među ostalima John Hubley, suosnivač modernističkog studija UPA, koji je revolucionirao američku, a time i svjetsku animaciju, George Dunning koji se proslavio dugometražnim filmom *Žuta podmornica* (*Yellow Submarine*, 1968) do kraja života je smatrao McLaren velikim učiteljem pogotovo što je Dunning bio jedan od prvih ljudi koje je McLaren zaposlio u odsjeku za animaciju NFB-a. Jedan drugi veliki kanadski animator Frédéric Back priznaje da njegovi filmovi, iako osobno nikada nije radio za NFB, ne bi ni postojali da McLaren nije otvorio nove mogućnosti u animaciji. Munitić (1986) s razlogom ističe njegov presudan utjecaj na rađanje *zagrebačke škole*, poglavito u nekim radovima Vukotića i Kostelca.

Bio je potpuno odan animaciji i u ulozi velikodušnog mentora spremna da mlade animatore podučava animacijskim tehnikama i po cijenu da ne radi svoje filmove. Ostala su svjedočanstva da je, na primjer, kao šef studija cijelu noć i pod upalom slijepoga crijeva radio kao kameraman na filmu početnika Granta Munroa.

McLaren je proveo život u stalnu nesporazumu s okolinom, koja nije razumijevala ni njegove filmove, ni njegov način života. Bio je komunist u mladosti, bio je homoseksualac koji je javno živio sa svojim partnerom Guyom Gloverom, bio je liječen zbog alkohola i narkomanije i više puta pokušavao je samoubojstvo. Tješio se jezivom kombinacijom barbiturata i alkohola zbog čega su mu se u jednom trenutku ruke počele toliko tresti da je morao odustati od njemu najdraže tehnike ručnog isctavanja svake pojedine sličice filmske vrpce. Svoj neuspjoh pokušaj samoubojstva sredinom šezdesetih opisao je u začudnom autobiografskom filmu *The Head Test*.

Veza između Griersona i McLaren nije se zasnivala samo na zajedničkoj nacionalnoj pripadnosti i činjenici da obojica potječu iz istog škotskog mjesta Stirling, nego ih ujedinjuje idejna i praktička komplementarnost koju D. B. Jones vidi u »Griersonovu smislu za cjelinu i McLarenovu osjećaju za detalj« (1981:77). Između njih dvojice vladao je odnos koji Forsyth Hardy naziva »jednom od najfascinantnijih priča u historiji filma« (Evans, 1984:144). Tu je priču, nema dvojbe, prije svega karakteriziralo međusobno uvažavanje i respekt. McLaren je visoko cijenio Griersonovu sposobnost da zaštiti umjetnike izvanjskog pritiska i da im omogućiti da rade, razvijaju se i da, čemu je McLaren najbolji primjer, slobodno eksperimentiraju.

Grierson je govorio da agencija poput Film Boarda ne bi mogla sebi dopustiti da ima više od jednog Normana McLaren, kojeg je on nazvao 'nekom vrstom našeg dvorskog zabavljača' i koji je osim svega bio kao kruh i sol, jedan od najvitalnijih, internacionalno priznatih proizvođača kanadske nacije. Zanimljivo je da McLaren, koji nije bio previše političan, za sebe uvijek govorio da je bio javni

službenik prije svega. Grierson je s uvažavanjem o njemu svjedočio kao o 'jedinom istinskom umjetniku i kralju filozofa'. (Evans, 1991:366)

U ratnim godinama McLaren se disciplinirano prilagodio normama Griersonova društvenog realizma. Njegova je animacija iz toga razdoblja, koliko god kreativna, ipak čista i gotovo klasična, a poruke su jasne i nedvosmisleno u službi ratne propagande. Tek potkraj rata McLaren polako izlazi izvan koordinata koje je postavio Grierson i u miljeu 'realizma', odnosno zapisivanja stvarnosti filmom, on počinje sve dublje zalaziti u svoj unutarnji realizam i opisivati svoju unutarnju realnost.

Nasuprot slikama vidljivo realističnog sadržaja, NFB zahvaljujući prije svega McLarenu postaje mjesto gdje se stvaraju filmovi koji su individualno viđenje stvarnosti koju oni opisuju slikama što izvire iz najskrovitijih predjela ljudskog bića ili, Balázsevima riječima, *vizualne indikacije misli i emocija* (Balázs, 1970:185).

To je veslanje (*C'est l'aviro*, 1944) jednostavan je i hrabar eksperiment: karton izrezan u obliku vrha kanua gledana iz samog kanua jednostavno se pomiče gore-dolje ispred crne školske ploče na kojoj McLaren običnom kredom u izravnoj metodi animira razne nestvarne predjele, 'ulazi' u njih zumom i snimak ujedinjuje s kanuom u dvostrukoj ekspoziciji. Efekt čamca što plovi kroz prostor nalik na san zapanjujući je; stvaranje takve nadrealističke kompozicije postat će moguće i animatorima koji se ne zovu McLaren tek nekih pola stoljeća poslije s razvojem kompjutorske animacije. Potom McLaren pravi seriju filmova kojima ujedinjuje slikarstvo i animaciju. U tehnici pastela na način da kvadrat-po-kvadrat snima sliku u svim fazama njezina nastajanja izlažući tako pred gledatelja sam proces rađanja likovnoga djela stvara filmove kakvi su *Gore na planinama* (*Là-haut sur ces montagnes*, 1945) i *Mala fantazija o slici iz 19. stoljeća* (*A Little Phantasy on a Nineteenth Century Painting*, 1946) i osobito *Fantazija* (*A Phantasy*, 1952), gdje je do savršenstva dovedena takozvana *subtractive-animation*, postupno interveniranje i metamorfoza slike neposredno pod kamerom. Taj će postupak postati osnovni način izražavanja nekih velikih animatora poput Caroline Leaf ili Ishu Patela, koji su se rodili u doba kada je on prakticirao metodu koja će njih učiniti slavnima.

Slijede tri filma napravljena kao vizualiziranje glazbe metodom izravnog crtanja na filmsku vrpcu *Hoppity Pop* (1946), *Fiddle-de-dee* (1947) i *Begone Dull Care* (1949). Taj triptih lepršavih i filmova punih energije i života koji su nastali postupkom komponiranja prvo zvuka, a potom likovnosti i onda sjedinjavanjem toga dvoga zapravo su nastavak njegovih nastojanja u filmovima rađenih u GPO, kao i sedam kratkih filmova napravljenih za njegova dvogodišnjeg boravka u New Yorku. Te filmove, u kojima su vizualne i slušne senzacije stopljene u jedno, mnogi smatraju njegovim vrhuncem; ti filmovi kao da su živa bića, kao da su na ekranu misli materijalizirane kroz oživjelu apstrakciju. McLaren je o toj vrsti filmova govorio kao o osobnom nastojanju da istraži mentalni proces ljudskoga bića, što je mnogo lakše izraziti

apstraktnim simbolima jer su »*ljudski osjećaji apstraktni osjećaji*«.

Posebno je uspješan među apstraktnim filmovima *Begone Dull Care*, film koji je zvučni amalgam *jazza*, *boogie-woogieja*, *ragtimea*, dok su filmski kvadrati bojeni nemirnim linijama i mrljama, gdje je poseban oblik i kreiran za svaki glazbeni instrument, dok su pokret i ritam usklađeni tako da daju smisao glazbi. Ne treba smetnuti s uma da je McLaren bio obrazovani glazbenik koji je u mladosti studirao glasovir i glazbenu teoriju i čini se da ta njegov znanja nigdje više nisu došla do izražaja nego u ovom filmu.

Sličnu tehniku, ali uz radikalno različit likovni pristup McLaren će primijeniti u *Vertikalne linije* (*Lines Vertical*, 1960), *Horizontalne linije* (*Lines Horizontal*, 1962), *Mozaik* (*Mosaic*, 1965), tri geometrijske i optičke igre s logikom i gravitacijom: taj opus filmova bez vanjske radnje i likovnom formom svedenom na bitno svojom hladnoćom i smirenošću znači negaciju i suprotnost, ali istodobno i podudarnost u odnosu na životnost i razigranost gore spomenuta tri djela.

Godine 1952. radi antologijski film *Susjedi* (*Neighbours*) u tehnici piksilacije u kojoj će se još nekoliko puta uspješno okušati, osobito u *Priči o stolcu* (*Chairy Tale*, 1957), gdje je uz glumca piksiliran i stolac koji je na taj način personificiran do razine bića koje ima vlastitu volju te dopušta da na nju sjedne samo onaj tko je prethodno svojom dobrotom pokazao da to zaslužuje. Taj film, u kojem je McLaren uštedio rekordnu polovicu predviđenog budžeta, konačni je dokaz da je osnovno svojstvo života pokret; mrtvi je predmet zahvaljujući animaciji jednako živ kao i glumac od krvi i mesa. *Kos* (*Le Merle*, 1958) jedan je od rijetkih filmova gdje se McLaren koristi nekom klasičnom animacijskom tehnikom, u ovom slučaju riječ je o zadivljujućoj stilizaciji realiziranoj u složenoj izvedbi kolaža. Istoimenu nonsens-pjesmicu o kosu koji na trenutak gubi dijelove tijela da bi se odmah potom regenerirao i utrostručio McLaren je nadgradio uporabom izrezaka u običnom bijelom papiru položenih na tatrajuću podlogu danu u plavom pastelu čije se nijanse i intenzitet mijenjaju sukladno animacijskoj i glazbenoj igri.

U razdoblju 1951-1952. McLaren radi dva stereoskopska 3-D filma *Okolo je okolo* (*Around is Around*) i *Sad je vrijeme* (*Now Is The Time*) oba svjetlosnim godinama ispred onoga što su u istoj tehnici radili u Disneyju i ostalim američkim studijima, gdje je to bio dio općih nastojanja da se pronađe efikasan način konkuriranja zahuktaloj televiziji i publika vrati u kina.

Za neke kritičare, među njima i Françoisa Truffauta, *Blinkity Blank* iz 1955. najvažniji je McLarenov rad. Tako visok status djelo je zaslužilo ponajprije činjenicom da je to krana njegova stvaralaštva u metodi ručnog ucrtavanja u filmsku vrpču. McLaren ovdje zanima takozvani *after-image effect*, to jest ono što se zadržava u našoj svijesti nakon što sklopimo oči. On je svoju audio-vizualnu kompoziciju realizirao tako što je uz ucrtavanje čudesnih bijelih figurica na tamnoj emulziji ubacivao blank različite duljine, tako da dobrim dijelom filma mi gledamo u tamni ekran, ali toga nikada nismo svjesni.

On je otkrio da, prikazivanjem tri ili četiri kvadrata, oko najdulje zadržava posljednju sličicu, potom slijedi prva sličica, i on je uporabio ubačene crne kvadrate da kreira pokret, prije negoli da pokrene svoje sličice pojedinačno. Pokret na filmu je iluzija, ali iluzija kreativno smišljena i izvedena na način svojstven jedino velikim čarobnjacima — ili veliki umjetnicima. (Maynard, 1976:15)

Iako pokret i život na ekranu vidimo u neprekinutu trajanju, mi smo sve vrijeme preplavljeni neobjašnjivim, gotovo nelagodnim, osjećajima koje u nama izaziva izloženost senzacijama nastalim kombiniranjem animiranih formi s intervalima tame. Jednako je čudesan zvuk u *Blinkity Blank*, koji je rezultat izravnog urezivanja u tonsku vrpču i *jazz-improvizacije* Mauricea Blackburna.

Pas de deux (1968) i *Ballet Adagio* (1971), kao i njegov posljednji film *Narcis* (*Narcissus*, 1983), došli su kao rezultat njegove ljubavi prema baletu i uporabi optičkoga printera. Prvi i najbolji film u toj trilogiji, *Pas de deux* (1967), djelo neponovljive ljepote i gracioznosti, tehnički je bilo barem dvadeset godina ispred svog vremena. U svakom trenutku vidimo sve faze pokreta dva baletna umjetnika Marcart Marcier i Vincent Warren plešu u novoj koreografiji zasnovanoj na filmskom vremenu. Ta studija ljudskog kretanja, dana u multipliciranim slikama oštrog kontrasta svjetla i sjene ostvarena eksponiranjem jednog te istog pokreta desetak puta snimana s dvjema kamerama od kojih je jedna preuđena tako da snima samo jedan kvadrat na sekundu, dokazuje McLarenovu superiornu sposobnost da u tehničkom i kreativnom smislu nastavi tamo gdje jedva da su se završavale slutnje njegovih suvremenika u umjetnosti filma.

Ipak, među svim njegovim filmovima *Susjedi* zauzimaju posebno mjesto, možda i stoga jer su se ideje njegova velikog mentora Griersona tu najskladnije stopile s McLarenovim duhom i energijom.

Specijalna studija (1): *Susjedi* (*Neighbours*, 1952)

Norman McLaren: »*Well, if all my films but one were burning in a fire I think I'd prefer Neighbors to be saved.*« (Kada bi svi moji filmovi osim jednog izgorjeli u vatri ja bih volio da taj jedan film bude *Susjedi*).

Legenda kaže da se Norman McLaren 1953. nalazio u Indiji, radeći u UNESCO-ovu timu na projektu filmske edukacije tamošnjega stanovništva, kada mu je stigao brzogov ovog sadržaja: »*Norman, Oscar je stigao!*«. »*Velika novost. A koji Oscar?*«, glasilo je odgovor genijalnoga škotskog Kanadana, kojem ni na kraj pameti nije bilo da bi za svoju majstoriju *Susjedi* mogao dobiti najrazvikaniju filmsku nagradu, do koje on ionako nije previše držao.

»*Mislio sam da je Oscar pas bernardinac kojeg mi je neko darovao*«, reći će poslije.

No, ako mu i nije bilo stalo do nagrade do mjere da je o njoj pravio šale, jest do filma koji je osobno smatrao svojim najvažnijim djelom. Ideja za taj snažni pacifistički apel rodila se tijekom njegova boravka na Dalekom istoku u UNESCO-

ovoj misiji dobre volje, gdje, naravno na nagovor Johna Griersona, upotrebljava animaciju kao sredstvo u suzbijanju nepismenosti. U Kini je podučavao kineske umjetnike o tome kako se osnovne medicinske informacije mogu davati putem filma i tako se zadesio usred preuzimanja vlasti od strane komunističke, dok je istodobno u Koreji počeo rat koji ga je duboko ogorčio.

Vratio se u NFB upravo u vrijeme kada je tamo trajala kampanja *Sloboda govori* (*Freedom Speaks*), sa svrhom suprotstavljanja komunističkoj propagandi i internacionalnog afirmiranja Kanade kao promotora ideje demokracije, te Irwin sugerira McLarenu neku 'internacionalnu' temu. To je dobrodošao stimulans da se ideja za *Susjede*, koja je u autora u nejasnu obliku dugo trajala, konačno definira. Kratak i efektan film govori o dvama susjedima koji žive u slozi i prijateljstvu sve dok se 'na ničijoj zemlji' između njihova dva vrta ne pojavi cvijet. I jedan i drugi žele miris cvijeta zadržati samo za sebe ne prihvaćajući ili ne shvaćajući da je taj miris opće dobro koje pripada svima ili nikomu. Između njih ubrzo počinje apsurdna svađa koja završava tragedijom.

Susjedi su film koji daje otrežnjujuću sliku civilizacije kao nečeg ranjiva, nestalna i slaba; dovoljan je obični nestanak električne energije pa da se vratimo nekoliko stoljeća unatrag. Civilizacija i civiliziranost nešto je što neprestano moramo njegovati ne želimo li se ugušiti u primitivizmu i barbarizmu što, ispod tanke opne morala, ljudskosti i uljudenosti, ključa poput vulkanske lave u dubinama ljudske naravi i čeka priliku da izađe na površinu. *Susjedi* su ujedno do danas naj snažniji antiratni apel viđen na filmu; to je odgovor velikog umjetnika na pitanje: Što je rat i kako to izgleda? Već u uvodu filma, dok dva susjeda još žive u miru i harmoniji, mi ih zatječemo kako sjede u udobnim naslonjačima i svaki čita svoje novine. Na naslovnoj stranici prvih novina stoji »Peace Certain If No War« (Mir je siguran ako ne bude rata), dok je naslov na drugim novinama »War Certain If No Peace« (Rat je siguran ako ne bude mira), što je scena koja sama po sebi ima snagu subverzivne karikature o hladnom ratu. Film je demaskiranje destruktivnoga karaktera ljudske naravi zbog koje je ljudsko biće toliko naklonjeno ratu i mržnji. Rat, to je razdjelnica između vrhunskih dometa civilizacije i prirodnoga divljaštva ljudske vrste kadre da sve što je tisućama godina stvarano pretvori u prah i pepeo u jednom jedinom trenutku. Slika rata je slika ljudske zvijeri koja otima dojenče iz majčina naručja i šutira ga nogom (scena koja je dvadesetak godina bila cenzurirana). Konačno, rat je najveći zamislivi apsurd jer su oba zaraćena susjeda na kraju filma pomirena i smirena, svaki u svom grobu izjednačeni od strane vrhunskoga suca — smrti koja uvijek presudi i pobjedniku i poraženom. Rezultat svakoga rata, poruka je ovog čudesnog filma, uvijek je isti — 0:0.

Istodobno, to je film koji će desetljećima biti prepoznat kao estetski i idejni temelj na koji se kanadski film treba oslanjati.

Dok Susjedi demonstriraju besmisao rata i ljudsku bestijalnost, to je film koji figurativno govori o kanadskoj dilemi: Kanada je sama po sebi bila na granici, bespomoć-

no ukliještena između potencijalno sveuništavajućih nuklearnih sila. To je slika s kojom je Kanada živjela desetljećima, slika koja je tu mnogo više udomaćena od borbenoga rodoljublja i cinizma. Osim svega, Film Boardova povezanost s mirom dio je same jezgre one filozofije koja ide natrag ka Griersonovu upozorenju da će budućnost agenciji biti osigurana ako autorima uspije da načine mir uzbudljivijim od rata. McLarenova parabola, igrom slučaja nije daleko ni od koncepcije samog Irwina o 'Kanadaninu' kakva će postati internacionalna filmska predodžba što će svijet asocirati na Kanadu. (Evans, 1991:25)

McLaren je razlikovao dvije vrste apstraktnih filmova; takozvani čisti apstraktni film, gdje se geometrijski i apstraktni simboli ponašaju na ljudskom biću prepoznatljiv način, i drugu vrstu filmova u kojima predmeti i bića koja možemo identificirati nastupaju i ponašaju se na neočekivan način.

Susjedi svakako pripadaju u drugu skupinu filmova. Film je sniman kamerom koja eksponira samo jedan umjesto 24 kvadrata za sekunda. Rađen je kompliciranom tehnikom takozvane 'piksilacije', to jest načinom snimanja 'sličicu po sličicu' u kojoj se sa živim glumcima postupa kao s nacrtanim figurama ili lutkama te tako dobiva oneobičeni stilizirani pokret. Ljudsko tijelo koje tako očito prkosi zakonu gravitacije i koje s lakoćom izlazi iz svojih anatomskih ograničenja u gledatelja izaziva posebne osjećaje. Pogotovo što je McLaren kombinirao žive glumce s artificijelnom pozadinom, dvodimenzionalnim crtežima kuća smještenim u prirodni ambijent. Ne samo ljudi nego i predmeti poput ograde koju jedan od likova podiže mađioničarskim pokretom ruke ponašaju se na način koji nas tjera da reagiramo jer izaziva sukob naših iskustava s neposrednom percepcijom.

U McLarenu tehnika nikad nije u funkciji pukog ekshibicionizma, nego je ona u službi traganja za najefektnijim metodom da se izrazi ideja. Zahvaljujući ovdje upotrijebljenoj tehnici koju je prema jednoj legendi McLaren sasvim slučajno otkrio nakon kvara na kameri, njemu je trideset godina prije pojave kompjuterskog filma uspjelo da prikaže neprekidni proces transformacije lica i tijela dvojice ljudi koji se od civiliziranih i mirnih susjeda pretvaraju u primitivne monstume. U filmu je osim toga postignut tako savršen ritam i tajming da se i danas, više od pola stoljeća nakon njegova nastanka, doima superiornim suvremenim kompjutorskim animacijama.

Ponašanje 'realnosti' na nerealan način u šokirajućim prizorima realnih ljudskih tijela u samouništavajućem konfliktu čini da Griersonova maksima o filmu kao o kreativnom tretmanu aktualnosti ovdje dobiva puni smisao i značaj. Primjerice, Wells (1997) o filmu govori kao o 'društvenoj istini' »u obliku neostvarivom u nekom drugom mediju.«

Rušenjem autentičnosti same slike i time mijenjajući imperativ dokumentarističkog zahvata od predodžbe o prezentaciji 'realnosti' ka reprezentaciji 'istine' McLaren se služi animacijom da naglasi kako snimci stvarnosti bivaju uzimani zdravo za gotovo kao neupitni medijatori 'realnosti'. Nadalje ta tehnika podupire narativni tijek filma koji se bavi brutalnim konfliktom dvojice zavađenih su-

sjeda i time se angažira na pitanju koje u konačnici djeluje na društvenu svijest na način koji bi Grierson u cijelosti odobrio i priznao kao jedan od vrhunskih ciljeva dokumentarne forme. 'Aktualnost' unutar animacijskog konteksta se stoga može vidjeti ne kao neposredan 'snimak' realnosti, nego kao istraživanje načina na koji je 'realnost' konstruirana. (Wells, 1997:41)

Prema jednoj statistici film je od njegova nastanka do danas u prosjeku gledalo 15 560 Kanadana godišnje (Evans, 1991:193), što ga, uz primjerenu gledanost širom svijeta, čini najgledanijim i najutjecajnijim kanadskim filmom ikada nastalim.

Sam McLaren u povodu je svog djela izrekao ovo:

Možda je važnije da kreativni umjetnik u nekom momentu okrene svoje misli problemima koji muče njihova suvremena društva, ako je on svojim instinktom i temperamentom naklonjen tomu. U vrijeme kad je cijela naša civilizacija u opasnosti da bude uništena, mi možda tratimo našu energiju na gomilu zgodnih i lijepih stvari kojima je svijet već prenatrpan. (Jones, 1981:81)

Usprkos takvu stavu McLaren više nikad nije napravio film koji bi se bavio svijetom vanjske realnosti, umjesto toga 'tratio je energiju' tragajući i otkrivajući u svojim eksperimentima svoje unutarnje svjetove.

Mnogi su mu zahvalni zbog toga.

Prvo zlatno doba kanadske animacije

D. B. Jones: »You could write a solid history of any other art without single reference to Canada, but you could not write a solid history of documentary without devoting whole chapters to Canada, perhaps more to Canada than to any other country.« (Moguće je napisati solidnu povijest bilo koje umjetničke vrste, a da se nijednom ne spomene Kanada, ali se ne može napisati solidna povijest dokumentarnog filma, a da se cijelo poglavlje ne posveti Kanadi, možda više Kanadi nego bilo kojoj drugoj zemlji.)

Gore citirane riječi filmskoga historičara D. B. Jonesa vrijeđe u jednakoj mjeri, ako ne još i više, za kanadski animirani film. Nakon prevladavanja poslijeratne krize NFB bilježi strelovit uspon tako da studio već početkom 1950-ih postaje vodeći svjetski producent kratkometražnog filma, što je pozicija na kojoj će se uglavnom zadržati cijelu drugu polovicu stoljeća. Pod rukovodstvom Irwinova nasljednika, Alberta W. Buda Truemana, koji postaje povjerenik Vlade za NFB 1953, uz animaciju i dokumentarac razvija se i kratki igrani, nastavni i znanstveni film. O usponu studija najrječitije govori podatak da je samo u tijeku 1954. i 1955. godine NFB osvojio 31 međunarodnu nagradu. McLaren je i dalje motorna snaga NFB-ovih internacionalnih uspjeha, on nakon *Oscara* donosi studiju i *Zlatnu palmu* 1955. za *Blinkity Blank*, a sa piksilacijom *Priča o stolcu* (1957) u kojoj glumi njegov kolega-režiser Claude Jutra stiže nova nominacija za *Oscara* i *Zlatni lav* u Veneciji.

No, McLaren više nije osamljeni promotor novoga kreativnog i slobodnog filma koji stiže iz toga kanadskog državnog studija.

Osobito važnim za razvoj animacije u NFB pokazao se rast Sekcije B (Unit B) pod vodstvom producenta Toma Dalya, koji je u pitanju radne energije i vjere u edukaciju kao osnovnu snagu u razvoju društva bio replikant Johna Griersona. Glavno područje u Unit B bila je animacija, potom filmovi o umjetnosti i takozvani *loners*, eksperimentalni filmovi koje je Daly osobno supervizirao.

Na planu animacije u Sekciji B nastavlja se tendencija postupna otklona od McLarenova individualističkog i eksperimentalnog pristupa i sve češće primjene klasičnog postupka koji je dobio zamah nakon uspjeha cel-filma *Romanca o prijevozu u Kanadi*.

Startajući s kolažnom animacijom *Moja financijska karijera* (*My Financial Career*, 1962) pod snažnim utjecajem poljsko-francuskog genija animacije Jana Lenice, mladi autor Gerald Potterton već se u svom drugom filmu također okreće cel-tehnicu. Posebno zapažen bio je njegov film *Božićna prskalice* (*Christmas Cracker*, 1964) s jednostavnom, ali filozofskom porukom o tome kako nas tehnologija približava ostvarenju naših snova i želja: da bi okitio božićno drveće, glavni lik bukvalno se penje do zvijezda.

Derek Lamb, budući vodeći producent u studiju, ironizirat će vjesterni mit o Djedu Božićnjaku u cel-animaciji *Velika pljačka igračaka* (*The Great Toy Robbery*, 1964). Taj duhoviti crtani igrokaz o kaubojima koji postave zasjedu Djedu Božićnjaku i opljačkaju mu darove ostvaren je u modernom, ležernom crtežu koji ide ukorak s UPA i Zagreb filmom. Lamb je producirao i seriju o jednom od prvih stalnih likova, *The Old Lady*. Već u prvom filmu iz serije *Poznavao sam jednu staru gospođu koja je progutala muhu* (*I Know an Old lady Who Swallowed a Fly*, 1964) afirmirao se danski animator Kaj Pindal, koji je bio ne samo cel-entuzijast, nego je u praksi studija uveo kreativnu reduciranu animaciju sličnu zagrebačkoj školi. Njegov je moto bio postići maksimum pokreta s minimumom linija ili jednostavno »raditi tako da se može animirati na roli toaletnog papira« (Mazurkewich, 1999:78). Ne samo Pindal nego i drugi animatori nekanadskoga podrijetla dolaze i rade u Studiju potvrđujući duh internacionalizma kao jedan od najvažnijih temelja na kojima se cjelokupna filozofija NFB-a zasniva. Posebno je zanimljiv slučaj Carlosa Marchiorija, Portugalca nastanjena u Japanu, koji je za samo dva tjedna napravio *Dim cigarete* (*The Drag*, 1966), kombinaciju kolažne i cel-animacije o pušaču koji se nalazi kod psihijatra tražeći pomoć da prestane pušiti, ali otkriva da ni njegov psihijatar ne vadi cigaretu iz usta. Film je naručila vlada kao dio šire antipušačke kampanje i izbio je nominaciju za *Oscar*.

Atmosfera internacionalizma osobit ton daju francuski Kanadani, čija pozicija u NFB-u jača u pedesetima. Pierre Juneau, koji je u početku nazivan 'francuskim savjetnikom' sa zadaćom da se brine o interesima francuske Kanade kakvi su ravnopravna zastupljenost francuskoga jezika i kulture u produkciji studija, godine 1957. službeno postaje prvi asistent povjerenika Guyja Robergea, koji nasljeđuje Truema-

na. Dvojezičnost postaje dnevna rutina koja se prakticira i u internoj komunikaciji unutar NFB, što ubrzo prelazi u mnogojezičnost sukladno kanadskom modelu multikulture integracije umjesto američkog *melting-potta*. Filmovi se prevode na njemački, urdu, ruski, do 1960. 54 filma prevedena su na 22 jezika, što znatno pomaže internacionalnom probuju NFB-ove produkcije.

Iz francuske sekcije NFB-a dolazi novo ime, Jean Palardy, koji kreira film *Ti-Jean koji pravi galamu* (*Ti-Jean Goes Lumbering*, 1953), prvi film iz serije o dječaku, francuskom Kanadaninu, koji posjeduje nadljudske moći. Ta kombinacija motiva iz najpoznatijih dječjih stripova napravljena uz pomoć inventivnih filmskih trikova postaje jedan od tri najgledanija *non-theatrical* NFB-ova filma svih vremena. Druga dva su *Susjedi* i *Mali Indijanac* (*One Little Indian*, 1954), kojeg je Grant Munro realizirao u mediju lutka-filma uvodeći tako i tu tehniku u praksu studija. No, najvažniji prinos francuske sekcije biti će činjenica da se tu najviše zadržao McLarenov duh eksperimentiranja, traženja novih mogućnosti unutar medija animacije, čime će taj dio produkcije ostati neka vrsta kreativnog kontrapunkta klasičnoj animaciji naklonjenoj Engleskoj sekciji. Pod utjecajem političkih gibanja u Quebecu česti su zahtjevi da se francuski odsjek izdvoji iz NFB, ali se to, makar u nekoliko navrata bilo sasvim blizu ostvarenja, nikada nije dogodilo.

Naravno, prva poslijeratna desetljeća doba su burnoga procvata kanadskog dokumentarca. Već 1948. Robert Anderson u *Ovisniku* (*Drug Addict*), filmu obilježenu snažnom društvenokritičkom notom, realizira sredstvima i jezikom koji će ubrzo punu primjenu naći u televizijskom izrazu. Javljaju se filmovi-portreti koji opisuju pojedine poznate i nepoznate, ali filmične osobe. Takav iznimno uspio portret bio je rad tandema Wolf Koenig i Roman Kroitor *Osamljen dečko* (*Lonely Boy*, 1961) o pjevaču Paulu Anki. Inovativni umjetnici kakav je Arthur Lipsett nalaze poeziju u banalnoj svakodnevnici, Donald Brittain u filmu *Memorandum* (1965) otvara temu nacističkih koncentracijskih logora smrti, tragovi britanskoga pokreta *cinéma direct* nalaze se u *Borbi* (*La Lutte*, 1961), filmu o profesionalnom hrvanju, gdje Claude Jutra i Marcel Carrière ne snimaju ono što se zbiva u ringu, nego se koncentriraju na reakcije publike dok promatra meč.

I dalje su važan segment produkcije filmovi 'kanadskog javnog servisa' kakav je *Putnik* (*The Railrodder*, 1965) s ostarjelim Busterom Keatonom u ulozi medijatora koji prikazuje kanadske prirodne resurse. Iako nisu u prvom planu, proizvode se i dugometražni igrani filmovi i prvi kanadski igrani filmovi koji uopće bivaju primijećen na međunarodnim filmskim festivalima produciranu su u NFB.

Jedno je od najvažnijih obilježja 'kanadskog filmskog slučaja' brisanje granica između žanrova, što se posebno očituje u skladnu braku između animacije i dokumentarca. NFB je bio mjesto na kojem su se sastajali profesionalci jednako vični animaciji i dokumentarizmu, koji ne samo da su međusobno razmjenjivali ideje nego su slobodno prelazili iz jednog u drugi žanr. Štoviše, mnogi autori ujedinili su dokumentarni izraz s animacijom i većina režisera koji su djelovali pod

okriljem NFB ogledali su se u oba žanra te nerijetko radili filmove koji miješaju animacijske i dokumentarističke tehnike. Zanimljiv je takav slučaj Arthur Lipsett sa svojom metodom snimanja fotokamerom, a onda animiranjem fotografija metodom *cut-and-paste* kao prethodnicom kompjuterske obrade slike. Takvu je tehniku primjenjivao već McLaren, ali Lipsett ju je nadgradio provokativnom dokumentarnom sadržinom u filmu *Very Nice, Very Nice* (1961), koji ukazuje na vezu između potrošačkoga načina života, 'konzumizma' i realne opasnosti od nuklearnoga rata koja je tada svima visjela nad glavom.

Autor dokumentarnih filmova Guy Glover, koji je u detalj specificirao iskustva koja je animacija dala stvaraocima u području dokumentarnog filma na ovaj način komentira rad animatora u mediju dokumentarizma:

Ono što je animator naučio o filmu on je naučio rano i brzo: Film je napravljen od 24 sličice za sekundu i te sličice mogu biti nacrtane ili naslikane. Kad animator prijeđe na živo snimani film i kada se na njegovu montažnom stolu nalazi snimljeni materijal, on teži da svaku pojedinu sličicu promatra kao da ju je nacrtao — time svaka pojedina sličica usmjerava načelo njegove montaže: on promatra svaku sličicu s jednakom pozornošću kakvu ne-animator obraća cijelom kadru. (Jones, 1981:76)

Prvi dokumentarni film dotadanjeg animatora Colina Lowa, *Corral* (1954), idilična slika Kanade u koju je inkorporirana 'grirsonovska' priča o sudbini pojedinca i njegovim naporima da se prilagodi prirodnim okolnostima i kanadska analogija mita o vesternu nagrađena prvom nagradom u Veneciji, tipičan je primjer primjene pedantnog animacijskog postupka u mediju dokumentarizma. Simbioza dva žanra glavno je obilježje autorskih opusa najvećeg broja važnih autora vezanih uz NFB. Među takvim autorima se osobito ističe Wolf Koenig, koji je najzaslužniji za nastanak filma *The Romance of Transportation in Canada*, prvog projekta koji je utro put za sva buduća uspješna amalgamiranja dokumentarnog filma i animacije.

Specijalna studija (2): Romanca o prijevozu u Kanadi (*The Romance of Transportation in Canada*, 1952)

Wolf Koenig: »*Imagine — being paid for doing what you most of all want to do in the world.*« (Zamisli — plaćaju te da radiš ono što želiš raditi najviše na svijetu.)

Wolf Koenig, čija je obitelj kad mu je bilo devet godina pobjegla iz Hitlerove Njemačke, bio je svestrano obdaren čovjek »*koji je imao više ideja za dobre filmove u trideset sekundi nego drugi godinama*« (Evans, 1991:69). O njegovoj svestranosti najbolje govori podatak da je unutar svega nekoliko godina bio trik-snimatelj na dva takva remek-djela kakva su *Susjedi* i *Zlatni grad*, filmski snimatelj na filmu *Corral*, glavni crtač i animator za *Romancu o prijevozu u Kanadi* te zajedno sa Kroiterom pokretač *The Candid Eye*, serije koja je bila kanadska varijanta *Free Cinema* u sklopu koje, opet s Kroiterom, potpisuje i dokumentarnu majstoriju,



Romanca o transportu u Kanadi

film-portret o Igoru Stravinskom. Kao i mnogi drugi istaknuti autori, svoj je rad vidio kao misiju, što je očigledno Griersonovo nasljeđe i utjecaj.

Javno vrlo povučena osoba, Koenig je osobnim primjerom izražavao svoju čvrstu vjeru da je Film Board bio etička kompanija u kojoj su humani odnosi i odgovornost ljudi jednih prema drugima u funkciji višeg cilja, odanosti humanističkim idealima iz Starog zavjeta. (Evans, 1991:69)

Wolf Koenig je prije dolaska u NFB bio amaterski karikaturist. U studiju su ga primili na posao asistenta montaže, gdje se pokazao kao nevjerojatno uporan i marljiv učenik koji je ubrzo sabrao takvo tehničko obrazovanje kakvo se moglo mjeriti s McLarenovim. Nakon što je Allan Ackman istjeran s posla zbog svojih komunističkih uvjerenja, Koenig dobiva šansu da dovrši njegov projekt, prvi klasični animirani film u boji produciran u NFB: *Timski rad u prošlosti i sadašnjosti* (*Teamwork — Past and Present*, 1951). Tijekom rata nije bilo celuloidnih folija, što objašnjava veliku uporabu kolaža u NFB-animacijama, tako da su golemi tehnički problemi pratili produkciju jer se još nije bilo ovladalo, u to vrijeme sofisticiranom, cel-tehnikom. No, uz dragocjenu pomoć i suradnju drugih pridošlih mladih i darovitih autora, prije svega Robertom Verallom i Colinom Lowom, Koenig je uspješno priveo kraju taj posao. Njegov način crtanja i stilizacija likova s očima u obliku točke ili malog kruga jednostavne forme dane mekom linijom ostao je inspiracija najvećem dijelu animatora NFB koji su djelovali u mediju klasičnog crtanog filma.

Koenig je odmah po dolasku u NFB postao predvodnik onih koji su se zalagali za uvođenje lutka i cel-animacije, kao i za timski rad, manufakturu kao u Americi, čemu su se žestoko protivili McLaren¹⁵ i neki drugi autori poput Evelin Lambart, koja je izražavala gnušanje prema diznjevskom *cute* (sladunjavom) crtanju.

Međutim, veliki uspjeh 11-minutnog *Romanca o prijevozu u Kanadi*, koji je među ostalim nominiran za *Oscar*, postao je najsnažniji argument na Koenigovoj strani. U tehničkom smislu, animaciji i crtežu, film je bio blizak tada trendov-

skom UPA-stilu. Reducirana animacija, što znači mnogo dulje držanje ekstrema pod kamerom i 'štednja' na fazama uvjetovala je stanovit stakato-ritam i funkcionalnost u pokretu, dok su likovi, kao i u UPA ili Zagreb filmu, dani u geometrijskim formama radije nego u diznjevskim ovalnim konstrukcijama.

No, ono što ovaj film čini važnim jest prije svega koncept animiranog dokumentarca. Još je Winsor McCay pokušavao sredstvima animacije predstaviti stvaran događaj, taj se utopistički napor zvao *Potapanje Lusitanije* (*The Sinking of the Lusitania*, 1918), gdje je taj genijalni umjetnik nastojao 'realističnim' crtežom prikazati katastrofu prekooceanskoga broda pogođenoga njemačkim torpedom 'baš onako kako je to bilo'. No, Koenig zajedno s drugom trojicom važnih suradnika, Gloverom, Lowom i Verrallom, nema iluziju da crtež, kako god sofisticiran bio, može prikazati realno vrijeme i prostor. No, crtež može funkcionirati kao medij što prenosi duh vremena, ljudska shvaćanja i nastojanja u nekom povijesnom razdoblju. Budući da se autori koriste karikaturnim crtežom, usporedba s karikaturom i njezinom društvenom ulogom prikladna je kao argument koji dokazuje da se ta vrsta filmova može definirati kao realistična.

Umjetnik je realist tako dugo dok ne mijenja strukturu i smisao svog objekta subjektivno nacrtanim konturama. Karikatura može iskriviti neko lice koliko joj je volja sve dok je to lice prepoznatljivo. Ali ako mi više ne prepoznamo to lice, karikatura više nije smiješna, jer komične kvalitete nalaze se u sličnosti i prepoznatljivosti. (Balász, 1970:92)

Karikatura na ekranu sa svojom sposobnošću da hvata izraz lica, 'mikrofizionomiju', često polučuje snažniji i uvjerljiviji efekt od snimanog filma, onako kako je crtani portret nerijetko uvjerljiviji i 'realističniji' od fotografije. Koncept animiranog dokumentarca pokazao se usto pogodnim u rješavanju jednog od najsloženijih pitanja filmskoga pripovijedanja, komprimiranja vremena. 'Nemoguće zadaće' za igrani film, kao što je prikazati prelazak molekula iz jednog u drugo stanje ili ljudsku egzistenciju kao život pojedinačnog čovjeka ili kao priču o cjelokupnom dosadašnjem trajanju ljudske vrste u zgsnutom vremenu i neprekinutom trajanju, funkcioniraju kao prirodan sadržaj medija animacije. Priču koja obuhvaća vremenski tijek dug nekoliko stoljeća moguće je ispričati u nekoliko minuta jedino putem animacije, a da nam pritom tih nekoliko minuta djeluje uvjerljivo i 'realno'.

Kad je jednom prepoznamo kao medij koji propituje i redefinira izraz 'realizam' i sve njegove epistemološke referencijalne točke, animacija jednostavno postaje jezik koji može biti korišten da se rekonstituiru 'realnost' kako u lokalnom tako i relativnom shvaćanju tog pojma (...) Riječ je o dokumentarcu imaginarnih stanja i sugeriranih videnja koji izazivaju shvaćanje po kojem je opažajna egzistencija 'realna', ali na neki način ipak zadržavajući fascinantnu uvjerljivost čak i u slučaju otvorenog progona sva-ke objektivne slike. (Wells, 1997: 44)

Film *Romanca o prijevozu u Kanadi* povijesni je pregled načina na koji su ljudi rješavali središnje pitanje kanadskog ekonomskog i društvenog života; promet i komunikaciju u zemlji s tako golemim udaljenostima između gradova i sela. Ne propuštajući obogatiti svaku pojedinu storijsku iskricama kako vizualnog tako i verbalnog humora, film priča 'romantičnu' pripovijest koja počinje preuzimanjem domorodačkih kanua u 16. stoljeću da bi se, s procvatom trgovine, počeli rabiti veći brodovi s jedrima. Ubrzo je potreba za kraćim plovnim putovima uzrokovala izgradnju velikih kanala kojima je premrežena cijela zemlja. Kanada je stoljećima bila zemlja u kojoj je kopneni transport mnogo življi zimi nego ljeti. Za razliku od sporih volovskih kola, saonice koje vuku psi pokazale su se kao vrlo efikasno transportno sredstvo, koje će pasti u drugi plan tek s dolaskom industrijske revolucije u tu zemlju, parne lokomotive, parobroda i prvih hidroaviona dvokrilaca kojima su prirodne 'zračne luke' postala nebrojna kanadska jezera. Posebno su duhovite i efektne scene koje prikazuju kako su probijani tuneli kroz velike stjenovite planine i kako su konstruirani golemi mostovi koji su premošćivali široke klance i duboke ponore.

Ovaj film koji je možda prvi put sve Griersonove ideje i shvaćanja o filmu, od »kreativnog tretmana stvarnosti« pa do »predstavljanja Kanade Kanadanima«, ugradio u medij animacije ostao je temelj na kojem je izgrađeno jedno krilo NFB-animacije. Riječ je o filmovima koji se očito nisu odlikovali hrabrim eksperimentima, ali su bili mnogo bliže društvu u kojem su nastajali, nastojeći ne samo da materijaliziraju sliku duha tog društva nego i da utječu na nju, što tu vrstu filmova čini fenomenom izrazite realistične tendencije u mediju animacije.

Prije filma *Romanca o prijevozu u Kanadi* jedan animacijski 'tim' u NFB-u sastojao se od maksimalno tri osobe. McLaren je smatrao taj broj autora i suradnika posve dovoljnim da se realizira jedan kratki animirani film. Kako se ubrzo u lobiranju za cel-animaciju Koenigu pridružilo više autora, uključujući i sve utjecajnije Romana Kroitera, Colina Lowa, Dereka Lamba, Geralda Pottertona, Kaja Pindala, ubrzo se osniva klasični animacijski servis koji se sastoji od animacijskih suradnika kakvi su kopisti, fazeri ili koloristi te se od početka pedesetih cel-animacija redovito proizvodi u NFB-studiju.

Međutim, McLarenovo nasljeđe eksperimentalnog i istraživačkog je zauvijek utisnulo duboku brazdu u filozofiji studija pa će se povijest NFB-animacije zapravo nastaviti u balansu između klasične cel-tehnike i hrabrih tragalačkih eksperimenata.

Kreativna trojka ili drugo zlatno doba

John Grierson: »*The film, like all other forms of expression, is the outcome of social relationships that are conditioned by the material demands of existence — if its to mean anything, if its to survive, a film must serve purpose beyond itself.*« (Film, kao i sve druge forme izražavanja, posljedica je društvenih odnosa koji su određeni materijalnom uvjetovanošću egzistencije — ako hoće značiti

bilo što, ako želi preživjeti, film mora služiti razlozima višim od sama sebe.)

Svojevrsni je paradoks da su baš oni koji su najviše zagovarali cel-animaciju i uložili iscrpljujući rad i strpljenje na *Romanca o prijevozu u Kanadi* tijekom šezdesetih postali najdosljedniji 'meklarenovci'. Štoviše, kreativni će trio, Wolfgang Koenig, Colin Low i Roman Kroitor, u tom razdoblju postati glavni aduti NFB-a u svim filmskim žanrovima i na stanoviti način zasjeniti McLarenu.

Low je počeo kao animator u NFB-u i već 1949. kao 25-godišnjak postao je rukovodiocem odjela animacije. Bio je jedan od najgorljivijih zastupnika uvođenja cel-animacije u studio te stoga zapošljava nove mlade crtače, koji su sposobni raditi u mediju klasičnog crtanog filma, kakav je bio Englez Gerald Potterton. Išao je u posjet Disneyjevu i UPA-studijima da skuplja informacije i profesionalne tajne koje omogućuju produkciju velikog broja minuta crtanog filma. Ambicija mu je bila da konkurira 'velikim dečkima' sa južne strane granice.

Prvi veliki uspjeh Low postiže sa već spominjanim dokumentarcem *Corral*, dok mu veliku svjetsku slavu donosi *Zlatni grad* (*City of Gold*, 1957), koji je realizirao zajedno s Wolfgangom Koenigom. Ako se o *Romanci o prijevozu u Kanadi* moglo govoriti kao o animiranom dokumentarcu, *Zlatni grad* je, suprotno, dokumentarna animacija. Film je ostvaren tehnikom 'animiranja' statičnih fotografija i nemoguće ga je žanrovski omediti. Zapravo, *Zlatni grad* nalazi se na granici gdje dokumentarni film prelazi u animaciju i obrnuto. Ta 'dvožanrovska' narav filma rezultat je nastojanja Lowa i Koeniga da istraže nove mogućnosti panoramiranja metodom 'kvadrat po kvadrat'. Ideja je bila da se u stare fotografije udahne osjećaj živosti i pokret putem pažljiva panoramiranja, pretapanja i zumiranja. U biti, animacija je pojedinačno fotografiranje kreacije, ali ona zna biti i kreativno fotografiranje. Kamera može oživiti nepokretne predmete kao što je to slučaj u, recimo, *Ejzenštejna*, koji dijalektičkom konfrontacijom detalja i cjeline, pojedinca i mase često postiže da neživi predmeti postupkom snimanja i montaže poprime osobine živih bića kao što je to u sceni kamenih lavova u *Potemkinu* (1928). Dziga Vertov u *Čovjeku s filmskom kamerom* (1928) u sceni plesa stolca pred publikom koristi se veoma sofisticiranim modelskom animacijom. Sličnih primjera je i u Richtera, Cleara i ostalih velikih prethodnika Lowa i Koeniga.

No, nikomu prije njih dvojice nije uspjelo da tako uvjerljivo oživi statične fotografije koje u kombinaciji s aktualnim živim snimcima rekonstruiraju zlatnu groznicu u mjestu Dawson City od prije sto godina. Priča o ljudima koji su uzaludno tražili zlato u Dawsonu i istodobno stvarali novu vrstu zajednice zasnovane na solidarnosti — jer su u oštroj klimi ljudi ovisili jedni o drugima mnogo više nego inače — omogućujući time nastanak zemlje Kanade.

Film je postigao golem uspjeh u cijelom svijetu, osvojio je sedamnaest nagrada, uključujući i kantsku te je distribuiran u SAD kao pretfilm Vadimovu hitu *I Bog stvorio ženu* s Brigitte Bardot. Kritičari, među kojima i Andre Bazin, pišu odušev-

ljene panegirike o *Zlatnome gradu*, što je vjerojatno najviše obradovalo autore, s druge strane oceana stiže pismo Johna Griersona u kojem hvali film kao dometa čija je, prema njemu, najveća vrijednost to što je bitno kanadski.

Zlatni grad bio bi nemoguć bez trećeg čovjeka u timu, Romana Kroitora, magistra filozofije (baš kao i Grierson), koji je koristeći se metodama britanskog matematičara Briana Salta razvio uređaj nazvan *kroitorer*, koji omogućuje snimanje statičnih fotosa kao da su rađeni 'iz ruke'. Važan njegov izum mehanički je preteča računalno vođene kamere i *software*-program razvijen u NFB-u sedamdesetih zasnovati će se upravo na Saltovim matematičkim tablicama. Na taj film logički se nastavlja sljedeći veliki tehnički podvig, film *Svemir* (*Universe*, Low i Kroitor, 1960), gdje se prvi put upotrebljava revolucionarna animacijska tehnika koja kombinira 'kvadrat po kvadrat' metodu s multiekspozicijom i modelskom animacijom plus sofisticirani laboratorijski zahvati. *Universe* se zasniva na ideji o neznatnosti ljudskoga bića u velikom i nepromjenljivoj poretku u univerzumu. Film je prikaz svemira viđen iz subjektivne perspektive astronouta koji putuje kroza nj. Putovanje počinje živim snimkama iz astronomske opservatorije na Ontariju da bi se poslije prešlo u animaciju pomoću koje se 'ulazi' u svemir.

Film je bio svjetska senzacija, čemu je pogodovala činjenica da je imao premijeru gotovo istodobno kada je lansiran *Sputnjik*. *Svemir* je dobio 23 nagrade i još je na drugom mjestu po prodaji svih ikad napravljenih NFB-ovih filmova. Specijalni efekti antologijskog Kubrickova SF-a 2001: *Odi-seja u svemiru* (1968) praktički su preuzeti iz *Svemira* zajedno sa dijelom tehničara i animatora koje je Kubrick angažirao za rad na svom filmu, na čelu sa crtačem i animatorom Sidom Goldsmithom.

Žanrovska raznovrsnost i hrabro eksperimentiranje u njihovim filmovima čine da kreativni trojac Low, Kroitor i Koenig postanu tijekom šezdesetih *uzorni momci* cijele agencije.

Nakon suradnje s Koenigom na remek-djelo *Stravinsky* (1965) Kroitor se, zasićen mogućnostima dokumentarca, vraća istraživanju samog filmskog medija. Već 1963. on je na izložbi u Torontu predstavio svoj projekt s projekcijom na šest platna, čime je nastojao u potpunosti prekriti vidno polje gledaoca. Ideja je da maksimalnom horizontalnom i vertikalnom dužinom platna ispuni vidno polje te time polučiti totalan učinak na gledaočevu percepciju maksimalnom gustoćom i zasićenošću vizualnim senzacijama. Ambicija mu je bila da u toj tehnici ispriča najpoznatije mitove antičke Grčke, posebno ga je zanimala pripovijest o labirintu koja je za Kroitera bila izraz univerzalnosti putovanja pojedinca kroz svijet. U kratkom filmu *Lica* (*Faces*) Kroitor je želio izraziti ideju o ujedinjenju dviju različitih kultura konfrontiranih na odvojenim projekcijama na dva platna. Kroitor je za tu prigodu konstruirao posebne 70 mm projektore i 70 mm kamere, koristeći svjetlo visokog intenziteta sposobno da projicira slike na 9 metara visoko platno.

Uspjeh tog eksperimenta priskrbljuje mu golem budžet (4,5 milijuna dolara) za uređenje paviljona NFB-a na izložbi Expo 1966-7 u Montrealu, a u sklopu proslave stogodišnjice zemlje. Zajedno s Lowom, O'Connorom i Dalyjem, Kro-

itor 1964. započinje rad na *Labirintu*, jedinstvenom pothvatu u povijesti filma; na više ekrana prikazati psihološko-filozofski put koje je čovječanstvo prošlo u povijesti. Taj put prikazan je u sedam stupnjeva (porijeklo, djetinjstvo, mladost, pustinja, bitka sa zmajem, smrt i ponovno rađanje u plesu, koji simboliziraju društvo na putu k samorealizaciji. Velika prostorija kroz koju su se posjetitelji kretali konstruirana je u U-strukturi u svrhu simuliranja prolaza kroz antički labirint i sastojala se od sedam soba. U svakoj sobi postavljena su mnogostruka filmska platna na zidove i podove na kojima su se prikazivali dvominutni filmovi s prizorima u rasponu od kamenog doba, motivi Bude, s insertima pristiglim iz Japana i Indije, scene kada žena skida *make-up* da bi pokazala izabrano lice i simbolizirala smrtnost do sprovida Winstona Churchilla i treninga ruskih astronouta.

Dvominutni filmovi prezentirali su dolazak čovječanstva na svijet, djetinjstvo i samopouzdanu mladost. Iskorišten je kontrapunkt između okomitih i horizontalnih ekrana duljine 11,3 metara, što je prisiljavalo gledatelja da naizmjenično gleda projekciju na zidu i na podu, a sve to podudaralo se s idejom o nesavršenom razvoju čovječanstva i njegovoj tendenciji da vidi suženu i parcijalnu sliku svijeta. Zvuk je bio posebno važan; pet kazališnih zvučnih sistema stajalo je u pozadini ekrana, dok je 288 spikera na balkonima stvaralo totalnu zvučnu podršku glazbi Eldoma Rathburna. (Evans, 1991: 124)

Labirint je jedan od najblistavijih trenutaka filmskoga medija u njegovoj povijesti. Tijekom ljeta 1,3 milijuna ljudi vidjelo je taj projekt, gledatelji su čekali u redu pred blagajnama i po nekoliko dana, tako da je održano 5 545 uzastopnih predstava. *New York Times* pisao je da je »Labirint za Expo 67 značio isto sto i Eiffelov Toranj za Expo 1889« (Evans, 1991:126).

Projekt *Labirint* definitivna je materijalizacija svih Griersonovih ideja. Raden je u nacionalnom, kanadskom interesu i istodobno je internacionalistički jer naglašava sličnosti među ljudima kao nešto bitno, a ono što ih razdvaja kao nešto marginalno. Projekt je eksperimentalan u formi i strukturi: korištene su prizme, iskrivljena zrcala i na tisuće svjetlosnih zraka i razvijen je IMAX-sustav, jedan od prvih 3D-filmova. No, u isto vrijeme njegov je sadržaj realističan i edukativan, a film je prikazan izvan kinematografa i masovno su ga gledali 'obični' ljudi.

Grant McLean, privremeni povjerenik vlade za film tijekom te 1967, poziva Griersona u Montreal da pomogne u osnivanju Centra za obuku pri NFB-u. Grierson se pozivu odaziva i od tada počinje njegova povremena suradnja sa NFB-om, koja će se uglavnom sastojati od njegovih predavanja u kojima se suprotstavljao tendenciji snimanja dugometražnih filmova (osim ako nemaju zajamčen budžet i distribuciju), ohrabivanja oslanjanja na privatni sektor i ostalim aktivnostima savjetodavne naravi.

Alternativna distribucija i alternativna produkcija međusobno su se stimulirale od samog početka egzistencije NFB-a. Kopiranje i distribucija većeg dijela produkcije na formate 8 i super 8 bili su veoma česti sve do sredine šezdesetih, kada

se u NFB-u polako prelazi na video. Prva videokaseta objavljena u agenciji došla je 1967, riječ je o filmskoj vizualizaciji poezije Leonarda Cohena u *Angelu* Dereka Maya nastalu godinu prije.

Godina 1967. zapamćena je i po usvajanju loga Georgesa Beauprésa, koji je na internom natječaju pobijedio, među ostalima, i McLarena. Njegov dizajn, nazvan *Čovjek koji gleda* (*Man Seeing*), stilizirana figurica čovjeka koji je ruke sklopio oko crnoga kruga crtajući njima veliko oko, postat će općeprepoznatljiv simbol pod kojim će filmovi, osobito animirani, u sljedećim desetljećima doslovce osvojiti svijet.

Kako u demokracijama nikad ništa nije sigurno, to je i nakon tih senzacionalnih uspjeha došlo do radikalna kresanja budžeta za NFB kao posljedice određenih promjena na kanadskoj političkoj sceni. Oba sljedeća povjerenika, Hugo McPerson (1967-1970) i Sidney Newman (1970-1975) bili su u situaciji da se bore da održe visoke produkcijske standarde u uvjetima smanjenih financijskog priljeva. Srećom, u studiju, poglavito u dijelu animacijske produkcije, i dalje se sve hrabrije eksperimentira, što napose vrijedi za francuski odsjek pod vodstvom Renéa Jodoina. Filmove *Metadata* (1971) i *Glad* (*Hunger*, 1971) Peter Foldès radi na računalima National Research Councila i time, zajedno sa još svega nekoliko drugih pionira kompjuterske animacije u svijetu, otvara novu epohu u razvoju medija.

Propaganda i edukacija putem animacije

John Grierson: »*A country is only as vital as its processes of self-education.*« (Zemlja je vitalna onoliko koliko je vitalan njezin proces samoobrazovanja.)

John Grierson: »*The basic conflict in the world today is the battle for men's mind.*« (Temeljni konflikt u današnjem svijetu jest borba za ljudske umove.)

Tijekom pedesetih razvila se u NFB-u neka vrsta nove 'ratne' propagande jer je jedan od glavnih naručilaca bilo 'ministarstvo obrane i atomske energije' (The Defence Department and Atomic Energy). Zbog 'komunističke prošlosti' agencije cenzura je bila žestoka, tako da je filmove u početku odobravalu komisija Kanadske kraljevske policije, a o atmosferi u kojoj su animatori radili u vrijeme hladnoratovske paranoje dovoljno govore dva primjera koja navodi Mazurkewich (1999:60). Sidney Goldsmith, koji je radio na vladinim propagandnim filmovima, morao je drvena vrata na svojem uredu zamijeniti čeličnim i neprobojnim, koja su se zaključavala poput sefa kako neprijatelj ne bi otkrio 'tajne' na njegovu crtačem stolu. Grant Munro, koji je 1951. bio angažiran na izradi nastavnog animiranog filma o treninhu vojnih pilota, odvođen je i dovođen na posao u vojnu građevinu u Ottawi u pratnji naoružanih vojnika i bio je prisiljen sve to vrijeme nositi crni povež preko očiju.

No, studio animiranog filma uvijek se dobrim dijelom zasnivao na entuzijazmu i ljubavi prema animaciji pa su i ti teški ideološki pritisci i ograničenja prevladani. Štoviše, kreativni animatori uspijevali su i u takvoj situaciji eksperimentirati u formi i unijeti duha u sadržaj propagandnih filmova. Primjer takva filma u kojem se duh opire zadanim ograničenjima jest

debi Gerada Potertona *Huff and Puff* (1954) što su ga naručile kanadske zračne snage i *Fish Spoilage Controll* (1955), koji je naručilo ministarstvo ribarstva.

Između 1964. i 1967. studio animacije vodili su Koenig i Verrall da bi se Koenig potpuno okrenuo radu na vlastitim (igranim) filmovima, dok je Verrall ostao na toj poziciji do 1972. To je razdoblje kada su u NFB cvjetali propagandni i naručeni animirani filmovi iznimne kreativnosti.

U filmu koji se doslovce zove *Propagandna poruka* (*Propaganda Message*, 1974) Don Arioly uz pomoć američkog animatora Barrieja Nelsona stvara basnu o ljudima u obličju psa i mačke kako jedni druge uče da mijauču odnosno laju kako bi mogli živjeti u harmoničnu jedinstvu.

Ann Cooney, producentica najuspješnije edukativne serije u povijesti, *Ulice Sezam* (*Sesame Street*) primijenila je zapravo koncept učenja djece putem filma da čitaju i pišu izmišljen u NFB. *Kanadske vinjete* (*Canada Vignettes*) serija je trominutnih animaciju namijenjenih televizijskom emitiranju, čija je najefektnija epizoda ona pod naslovom *Francuski za početnike* (*Instant French*), koja govori o deset načina da se kaže »*Ne govorim francuski*« (»*I can't speak French*«).

Proslavljeni producent Derek Lamb, koji je naslijedio Verralla tako uspješno da su za njegova vođenja studija animiranog filma praktički svake godine neki film dobivao *Oscar* ili barem bio nominiran te donosio nagrade s najvećih festivala u svijetu. Lam, koji je karijeru počeo u Engleskoj, radeći u studiju Hallas i Batchelor i bio jedan od prvih profesora animacije na visokoj, sveučilišnoj razini (Harvard) vodio je studio željeznom rukom i mnogi su ostali bez posla nakon sukoba s njim. Bio je frustriran pozicijom animacije unutar agencije. I sam autor animiranih filmova (*Velika pljačka igračaka* 1964, *Posljednji crtani čovjek* 1973. i drugi) on je zapravo svjesno radio na radikalnom povratku Griersonova duha unutar animacijske produkcije. Vjerovao je da je animacija polje preko kojeg će NFB sa sigurnošću moći preuzeti poziciju svjetskog središta instruktorskog filma. Njegove osnovne ideje Evans sumira ovako:

On se nadao novoj ulozi, takvoj koja bi se mogla definirati kovanicom 'dostava robe', što će reći stvaranju izvrsnih i vitalnih filmova. Ono što je bilo potrebno, smatrao je, bio je netko na vrhu da nadahne cijelo mjesto — netko poput stare škotske svađalice Johna Griersona. Pravljenje takvih filmova koji bi bili objavljena informacija o vitalnim temama vratit će publiku i društveni ugled agenciji. Od jednake je važnosti pronaći nove, mlade darovite ljude i dati im posao. (Evans, 1991:236)

Tipičan film za Lambovu produkciju jest *Kompletan vodič dobrog ponašanja za stolom lady Fishbourne* (*Lady Fishbourne's Complete Guide to Better Table Manners*, 1976), čija je autorica Janet Perlman bila 'mladi talent' da bi je taj film kao i neka njezina kasnija djela, kao *Nježna priča o Pepeljuzi Pingvin* (*The Tender tale of Cinderella Penguin*, 1981) kapitulirali u A-ligu kanadskih animatora. *Lady Fishbourne* animirana je provokacija čija je namjena da posluži kao poticaj za rasprave u razredima o ponašanju i društvenom mo-

ralu, odnosno hipokriziji. Zasnovan na standardnom priručniku bontona, film prikazuje domaćicu, riboliko stvorene zelene kože, koje je ugostilo četiri još neobičnija stvorenja te im objašnjava na engleskom sa čistim britanskim akcentom što ne trebaju raditi za stolom. Četiri gosta međutim čine upravo suprotno, mašu priborom za jelo, lupaju vilicama po tanjurima i šalicama, glasno srču juhu, pričaju punih usta, pušu u hranu da je ohlade, pljuju hranu koja im nije ukusna i čine sve drugo što je u posvemašnjem neskladu s etiketom i dobrim ponašanjem za stolom. Posebna kvaliteta te duhovite poruge normama ponašanja akvarelni je crtež i meka animacija koju autorica demonstrira vješto i samopouzdanu, iako je u doba kada je radila film bila praktički početnica. Perlman je zapravo koristila metodu što ju je razvio Michael Mills u filmu *Evolucija (Evolution, 1971)*, koja se zasniva na crtanju na papirima vrlo malog formata, četverostruko manjima od onih koji su u uporabi u Disneyju. Crtanje na formatu veličine razglednice na ekranu rezultira ležernim crtežom, živim, treperavim linijama i prozračnim bojama. Takvu animacijsku 'minijaturu' u svojim će remek-djelima poput *Crac!* (1981) ili *Covjek koji je sadio drveće (L'Homme qui plantait des arbres, 1987)* do savršenstva dovesti Frédéric Back, kanadski autor koji je radio za Société Radio-Canada, državnu radio-televizijsku kuću na francuskom jeziku.

Još je jedan 'grirsonovski' film koji je Lamb producirao *Govori tvoj muzej (This is Your Museum Speaking, Lynn Smith, 1979)*, u kojem se podcrtava značenje muzeja za dalji razvoj društva i sugerira važnost što masovnijeg posjeta muzejima za njihov opstanak. Oživjelim slikama i skulpturama načinjen je furiozni pregled razvoja zapadnjačke civilizacije, a Lamb je razvio i produkciju filmova koji su se obraćali ženama, starijim građanima, omladini i nebjelačkoj populaciji. Posebno je zanimljiv svojevrsan feministički pristup, gdje se o ženama govori kroz njihovu ulogu u povijesti, ističu se pozitivni ženski modeli, ali bez seksualnih stereotipa.

Osobito poglavlje u NFB-ovoj produkciji propagandnih i edukativnih filmova čine filmovi koji podupiru antipušачku kampanju. Pored već spominjana kandidata za *Oscara*, *The Drag*, Carlosa Marchiorija, antipušачke filmove radili su Kay Pindal, Wolf Koenig, Michael Mills i drugi.

Ma kako rigidnu propagandnu poruku nosila, animacija se pokazala kao teren za razbijanje klišeja. Kako to zapaža Karen Mazurkewich, autori su, kad god im se pružila prilika, testirali granice svojih klijenata (Mazurkewich, 1999:52). Dobar primjer za to su Jimmy Penis i Vicky Vulva, likovi koje je za filmove o seksualnoj edukaciji kreirao Don Arioly.

Mnogi animatori specijalizirali su se za propagandne filmove. Jedan od najuspješnijih takvih je Les Drew, koji je u NFB došao iz Engleske i radio više filmova o ekologiji i industrijskom razvoju. Ponavljajući model koji je kreirao Zlatko Grgić u filmu *Hot Stuff (Vruća stvar, 1971)* on stvara jedan od najuspješnijih serijala koji se bavi edukacijom stanovništva o protupožarnoj zaštiti i kućnoj sigurnosti. *Upute prosječnog psa o kompletnoj kućnoj sigurnosti (Every Dog's Guide to Complete Home Safety, 1986)* rađen kombiniranjem animacije na papiru i klasične cel-tehnike, čega je rezultat izniman

crtački i animacijski šarm. U središtu priče je Wally the Safety Dog (*Sigurnosni pas Wally*), naizgled običan obiteljski psić. Međutim, Wally je jedini sigurnosno svjestan u kući, te veći dio dana provodi u sprečavanju najrazličitijih nesreća jer pravila o kućnoj sigurnosti koja je propisa od strane the National Safety Council (Nacionalni sigurnosni savjet) krše svi ukućani osim njega. Superinteligentni Wally u slobodnom je vremenu pisac pa su nam priče o njegovim doživljajima ispričane u obliku njegova dnevnika, koji on, kada svi u kući zaspaju, zapisuje na staromodnom pisačkom stroju. Serija je postigla veliki komercijalni proboj i sasvim u skladu s Griersonovom filozofijom približila se 'običnom' čovjeku; tako je jedan od najvećih kanadskih rudnika Inco kupio 5000 videokasetu tog filma i dijelio ih besplatno rudarima.

Brad Caslor inspiriran je radom Texa Averyja, čiji stil posuđuje da bi napravio naručeni film *Zaposli se (Get a Job, 1986)*, čiji su sadržaj praktične upute nezaposlenim Kanadancima

Tragove Griersonova nasljeđa nalazimo i u filmu *George i Rosemary (1987)*, čiji su autori bračni par Alison Snowden i David Fine. Ta priča o starim ljudima i osamljenosti posjeduje snagu simpatične, moderne bajke sa svojim zakočenom animacijom, jednostavnim crtežom u kojem likovi dani u dvije-tri linije uz pomoć animacijske magije izražavaju čitav spektar najsloženijih emocija.

U filmu *Medvjed koji njuši (L'Ours renifleur/The Sniffing Bear, 1992)* Coa Hoedemana napravljena u složenoj tehnici kolaža u trodimenzionalnom prostoru, koju je autor izumio, upozorava djecu o opasnosti udisanja ljeplila.

Kako su dinosauri naučili letjeti (How Dinosaurs Learned to Fly, 1996) Munroa Fegusona za djecu predškolske dobi jedan je od najnovijih primjera skladno ujedinjene edukativne poruke i lepršave, kreativne i duhovite animacije.

Specijalna studija: Vruća stvar (Hot Stuff, 1971)

Wolf Koenig: »Once people laugh and open their mouth, the message goes in and there's nothing anyone can do about it.« (Jednom kad ljudi otvore usta i počnu se smijati, poruka je primljena i nitko više ne može ništa učiniti da je zaustavi.)

Možda najvažniji propagandni film u povijesti NFB-a djelo je Hrvata Zlatka Grgića. Zlatko Grgić (Zagreb, 1931 — Montreal, 1988) bio je rasni karikaturist pod snažnim utjecajem urbane karikature i *underground*-stripa, iz kojih je preuzeo pojedina likovna rješenja. Iako često neopravdano u sjeni drugih autoriteta zagrebačke škole, Grgić je jedan od njezinih prvaka, kao stvaralac apsolutno ravnopravan Vukotiću, Dragiću i ostalima te najplodniji autor toga pokreta. U animaciji je od samih početaka, još u doba Duga filma, dok je u Zagreb filmu prošao sve faze, radeći praktički sve vrste poslova od fazera do glavnog crtača te glavnog animatora, bio je suradnikom na filmovima Kristla i Vukotića i drugih da bi kao kompletan autor debitirao 1964. (*Posjet iz svemira*). Među njegove najpoznatije filmove pripada sjajna glazbeno-animacijska minijatura *Peti* (1964, u korežiji s Pavlom

Šalterom), *Muzikalno prase* (1965), *Izumitelj cipela* (1967), iz kojega će se izroditi najuspješniji komercijalni produkt Zagreb filma, serija *Profesor Baltazar*, te *Lutka snova* (*Dream Doll*, u korežiji sa Bobom Godfreyem, 1979), erotizirani remake slavnoga francuskog filma za djecu *Crveni balon*, koji mu donosi jedinu nominaciju za *Oscar*.

Grgić se od većine autora zagrebačke škole razlikovao naglašenom sklonošću američkoj animaciji, ne samo u sadržaju nego i u produkcijskom obliku. Grgić je najaktivniji autor animiranih serija. Uz *Baltazara* tu su još i *Maxi Cat* (1976), *Ptica i crvek* (1977), kao što je i film *Mali i veliki* (1979) koncipiran kao pilot za buduću seriju. Neki njegovi reklamni filmovi, primjerice oni o sprejima protiv muha, antologijski su, a tijekom osamdesetih godina bio je angažiran na nerealiziranom projektu cjelovečernjeg filma *Veli Jože*.

Verrall i Koenig na nekom su festivalu vidjeli Grgićov film *Scabies* (1972) i oduševljeni odlučili da mu odmah ponude posao. Grgić prihvaća ponudu i seli se u Kanadu, gdje je, osim kao animator u NFB-u, radio i kao karikaturist i profesor na Sheridan Collegeu.

Scenarij i *storyboard* za *Vruću stvar* napravio je Don Arioli, čovjek koji je u NFB-u imao reputaciju eksperta u kombiniranju maksimalne kreativnosti uz istodobno zadovoljenje svih zahtjeva naručilaca. Arioli je napisao scenarij za jedan tipičan obrazovni film, koji se imao uklopiti u kampanju vlade, čiji je cilj bio unapređenje kulture stanovanja, kućne sigurnosti i protupožarne svijesti osobito u djece. Priča filma podijeljena je u tri dijela. Prva se priča odvija u praskozorje čovječanstva, gdje vidimo kako je iz vatrenog kaosa nastala zemlja, a potom vidimo pračovjeka kako se smrzava u ledenim planinama. Konačno se Bog sažali na njega i podari mu vatru, ali uz upozorenje da »*vatra mora ostati slugom kojeg se nikada ne smije osloboditi*«. U drugom dijelu prikazan je povijesni razvoj odnosa čovjeka i vatre da bismo u trećem, najvažnijem, svjedočili o jednoj prosječnoj suvremenoj obitelji čiji su članovi nesvjesnoj da su električni dijelovi pokućstva doslovce smrtonosni i koji na kraju svojom neopreznosti izazovu požar. Film se završava scenom kaosa, onako kako je povijest i počela.

Grgić se doduše, držao osnovne linije u *storyboardu*, ali je po svom običaju improvizirao i dograđivao film obogaćujući ga nizom gegova, antropomorfiziranjem vatre i uvođenjem novih likova. Koenig mu je usprkos Ariolievim protestima dao punu slobodu improvizacije, tako da u prvom dijelu filma on umeće sjajan geg: pračovjek zahvalan zbog topline koju mu je podarila ljubi vatru i prvi put strada od nje. Najvažnija Grgićeva inovacija bila je da, već nakon što je posvr dovršen *layout*, izmisli jedan potpuno novi lik u trećem dijelu, inteligentnu kućnu mačku čija svijest o kućnoj sigurnosti nadilazi onu njezinih gospodara. Iako nije uopće predviđen scenarijem, to je na kraju postao glavni lik u cijelom filmu te je Arioli morao naknadno dopisivati dijaloge za njega.

Vruća stvar je film kojim je otpočelo novo poglavlje u pravljenu naručenih filmova, tako da su tragovi golema utjecaja tog djela vidljivi u gotovo svim filmovima istog žanra koji su došli poslije, bilo da su proizvedeni u NFB-u ili drugdje.



Vruća stvar

Upravo je tu Grgić dosegnuo vrhunac, usavršio do kraja svoj grafički stil zasnovan na karikaturi izvedenoj slobodnom, nemirnom linijom te takvu likovnu osnovu karakterističnu za Zagreb ili UPA ujedinio s animacijskim stilom Texa Averyja i WB-animatora, oduvijek Grgićevih glavnih uzora. Bizarnim, pomalo 'otkačenim' humorom, zasnovanom na mogućnostima animacije da stalno prelazi granice u pretjerivanju čak i kad govori o tzv. *ozbiljnim* stvarima, te sjajnom karakterizacijom likova i komponiranjem slike u kojoj pozadina igra aktivnu ulogu u tijeku radnje, Grgić je inicirao cijeli budući animacijski stil, kojeg će rodonačelnici biti Paul Driessen i takozvani Manitoba-animatori.

Kanadizam i internacionalizam

McKenzie King: »*Only a militant Canadianism can overcome two militant racisms.*« (Samo militantni kanadizam može nadjačati dva militantna rasizma.)

John Grierson: »*Good films are international and good film-makers are internationalist.*« (Dobar film je internacionalan i dobar filmski autor je internacionalist.)

Od 1963. Kanada je službeno dvojezično, dvokulturno i istodobno multikulturno društvo. Time je usustavljen mozaički identitet te mlade, useljeničke zemlje, čija je kultura nastala amalgamiranjem utjecaja sa svih strana svijeta koji se izražava modernim medijima u mnogo većoj mjeri nego tradicionalnim. Griersonove stare inicijative o međusobnom upoznavanju Kanadana putem filma, kao i njegova teza o internacionalizmu kao dubinskom sadržaju kanadske kulture, nanovo se afirmiraju.

Na valu ponovnog interesa za kanadski sadržaj početkom sedamdesetih u NFB-ovu je studiju crtanog filma sačinjen program filmova čiji je cilj ponovo 'predstaviti Kanadu Kanadanima' i pridonijeti daljoj integraciji svih raznolikih i šarolikih dijelova te velike zemlje. Autor programa Wolf Koenig nudi nekoliko takvih projekata Caroline Leaf, Amerikanki koju je kao studenticu animacije Derek Lamb zapazio na svojim predavanjima. S filmovima *Oženila sova gusku* (*Le Mariage du hibou/The Owl who married a Goose*, 1974), animacija pijeska na staklu zasnovana na basni starosjedilač-

kih Inuita, i *Ulica* (*The Street*, 1976) prema priči kanadskoga pisca Mordecaia Richlera donose joj svjetsku slavu i obilježavaju početak novoga poglavlja u razvoju kanadske animacije. Ta opora priča začinjena gorkim humorom prve generacije montrealških Židova ispričana je tzv. direktnim metodom, crtanjem ispod kamere, snimanjem crteža nacrtana temperom na staklu pa onda brisanjem crteža da bi se na njegovu mjestu nacrtala sljedeća faza. Leaf ovdje naglašeno upotrebljava subjektivni kadar i izravnu transformaciju objekta u objekt, scene u scenu, bez montažnih rezova.

Velika su priča kanadske animacije i animatori iz pokrajine Winnipeg okupljeni u NFB-ovoj podružnici otvorenoj 1976, poznati kao *Manitoba-animatori* ili još jednostavnije *prerijski animatori* (Cordell Barker, Brad Caslor, Richard Condie...). Njih Mazurkewich definira kao »grupa eklektika sklonih glazbi i društveno neprilagođenih umjetnika sa smislom za apsurd« (Mazurkewich, 1999:156). Nadahnuti Grgićem, a poslije u još većoj mjeri Driessenom, oni razvijaju stil koji karakterizira tipična izlomljena linija, likovi izbuljenih očiju i golemih zuba, ljudi, *crazy*, humor i divlji animacijski tempo, koji katkad nadilazi i onaj iz WB-filmova, te konačno kanadski sadržaj.

Odvojeni od dva epicentra Montreala i Toronta, Manitoba umjetnici nisu progonjeni duhom Normana McLarena, niti su impresionirani neprijateljstvom Studija A prema 'crtićima' holivudskog stila. Dok su mnogi animatori koji su sjedili u Montrealu šlagvort za svoje filmove nalazili u intelektualnoj europskoj animaciji, posebno onoj koja je dolazila iz zemalja Istočnog bloka, Manitoba — animatori bili su slobodni da se ugledaju na svoje južne susjede. Kulturološki, oni su hibrid između cerebralne europske tradicije i američkog atletizma, 'prerijski animatori' postali su neočekivani most, dokaz da se interkontinentalna senzibilnost može ujediniti. (Mazurkewich, 1999:158)

Brad Caslor je inspiriran radom *screwball*-klasika i majstora *slapstick*-animacije Averyja, Clampetta, Tashlina, Jonesa i drugima, ali se bavi kanadskim temama i njegov humor naginje satiri. Njegov junak Bob Dog, crtan u Averyjevu stilu, nezaposlen je i izložen svakidašnjem jadu i sudaru s birokracijom dok traga za poslom.

Richard Condie razlikuje se od Caslora po tome što odbacuje holivudski manirizam i već na početku karijere radi autobiografski film *Krenuti od početka* (*Getting started* 1982), ali mu je u sadržaju veoma sličan kad opisuje tmurnu svakodnevicu nezaposlenog i neuspješnog običnog Kanadanina. Njegov će najpoznatiji rad doći 1985: *The Big Snit*, film koji je konceptom i formom kao i u kreaciji glavnih likova gotovo *remake* Grgićeva filma *Vruća stvar*, donosi mu nominaciju za *Oscar* i hrpu drugih nagrada na festivalima širom svijeta. To je luckasta postmodernistička vinjeta o bračnoj svadi s apsurdnim vizualnim gegovima kakav je, danas već antologijski, oči-naočale koje žena skida po potrebi i koristi ih kao zvonce, uz neartikuliranu i bučnu zvučnu podlogu dok se supružnici svađaju, da bi nakon pomirenja i poljupca otvorili

vrata i vidjeli da s neba prema njihovu gradu upravo slijeće atomska bomba.

Preuveličavanje i pretjerivanje u crtežu i animaciji, slobodan pokret i ležeran odnos prema gravitaciji i drugim fizičkim zakonima, likovi čija je glavna osobina da su priglupi i ljudi karakteristika je još jednog 'prerijskog' animatora Cordella Barkera, autora antologijskoga filma zasnovana na kanadskoj tradicionalnoj pjesmi *Maca se vratila* (*The Cat Came Back*, 1988).

Još je jedan važan autor koji pripada Manitoba-grupi Chris Hinton, nominiran za *Oscar* 1991. za svoju iščašenu vizualizaciju poeme kanadskoga pjesnika Wadea Hemswortha *Blackfly*.

Iako nije iz Manitobe, crtač *underground*-stripova i pisac satiričnih igrokaza John Weldon, koji se animaciji učio od Grgića radeći kao kopist i kolorist na filmu *Vruća stvar*, organski pripada tom pravcu u kanadskoj animaciji. Nakon nekoliko početnih filmova-vježbi razvio je svoj stil nemarnosti, nedotjeranosti i nonšalancije, tako da se čini da je svoje filmove napravio usput. Njegova šlampava animacija i neuredan skicozni crtež pokazali su se međutim kao sjajna podloga za pričanje priča o jednostavnim i običnim ljudima u zamršenim i neobičnim situacijama. Njegove crtane priče ispričane u ležernom tonu uglavnom govore o suvremenom načinu života i (ne)moralu modernog, tzv. običnog čovjeka.

Vrhunac Weldon doseže 1979. filmom *Specijalna dostava* (*Special delivery*, u korežiji s Eunice Macaulay), za koji je nagrađen *Oscarom*. Filmski postupak obilježava parodiranje konvencija *film-noira* i dokumentarističkog metoda objektivnog snimka događaja. Spikerski glas u *voice-overu* u smrtno ozbiljnom reporterskom tonu obavještava nas o onome što gledamo, a to je u golemu kontrastu s Weldonovim gotovo dječjim crtežom, bojama koje stalno trepere jer je većina filma napravljena na papiru te nemogućim 'voznjama kamere', koja se kada to treba provlači i kroz ključanicu.

Glavni lik film Ralf stanovnik je tipičnoga malog gradića u Kanadi, kojem njegova emancipirana žena prije odlaska na redoviti trening u džudu naređuje da očisti snijeg ispred vrata. Međutim, Ralf zaboravlja na tu svoju obvezu, što lokalni poštari plaća životom jer se okliznuo i slomio vrat. Ralf se osjeća krivim za poštarovu smrt i pokušava naći načina da se riješi njegova tijela. Tako počinje luckasti zaplet u kojem se smjenjuju najne očekivanije scene te se između ostalog ispostaviti da je poštari ljubavnik njegove žene. Na kraju se sve dobro završava za Ralfa koji ne samo da nije optužen za poštarovu smrt nego se oslobodio i nevjerne žene. Pravda nije pobijedila, kako je to najčešće u stvarnom životu.

Zanimljivi filmovi nastaju i na zapadne obale, tako Martin Rose u *Tužna Bel Vul* (1994), filmu zasnovanu na poemi Early Birneya koju sam autor recitira, što je dijelom izuzetno kreativne zvučne podloge filma, gdje se njegov glas miješa s kondukterovim izvikivanjem naziva željezničkih postaja, klizanju vlaka po tračnicama, žamorom putnika i uopće ukupnom atmosferom u prekrčanom vlaku. Film opisuje putovanje vlaka od Toronta do Bellevillea, rađen je u originalnoj kolažnoj tehnici, papirne lutke koje predstavljaju li-

kove putuju kroz likovno fascinantne slike i crteže krasnih kanadskih krajolika.

Na sastanku Boarda održanu 13-14. lipnja 1975. i formalno je donesena odluka da se veliki svjetski animatori pozivaju u NFB da rade filmove u najboljim tehničkim uvjetima, čime je samo internacionalistička praksa u agenciji proglašena službenom. Tom prigodom pozvana je pomalo zaboravljena pionirka europske animacije, legendarna njemačka animatorka Lotte Reiniger, da napravi svoj *Aucassin i Nicollette* (1975), što je bio posljednji rad velike umjetnice. Za NFB su još od 1943, kada McLaren pomaže Allexiéeffu da napravi *En Passant* u svojoj tehnici igličastog ekrana, radili veliki nekanadski animatori kao Carlos Macheorri, John Hubley, Les Drew, Bretislav Pojar, Zlatko Grgić, Petere Foldès, Clorinda Warny i ostali. Internacionalizam je ugrađen u same temelje NFB-a budući da su i Grierson i McLaren bili uvjereni kozmopoliti za koje je film generalno, a animacija specijalno, funkcionirao kao jezik shvatljiv svakom ljudskom biću na planetu te je primarna funkcija filma da povezuje i ujedinjuje ljude.

Animatori pristigli sa svih strana svijeta u suradnji s domaćim snagama obilježiti će još jednu 'zlatnu' epohu NFB-a tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća.

Iz Nizozemske će doći Paul Driessen, koji će svijet animacije začarati svojim halucinantnim humorom u filozofskim pantomimama crtanim i animiranim njegovim jedinstvenim stilom kako je to slučaj u remek-djelu *Macina košara* (*Cat's Cradle*, 1974) na primjer. Češki animator Bretislav Pojar za NFB radi kolažni film, satiru o državnom nasilju *E* (1981), dok je Ishu Patel stigao iz Indije i već je na početku svoje kanadske karijere nominiran za *Oscar* za *Igra perli* (*Bead game*, 1977). Iste te 1977. za *Oscar* je bila nominirana i Caroline Leaf, dok je glasovitu nagradu Američke akademije dobio još jedan Nizozemac zaposlen u NFB, Co Hoedeman za *Pješčani dvorac* (*Sand Castle*, 1977), remek-djelo koje mu je uz tu donijelo još dvadesetak velikih međunarodnih nagrada. Eugen Fedorenko, došljak iz bivšeg SSSR-a, uvodi u NFB stil crtanja karakterističan za sovjetski humoristični list *Krokodil*. Zajedno s Derekom Lambom on je osvojio *Oscar* i jedanaest drugih nagrada za *Svako dijete* (*Every Child*, 1979), izvanrednu alegoriju o ostavljenom djetetu koje nitko ne želi, koja je funkcionirala kao sjajan komentar u Godini djeteta koju je proglasio UNICEF.

Činjenica da je nekoliko dana nakon što se vratio iz Santa Monice, gdje je otišao primiti statu *Oscar*, Fedorenko dobio otkaz možda je manje ilustracija za početak kraja tog 'zlatnog doba' već prije za poziciju autora u agenciji, koji su oduvijek bili ovisni o hirovitoj birokraciji, smjenama stranaکا na vlasti i varljivim ekonomskim kretanjima, nesigurnim i nepredvidljivim čak i u najbogatijim zemljama svijeta.

Feminizam i eksperimenti Francuske sekcije

John Grierson: »*When a director dies, he becomes a photographer.*« (Kada redatelj umre, on postane snimatelj.)

Neobično važna ličnost u razvoju NFB-a je René Jodoin, rukovoditelj Francuske sekcije agencije, oduvijek gorljiv zago-

vornik eksperimentiranja i najustrajniji zastupnik i čuvar McLarenova nasljeđa. Sam McLaren pretežni je dio svojega kasnijeg opusa realizirao baš za Francusku sekciju, uključujući tu i njegov izlet u dokumentarizam kakav je film *Pinscreens* (1973), koji govori o posjetu Alexandrea Alexiéeffa i *workshopu* održanu u Francuskoj sekciji NFB.

Kao autor Jodoin je bio aktivan između 1948. i 1968, kada se poput McLarenova posebno zanimao za odnos geometrijskih tijela i pokreta, što je istraživao u filmovima poput *Ples kvadrata* (*Dance Squared*, 1961) ili *Bilješke o trokutu* (*Notes on a Triangle*, 1966). S McLarenom Jodoin je imao zajednički pristup animacijskoj tehnici, koja je, prema njemu, trebala biti što jednostavnija kako bi režiser imao slobodne ruke i mogao film što snažnije obilježiti svojom autorskom osobnošću. Jodoin je vjerovao je da je svaki autor u stanju izmisliti svoj osobni, jednostavan i jedinstven način animiranja. Od posebne je važnosti što se Jodoin, nakon dolaska na čelo Francuske sekcije, protivio filozofiji po kojoj je ta sekcija trebala biti geto Quebeca i francuskog jezika. Naprotiv, on je studio profilirao kao jedinstveno mjesto na kojem se odvija 'mirna revolucija' kojoj je cilj da eksperiment i sloboda ponovno postanu dominantne osobine animacije u NFB-u.

Pierre Hébert, koji je počeo raditi za Englesku sekciju bio je jedna od najvažnijih Jodoinovih akvizicija. Taj je svestrano obrazovani umjetnik na neki način kombinirao McLarenovo duhovno nasljeđe s Kroiterovim entuzijazmom u traženju novih tehničkih rješenja u prikazivanju filmova, težnja da se prevlada standardna kinematografska predstava. Njegovi filmovi kakvi su *Sjećanja na rat* (*Souvenirs de guerre/Memories of war*, 1982) prikazivani su kao 'prošireni film', što će reći na performansima u posebnim uvjetima sa više projektorā i glazbenicima koji improviziraju istodobno sa projekcijom. Hébert je u galerijama uživo gravirao 16 milimetarsku traku i prikazivao to kao film nastao na licu mjesta. On je razvio multidisciplinarni šou koji je nazivao *Razgovori* (*Conversations*), u kojem su sudjelovali glazbenici, pisci, plesači i publika. Poput McLarenova, on bezuvjetno prihvaća Griersonovu definiciju o stvaraocu kao 'javnom službeniku', što se u Hébertovom tumačenju odnosi na odgovornost prema javnosti i prema društvu kao takvu, a ne prema nosiocima političke moći.

Hébertovi svadljivi filmovi bili su dijelom glavnog trenda u Francuskoj sekciji: koristiti se animacijom da se izraze važna društvena pitanja. Poput osnivača NFB-a Johna Griersona, animatori u Francuskoj sekciji prigrlili su utilitarnu viziju filma. Norman McLaren predvidio je taj val svojom žestokom antiratnom satirama Susjedi. Jodoin i njegovi sljedbenici snažno su zagovarali društvenu agendu. (Mazurkewich, 1999:85)

Iako se sam nikada nije usudio raditi u tehnici igličastog ekrana, McLaren je dao da se jedan takav izradi 1972. u sklopu priprema za posjet Alexandrea Alexiéeffa. Nekoliko godina poslije pojavljuje se Jacques Drouin, mladi animator i slikar koji je igličasti ekran pronašao kako skuplja prašinu negdje u skladištu. Drouin se odlučuje da se, kao treći animator u povijesti nakon izumitelja *pin screena* Alexiéeffa i

njegove supruge Claire Parker, okuša u toj zahtjevnoj, ali čudesnoj tehnici, koja omogućuje rezbarenje u svijetlu i sjeni. U prvom filmu on gradi vizualnu kompoziciju zasnovanu na ideji o umjetniku kojem polazi za rukom da uđe u vlastito platno i nađe se u prostoru svojih ideja, misli i emocija. Film *U prostoru misli (Le paysagiste/Mindscape, 1976)* doima se kao materijalizirana halucinacija nastala na osnovi njegovih vlastitih fantazmagoričnih slika. Nakon te uspješne uporabe igličastog ekrana Jodoin se upušta u druge projekte s igličastim ekranom od kojih je najimpresivniji film *Andeo noći (L'Heure des anges/Nightangel, 1986)* realiziran u koprodukciji sa studijem Jiá Trnka iz Praga. Jedan od najneobičnijih autorskih timova u povijesti animacije Jacques Drouin i češki animator Bretislav Pojar, specijalist za klasičnu lutka-animaciju, radeći svaki u svom mediju, potpisuju tu začudnu kombinaciju lutka-filma i igličastog ekrana. Lutka-film funkcionira kao 'realnost', ono što gledatelj vidi kao zbilju, dok su igličastim ekranom predstavljene vizije oslijepljena pjesnika. Drouin je u tom filmu usavršio igličasti ekran prekrivajući dijelove platna raznobojnim celuloidom te ga tako obogatio novom dimenzijom — bojom.

Nizozemac Co Hoedeman, čija će zvijezda zablistati nakon remek-djela *Kula u pijesku (Château de sable/Sand Castle)*, napravio je više hrabrih eksperimenata za Francusku sekciju. Među njima posebno se ističe *Charles et François (Charles i François, 1987)*, gorka parabola o starosti i smrti. Film opisuje najvjerojatnije posljednji susret dva starca i napravljen je originalnom tehnikom u kojoj su prvo nacrtani i animirani likovi filma da bi se poslije svaka faza pokreta izrezala i zalijepila na čvrsti karton, koji je snimljen u trodimenzionalnom prostoru. Rezultat je toga neponovljivi efekt koji tvori konflikt dvodimenzionalnih 'lutki' s njihovom trodimenzionalnom okolinom.

U *Opera Zero (1984)* Jaques Giraldeau kombinira niz tehnika (fotokopiranje, kolaž-fotografije i graviranje) u priči zasnovanoj na jednoj Shakespeareovoj misli: »Život je priča koju priča idiot, puna buke i bijesa, koja ne znače ništa.«

Piere Veilleux radi slikarske filmove čudesne ljepote kakav je *Duša pod jedrom (Une âme à voile/A Soul with sales, 1981)*, napravljen u tehnici oslikavanja cel-folija uljem.

Nizozemac Paul Driesen jedan je od rijetkih autora u Francuskoj sekciji koji je radio 'normalnu' cel-animaciju, ali on je često zamjenjivao planove te je na celuloidu crtao uglavnom pozadine, dok su figure bile u drugom planu na papiru, kako je to slučaj u njegovu ranom kanadskom filmu *Stara kutija (Une vieille boîte /An Old Box, 1975)*.

Jodoin je svojim entuzijazmom utjecao na znanstveni razvoj cijelog studija, ne samo Francuske sekcije. Upravo je on bio inicijator rane kompjutorizacije u NFB-u. Kasnih šezdesetih u Državnom istraživačkom zavodu Kanade (National Research Council of Canada) započet je razvoj tehnike koja bi animatorima omogućila uporabu računala, a da ne moraju imati bilo kakvih tehničkih znanja o njima. Crtajući sve ekstreme 'mišom' Peter Foldès na eksperimentalnom modelu SEL-840 stvara jedan od prvih animiranih filmova uopće napravljenih u računalnoj tehnici, *Metadata (1970)*.¹⁶ Već u svom sljedećem filmu *Glad (La Faim/Hunger, 1974)* on je

mного ambiciozniji i stvara satiru o nezasitnom ljudskom biću koje ne prestaje žderati proždirući cijeli planet, dok na kraju ne dođe pred druge gladne ljude, koji će pojesti njega. Iako ponešto troma, računalna je animacija funkcionalna te je sasvim zadovoljavajući medij putem kojega je ispričana ta priča.

Robert Forget, koji je zamijenio Jodoina 1978, dalje stimulira uporabu računala i novih tehnika na način da je težište uvijek na autoru, a ne na tehničaru. Razvija se takozvani FLIP, kompjuterski sustav koloriranja i snimanja kojim je Marc Aubry napravio *Kad bi... (Si seulement.../ If Only..., 1987)* o dvojici pijanaca koji su izgubili vezu sa stvarnošću. Letargija i besmisao njihova življenja sjajno su izraženi monotonom računalnom animacijom te je film bio zapažen na brojnim festivalima, uključujući i Zagreb 1988. Godinu poslije Aubri je zajedno s Hébertom realizirao *Godišnjicu (L'Anniversaire/Anniversary, 1989)*, uz uporabu programa proizvedenog u NFB-u. Daniel Langlois razvija 3D-animaciju na kućnom sustavu Imax, nakon čega računalna animacija postaje nešto svakodnevno u proizvodnji animiranih filmova u NFB-u. Nakon što postaje šefom Francuske sekcije Pierre Hébert završava *Ljudsko sjeme (La Plante Humaine/The Human Plant, 1996)*, prvi dugometražni animirani film napravljen u tehnici računalne animacije.

Doprinos Jodoina i Francuske sekcije Mazurkewich sumira ovako:

Filmovi Francuske sekcije napadali su društvene nepravde, nasilje, zagađenje i netoleranciju. Oni su mnogo snažniji, oštiri i mnogo više politični nego filmovi Engleske sekcije. Mirna revolucija u Quebecu imala je otrežnjujući efekt. (Mazurkewich, 1999:86)

Još jedna zanimljiva karakteristika NFB-a u cjelini, a Francuske sekcije osobito, jest činjenica da su autorice bile ravnopravne autorima, a počesto i prednjačile u hrabrim i kreativnim eksperimentima, kao i realističnim pristupom koji često propituje ženski položaj u društvu, potvrđujući tako Wellsovu tezu o animaciji kao o 'feminističkom' mediju.

Animacija je omogućila ženama da izraze viđenje žena bez inhibicija nametnutih patrijarhalnom agendom tako bliskoj igranom filmu. Medij animacije ponudio je stvaranje 'feminističke estetike' koja efektom redefinira dokumentarnu formu koja je bila tretirana kao sama osnova filmskog 'realizma'. (Wells, 1997:42)

Evelin Lambart, dugogodišnja McLarenova suradnica, bila je ujedno i najgorljivija zagovornica njegova pristupa i filozofije. Nakon što je dvadeset godina bila nezamjenjiva asistentica McLarenu (kako je on to sam isticao), a na mnogim filmovima potpisana i kao koautorica,¹⁷ Lambart je u 55. godini dobila priliku da radi vlastite filmove, kakav je maštovit kolaž *Priča o Božiću (The Story of Christmas, 1973)*.

Gayle Thomas prošla je sličan put radeći kao asistentica da bi potkraj sedamdesetih iskoristila svoju šansu i napravila jedan od prvih filmova u tehnici izravnog animiranja ispod kamere, *Priču o bundevi (Sufi Tale, 1980)*. Taj monokromatski

film u kojem faktura slike podsjeća na linorez pokazao se sjajnim medijem u kojem je ispričana istočnoeuropska narodna priča o seoskom praznovjerju, ujedno i spomen na izumrli način življenja u ruralnim sredinama ostvaren u jedinstvenoj vizualnoj igri, glazbi, ritmu i bogatoj likovnoj atmosferi.

Suzanne Gervais autorica je koja se bavila ženskom psihom. Osobno je konstruirala posebnu multiplan-kameru uz pomoć koje je realizirala autobiografski *Atelje* (*L'Atelier/The Studio*, 1988), dok se u filmu *Očekivanje* (*Expectations*, 1993) bavi vlastitom trudnoćom, analizirajući jezikom animacije svoja duševna stanja i način na koji promatra svijet tijekom 'drugog stanja'.

I Michele Cournoyer u filmovima se bavi traganjem po vlastitoj podsvijesti, kao u filmu *Dolorosa* (1989), ostvarenu uporabom pomalo zaboravljene tehnike rotoskopa, te kombinira grafičke i prirodne likovne elemente. Iste skupini autorica pripada i Clorinda Warny, osobito svojom čudesnom majstorijom *Početak* (*Premiers jours/Beginning*, 1980), poetskom vizualizacijom ciklusa u kojima se smjenjuju oblici života.

Wendy Tilby, koja je u animaciju ušla kao velika poklonica i sljedbenica Caroline Leaf, pod čijim je utjecajem napravila *Žice* (*Cordes/Strings*, 1991), romantičnu priču ponešto nalik na *George i Rosemary*, o ljubavi dvoje susjeda u podmakloj dobi. U filmu se skladno miješaju prizori iz zbilje i mašte, a osobit ugođaj stvara glazba gudačkih instrumenata. *Žice* su realizirane u tehnici izravne metode i montaže bez rezova, koju je Tilby ovdje usavršila i otišla korak dalje u odnosu na svoj uzor, Caroline Leaf. *Kad zora svane* (*When Day Breaks*, 1999), koji je Tilby realizirala u korežiji sa Amandom Forbis, film je o slučajnostima, naizgled sitnim, koje spojene u lanac zapravo definiraju naše živote. To je priča o mladoj ženi Rubby koja se na tržnici sudari s prolaznikom kojega za nekoliko minuta udari auto, tako da ga sljedeći put vidi mrtva, te taj incident potpuno promijeni tijek njezina života. Svi likovi u filmu imaju životinjske glave, a animacijska je tehnika originalna primjena prethodno živo snimljena materijala sa glumcima na Hi-8 filmu. Svaka pojedinačna slika potom je fotokopirana i onda je preko njih crtano do neprepoznavanja. Efekt je čudesan: fotokopije u pozadini piksilacija su, dok u prednjem planu imamo nešto što sliči klasično animiranom filmu. S tim svojim djelom su Tilby i Forbis osvojile mnoge čuvene nagrade, uključujući i Grand Prix u Zagrebu 2000.

Konačno, uz Lotte Reininger vjerojatno najveća žena-animator u povijesti, Caroline Leaf, upravo će u Francuskoj sekciji napraviti svoj najvažniji film, *Dvije sestre* (*Entre deux soeurs/Two Sisters*, 1991).

»Sporadni proizvod dobro obavljena posla« remek-djela

John Grierson: »*And art — art is every song, every picture, every word that warms the faith, confirms the purpose and fires the heart.*« (Umjetnost — umjetnost je svaka



Labirint

pjesma, svaka slika, svaka riječ koja grije vjeru, učvršćuje namjeru i žari srce.)

Umjetnost za Griersona nikad nije bila ništa drugo do »*sporadni proizvod mnogo prozaičnijeg, ali važnijeg posla*«. Može se reći da je animacija općenito bila neka vrsta 'nusprodukta' u studijima i agencijama koje je on osnivao, ali da je brazda koju su 'nusprodukti' zaorali u najmanju ruku ostavila jednako dug i dubok trag kao i dokumentarni film kojem je Grierson davao prioritet. Usprkos velikim festivalskim uspjesima, postojanju takve fascinantne autorske osobnosti kakav je McLaren, kao i drugih velikih talenata u tom području, tek s početkom 1970-ih animacija se u NFB-u počela tretirati ravnopravno ostalim žanrovima i priznavao joj se status jednog od najvažnijih, ako ne i najvažnijih djelatnosti cijele agencije.

Pojačani interes za animaciju i priznanje njezina visokog statusa u NFB-u otvaraju vrata novim darovitim animatorima. Ryan Larkin nominiran je za *Oscar* 1970. za crtani balet *Hodanje* (*Walking*), iznimno kreativnu studiju ostvarenu varirajućim tehnikama i stilovima u kojoj je pokazao kretanje ljudskoga bića. Kompozicija, ritam i tempo filma u duhu su apstraktnoga realizma gdje se prepoznatljivije forme i oblici funkcioniraju kao apstraktan znak. Ta je studijska vježba osobnosti iskazana različitim načinima hoda silno utjecala na modernu animaciju pa će Larkinu, među ostalima, počast odati i Zdenko Gašparović s nekoliko doslovnih citata filma

Hodanje u uvodnoj sekvenci svog antologijskog remek-djela *Satiemania* (1978).

Kula u pijesku (1977) najbolji je lutka-film u povijesti NFB-a i jedan od najvažnijih filmova te vrste uopće. Ta fantastična basna počinje panoramom svijeta pijeska nalik na nepreglednu pustinju ili na pješčani planet na kojem hara oluja koja raznosi čestice pijeska. Nakon što se vjetar primiri iz utrobe pješčanoga brijega izvire dvije ruke, glava i potom cijela trodimenzionalna figura Sandmana, čovjekolika bića od pijeska. Sandman počinje modelirati nešto kao grudicu od pijeska iz koje izraste i oživi neki zmijoliki stvor, potom stvara neko biće nalik na morsku zvijezdu i nakon toga sve nova i nova stvorenja. U prostoru koji je do maločas bio pustara najednom sve vrvi od života. Hoedeman pokazuje nevjerovatnu maštovitost u kreiranju pješčanih figurica, ponekad načinjenih u tako jednostavnu materijalu kao što je ženska čarapa napunjena pijeskom, koje žive, dišu i rade, radikalno mijenjajući svoju okolinu zahvaljujući čaroliji animacije. Figure koje je pješčani 'Stvoritelj' napravio počinju se udruživati, surađivati i graditi cijeli jedan Babilon, dakako od pijeska. Na pješčanom će planetu uskoro iskrsnuti cijela nova i fantastična civilizacija. No, ubrzo se na horizontu pojavljuju znaci nadiruće oluje, koja će čas poslije sve zamesti pijeskom te blijesak civilizacije i treptaj života kojima smo svjedočili bivaju vraćeni u beskrajno ništavilo. S osvojene čak 22 međunarodne nagrade taj je izvrsni film najnagrađivanije djelo u povijesti NFB-a.

Ihu Patel čovjek je kojemu se ostvario dječjački san; rođen je u ruralnom dijelu Indije i kao učenik osnovne škole imao je priliku vidjeti McLarenove filmove, što mu je odredilo sudbinu. Studirao je grafiku u Indiji i u Švicarskoj, te kao izniman talent dobio Rockefellerovu stipendiju s pravom da može studirati gdje god hoće u Sjevernoj Americi. Dakako, izabrao je NFB, kamo je došao 1970. na šestomjesečni studij animacije, ali je ostao za stalno u Kanadi. Svoj prvi film, adaptaciju indijske folklorne basne *Kako je smrt došla na Zemlju* (*How Death Came on to Earth*) realizirao je 1971, da bi sljedećih godina sudjelovao u radu brojnih sponzoriranih i naručenih filmova, uključujući i jedan eksperimentalni film, *Perspectrum* (1974). Prvi veliki uspjeh postiže filmom *Igra perli* (1977), animacijom oblika i skulptura napravljenih pod kamerom od ogrlica raznih boja. U sljedećem filmu *Poslije života* (*Afterlife*, 1978), duhovnom putovanju u snove, noćne more na granicu smrti i života, Patel uvodi rizičnu tehniku, slikanje razmazivanjem plastelina po staklu osvjetljava odozdo. Film mu, među ostalim nagradama, donosi i Grand Prix u Annecyju te Patela definitivno uvrštava u krug velikana svjetske animacije.

Festivalske su nagrade, međutim mimoišle neke druge njegove projekte, a kritika ih je neopravdano prešutjela. U takve pripadaju recimo *Najvažnije* (*Top Priority*, 1982) prema priči Envera Carima o bešćutnosti vlasti u odnosu na siromašne seljake pogodene sušom, napravljen potpuno realističnom figuracijom i režijskim postupkom primjerenijem igranom nego animiranom filmu, kao i kasniji *Božanska sudbina* (*Divine Fate*, 1994), satira o istrošenosti resursa na našem planetu uz primjenu motiva iz *Tibetanske knjige mrtvih*.

Njegovo kapitalno djelo ipak ostaje *Raj* (*Paradise*, 1984), koji mu donosi još jednu nominaciju za *Oscar* i novi Grand Prix u Annecyju. To je mračna basna o jalu i taštini koja u središtu ima crnu pticu, kosa koji se ne može pomiriti sa svojom običnošću, tim prije što živi u susjedstvu sjajne kristalne palače u kojoj pod budnom paskom gospodara dvorca živi prelijepi paun, čije perje isijava svjetlost. Kos krišom promatra paunov ples dok ptica mijenja obličja, od najrazličitijih cvjetova pa do humanoidnog lika. U toj sekvenci Patel demonstrira neusporedivo majstorstvo i stvara neke od najmagičnijih trenutaka u povijesti pokretnih slika. Očaravajućem efektu pridonosi i skladno integrirana glazba Gheorgea Zamfira, koja je dodala još jednu magijsku dimenziju fascinantnoj vizualnoj komponenti filma.

Okićen lažnim perjem kos se uvlači u magični dvorac, a vladar koji nosi karakteristični istočnjački turban kažnjava se zbog prijevare i zatvara u kavez pa će kos iskusiti paunovu sudbinu. Paun je naime osuđen doživotno boraviti u svom zlatnom kavezu jer tako plaća visoku cijenu za svoju božansku ljepotu.

U stvaranju tog istinski velikog filma Patel je upotrijebio neobično inventivnu tehniku; pozadina je rađena na debelim kartonima crne boje na kojem su izbušene perforacije u obliku zidova dvorca-raja, kaveza i drugih formi. Propuštajući zrake svjetlosti kroz rupice na perforaciji pod različitim kutovima i snimajući ih u kratkim pretapanjima njemu uspijeva ne samo da animira i gospodari svjetlom nego i da doslovce crta svjetlosnim zracima. Štoviše on je lijepeći na stražnju stranu kartona raznobojne celuloidne folije različito bojio svjetlost u različite nijanse plave, zlatne i srebrne boje. Ta je tehnika kombinirana sa slojevitom ornamentikom u crtežima pozadine, uporabom akvarelnih kolaža lijepljenih na celuloid za prednji plan, te multiplanom, sve sredstvima kojima Patel dočarava prelijepu krajolike; prirodu kao jedini istinski raj koji nam je dostupan.

Očito, Patel je od onih autora koji su od početka prigrlili 'meklarenovski' pristup tragalačkoj animaciji u njegovu slučaju još zasnovanu na indijskoj likovnoj i duhovnoj tradiciji, čime je postao jedan od velikih NFB-animatora koje obilježuje odsutnost bilo kakva interesa za klasičnu animaciju:

Ako ste karikaturist, uvijek ste zakvačeni za jednu posebnu temu. Drugim riječima, morate imati humora čak i kad ga ne želite. Mene više zanima da kreiram emocije, da istražujem duhovno, fantastično, osjećajno i natprirodno. (Mazurkewich, 1999:66)

Animator upravo suprotno shvaćanja Patelovu Cordell Barker, inače školovani glazbenik (violinist), u svom slavnom filmu *Maca se vratila* (1988) adaptira stare narodne pjesmice o mačkomrscu koji se, ma koliko pokušavao, ne može osloboditi mačkice, koja se uvijek iznova pojavljuje na njegovu pragu. Istine radi treba reći da film mnogo duguje klasičnu Texa Averyja *Sjeverozapadna pseća policija* (*Northwest Hounded Police*, 1946) o psiću Droopyu koji se pokazuje neuništivim što god da mu negativac, vuk pobjegao iz zatvora, učinio. Barkerov animacijski tempo svojom furioznošću pak nadmašuje veliki uzor, dok mu je asortiman crtanim filmskih

okrutnosti u *Maca se vratila* jednako bogat kao u Averyja. Barkerovi su aduti i crtež izveden valovitom 'drizenovskom' linijom uz pozadinu rađenu na čelu kako bi se dobilo isto zasićenje i intenzitet prednjeg i stražnjeg plana te otkvačeni crni humor koji se zasniva na oštrim kontrastima između karaktera čovjeka koji postavlja dinamit pod vlastitu kuću samo da bi se riješio simpatične, slatke mace koja se, suprotno njemu, smiješi čak i kad je zavezana za tračnicu dok se zahuktali vlak približava.

Dvije sestre konačno je remek-djelo Caroline Leaf, čija je najvažnija dimenzija istraživanje ženstvenosti u dva radikalno različita ženska karaktera.

Za razliku od njezinih prethodnih filmova, ovaj je rađen prema scenariju same autorice prvobitno zamišljenu kao igrani film zasnovan na Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita*. Na samom početku vidimo blistavi plavi ekran u kojem je bijelim paralelnim linijama ucrtan plivač, muškarac koji doplivava na kopno. Iz natpisa koji se pojavljuje na ekranu znamo gdje je isplivao: »*There are islands in the wide blue sea where people hide away/Ima otoka u širokom plavom oceanu na kojima se ljudi skrivaju.*« Potom vidimo tamni ekran u kojem su zelenkastim linijama nagoviješteni obrisi prstiju ruku i nogu, mačke što sjedi na prozoru, posuđe, prepoznajemo ruke koje lijevaju kavu u šalicu, svjetlost računalnoga ekrana te prste koji udaraju po tastaturi. Figure nam polako postaju jasnije i mi ulazimo u mračnu sobu, svijet dvije sestre, od kojih je jedna darovita spisateljica Viola Gé, a druga Marie, koja skrbi o kućanstvu. Dolazak stranca u njihov život i tektonski poremećaj koji je time izazvan izražen je putem sve jačeg prodiranja svjetlosti u sobu u kojoj žive dvije sestre. Stranac drži Violinu knjigu u kojoj je pročitao svaku riječ i zaljubio se u autoricu. Tek tada vidimo Violino užasno unakaženo lice na kojem dominiraju deformirane usne (prvobitni naslov filma bježe je *Burnt Mouth/Spržene usne*). Strancu to međutim uopće ne smeta, te se Viola prvi put usuđuje izaći na svjetlost što Leaf daje šansu da animira nekoliko nezaboravnih sekvenci u kojima svjetlo miluje njezino groteskno nagrđeno lice. Dok Viola doživljuje lijepe trenutke u društvu svog obožavatelja, dotle se očajna Marie zaključava u mračnu sobu strahujući da će izgubiti sestru. Konačno, Viola upisuje posvetu u strančevu knjigu i vraća se u kuću, u svoj život koji dijeli sa sestrom. Vidimo iznova dnevne rutine dvije sestre; jedna obavlja kućanske poslove, a druga piše. Jedina je razlika da je sada nešto više svjetla u sobi.

»*Svagdje okolo su morski psi, sretne smo što imamo jedna drugu*«, izgovara lik Marie zaključnu repliku tog iznimnog intimističkog djela i nedvojbena velike ženske priče i istodobno priče o ženama.

Film je realiziran grebanjem filmske emulzije tankim iglama i nanošenjem alkoholnih boja izravno na 70-milimetarsku filmsku vrpcu Imax i potom kopiran na običan 35-milimetarski film. Efekt ostvaren tom tehnikom je gravura u pokretu, sugestivan crtež uz majstorsku manipulaciju svjetla i sjene, te tekstura žive, fluidne alkoholne boje višestruko uvećane na ekranu, što nas sve skupa uvodi u začudan svijet na granici zbilje i mašte, jave i sna.

Bobov rođendan (Bob's Birthday, 1995) tandem Alison Snowden i David Fine, rađen u koprodukciji NFB-a s britanskim Channel 4, bavi se jednim od najključnijih trenutaka u životu svakog muškarca, njegovim četrdesetim rođendanom. Šarmantni crteži i funkcionalna animacija opisuju taj kritičan dan u životu zubara Boba, čije crne misli o prolaznosti i starosti koja se neumoljivo približava pojačavaju njegovi pacijenti, koji neprestano pričaju o postotku samoubojstava u četrdesetogodišnjaka ili ga oni stariji od njega tješe tako što ga uvjeravaju da su četrdesete najbolje doba u životu. Na vizualnom je planu slika njegova raspoloženja prikazana kroz uveli fikus u njegovoj ordinaciji s kojeg neumoljivo otpadaju listovi usprkos trudu njegove asistentice, koja se čini se ne bavi ničim drugim do zalijevanjem cvijeta raznim kemikalijama. Kod kuće je supruga Margaret priredila iznenađenje; svečani ručak i mnogo gostiju koji su se sakrili u njegovoj dnevnoj sobi, spremni da na suprugin znak iskoče s pjesmom *Happy Birthday*. Iznenađenje međutim priređuje Bob koji se pojavljuje bez donjeg dijela odjeće i počinje naglas ogovarati njihove prijatelje, skrivene goste, i vrijeđati suprugu.

Konačno, u sjajnom finalu Margaret i Bob se pomire i odlučite da će njegov rođendan proslaviti negdje vani ostavljajući zbunjene goste u njihovim skrovištima.

Poruka je filma jednostavna i snažna: malo se toga može učiniti protiv prolaznosti, možda jedino ignorirati je.

Bobov rođendan nagrađen je *Oscarom*, koji je došao kao kruna napora ambicioznoga producenta Angusa McLeana, koji je svojim entuzijazmom ulio novu krv u NFB devedesetih. Iz filma je nastala serija *Margaret i Bob*, ali, kako to obično biva, nastavci nisu bili ni približno zanimljivi i duhoviti kao original.

U malom remek-djelu apsurdna *La salla* (1996) drugi 'preirski animator' Condie, kao i Barker glazbeno obrazovan (pijanist i kompozitor), stvara animiranu 'operu' u 3D-tehnici. To je prvi put da se neki otprije svjetski afirmiran klasični animator koristi računalom u realizaciji filma. Cijela 'radnja' smještena je u sobu — reljefni prostor u kojem lijeno plove figure i predmeti, a glavni lik topom gađa lebdeće krave i istodobno pjeva ariju iz nonsens-opere *La salla*. Film karakteriziraju zakrivljene perspektive, potpuno iščašeni prizori u kojima umjesto kukavice iz sata ispadaju ljudi-samoubojice, sobom se kreće riba na kotačima, glavni lik igra košarku s vlastitom glavom, telefon zazvoni i iz slušalice ispada krava koja se zabija u junakov nos u skladu sa refrenom 'opere': »*Moments ago I had everything. Now there's a cow in my nose/Maločas sam imao sve, a sada imam samo kravu u nosu.*«

Condie je definitivno razbio strah od računala u animatora i potvrdio da je to samo novo, moćno sredstvo koje stoji na raspolaganju umjetnicima, nikako ne i 'kraj animacije', kako su se neki plašili. Da je kompjutorizacija samo sljedeća evolutivna etapa poručuje Condie uočljivim detaljem, na zidu iza luckastog 'pjevača' nalazi se slika iz autorova najpoznatijeg filma *The Big Snit*.

Paul Driessen, Nizozemac koji je najvažnije filmove napravio u NFB, za kojeg Mazurkewich kaže da je »*nakon Normana McLarena, vjerojatno najutjecajniji umjetnik animacije koji je radio u Kanadi*« (Mazurkewich, 1999:220), dobio je posao u agenciji zahvaljujući svom zemljaku Hoedemanu. Driessen je preko oceana donio svoj originalni asimetrični crtež, svijet nonsensa, igre s perspektivom i fizikalnim zakonima, te duboke filozofske poruke umotane u humor i ironiju što ga je sve zajedno učinilo jednim od najvećih animatora u povijesti.

Driessen je još 1960-ih pokušavao studirati umjetnost, ali je redovito odbijan jer je

likovno obrazovanje započeo obrnuto, prvo je formirao svoj stil pa tek onda počeo učiti crtati. Osnovni elementi likovnog jezika, kao anatomija, perspektiva ili kompozicija, u njegovu slučaju nisu toliko važni: od samoga početka on nije crtao ljude, životinje i stvari, nego ideje o ljudima, životinjama i stvarima. Umjesto na likovnim školama Driessen se umjetnosti učio u Cine Cartoon Centre, malom nizozemskom filmskom poduzeću kojem je vlasnik bio Amerikanac Jim Hiltz, gdje je Driessen napravio prve animacijske korake. Tamo ga je zapazio bivši NFB-animator George Dunning, koji ga angažira na projektu dugometražnog animiranog filma zasnovana na glazbi Beatlesa. U filmu *Žuta podmornica* (*Yellow Submarine*, 1968), koji se danas smatra klasikom, Driessen je bio crtač i animator odgovoran za lik glavnog negativca, Blue Meaniesa. Psihodelički ugođaj kojim se zarazio radeći na *Yellow Submarine* postat će neka vrsta duhovne armature u cjelokupnom budućem radu tog umjetnika. Po povratku u Nizozemsku Driessen je već autor konačno formirana stila; snažna karikatura izvedena tipičnom krivudavom linijom na vizualnim planu i ironija kombinirana s melankolijom u narativnom dijelu učinit će ga prepoznatljivim širom svijeta. On je crtač jednostavna stila. Driessen slika svijet u nekoliko poteza kojima prodiere do onog bitnog u našim životima, što je skriveno iza debelih naslaga banalnosti te je nevidljivo unutar običnog, vidljivog svijeta.

Driessen je stvorio svijet apsurdna ispunjen kolidirajućim formama, kutovima i perspektivama. Njegovi su filmovi anarhističke burleske ispunjene tipičnim 'drizenovskim' bićima nalik na prigrube ljude i šašave životinje. On ekran ispunjava čudnim, agresivnim mačkama, ribama što plivaju i po vodi i po zraku, proždrljivim kitovima koji se u njegovim filmovima pojavljuju jednako često kao lude krave, zlobnim pticama i najrazličitijim insektima među kojima su pauci njegovi miljenici. Međutim, svaka životinja ili ljudska figura uvijek se mogu pokazati kao netko ili nešto drugo od onoga što nam se čini da jesu. Gotovo svi njegovi filmovi počinju kao obične komedije da bismo se uskoro uvjerali da se na ekranu zapravo zbiva nešto vrlo ozbiljno. Njegovi filmovi kao da su zasnovani na uvjerenju da je život optička varka, proces kojem su oči vrlo nepouzdan svjedok.

Postoje možda samo dva animatora u povijesti, Tex Avery i Dušan Vukotić, koji su imali osjećaj za 'tajming' (otprilike: odrediti koliko će određeni pokret ili scena trajati) koji se može usporediti s Driessenovim. Sve njegove filmove karak-

terizira građenje tempa iznutra, iz same naravi materijala, asocijativni crteži i munjevita montaža koju je nemoguće zapaziti pri prvom gledanju. Čest je slučaj da on svoje priče pripovijeda preko nekoliko istodobnih događaja na ekranu, kroz podijeljeni ekran, tzv. *split-screen*. Na zemlji, na moru i u zraku (*On Land, at Sea and in the Air*, 1980) priča je ispričana na tri ekrana o tome kako naizgled nepovezani događaji utječu jedni na druge. Nešto slično radit će i u nekim drugim filmovima, poput *Kraj svijeta u četiri godišnja doba* (*The End of the World in Four Seasons*, 1995), gdje je ekran podijeljen na čitavih deset slika.

Ponekad Driessen sva zbivanja smješta izvan ekrana te se našoj mašti prepušta da dovrši priču. U filmu *David* (1977) junak je toliko sićušan da ga i ne vidimo, već gledamo u prazan ekran većim dijelom filma. U *Macinjoj košari* (1974) uveo je nov način asocijativnog pripovijedanja s mnogo slabo povezanih priča utkanih u jedinstven film. Efektni *Igra laktovima* (*Elbowing*, 1980) distopijska je satira o modernim društvenim strukturama što guše svaki individualitet. Prije njegova posljednjeg filma Driessenovo je najpoznatije djelo bilo *Dom na tračnicama* (*Home on the Rails*, 1981). U tom remek-djelu apsurdna gledatelj svjedoči nevoljama članova obitelji koji žive u kući kroz čiju dnevnu sobu prolazi vlak, tako da svoje svakodnevne aktivnosti moraju prilagoditi redu vožnje.

Zanimljiv je i Driessenov odnos prema smrti. Nihilizam i nonšalancija su naime nešto što se nalazi samo u površinskom sloju njegovih filmova. U Driessenovu univerzumu ne postoji mogućnost da, kao u klasičnom *cartoon*-filmu, neka figura oživi nakon smrti. Smrt je crna točka koja označava kraj života čak i bića čije su kosti i meso načinjeni njegovom drhtavom, nemirnom linijom. Smrt je glavni junak i glavna tema mnogih njegovih filmova, kakav je recimo *Pisac i smrt* (*The Writer and the Death*, 1988). Najuspješniji među takvim filmovima i možda Driessenovo najbolje djelo došlo je na samom kraju stoljeća.

Ekran u *Dječaku koji je vidio ledenjak* (*Le garçon qui a vu l'iceberg/The Boy Who Saw the Iceberg*, 1999) diptih je u kojem prva slika prikazuje stvarni život desetogodišnjega dječaka, dok na drugoj vidimo svijet njegove mašte snažno obuzet stripovima i knjigama koje čita. Njegova svakodnevnica je dosada, njegov je bijeg u fantaziju uzbudljiv. Jednoga dana dječak putuje sa cijelom obitelji na neko daleko prekomorsko putovanje. Svi se ukrcavaju na prekooceanski brod sasvim nalik na Titanic. Dječak prvo u svojoj fantaziji vidi golemi glečer, koji se nakon nekoliko trenutaka doista pojavljuje i u slici koja prikazuje stvarnost potopi brod, nakon čega svi ljudi na brodu, uključujući i dječaka, poginu. Dio ekrana na kojem se prikazuje realni dječakov svijet crn je i prazan, ali ne i slika fantazije, koja traje još nekoliko trenutaka, da bi se napokon i ona ugasila. Filozofska poenta koju Driessen nudi u tom prekrasnom filmu jednostavna je: vječnost ne postoji. Ovaj svijet ima svoj početak i nedvojbeno će doći do svog kraja. Sve, uključujući i fantaziju, ima svoje granice u vremenu i prolaznosti.

O golemu značaju NFB-ova studija za animaciju unutar autorske, umjetničke animacije uopće možda najbolje govori

činjenica da su čak tri dobitnika Nagrade za životno djelo na Animafestu u Zagrebu autori koji su pretežno radili za NFB. To vjerojatno najveće priznanje koje animator može zaslužiti pripalo je Normanu McLarenu, Caroline Leaf i Paulu Driessenu. Teško je zamisliti neki drugi studio u svijetu koji bi mogao ostvariti takvo dostignuće.

Umjesto zaključka: otvoreni kraj

Béla Balázs: »Čak i najvjerniji portreti, s najboljom sličnošću, ako su umjetnička djela, reprodukcije su ne samo modela nego u istoj mjeri i umjetnika.«

U svojoj knjizi *Animation: genre and authorship (Animacija: žanr i autorstvo)* Paul Wells kaže da se svjetska animacija manje-više razvijala u oporbi i otporu prema američkoj kulturnoj dominaciji, u ovom slučaju prije svega Disneyjevu modelu, suprotstavljajući joj se ugrađivanjem vlastite tradicije i kulturnog nasljeđa u nacionalne animacijske produkcije.

Iako postoji mnogo argumenata kojima se može dovesti u pitanje ova perspektiva, vrijedi zapaziti da su mnogi studiji širom svijeta ustrajavali na uporabi svoje autohtone tradicije lijepih umjetnosti, mitologije i kulturnih imperativa da bi diferencirali vlastiti rad u odnosu na nešto što bi moglo biti smatrano formom prilagođenom američkom umjetničkom i kulturnom imperijalizmu. Kinesku animaciju, na primjer, često karakterizira kaligrafski pristup, Česi i Slovaci se pozivaju na svoju dugu tradiciju lutkarskog teatra u svojim lutkarskim animacijama, dok ruski animatori prioritaraju kolaž i grafičke forme u svojim radovima. (Wells, 2002:2)

Animaciji mlade kanadske države i nacije Grierson je ponudio ideju multikulturalizma i međusobnog upoznavanja svakog od brojnih komponenti šarenoga kanadskog mozaika, internacionalizma i demokratskog konsenzusa, filma kao sredstva edukacije i promicanja demokracije te svog idealističkog pristupa filmskom realizmu. To što se izgradilo na temelju Griersonovih ideja i aktivnosti, osim što je, o tome teško da itko može imati dileme, apsolutno najviši domet u području umjetničke animacije, ujedno je i možda najvažniji koncept produkcije, distribucije i uopće filmske prakse alternativan dominantnom holivudskom modelu unutar cjelokupne zapadne kulture. Jedinstvena osoba u povijesti filma i uopće medijske civilizacije, John Grierson u nasljeđe nam je ostavio viziju jedne drukčije produkcije pokretnih slika, zasnovanu na sponzorstvu i prosvijećenom utjecaju države, realističnim premisama i shvaćanju da film ne mora biti samo Hollywood i samo igrana šarena laž sa zvijezdama, da ne mora biti 'globaliziran' i da ne mora biti 'proizvod' poput McDonald'sova sendviča ili Coca-Cole.

Animacija je ponajviše zahvaljujući utjecaju NFB-a i općenito kanadske produkcije postala internacionalni medij, od produkcijske razine pa do ideja i poruka koje se putem tog medija pretežno emitiraju. Internacionalizam je immanent animaciji onako kako to definira poznati producent Linda Simensky: *Svatko tko želi započeti karijeru u području animacije uviđa neizbježnost da na izvjesnoj točki njegov fokus*

mora biti internacionalistički, neovisno u kojem je području animacije specijalist. (Pintoff, 1988:97) Predrasude, rasizam, fašizam, fundamentalizam, netolerancija i druge bolesti i devijacije suvremenoga svijeta nisu nikada stanovali u mediju animacije, što je svakako dobrim dijelom posljedica činjenica da se animacija u znatnoj mjeri razvijala na osnovu Griersonovih ideja i filozofije.

Sa svakom Griersonovom pojedinačnom idejom se i ne moramo slagati, mnoge su se od njih uostalom pokazale utopiističkima i naivnim, ali njegovo stajalište da film ima smisla samo ako zastupa određeno stajalište i propituje društvene okolnosti te traga za slikama koje ne samo da odražavaju stvarnost vremena u kojem je film nastao nego aktivno utječu na društvene promjene potvrdilo je svoju vrijednost i unutar animacije, osobito u konceptu animiranoga dokumentarca kojim je u animaciji primijenjena Griersonova formula o *kreativnom tretmanu stvarnosti*. Taj se koncept pokazao vrlo plodonosnim kako za kanadsku tako i za, na primjer, britansku animaciju ne samo iz tridesetih godina prošlog stoljeća, kada se razvijala pod Griersonovim neposrednim vodstvom i utjecajem, već i u moderno doba. Veliki uspon britanske animacije tijekom 1980-ih u okrilju produkcije Channel 4 jasno pokazuje da primjena Griersonovih modela i koncepata nije ograničena samo na Kanadu. Erica Russell radi 'meklarenovsku' seriju 'plesnih' filmova zasnovanih na likovnom ugodaju i osjećajnosti afričke umjetnosti, Joanna Quinn uvodi feministički pristup humoru i seksu u svojim filmovima kakvi su prije svega *Večer kad djevojke izlaze* (*Girls' Night Out*, 1986), dok Nick Park u *Creature Comfort* (1990) već stiže dotle da parodira koncept animiranoga dokumentarca, doslovce ponavljajući postupak iz klasičnog dokumentarnog filma *Housing problem* tako što 'intervjuira' životinje u zoološkom vrtu o uvjetima stanovanja. Njegov kolega i suradnik Peter Lord koristi se iskustvima dokumentarističkog pokreta *direct cinema* uporabom takozvane metode 'muha na zidu' dok 'snima' život glavnog lika u svom *Going Equiped* (1989), Paul Vester u *Odvedeni* (*Abductees*, 1994) vizualizira autentične intervju s ljudima koji tvrde da su razgovarali s izvanzemaljcima. Brojni su, naravno, i drugi primjeri kako iz kanadske i britanske tako i animacija drugih zemalja koji potvrđuju da *fleksibilni jezik animacije omogućuje najizbrušenije izraze 'realnog' koji uopće mogu postojati unutar kinematografske forme; animatori uživaju u istraživanju tanke granice između plauzibilne 'realnosti' i očevitnog 'nadrealizma' stoga što tako eksponiraju lažnost objektivnosti i dalje, što je još važnije, homogene ideološke izvjesnosti i iluzornu stabilnost kulture.* (Wells, 1997:43)

Konačno, iz aspekta same animacije, možda najvažniji učinak Griersonova utjecaja unutar razvoja tog medija jest činjenica da je već odavno nemoguće ignorirati animaciju na način kako je to, na primjer, činio Siegfried Kracauer u uvodu svoje *Teorije filma*, gdje ovako objašnjava zašto se nije bavio animacijom: *Film je veoma kompleksan medij, tako da je najbolja metoda da se dopre do njegove srži ta da se barem privremeno zanemare njegove manje važne primjese i varijacije.* (1965; Uvodne napomene)

Naprotiv! Animacija ne samo da nije nevažna 'primjesa' ili 'varijacija' filma nego je ona upravo sama srž umjetnosti pokretnih slika, što je osobito u naše doba, vrijeme postupnog prelaska u digitalnu epohu, više nego očito. Još je tehnikom piskilacije i animiranog kolaža razbijena iluzija o fotografiji kao prijenosniku 'autentično realnog' dok sa pojavom digitalne *cut and paste* tehnike fotografija ne samo da gubi svojstva 'zrcala s memorijom' (Kracauer, 1965:5) nego prije postaje suvenir iz određenog vremena u koje čovjek ugrađuje memoriju i smisao dok se ljudski razum i osjećaji, a ne ono

što vidimo, potvrđuju kao prirodno stanište svakoga realizma.

Brojne su ideje i proročanstva koje je John Grierson rasipno širio po cijelom svijetu, a koje ovdje nisu ni spomenute. Neke od njih tek trebaju biti otkrivene i potvrđene, možda čak ne na filmu nego unutar nekog drugog, novog medija čiji se nastanak još i ne naslućuje.

Stoga se ova studija završava onako kako to taj čudesni Škot možda ne bi volio: otvorenim krajem.

Bibliografija

- Balázs Béla (1970) *Theory of the Film/Teorija filma*, New York: Dover Publications.
- Barnow Erik (1993): *Dokumentary, a history of the non-fiction film /Dokumentarni film, historija nefikcijskog filma*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Collins, Maynard (1976) *Norman McLaren*, Ottawa:Canadian Film Institute.
- Ellis, Jack C. *John Grierson: Life, Contribution, Influence/John Grierson: život, djelo, utjecaji*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2000-12-14
- Evans, Gary (1991) *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada 1949 to 1989/U nacionalnom interesu; kronika National Film Board of Canada*, Toronto:University of Toronto Press.
- Evans, Gary (1984) *John Grierson and the National Film Board: The Politics of War Propaganda/ John Grierson i National Film Board: politika ratne propagande*, University of Toronto Press.
- Jones D. B.(1981), *Movies and Memoranda — An Interpretative History of the National Film Board of Canada/Filmovi i podsjecanja — interpretativna historija kanadskog National Film Board*, Ottawa: Canadian Film Institute.
- Kracauer Siegfried (1965) *Theory of Film/Teorija filma*, New York: A Galaxy Book.
- Lovel, Alan/Hillier, Jim (1972) *Studies in Documentary/Studije o dokumentarnom filmu*, London:Secker & Warburg.
- Maynard Collins (1976) *Norman McLaren*, Ottawa: Canadian Film Institute
- Mazurkewich, Karen (1999), *Cartoon Capers: The History of Canadian Animators/Crtači zabavljači: historija kanadskih animatora*, Toronto:McArthur & Company.
- McNaught, Kenneth (1969) *The Pelican History of Canada/Pelikanova historija Kanade*, London:Penguin Books.
- Pintoff, Ernest (1988) *Animation 101/Animacija 101*, Michael Wiese Productions, California.
- Rotha Paul (1939)*Documentary Film/Dokumentarni film*, London:Faber and Faber.
- Valliere, Richard T.(1982), *Norman McLaren, Manipulator of Movement/Norman McLaren, anipulator pokreta* Toronto:Associated University Presses.
- Wells, Paul (2002), *Animation, Genre and Authorship/Animacija, žanr i autorstvo* London: Wallflower Press.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real/Svojatati stvarno*, London:British Film Institute.

Kompilacije

- An Introduction to Film Studies/Uvod u filmske studije* (1999) priređivač Jill Nelmes, London: Routledge.
- A Reader in Animation/Čitanka o animaciji* (1997), priređivač Jayne Pilling, John Libbey, London.
- British Cinema Book, The /Knjiga o britanskom filmu* (1997), priređivač Robert Murphy, London: British Film Institute
- Grierson on Documentary/Grierson o dokumentarnom filmu* (1966) urednik i priređivač Forsyth Hardy, London: Faber and Faber Ltd.
- John Grierson and the NFB/John Grierson i NFB* (1984), zbornik rasprava sa simpozija o djelu Johna Griersona održana na Sveučilištu McGill, Montreal 1981, Toronto: ECW PRESS.

Članci

- Bastianchich Alfio (1986), 'Umjetnost Normana McLarena', *Filmska kultura*, br. 161, Zagreb.
- Munitić, Ranko (1986), *Kad oko sluša, a uho gleda, Filmska kultura*, br. 161, Zagreb.
- Munitić, Ranko (1987), *Sjećanje na budućnost, Filmska kultura* 167/168, Zagreb.
- Wells, Paul (1997), *The beautiful village and the true village/Lijepa sela i istinita sela* Art & Design, vol 12, No 3/4, ožujak — travanj Academy Group LTD, London.

Bilješke

- 1 *He worked all time* (Ellis, 2000:167).
- 2 *Grierson's career at any given time always looks as if five men were bearing his name* (Ellis, 2000: 62).
- 3 Tada je izlazilo 6000 američkih novina na neengleskim jezicima. Jedan dio objašnjenja enormne popularnosti stripova u Hearstovim i Pulitzerovim novinama nalazi se vjerojatno u toj činjenici.
- 4 Pišući o Flahertyjevu filmu *Moana* on je iskovao pojam 'dokumentaran' (u rečenici »*Naravno, Moana kao vizualni sažetak događaja iz dnevnog života polinezijske omladine ima dokumentarnu vrijednost*«) »*Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of Polynesian youth, has documentary value*«. Francuski filmski kritičari koristili su riječ *documentaire* kao oznaku za filmske putopise, dok Griersonovo shvaćanje pojma *documentary* dolazi od latinskog *docere*, što znači 'učiti'. U istom smislu, kao i Grierson, taj je termin doduše rabio Bolesław Matuszewski još 1898, ali tek je nakon Griersona pojam 'dokumentarni film' najšire prihvaćen.
- 5 Osim pojma 'dokumentarni film' pripisuje mu se autorstvo i nad više drugih filmskih pojmova, na primjer 'eskapizam' kao oznaka za neangažirani film koji nudi samo beskrvnu zabavu tako što bježi (escape) od bitnih problema.
- 6 Aithin, Ian u *British Cinema Book*, 1997:61.
- 7 Naravno, postoje brojne studije i knjige kakva je Winstonova u kojima se upravo Griersona optužuje da je 'romantizirao tvornice' i pravio 'oglas za establišment' te da je dokumentarnim filmom zapravo prodavao britanski imperijalizam na isti način kako Hollywood prodaje američki. Svrha ove studije nije da se bavi tim kritikama, stoga se na njima neću zadržavati dulje od konstatacije da većina od njih pati od vrlo ležerna pristupa povijesti. Naime, te kritike gotovo da uopće ne uzimaju u obzir opći povijesni kontekst u kojem je Grierson djelovao, stupanj tehnološkog kao i razvoja demokracije i puku činjenicu da je on počeo djelovati u filmu kada je taj medij bio jedva dvadeset godina star.
- 8 U skladu s efektnom definicijom Johna Hustona o razlici između igranog i dokumentarnog fima: »*U igranom filmu prvo pišete scenarij pa onda snimate. U dokumentarnom filmu prvo snimate pa tek onda pišete scenarij.*«
- 9 Film se bavio ubrzanim naoružavanjem Japana i u spikerskom tekstu najavljivao udare japanske avijacije na američko tlo: »*Limited in cruising range to some fifteen hundred miles and mounting less than a hundred heavy-calibre guns, the tactic of the Japanese battle fleet must be to strike swiftly and hard before the combined strength of the United States and Britain can be massed against them.*« (Ograničenog akcij-skog djelovanja na nekih petnaest stotina milja i opremljeni sa manje od stotinu topova teškog kalibra, borbena taktika japanske flote mora biti da udari snažno i brzo prije nego ujedinjene snage SAD i Britanije mogu okupiti protiv njih«).
- 10 Naravno, tu ima iznimaka kakav je recimo film *Maska Japana* (*Mask of Nippon*, 1942), gdje se rasistički govori o Japanu i ponižava japanska kultura i religija, oboje se naziva primitivnim i barbarskim.
- 11 Citat prema Mazurkewich, 1999:202.
- 12 Navodno je sam kanadski premijer Mackenzie King intervenirao kod Irwina da ostavi McLaren na miru.
- 13 Jasno, nasljeđe ratne propagande nije sasvim nestalo, već je djelomično uporabljeno u 'hladnom ratu'. Tako recimo film iz progama *Sloboda govori* (*Freedom Speaks*) iz 1953, pod naslovom *Njemačka, ključ Europe* predstavlja Sovjetski Savez u ulozi koju je dojučer imala Hitlerova Njemačka.
- 14 Ironija je da je *Oscar*, nagrada koju je McLaren inače potpuno ignorirao, dodijeljen filmu kao 'najboljem kratkom igranom filmu'.
- 15 McLaren je navodno čak tvrdio da u lutka-filmu nije stvoreno »*ništa umjetnički vrijedno*« (Mazurkewich, 1999:32).
- 16 Doslovce prve računalne animacije radene su u NASA-i, kao i na Institutu za tehnologiju u Massachusettsu (Massachusetts Institute of Technology) tijekom 1960-ih, potom filmski eksperimenti koje je radio James Whitney, radovi Stana Vanderbeeka (*Poemfields*, 1967-9), Lillian Schwartz (*Pictures from a Gallery*, 1976) i spomenutog Petera Foldesa.
- 17 »*Norman always credited me, but the world credited Norman/Norman mi je uvijek odavao priznanje, ali svijet je odavao priznanje Normanu*«, zapisala je Lambert u svom dnevniku svjedočeći o svojevrsnom spolnom rasizmu kakav oduvijek vlada u svijetu filma.



Izgubljeni zavičaj (1980)

Silvestar Kolbas

Analiza filmske snimke: Izgubljeni zavičaj Ante Babaje

*Izgubljeni je zavičaj*¹ jedno od onih finih djela koje je vrlo teško sažeto analizirati. Film je dojmljiv, bogat i slojevit, ali čini se analitički nereprezentativnim. Naime, vrlo je kompaktan, djeluje konačno, dovršeno i nepromjenjivo (što je karakteristika savršenih djela), i teško je 'ući' u njega, u tumačenje smisla njegove strukture. Sve se komponente filma čine čvrsto povezanim, i prilično je teško, ako ne i besmisleno, neku od njih u analitičke svrhe izolirati. No ako se malo bolje zagleda u strukturu filma, mogu se susresti brojne međuovisnosti i uvjetovanosti, koje nude odgovore zašto je nešto napravljeno baš tako, ili zašto je baš to bilo odgovarajuće ili najbolje rješenje. Ipak, čini mi se da bi izlaganje takve argumentacije, poduprto razložnom i sustavnom analizom, koja bi destrukuirala film na više razina, postalo preopsežno. Iz tog ću razloga krenuti obrnutim redom, od nekih svojih zaključaka (rezultata analitičkog truda, ali i slobodnih impresija), koje ću nastojati primjerima objasniti i argumentirati. U tu svrhu bit će nužno objasniti i redateljevu generalnu strategiju, te njegovu poziciju prema filmskoj slici: što, odnosno koji sadržaj on slikom pokazuje, i kojim se redateljskim postupcima pritom služi. U tom kontekstu bit će razmotrena primijenjena snimateljska sredstva i osobni doprinos snimatelja, te konačno vrednovana izvedbena uspješnost, i smisao pojedinih komponenata.

Dok mu je u *Brezi* ishodište bio uvjetni 'naturalizam' (koji sam tada nazvao »*antipastoralnim programom*«), u *Izgubljenom zavičaju* različiti se elementi Babajina pristupa sastaju u istoj točki, koja se može nazvati 'realizam'. Sadržajni se realizam ostvaruje na širem planu, težnjom za autentičnim prikazivanjem određenog razdoblja, sredine i likova. Ne sporim Babajine uspjehe na tom planu, no osobno mi više imponiraju, i kao takvi me više zanimaju formalni aspekti, koji pomažu da neki prizor smatramo manje ili više realističnim. S vizualno-režijskog stanovišta realistički se pristup ogleda u kadriranju, pokretima kamere te manipuliranju planovima i trajanjem kadrova, odnosno ritmom filma. Sa snimateljskoga bi aspekta bili važni tretman svjetla, ali i kompozicija, kolorit te primjena objekta.

No čine se važnim i tretman ambijenta, pitanje hotimičnog ili nehotimičnog estetiziranja slike te granice realizma: gdje Babajin realizam prestaje, a počinje 'umjetnost', artifizijalnost? Što je s, Babaji obično najvažnijim, globalnim principima — vizualnim stilizacijama, reduktivnošću, repetitivnošću i metaforičnošću? Realizam, iako vrlo bitan, nije jedini stvarala-

ki princip zastupljen u ovom filmu. Analitički će posao zato biti složen.

Redateljski realizam

Babajin je realizam vidljiv u neinterveniranju u prizor (barem što se slike tiče), puštanju da se prizor odvija bez 'izvanjskog' stvaralačkog upletanja. Kako je takav zahtjev nemoguće potpuno ostvariti, to se zapravo odnosi na diskretan, minimalistički redateljski postupak, koji daje privid redateljskog nemiješanja u prikazivanu pojavnost,² te sugerira poziciju neutralnog promatrača. Taj je princip vidljiviji unutar blokova sekvenci, i onih povijesno-etnografskih, i ovih suvremenih, dok prijelazi koji odjeljuju vremensko-značenjski razlikovne sekvence djeluju i kao očigledna stilizacija.

Važan je tehnološko-produkcijski kontekst nastanka *Izgubljenog zavičaja*. Kao redatelju realističkih težnji, Babaji je pojava lagane i prijenosne, terenske tonske kamere (*Arriflex 35 BL*), bila poput ispunjenja sna. Tonsko snimanje na terenu dopušta glumcima veći stupanj improvizacije u tekstu,³ ali i u mizansceni. Na snimatelja to postavlja zahtjeve za fleksibilnošću, što se općenito odnosi na širi scenski prostor, pokretljivost kamere te izbjegavanje krute rasvjetne konstrukcije. Ovo je prvi Babajin film napravljen na taj način.

Pogledamo li za primjer dvije sekvence — dolazak našeg junaka na otok, te prvu introspektivnu sekvencu, koja prikazuje izlet s kontesom — pojavljuju se u vizualnom smislu karakteristične točke:

- kadrovi-sekvence
- široki planovi
- važnost ambijenta
- dugo trajanje kadrova
- motivacije rezova: trajanje kadrova definirano trajanjem radnje
- ponavljanje istih planova nakon reza (iz kadra u kadar)
- dubinski kadrovi (dubinski oštri)
- diskretne vožnje
- odmjereni ritam, mirni kadrovi

Nekoliko je dijaloških scena predstavljenih u jednom kadru, koje traju do završetka dijaloga i odlaska nekog od likova. Montažni rez biva motiviran završetkom cjelovite prizorne radnje. Takve su primjerice scene susreta N.-a s kontesicom

na brodu početkom filma (u trajanju od 68 sekundi), ili prvi retrospektivni prizor u creskom dvorištu, kad Mada ispraća N.-a i njegova oca (u trajanju od 79 sekundi). U oba je primjera primijenjen plan koji obuhvaća cijelu radnju (američki, srednji), ali još dopušta da jasno vidimo likove i njihova lica i gestikulaciju. Plan je također neizmijenjen tijekom trajanja kadra,⁴ jer za to nema bitnog povoda. Kadrovi su potpuno (brod) ili relativno statični (dvorište). Redatelj ne vidi potrebu za rezom, odnosno za završetkom jednog kadra i otpočinjanju sljedećega radi promjene pozicije kamere, niti je motiviran za pokretanje kamere (za njezino pomicanje s mjesta) pri trajanju kadra. Takav jednostavan pristup temeljem je redateljske samozatajnosti. Primijenjena je normalna vizura kao najfunkcionalnija, upotrijebljen je srednji objektiv, elementi koji običnošću podupiru diskretan pristup. Oba su prizora siromašna scenografskim sadržajima, obilježuje ih odsutnost vizualnih atrakcija. Eliminacija nebitnih prizornih elemenata tako je snažna da se može govoriti o prizornoj redukciji kao jednom od oblika vizualne redukcije.

Kadar kao pozornica

Načelo scene u jednom kadru dovedeno je do krajnosti u rješenju prizora s pečenjem janjeta. Prizor je scenografski jednostavan, smješten je u brežuljkasti kamenjar kojem dubinu zatvara stijena, srednji je plan, blagi gornji rakurs, sunce prošarano sjenama rijetkog lišća. Dječak se s kontesicom vratio s barke i sjedi uz seljaka koji posluje oko ražnja. Cijeli je prizor snimljen u jednom gotovo statičnom kadru, koji započinje ulaskom dječaka, a završava očevom ljutnjom — u međuvremenu je i on došao. Taj dio scene (jer scena time ipak ne završava), traje vrlo dugih 112 sekundi. U taj je kadar na dva mjesta interpoliran blizi plan djece — promatrača zbivanja, u trajanju od po 7 sekundi. Kadar je predstavljen trodijelno, ukupnog trajanja 98 sekundi, što je još uvijek dugo. Unatoč rezovima, ta vizura dominira trajanjem i (uvjetnom) nepromjenjivošću. Zašto je taj kadar zanimljiv? Nepokretni je dječak u središtu, a seljak obigrava oko, izlazeći iz kadra u potpunosti ili dijelom tijela, čak i glavom. Dijelovi kadra u kom seljak biva neobično, pa i ružno 'narezan' traju prilično dugo.⁵ Uobičajenim bi pristupom bilo omogućeno praćenje cijele situacije uz korekcije kompozicije, ili bi tim ružnim 'rezanjem' snimane osobe bio motiviran montažni rez uz promjenu pozicije kamere. Ustrajavanje na prividno običnom, ali netipičnom rješenju govori da je autoru stalo da baš na taj način prikaže stvari, i da vjeruje da je taj način najbolji.

Nesklad 'pozorničkog' pristupa, gdje se fiksnim okvirom definira prostor odvijanja filmske radnje, i same akcije koja prelazi granice okvira, može pobuditi različite filmofilske asocijacije. Može podsjetiti na početke kinematografije, na stacionarne i teške kamere, i neosvijestene filmske autore, koji se nisu dosjetili pokrenuti kameru da bi popratili zbivanje ili korigirali kompoziciju. Netko će drugi prepoznati sličnosti s radovima filmskih eksperimentalista, koji istražuju što se sve može dogoditi tijekom nekog vremena u prostoru ograničenim okvirom kadra.⁶ Osobno u ovom pristupu razumijevam ideju rigidnog dokumentarizma, dosljednu provedbu načela redateljskog nemiješanja — redatelj ovdje de-

monstrativno ne želi pridati značenje promjenama u kadru.⁷ Zato njegova slika djeluje poput snimke s kamere fiksirane u nekoj trgovini: kad se takva snimka pregledava, uočava se da ljudske figure nekontrolirano ulaze i izlaze iz okvira, i bivaju slučajno 'narezane', ne postoji svjesna briga o kompoziciji. Sadržaj takva kadra može se definirati kao snimka omeđenog prostora i elemenata koji su u određenom trenutku slučajem bili prisutni.⁸ Kako je u našem primjeru plan širi od dječakove figure, pojavljuju se još neki sadržajni dijelovi prizora, ali po principu — što je u kadar spontano ušlo, to je i prisutno, nije pokazana nikakva autorska namjera da se kadar korigira i prilagodi kretanju sporednih, ali aktivnih likova. Razlozi za takav slikovni pristup jesu dramski — ova scena je svojevrsan antiklimaks, ona slijedi nakon uzbuđujuće, ali već poentirane scene između dvoje mladih u barci; nastupa trenutak suočavanja sa zbiljom.

Načinom kako je to snimljeno (dječak centriran u slici, pogrbljen i šutljiv, oko kojega se odvija nevažno zbivanje, a sve to dugo traje) podcrtava se njegova tjeskoba i osamljenost. Plan se mijenja promišljeno i funkcionalno, tek kad iz blizine treba pokazati reakciju dječaka koji odlučuje lažju zaštitu prijateljicu. U svakom slučaju, taj je kadar realiziran na formalno minimalistički način, i prizorna je radnja u biti pokazana u cjelini trajanja. I bitno u tome je ovo: kontinuirani prikaz cjelovite prizorne radnje na jednostavan način filmski je dokaz njezine autentičnosti, dokaz je da pojava stvarnost nije filmski manipulirana, već se takvim kontinuiranim prikazom demonstrira *da se sve (prikazano) upravo ovako događalo*.⁹ To je pristup koji igranofilmski sadržaj prikazuje u pseudodokumentarnoj¹⁰ formi, dajući mu auru vjerodostojnosti.

Pokretni kadrovi

U filmu također postoji i više minisekvenci složenih od jednog ili više pokretnih kadrova. Primjer je početak kopnenog dijela piknika. Tri su povezana kadra: u prvom, statičnom, grupica dolazi prema kameri — što je popraćeno izražajnom, poletno-romantičnom glazbenom temom (42 sekunde), u drugom kamera gotovo bočno prati put grupe preko livade, čuje se dijalog dječaka i oca (59 sekundi), u trećem kamera prolazi otvor u suhozidu i straga prati grupu pri susretu sa seljacima (21 sekunda). Kadrovi po svojoj fakturi donekle razlikuju. Zajedničke su im osobine trajanje definirano trajanjem (aktualne, aktivne, zanimljive) radnje, široki plan, postojanje dubine, odmjereni ritam. Iz kadra u kadar ponavljaju se slični planovi, a tim nizanjem dolazi do gomilanja (*kumulacije*), a sve radi pojačanja (*amplifikacije*) njihova djelovanja.

Prvi kadar sekvence dolaska snimljen je umjerenim uskokutnikom; unatoč tome ostvarena je potpuna oštrina u dubinu. Prolazak grupe kroz kadar traje dugo, a figure se ne povećavaju naglo. Sjene likova su duge, boje čiste, a udaljeni drugi plan bistar, što sugerira neki jutarnji sat. Kadar ima ugodajnu funkciju — nema zanimljivu radnju, ni osobitu obavijesnu ulogu. Vizualno je jednostavan, sadržajno siromašan, a traje daleko dulje nego je potrebno da se percipira njegov sadržaj. Zbog svoje statičnosti, čvrste kompozicije ploha livade i planine u pozadini, i njihovih monolitno obojenih povr-



Nereo Scaglia i Miljenko Mužić u *Izgubljenom zavičaju*

šina, izgleda poput kakva plakata ili serigrafije.¹¹ Sadržajno, to je neka vrsta otočke pastorale, koja poput svake pastorage (recimo alpske, na koju asocira), afirmira građansku ideju ljepote života na svježem zraku — tim više, što kadar (u narativnom smislu) predugo traje. Takva idealizacija prizora odudara od realističkog pristupa o kom sada želim pisati; stilski, prije se može govoriti o slikovnom esteticizmu. Prolazak grupice kroz kadar sasvim je proizvoljne dužine, i čini se da je podređen trajanju prateće glazbene teme.¹²

Drugi, srednji kadar ove minisekvence čini se mnogo realističnijim: muzička je pratnja zamijenjena prizornim tonom, pejzaž više nije tako idilačan, a i kamera se pokreće slijedeći likove, što se čini prilično spontanom: dočeka ih i prihvati s lica, laganom bočnom vožnjom popratni dio njihova puta, i na kraju ih isprati gotovo s leđa. Pri kraju se kretanje kamere usporava, praćeni likovi počinju izmicati, tako da u kadru bivaju zadržani samo zahvaljujući panoramiranju već zau-

stavljene kamere. Snimanu grupu kamera dočekuje i ispraća u polutotalu, dok su u središnjem dijelu otac i sin bliže kameri, i prikazani u srednjem planu. Kadar pokazuje ono što bi usputno mogao vidjeti i čuti indiskretni šetač kojega bi grupica pretekla, najprije mu se lagano približavajući i isto tako lagano udaljavajući. Tim je kadrom zaokružena jedna narativna podcjelina, kadar traje sve dok otac ne završi svoj tekst.

Treći kadar karakterizira diskretno praćenje likova laganim i nestalnim pokretom kamere. Kamera krene za skupinom koja prolazi suženjem između kamenih zidova, ali brzo posustane, u oprezu da ne priđe nepristojno blizu. Ljudi nastavljaju hod, a kamera se gotovo neopazice zaustavlja, zadržavajući širi plan, oštar cijelom dubinom.

Korištenje pretežito širih planova, uz izložene realističke konotacije, obično donosi i stanovitu distanciranost od prikazanih sadržaja, te može sugerirati izdvojenost, osamljenost

Miljenko Mužić u *Izgubljenom zavičaju*Miljenko Mužić i Neda Spasojević u *Izgubljenom zavičaju*

ili posebnost lika, odnosno likova. No to ne mora biti povezano s negativnim emocijama. I ovdje se to čini kao poštovanje privatnosti likova i poštovanje integriteta ambijenta. Time se ambijentu, kao istaknutoj pozornici zbivanja, pridaje posebije značenje. No, ovakvim ekonomiziranjem planova, redatelj u krupnom planu dobiva moćno oružje, jer, kad biva primijenjen, krupni plan djeluje kao snažno redateljsko miješanje, kao naglašavanje određenog u prizoru, kao vidna stilizacija. Krupnih planova u filmu ima vrlo malo (uočio sam ih tek četiri), ali unatoč kratkome trajanju svi imaju snažan emocionalan naboj i promišljenu funkcionalno-značenjsku namjenu. Svima je prikazan isti lik, dječak: prvi put početkom introspekcije, njime se otvara spominjana scena u dvorištu; druga je primjena na barci, gdje stječe prva erotska iskustva; treći put kad biva svjedokom očevih incestuoznih

sklonosti i, ubrzo zatim, kad plačem završava sekvencu odrastanja. No u ovom filmu krupni planovi imaju i sasvim specifičnu ulogu: jasno naznačuju promatračku perspektivu, jer ovdje je filmsko izlaganje podređeno vizuri glavnog lika.¹³ Također, krupni planovi općenito, a pogotovo kad su ovako intonirani, pomažu gledateljskoj identifikaciji s prikazivanim likom, a to je u ovom slučaju lik dječaka.

Snimateljski realizam

Temeljno snimateljsko realistično sredstvo u ovom filmu jest svjetlo. Dok Pinterov pristup u *Brezi* karakterizira tek općeniti rasvjetni realizam,¹⁴ Trbuljakovo je svjetlo uglavnom autentično. Zamjetno je, naime, uspješno nastojanje da se svjetlo predstavi sastavnim dijelom prizora, nečim što organski pripada snimanom ambijentu. Sada dolazimo do onih međusobnih povezanosti različitih elemenata filma koji ovu analizu čine teškim poslom: govoreći o svjetlu, moramo se vratiti na način kadriranja i važnost ambijenta. Ambijentalno svjetlo, nazovimo ga uvjetno tako, potpomaže općeniti realizam, opću uvjerljivost scene. Ali i obrnuto, cjelovito i široko prikazani ambijenti, te kontinuitet filmske radnje, daju svrhu takvu svjetlu i čine ga 'mogućim'. Primjer: N. i kontesica u spominjanoj sceni razgovora na brodu početkom filma (u sadašnjosti) osvjetljeni su ili, bolje rečeno, osjenjeni su arhitekturom nadsvođa brodske palube, koje u prizoru ne vidimo, ali time ga osjećamo; tek je dubina kadra, morska pučina, pravilno eksponirana. U nekom drugom redateljskom pristupu, s drukčijim kadriranjem i trajanjem kadrova, efekt ambijentalnog svjetla možda ne bi bio dobro rješenje. No ovdje ambijentalno svjetlo sa svojim pojavnim 'nesavršenostima' dobro funkcionira — za duga trajanja kadra zabavljeni smo i razabiranjem slabije vidljivih pojedinosti, tako da prizor, unatoč dugu trajanju i relativnom pojavnom siromaštvu, ne postaje vizualno dosadan.¹⁵

Ambijentalno svjetlo

Ambijentalno je svjetlo termin koji se danas poistovjećuje sa snimanjem pri niskim svjetlosnim razinama, i uglavnom znači isto što i *postojeće svjetlo*.¹⁶ Što se tiče *Izgubljenog zavičaja*, ni ta konotacija nije bez osnove, tim više što je film nastao u doba trendovskog uzleta postojećeg svjetla.¹⁷ Međutim, ovdje se terminom *ambijentalno svjetlo* koristim u širem smislu, za označavanje specifičnosti rasvjete različitih ambijenata bez obzira na svjetlosnu razinu, i bez obzira na dob dana, prostorni smještaj (interijer ili eksterijer) i sl.

Opća je funkcija filmske rasvjete postizanje svjetlosne razine potrebne za korektnu ekspoziciju, zatim modeliranje objekata, separiranje planova, reguliranje svjetlosnoga kontrasta te kolorističko i tonalno ujednačavanje različitih filmskih scena. Koristiti se rasvjetom ne znači dakle samo 'rasvijetliti' pa upotreba rasvjete nije ograničena samo na noćne ili samo na interijerne situacije. Općenito govoreći, u filmu se rasvjetom tretiraju i dnevni eksterijeri. Rasvjetom se korigiraju 'nesavršenosti' dnevnog svjetla, može se promijeniti njegov karakter i smjer, pa i ukupni tonalitet scene. Pritom se zatečeno svjetlo ne zanemaruje, nego se kalkulara i s njim. Uspostavljenu rasvjetnu konstrukciju tada ravnopravno sačinjavaju elementi zatečenoga svjetla i elementi filmske rasvjete. Obič-

no se rasvjetom djeluje na neke komponente slike, najčešće na bliže planove, ili se njome tek akcentira neko područje slike. Pritom se udaljeniji planovi, ili drugi manje važni dijelovi površine slike mogu donekle zanemariti, jer u kratku trajanju filmskih kadrova nisu osobito zapaženi. Rasvjetno se djelovanje nastoji učiniti logičnim, uvjerljivim i nenapadnim, no glavna zadaća rasvjete ovdje nije obvezujuće ostvarivanje načela *uvjerljivosti*, koliko postizanje ujednačenog *likovnog standarda* slike. Takav likovni standard slike obično razumijeva i naglašeno modeliranje objekata kontrastnim svjetlom, tzv. *crtanje svjetlom*, što je najvidljivije u svojevrsnom 'obrubljivanju' svjetlom, odnosno pojačavanju kontura motiva snažnim svjetlinama koje nastaju djelovanjem stražnjeg svjetla. Ugrubo, bitna značajka takva slikovnog stila jest pojava grafizma, koji slici donosi stanovito 'učvršćivanje'.

Rasvjetom se, pa i onom danju, lakše ostvaruje potreban slikovni kontinuitet, koji podrazumijeva kvalitetnu i ujednačenu reprodukciju tonova,¹⁸ bitnu za povezivanje diskontinuirano snimanih scena u filmsku cjelinu. Tradicionalna je uloga rasvjete na liniji prilagođavanja zbilje filmu, čime naravno, prizorna stvarnost gubi dio autentičnosti — radi osiguravanja dobre tonalne reprodukcije svjesno se žrtvuje dio prizorne autentičnosti. Neke nijanse imanentne prizoru bivaju izgubljene. To se odnosi na djelomični gubitak atmosferske prizora, koja u boljem slučaju može biti, na filmu pogodan način, rasvjetom rekonstruirana. No, Babaja, kao zagovornik filmskog 'traženja istine', nije pristalica rekonstruiranja.¹⁹ Izbjegava trikove i od filma, pa i filmske slike očekuje odraz stvarnosti (ta se tvrdnja doduše ne može primijeniti na cijeli Babajin opus, no karakteristična je za tu njegovu fazu, a posebice za ovaj film). Zato Trbuljakova odluka da dnevne eksterijere snima bez dodatne rasvjete savršeno korespondira s Babajinim artistskim svjetonazorom,²⁰ snimateljsko se 'nemiješanje' u osvjetljenje scene poklopilo s redateljskim 'nemiješanjem' u prizor. No kakve su zapravo slikovne posljedice? Prvo, zadržao se lokalni karakter svjetla ovisan o posebnostima ambijenta i dobi dana. Također, kao izrazito povoljan efekt, bivaju zabilježene i sve nijanse nastale odstupanjima boje svjetla. U sceni piknika fino su registrirane sve promjene svjetlosnog ugođaja tokom dana. Toplo svjetlo i duge sjene ujutro, gornje svjetlo i duboke sjene u podne, guste, 'masne' boje niskoga večernjeg sunca, plavi sumrak nakon sunčeva zalaska... Tim su pristupom zabilježeni i nehotični svjetlosni efekti, slučajne sjene, refleksi, ali i svjetlosne nesavršenosti: promjene meteoroloških uvjeta ogledaju se u ponekad neželjenu ugođaju te oscilacijama u kontinuitetu. Analizirana minisekvenca od tri kadra dolaska na ovčarski stan nema savršeni kontinuitet svjetla, prvi je kadar snimljen po čistom suncu, drugi je gotovo posve sjenovit, treći je osunčan, ali svjetlom kroz granje, s mnogo sjene.

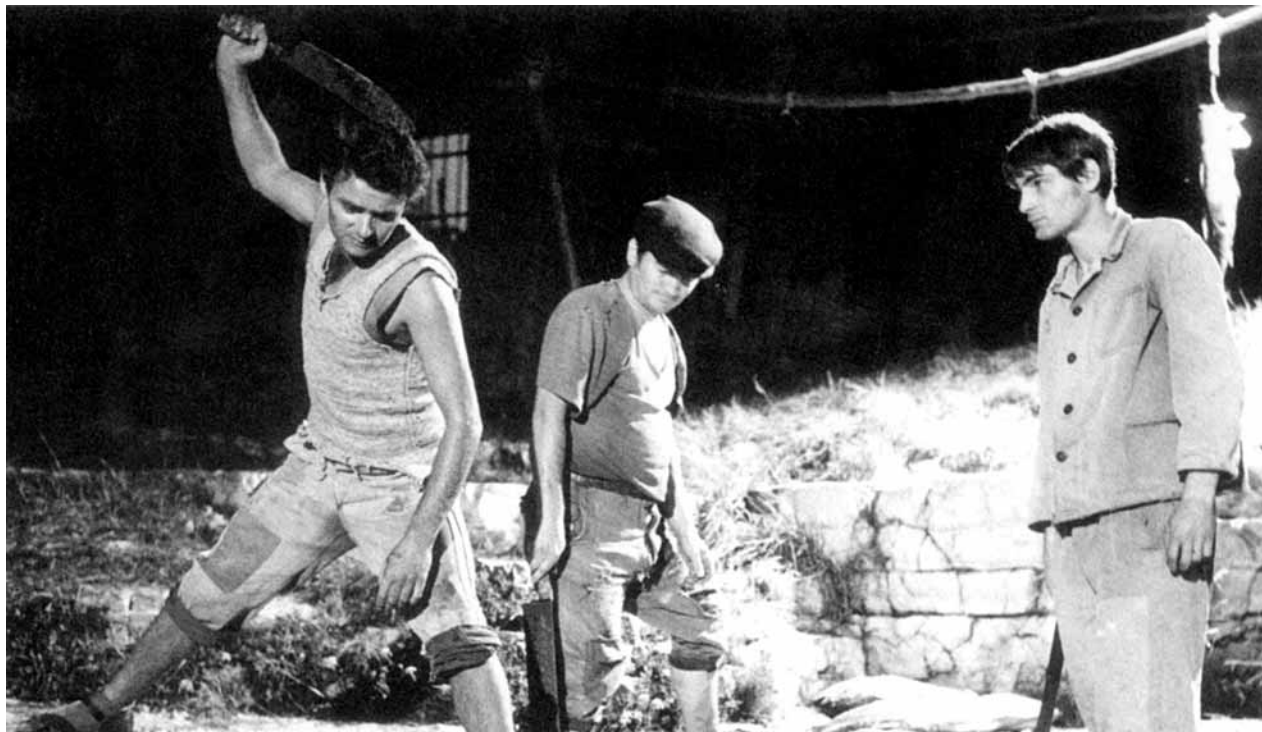
Najveći svjetlosni problem filma ogleda se u previsokom kontrastu svjetla za sredine dana, u scenama prošaranim sjenama drveća. To je snimateljski vrlo teška situacija, u kojoj jedva da postoje posve sretna rješenja. Težnja realističnosti i istinoljubiv pristup ponekad imaju visoku cijenu, te je u slikovnom smislu to možda najslabiji dio filma, jer se mjestimice odstupilo od, na razini filma sretno provedena, dualiteta

vizualnog realizma i estetiziranja. S pomoću takve rasvjete teško je napraviti sliku lijepu kao u ostatku filma. Srećom, birani su zahvalni ambijenti i dobro doba godine, što slikovitošću 'pokriva' svjetlosne nesavršenosti. Snimatelju na ruku ide i senzibilan redatelj, koji razumijeva snimateljski pristup; on iskorištava dobivenu atmosfersku sliku, i ne tjera snimatelja u neprestano snimanje bez rasvjete sredinom dana, sve pod geslom veće autentičnosti (ili, štednje; već čujem riječi štedljiva, na fine neosjetljiva redatelja ili producenta: *Ako Trbuljak može jednom Babaji eksterijere snimati bez rasvjete, što ti sada hoćeš?*). Korisno je pokušati razumjeti povezanost stvari. Ovdje je odustajanje od rasvjetljavanja sjena ipak donijelo novu kvalitetu, no to nije inače samorazumljivo. U većini bi slučajeva fotografija nastala uz neopravdanu štednju vjerojatno bila prilično loša.

Umjetna rasvjeta

Postavljeno načelo provlači se i sekvencama s umjetnim svjetlom, gdje se simulira rasvjetna autentičnost: svjetlo ni ovdje ne djeluje kao oblikovno sredstvo, već pripada ambijentu. Indikativna je scena s petrolejkom u Madinom stanu, nakon N.-ova povratka iz vojske. U prizoru nema vidnog djelovanja dopunjujuće filmske rasvjete te gledalački vjerujemo u autentičnost svjetla petrolejke.²¹ Usputni trik s paljenjem cigarete na (doduše cilindrom zaklonjenom) plamenu petrolejke daje dodatnu potvrdu tom našem uvjerenju. Zanimljivo je da već u scenariju postoji didaskalija o paljenju cigarete. Ta radnja ide na ruku Trbuljakovom 'rasvjetnom realizmu', i pokazuje da se Babajini/Novakovi scenariji bave i ugodajnim nijansama. Trbuljakov opis komunikacije s redateljem, kad citira Babaju: »U scenariju sve piše«, ovim primjerom dobiva zornu potvrdu.

No ako u sadržaju prizora nema odgovarajućeg ambijentalnog svjetla (ili ga nema dovoljno za korektnu ekspoziciju), tad je s pozicije realističkog prikazivanja iznimno važno *kako* osvijetliti prizor. Obično se smatra da je najprihvatljivija varijanta uvjerljivo simuliranje svjetlosnog ugođaja, ali to nije uvijek ostvarivo.²² S druge strane, *američka noć*,²³ postupak kojim se snimanjem po danu postižu noćni efekti, pogodan je za snimanje širokih planova u eksterijeru, posebno pejzaža, u kojima nema izvora svjetla koji bi mogli poslužiti kao motivacija za izgradnju filmske rasvjete. Kao takav, ovaj se postupak čini idealnim izborom za snimanje scene noćnog izlova ribe. On pak može djelovati izrazito stilizacijski, a u smislu atmosferske prizora potpuna je krivotvorina. Ostaju dakle ipak rješenja koja na neki način uključuju filmsku rasvjetu. No, kad se rasvjeta već mora paliti, Babaja i Trbuljak očigledno su smatrali da je najbolje primijeniti neki jedostavan rasvjetni koncept (koji ne treba služiti doslovnom rekonstruiranju određenog ugođaja), i ne skrivati efekte svjetla. Postupak treba deklarirati, i tada ideja *prizorne istinitosti* ostaje i dalje prisutna. Zašto? Iskrenim 'samopkazivanjem', ili prokazivanjem stvaralačkog postupka (to se u ovom slučaju ponajprije odnosi na vidnu prisutnost rasvjete) gledatelju se predočava da je korišten tek nužni minimum oblikovnih sredstava, a jasno specificiranje tih sredstava ovdje treba svjedočiti o njihovoj tek bilježilačkoj, a ne aranžerskoj naravi. Ono, naime, dokazuje (ili 'dokazuje', sugerira),

Ivo Gregurević u *Izgubljenom zavičaju*

da ovdje upotrijebljena oblikovna sredstva u cjelini nisu bila rabljena u svrhu znatnoga vizualnog preoblikovanja prizora, nego prije svega za njegovu registraciju. Tako se maksimalnom jednostavnošću umjetnog svjetla, gdje se ne nastoji skriti njegovo porijeklo, postiže odgovarajući zamjenski efekt realističnom ambijentalnom svjetlu — nastalo svjetlo ne mora nužno biti na neposredan način ugodajno, ali zbog svoje običnosti posjeduje potencijal pseudorealističkog²⁴ prikazivanja.

Opći ton slike je taman (primijenjen je *low-key*, *niski ključ*); faktura crne, rasvjetom nepromijenjene podloge ugodajno jest noćna, a svjetlo koje se pojavljuje čini se tek nužnim, i nasumičnim. Trbuljakovo rasvjetno rješenje, realizirano snažnim snopovima visokokontrastnoga svjetla, jednostavno i efektno ocrta sadržaj prizora. Visoki kontrast svjetla sliku gotovo prevodi u crno-bijelo, boje su svjetlom reducirane. Ne postoji uobičajena rasvjetna konstrukcija sa svjetlima iz više smjerova, od kojih svako ima svoju ulogu. Stražnje svjetlo ovdje nije toliko u funkciji separacije planova, koliko u funkciji modeliranja objekata.²⁵ U većem dijelu scene to je i jedini smjer iz kojega svjetlo dolazi, te su zato u širim planovima lica ribara u potpunom mraku. Sjene slučajno i 'slučajno' padaju na dijelove motiva, svjetlo se doimlje grubim, poput svjetla kakva reflektora na obali. Grubost svjetla povezuje je i s grubošću i naporom fizičkog rada, teškim životom protagonista, dramatikom scene...

Obojenje i tonalitet

Izgubljenog zavičaja oduvijek se sjećam kao topli i vizualno vrlo lijepa filma. Kopija načinjena za potrebe Hrvatske kino-

teke u jesen 2000. nažalost me demantira, ona je plavičasta, vrlo hladna, mislim da slabo reprezentira ideju filma, i uopće mi se ne sviđa. Djevojčica koja na barci pokazuje grudi ima ten kao leš, sunčani su dani plavi poput mjesečine, a plamen petrolejke osvjetljava lica čeličnohladnim svjetlom... Jesmo li kada vidjeli hladno svjetlo petrolejke? Naravno da nismo, i sada smo već sasvim sigurni da je riječ o grešci.²⁶ Tu kopiju ne možemo smatrati relevantnom po pitanjima boje. Koloristička se analiza ovog filma zato temelji na videosnimci snimljenoj prigodom televizijskog emitiranja.

Na čemu se zasniva topli dojam filma? Dijelom na prizornim bojama: boji lica, odjeće, zemlje crljenice, boje drva i spaljene vegetacije (dio filma se događa u jesen), dijelom na boji svjetla (snimanjem pod ambijentalnim osvjetljenjem registrirana su sva odstupanja u boji svjetla, te ima prilično toplog svjetla niskog sunca, petrolejki, svijetla...), a dijelom na, rekao bih, namjerno toplije otkopiranim sekvencama iz prošlosti (što bi trebalo pojačati njihov elegični ugođaj).

No film nije slikovno monolitan, pa pokušajmo razlučiti kolorističke različitosti unutar tog pretežito toplog tona. Zanimljiva je za primjer scena branja grožđa, u kojoj snimateljska suzdržanost odlično korespondira režijskoj odmjerosti. Scena započinje gotovo monokromno, prevladava zelena boja trsja. Sve je drugo bezbojno — sivi kamen, crno-bijeli kostimi, a kad se boje i pojavljuju, to su diskretne tercijarne boje,²⁷ boje zemlje, drveta, osušene trave i žutog lišća... Zapaža se stanoviti razvoj u tretmanu boje tokom scene, od prevladavajuće zelene-žutozelene, do gašenja kolorita uvođenjem crno-bijelih kostima, pa je scena monokromatskoakromatska, u rasponu od zeleno — [sivo — crno-bijelo], do

Ivo Gregurević u *Izgubljenom zavičaju*

prljavosmeđe — [sivo — crno-bijelo]. Jedina je jarko obojena ploha u cijeloj sceni crveni povež na glavi mladoga seljaka, koji funkcionira kao upadljivi koloristički akcent. Taj je seljak latentno incidentan lik, već se u ovoj sceni ljuti i prigovara. Spomenuti bi crveni rubac, zbog svoje razlikovnosti od ostatka prizora i karaktera crvene boje, mogao biti anticipacijom agresivnosti ovog lika i njegova kasnijeg sukoba s gazdom (ali možda i slučajnost koja tijekom snimanja nikom nije zasmetala).

Monokromatizam na dužu stazu može postati zamoran. Plavo nebo koje se povremeno pojavljuje u prizoru, kao i blistavi detalji grozdova, zato djeluju kao dobrodošlo vizualno osvježanje. No njihovim pojavljivanjem nije bitno narušen princip prizorne redukcije, koja djeluje potpuno spontano, u ovoj sceni stvarno ništa nije prearanžirano.

Što je u ovoj sceni — s aspekta kolorita — zapravo reducirano? Kolorit scene ovisi o bojama u prizoru, o koloritu ispred kamere. Redukcija se zato i odnosi na boje u prizoru — na izbor određenih boja, na raznovrsnost boja, na njihovu količinu (površinsku zastupljenost) te na njihovu kakvoću (zasićenost). I, budući da je film vremenska umjetnost, određenu ulogu igra i trajanje pojedinih kolorističkih komponenata. Reducirano je sve: boja je u prizoru brojčano malo, nisu raznovrsne, prigušene su, zauzimaju razmjerno malu površinu u kadrovima, a kad se i pojavi kakva intenzivnije obojena ploha, sitna je u prizoru, a i traje prilično kratko.

Prizorima reduciranih boja, kao što su bezbojni, kamenosivi pejzaži, iznimno odgovara ambijentalno svjetlo, jer se razlike u boji svjetla jasnije zapažaju na akromatskoj podlozi.

Kad je toplim svjetlom primjerice osvijetljena površina neke tople boje, ukupni će bojeni ton biti intenzivniji, ali na neutralnom će uzorku biti lakše razlikovati nijanse boja uzrokovane finim mijenama svjetla. I u ovom aspektu nailazimo na skladno dopunjavanje, i međuovisnost elemenata filma kroz povezanost kolorističke prizorne redukcije i ambijentalnog osvijetljenja. Istina, u sceni vinograda iskorišten je tek minimum atraktivnih elemenata ambijentalnog svjetla, tu se prije može govoriti o prikazu teškog rada po sunčanoj jari. No, kad otac i sin jutrom dolaze u vinograd, sjene na kamenju uz puteljak jasno su plave, a kad predvečer natovarena karavana odlazi prema selu, kameni je krajolik lagano obojen crvenim svjetlom zapadnog neba (u ovim nijansama možemo uživati samo uz dobru kopiju filma). Ovakve jutarnje i večernje periode između izlaska/zalaska sunca i mraka snimatelji neobično cijene, nazivajući ih *magic hours*,²⁸ zbog njihovih posebnih svjetlosnih i kolorističkih kvaliteta.

Estetiziranje

Ribari u interijeru snimani su jednostavno, bez stražnjeg svjetla,²⁹ što pridonosi rasvjetnoj realističnosti scene. No osvijetljavani su svjetlom pažljivo biranog smjera, koji će istaknuti reljefnost lica i doprinijeti njihovoj izražajnosti. Tu se može govoriti o nekim elementima začetaka slikovnog *estetiziranja*, jednom od bitnih oznaka slikovnog pristupa u ovom filmu. Gdje možemo sresti estetiziranje, kako ga prepoznati, čime opisati? To su svi šminkerski, dojmljivo 'ukrašeni' i 'lijepo snimljeni' prizori. U sceni izlova ribe to su, osim spomenutih ribarskih lica, primjerice i prizori lupanja veslima, kad voda pršti u protusvjetlu. Uz ideju estetiziranja svjetlom lako se veže sintagma 'lirsko' ili 'romantično' pro-

tusvjetlo; u ovom filmu se to može odnositi na nekoliko kadrova unutar sekvence piknika i šišanja ovaca. Međutim, u taj 'estetski paket' ide i primjena uskokućnika, koji zbija perspektivu i čisti kadar od suvišnih detalja, što dubinskom neoštrinom, što redukcijom prostora koji zahvaća. Sad se možemo prisjetiti analiziranoga uvodnog kadra pasturale i njegovih elegantnih, čistih ploha. Početni kadar filma, slika sitnog broda koji polako napreduje preko velike plave površine, također se može smatrati estetiziranim zahvaljujući dobro odabranoj putanji broda i vizualnoj čistoći prizora. Jednostavna građa slike vrlo je pogodna za kreiranje dojmljivih kompozicija; a kompozicija je također bitan element estetiziranja.³⁰ Slika mora biti savršeno komponirana, na njoj mora vladati red i ravnoteža, opći sklad. Zapravo, slika biva u klasičnom smislu estetizirana, kad su estetizirani svi likovni elementi slike — kompozicija, svjetlo, boja, boja svjetla, pokret..., ili kad estetizirajući elementi prevladavaju. Svakaako, riječ je o kumulativnom djelovanju više slikovnih činilaca.

Estetiziranje, kao uljepšavanje u širem smislu, vrlo je popularan, ali i opasan stvaralački princip. To je neprestano balansiranje po rubu. Slika koja izgleda gotovo savršeno uz malo neodmjerenosti lako postaje sladunjavom i prelazi granicu kiča. No, Trbuljak uspijeva stvari držati pod nadzorom, i sve izgleda vrlo dobro. Vjerujem da sve ipak počinju s Babajinom iskrenošću; on vjeruje svojoj poetici, i ne stidi se svoje poezije. I, naravno, slikovnim estetiziranjem koristi se funkcionalno, tamo gdje mu pripovjedno pomaže, a ne tek tako, da uljepša sliku. Erotična scena na barci između dvoje mladih prava je vizualna 'orgija', estetizirana u najvećoj mjeri u kojoj je u ovom filmu išta estetizirano. Tu bi bilo korisno razmotriti kojim se elementima Trbuljak i Babaja u filmu koriste kao estetizirajućim, a kojima ne. Estetiziranje se provodi prizornim elementima (smjerom i bojom svjetla — ambijentalno svjetlo može biti neočekivano lijepo; zatim refleksima, kompozicijom, elementima scenografije), i tek osnovnim filmskim tehničkim sredstvima (odmjerenim izborom objektivna, blagim pomacima zuma, ekspozicijom i sl.). Ne primjenjuju se nikakvi neprizorni pojavni elementi (u sliku se ne uvodi ništa što ne pripada snimanom prizoru), niti slikovna izražajna sredstva koja se ne koriste ni u ostalim dijelovima filma.³¹

Time dolazimo do pojave paradoksalnog, ali utemeljenog pojma *estetiziranja realiteta* ili *prizornog estetiziranja* — što otprilike znači estetiziranje sadržajnih elemenata prizora. Sadržajni su elementi i inače, kad god je o estetiziranju riječ, ipak primarni. Prije formalnih zahvata, prije umjetničkog tretmana, važan je sam izbor motiva. Estetiziranjem se nastoje pobuditi ugodni osjećaji, zato se jeftino estetiziranje ponajprije zasniva na prikazivanju odgovarajućih, sladunjavih motiva — sunčevih zalazaka, jesenjeg lišća u protusvjetlu ili zimskih krajolika, čime su definirani čitavi likovno-fotografski žanrovi;³² još ako je tu kakva ljepotica ili ljubavni par... Tako je i za doživljaj filmskog prizora od temeljne važnosti jesu li glumci stvarno lijepi ljudi, jesu li im kostimi lijepi, i nalaze li se u lijepom ambijentu. Filmski 'estetski paket' podrazumijeva sve to garnirano lijepom fotografijom, što se pak odnosi na lijepo svjetlo (podsjetimo se, u ovom

filmu načelno je to prizorno svjetlo), zatim na izbor objektivna i pažljiv pristup dubinskoj oštrini, mirno kadriranje, dobre kompozicije, sklad boja, odmjerene pokrete i slično, uglavnom na trud prepoznatljiv u *aranžiranju* fotografije. Kako je jasno da je aranžiranje neprijatelj realizma, postaje očigledno da i ukupno estetiziranje nije na liniji realističkog prikazivanja, naprotiv, može se smatrati da snažno estetiziranja slabi, potire ili razara realističke prikazivačke elemente.³³

U sceni mladoga para na barci objedinjeni su svi elementi koji se smatraju romantičnim i idiličnim (i koji su time opća mjesta estetiziranja), i oni tematski, i oni formalni. Sadržajno važni elementi jesu: mladi par, osama, ljeto, more, sunce, povjetarac, bijeg, erotika, čar otkrovenja, a elementi formalnog značaja: bliski planovi, odlične kompozicije, reducirana, pastelna kolorit, objektivni žarišta oko srednjeg, umjerena dubinska neoštrina, sunčevo svjetlo, Sunce u kadru,³⁴ ljuljuškavanje broda, ljeskanje mora, refleksi Sunca i refleksi broda u moru. Pojavno, dakle, ništa izvan prizora, a formalno također ništa neuobičajeno. Scena u barci vrhunac je pasturale, i, iz perspektive filmskog junaka, dječaka, nešto najvažnije ili najljepše što mu se dogodilo (poslije toga mu sve ide nizbrdo: slijede očevo ukor i izdaja kontesice, suočavanje s nepravdom, razočaranje ocem...), pa je zbog toga bilo važno da upravo ta scena bude vizualno estetizirana. No zbog svega izloženog, umjesto estetizirano *snimljena*, umjesnije je reći estetizirano *uprizorena*.

Kako se estetiziranje definira općim nastojanjem da se stvari prikažu lijepima — što ljepšima, a ponekad i ljepšima nego zapravo jesu, postoji trajna opasnost pretjerane idealizacije, kojom se motivu lažno pripisuju svojstva kojih on u stvarnosti nema. Slikovno estetiziranje u Babaje funkcionira u mjeri u kojoj korespondira s načelom istinitosti, a to je u ovom filmu vrlo dobro. Babaja vjeruje u stvarnost filmske slike — i svojim izjavama, ali i važnije, djelom — to iz aspekta estetizacije znači, prvo, načelom da se ljepota ostvaruje ljepotom u kadru, a ne pretjeranom likovnom obradom i, drugo, stanovitim gradiranjem prizornih ljepota tijekom filma. Sekvence su prošlosti ne samo idiličnije, 'pastoralnije' (osim scene izlova ribe, koja ima rustikalno opor ugođaj) nego i urednije, skladnije od scena sadašnjosti. Sudeći po neurednim prizorima raspjevanih hipija na brodu početkom filma, ili dvorišta u kojem N. zatječe strane turiste, Babajina sadašnjost komparativno dobiva i dimenziju neuređenosti, kaosa, što nije teško dovesti u vezu i s prikazanim i s konotativnim povijesnim zbivanjima, ali i s posljedičnom rezignacijom glavnog lika.

Estetiziranje u ovom filmu jest i nije bitna fotografsko-stilizacijska odrednica. Jest po tome jer je fotografija ipak 'poljepšana', ali nije izričita stilizacija zato jer je to poljepšavanje nenasilno, nearanžirajuće. Tako ovo *prizorno estetiziranje* ide podruku i s općenito realističkim, i s djelimično pastoralnim tonom filma.

Međutim, ne smije se izostaviti značenje glazbe, koja je iznimno bitna u cijelom filmu, a ovoj sceni daje izniman ugođaj, i koja upotpunjava postupak estetizacije integrirajući prikazano zbivanje u neku nad-razinu.³⁵ Glazba je u ovom filmu možda najstiliziraniji element — i time što je neprizorna, i

svojom gotovo metafizičkom naravi — te tako dobivamo stilsko trojstvo, koje čine *realizam* i umjereno *estetiziranje* u slici, a izrazita *stilizacija* u glazbi, ali i u globalnoj kompoziciji, odnosno globalnoj strukturi filma.

O slikovnoj kompoziciji

Primijenjeni tip slikovne kompozicije u ovom filmu usko je povezan s ritmom filma, pa i s tipom filmske rasvjete. Kako se ta tvrdnja može obrazložiti?

U filmu su kompozicije u cjelini uravnotežene, pripovjedno funkcionalne, istovremeno i 'obične', i likovno profinjene. Kompozicija je bitan element estetiziranja u *Izgubljenom zavijaču*. No prisjetimo se nekih prikazivačkih načela u filmu: prizori su sadržajno, mizanscenski i scenografski reducirani samo na bitno, a prizorna radnja prikazivana je kontinuirano dugim, mirnim i širokim kadrovima pri ambijentalnim osvjetljenju.

Razrađenost kompozicija pri tom pristupu može biti veća nego u filmovima drugačijih prikazivačkih strategija. Zbog duljeg trajanja kadrova gledalac je u mogućnosti istraživati kadar, i tu mogu — i trebaju — fino zaigrati iznijansirane 'slikarske' kompozicije nježnih polutonova i razrađenih kompozicijskih linija. Ovaj je pristup očigledno oprečan 'grafičkim' filmskim kompozicijama, koje likovno pojednostavnjuju sliku³⁶ i time pogoduju brznoj percepciji, brzom usvajanju sadržaja kadra te brzoj smjeni kadrova. Grafičke su kompozicije baš tim svojim odlikama esencijalno filmske; one se često rabe za prikazivanje akcije — što je akcija žešća i kadrovi kraći, to slika mora biti 'grafičkija'. No grafički pristup ovdje ipak nije primjeren, jer sadržajno često jednostavne Babajine kadrove ne treba još i likovno pojednostav-

njaviti — to bi, štoviše, moglo i štetiti, jer se gledalačko oko brzo zasiti prejednostavna likovnog sadržaja i besciljno luta slikom, što lako rezultira dosadom. Naime, oblikovanje grafičkih kompozicija (što se odnosi i na film u boji) postiže se i djelovanjem filmske rasvjete, crtanjem svjetlom.³⁷

Kad kadrovi traju tek koliko je potrebno za prijenos osnovnih informativnih sadržaja — a kadrovi grafičke fakture takvi i mogu biti, gledalac nije u prilici baviti se analizom slikovnih elemenata, na primjer ambijentalnom motiviranošću svjetla; tada svjetlo ne mora biti ambijentalno, bez problema može biti grafičkih kvaliteta i sumnjive uvjerljivosti. Ali produlji li se trajanje kadra, situacija se mijenja. Crtanje svjetlom više nije neupitan pristup, jer gledalac u duljem kadru može svjetlosni crtež lako doživjeti artifičijelnim i lažnim; a kad se uz to počnu sustavno koristiti i širi planovi, stvar može postati još neugodnija. Crtajuće svjetlo doslovce izdvaja snimane objekte od pozadine, što može imati dvije (u ovom kontekstu) nezgodne posljedice — gubitak osjećaja integriranosti snimanih objekata s njihovom okolinom, s ambijentom, što vodi do, u doslovnom smislu, smanjenju stupnja prikazivačke realističnosti, kojoj autori cijelo vrijeme teže.

Tako s vizualnog aspekta gledano, što su kadrovi duljeg trajanja (također i: što su sadržajniji i obuhvatniji, što su širih planova, te što su statičniji), potreba za vizualnom jednostavnošću, pa i 'grafičkim' rasvjetnim pristupom se smanjuje, a potreba za vizualnom složenosti (za razrađenijim kompozicijama, finijom tonalnom i kolorističkom paletom, ambijentalnom uvjerljivošću, te izvjesnom pastelnošću i mekoćom u rasvjeti) raste. Tada nas to vodi promišljenijim kompozicijskim rješenjima, kao i profinjenijoj, vjerodostojnijoj rasvjeti. Ta se tvrdnja generalno ne odnosi na pojedinačne



kadrove unutar bilokojeg pripovijednog i vizualnog pristupa. No ona je održiva primijenimo li je na polarne filmske primjere, a ovdje nastoji ukazati na evidentnu vezu tipa rasvjete s primijenjenim tipom likovnosti i primijenjenim tipom filmske naracije, kao što nastoji i obrazložiti tu vezu.

Sada kad dolazimo do povezanosti kompozicije s tipom rasvjete, možemo ustvrditi kako kompozicijama slikarskih kvaliteta, koje su obično dužeg filmskog trajanja, prirodno više odgovara neizdajničko, ambijentalno svjetlo.

Možemo i zaključiti: profinjene kompozicije i posljedično estetiziranje ovdje nije slučajno niti samo sebi svrhom, već proizlazi iz polazne vizualne koncepcije. Time se može objasniti i tvrdnja da je tip slikovne kompozicije uzročno-posljedično povezan s ritmom filma. Bogate kompozicije širih planova prirodno usporavaju ritam, jer gledatelju treba vremena da 'prožvače', da akceptira njihov sadržaj. S druge strane, zašto stil dugih i širokih kadrova, načelno govoreći, gledatelju ipak nije nužno dosadan? Osim netom elaboriranih vizualnih razloga, dosadno nije zahvaljujući prizornoj zanimljivosti, odnosno zanimljivosti samih scena. Ovdje moram ponovno o složenim međuodnosima unutar ovog filma, i o Babajinu povjerenju u snagu pojavnosti koju snima. Ovdje se to odnosi na povjerenje u svrhovitost scena i glumačkih kreacija (primjerice, Nereo Scaglia u ulozu oca vrlo je zabavan, plijenjen gestom i rječju, i već sam svojom prisutnošću 'puni' kadar). Takav redateljsko-slikovni pristup u svojoj biti vrlo je hrabar. Tu nema odstupnice, glumac ili je dobar ili nije. Kako redatelj nije poduzeo ništa 'za rezervu', nije primijenio nikakav vizualni štos kojim bi dodatno zabavio gledateljevu pažnju i tako prikrio eventualne slabosti u radu s glumcima i moguće dramaturške propuste, to je igra na sve ili ništa, koju treba cijiniti. Ovaj put to je bila dobitna kombinacija. Dakle, unatoč tomu što je film u vizualnom i montažnom smislu ponegdje 'spor', dosadno nije zahvaljujući dostatnoj zanimljivosti prikazivanih sadržaja.

Postoji još argumenata za nenepadne, ali finije 'slikarske' kompozicije u ovom filmu: savršena je kompozicija konačno uravnotežena, i kao takva, imanentna je statičnoj, a ne pokretnoj slici. *Izgubljeni zavičaj* i jest velikim dijelom uprizoren statično, ili gotovo statično — čak i u pokretnim kadrovima kamera uglavnom prati likove, čime njihov odnos prema okviru kadra ostaje nepromijenjen. Kadrovi su uz to i zamjetna trajanja, te tom mirnom vizualizacijom ekran doista dobiva svojstva slikarskog platna, što pokazuje da preciznije komponiranje ipak ima smisla.

Izgubljeni zavičaj u neku je ruku i pejzažni film. U dugim kadrovima i širokim planovima pejzaž je 'prisutniji' i podložniji analizi nego u uobičajenim filmskim pristupima, gdje je obično na početku scene *master-shot*,³⁸ a poslije je sve uglavnom u bližim planovima. Pejzaž, koji se tijekom filma usputno, ali ustrajno prikazuje, ovdje je važan pokazatelj redateljskog realističkog odnosa prema građi — redatelj nastoji za film izabrani prostor filmski i afirmirati. U horizontalnom smislu proširen format filmske snimke (*widescreen*), primijenjen u ovom filmu, funkcionalno je i prilično sretno rješenje za prikazivanje krajolika.³⁹

Za realistički postupak indikativan je kadar početkom sekvence berbe kad otac tumači sinu koji je posjed čiji. Njih su dvojica prikazani u dugom (55 sekundi) statičnom pejzažnom totalu, s leđa; to je donekle i funkcionalno rješenje, jer oni gledaju u dubini kadra zemljišta o kojima otac priča, a koje i gledatelj vidi. No ne vidjevši njihova lica, gledatelj može tek slušati što oni govore i baviti se detaljima pejzaža. A prividna nebriga o leđnom, 'slučajnom' položaju likova odraz je realističkih tendencija autora.

Globalna metafora

Dvije sekvence na groblju (početkom, i potkraj filma) ocrta-vaju globalnu strukturu filma, te su i vizualizirane na poseban način. Prva scena s prijelazom iz sadašnjosti u sjećanje započinje dugim kadrom dolaska N.-a na groblje i njegovim prolaskom između arheologa, koji prosijavaju zemlju kao na tekućoj vrpici. Kadar traje dugih 79 sekundi, američkog je plana, i realiziran je vožnjom kamere. Polusubjektivnog je karaktera — dijelom vidimo N.-a, a dijelom je ostatak prizora kamerom viđen na način sličan onome kako bi ga N. u hodu mogao vidjeti; kadar završi pogledom na otvoreni grob s ljudskim kosturom. Kako se N. približava području iskapanja, pojačava se ritmički, višeglasni šum mnoštva sita na djelu, koji ne prestaje do kraja sekvence, dok gledatelja sasvim ne ispuni. Slijede detalji: slike članova obitelji na spomeniku, kadrovi prosijavanja, krupni do nerazaznatljivosti (i oni su, s obzirom na svoj jednostavan sadržaj, predugi). Zemlja curi kroz sito, pogled kroz sito prema nebu, plešuća zemlja u situ, prosijana zemlja tvori humak i do vrha popunjava kadar... Iritantni šum sijanja, iako prizorni, svojom je pre-naglašenom 'aranžiranošću' najjasniji signal odmak od dotadašnjega realističkog pristupa. Sa slikovne strane, odmak je prepoznatljiv u kadriranju, u pomalo 'nerealističkom' uprizorenju⁴⁰ prolaska N.-a između arheologa, te u ustrajnom, a dotad netipičnom bavljenju detaljima i njihovoj ritmičkoj ulozu.

Babaji je ponovno tema ljudska smrtnost. Sukus filma sažet je u grotesknoj, u filmu izgovorenoj rečenici: »*U otkrivenoj je nekropoli budućnost svih nas.*« Ipak, Babajina je metaforičnost pojavna, a nema tek očigledni simboličko-literarni karakter. Sadržaj se Babajine metafore može protumačiti i kao neraskidiva veza pojedinca s tлом zavičaja, ali i kao jednako nužna čovjekova veza sa zemljom kao *elementom*, na što nas podsjeća duhovito osmišljena scena prosijavanja zemlje pomiješane s ljudskim kostima. U Babaje, smrt i umiranje na osebujan, ali neizbježan način povezuju prošlost i sadašnjost, žive i mrtve.

Značenje svjetla

Može li svjetlo nešto *značiti*? Da, pod određenim okolnostima, svjetlo može imati određeno značenje, simboličnost ili metaforičnost.

Po tradiciji, svjetlo je najvažnije filmsko oblikovno sredstvo, ono pomaže filmskim stvaraocima da prenesu gledatelju filmsku poruku. Naučeni na to, gledatelji na svjetlo obično obraćaju pozornost samo kao na jedan od činilaca tvorbe određenog ugođaja. Iznimno, tek u odgovarajućem kontek-

stu, mogu zapaziti moguću simboličku razinu, ali obično tek ako je ona općeg značenja i povezana s drugim simboličkim znacima.

No svjetlo ipak može predstavljati predložak i biti tretirano kao filmski motiv. Kako svjetlo, ta neuhvatljiva i eterična pojava, može uopće biti slikovni motiv? To najprije vodi pitanju kada svjetlo možemo vidjeti, a kada ne. U zraku, prozirnomo mediju, samo svjetlo uglavnom ne vidimo. No ako u zraku ima čestica prašine, dima ili vodene pare, svjetlo odjednom postaje jasno vidljivo. Isti je slučaj sa drugim prozirnima, ali gušćim medijima, poput vode i stakla, tu svjetlo lako biva 'uhvaćeno', a svjetlosni trag zamjetan. Možemo vidjeti i posljedice svjetlosnog djelovanja svjetla na čvrste predmete.⁴¹ Svjetlo posredno detektiramo i prema posljedicama njegova djelovanja — sjenama. Ipak, najdoslovniji je put za 'videnje svjetla' pogled na svjetlosne izvore. Nedvojbeno možemo vidjeti Sunce i Mjesec, svijeću i žarulju, nebeski svod i prozor u kući. Kako ih možemo vidjeti, tako mogu biti i predmetom snimanja. To su doduše motivi koji i osvjetljavaju prizor (posebno pri snimanju s postojećom svjetlom), te samo o postupku filmskih autora ovisi da li ćemo svjetlo prepoznati kao filmski *motiv*, štoviše kao motiv s određenim značajem.

Svjetlu se najčešće pripisuju pozitivna ili afirmativna svojstva, svjetlo predstavlja Dobro, svjetlo je od Boga, a mrak je praznina bez Božjeg dodira.⁴² Zato neki oblici (izvori) svjetla mogu funkcionirati kao snažni simboli, štoviše, mogu imati općeprepoznatljivo, amblematsko značenje: Sunce simbolizira život — kada izlazi, označava početak i nadu, a zalaz govori o svršetku; sunčevi zraci kroz oblake znak su božanskog. Svijeća predstavlja produhovljenost i simbol je vjere. Ovim želim tek upozoriti na neizbježne simboličke konotacije tih motiva, jer oni ih i imaju, htio to filmski autor ili ne. Opća simbolika može djelovati i unutar filmskog iskaža, jer film ipak nije 'pusti otok', nije kulturološki izoliran. To pogotovo vrijedi za autora poput Babaje, kojemu su interkulturalnost, interjezičnost i intermedijalnost bitne odrednice;⁴³ bitno je i njegovo gotovo usputno, ali u opusu permanentno bavljenje katolicizmom. U autorskom bavljenju simbolima leži opasnost banalizacije (a u njihovoj analizi postoji opasnost neopravdane mistifikacije), no Babajina je poetika simbolima prožeta na profinjen način. Na nekoliko važnih mjesta u filmu, Babaja svjetlo tretira kao *element*,⁴⁴ počelo, odraz praiskanskog. Kako Babaja manipulira svjetlom na razini globalne metaforičnosti filma? On voli prikazivati *elemente*, zemlju, more, Sunce; u tom se kontekstu može razumijevati i njegovo opće bavljenje pejzažem;⁴⁵ međutim, za neposredno metaforično djelovanje važniji su *elementi* u detaljima prikazani. Oni su ovdje i u funkciji priče, i u funkciji globalne metafore («*Prah si i u prah ćeš se pretvoriti...*»⁴⁶). To se odnosi i na kadrove rahle zemlje neposredno povežite s metaforom, ali i na one koji obuhvaćaju druge aspekte *elementarnog*, kao što su more i Sunce. Za metaforu je bitna baš *veza elemenata*, svjetlo-more, svjetlo-zemlja. Kad se ustrajava na detalju prosijavanja zemlje, u situ se kroz usitnjenu zemlju pojavljuje i Sunce (prilikom zaokruživanja scene prosijavanja na groblju, potkraj filma), čime povezuje dva elementa, zemlju i Sunce. Ti kadrovi imaju i li-



Nereo Scaglia u *Izguljenom zavičaju*

kovno-ugodajnu ulogu; no, kako upozoravajuće traju, dobivaju i značenjsku dimenziju. U barci, Sunce je prikazano kao katalizator dječje erotske avanture (dječak gleda djevojčine grudi, u kadru vidljivo Sunce ga jarko grije, lagani zoom prema Suncu...). Odrazi Sunca u moru sada povezuju druga dva elementa, Sunce i vodu, a titravi odrazi sunca s morske površine na licima protagonista, uključuju i njih u tu igru iskonskih elemenata.

Babaja ovdje sunčevo svjetlo tretira kao prirodni element i razmatra njegova značenja, što je netipičan filmski postupak.⁴⁷ Svjetlo se u ovim scenama moglo tretirati kao jedan od *elemenata*, jer svjetlo ranije tokom filma nije bilo upadljivo korišteno kao oblikovni, već samo kao prizorni element. Sad je trenutak da se sjetimo Trbuljakova rasvjetnog realizma ambijentalnim svjetlom, koje doduše osvjetljava, ali samom svojom prisutnošću, samim postojanjem u prizoru.

'Poruka' je ovog i ovakvog svjetla implicitna: ono povezuje sadašnji trenutak s iskonskim, kozmičkim i Božanskim. Svjetlo je ovdje, na neki način, početak beskonačnosti. Njemu se, baš kao i Monteverdijevoj glazbi, pripisuju transcendentna svojstva: ono ima moć povezivanja *elemenata*, prošlosti i sadašnjosti, duhova mrtvih i živih, čovjeka s Univerzumom. Sa filmsko-pripovjedačkog stanovišta, ti su svjetlosni bljeskovi važan rekvizit kojim Babaja radi iskorak od *narativnog* prema *umjetničkom* filmu. I to je trenutak u kom gledatelji, ovisno o svojim afinitetima, polariziraju stavove da li je riječ o prizemnoj pseudoumjetničkoj mistifikaciji, ili o djelu vrhunskog umjetničkog dometa. Uz svu skepsu koju gajim prema umjetničkom filmu, sam se priklanjam ovom drugom.

Babaja se i u drugim svojim filmovima usputno bavi 'poezijom običnih stvari'⁴⁸ — u što se može ubrojiti prikazivanje svakodnevnih predmeta, elementarnih pojava poput meteoroloških prilika, i arhetipskih situacija uopće. Bitno mjesto među njima zauzimaju *elementi*, te optički i svjetlosni efekti,⁴⁹ što bi moglo postati i predmetom zasebnih proučavanja.

Tragajući za potencijalnim značenjima optičkih efekata u *Izgubljenom zavičaju* možemo se zaustaviti i na već spominjanoj sceni s petrolejkom i ogledalom. U dramaturški bitnom i emocionalno nabijenom prizoru (N. saznaje detalje o očevoj smrti), a svjetlosno realistično snimljenom, prikaz lika preko zrcala ponovno donosi različite značenjske konotacije.⁵⁰ Inzistiranje na takvu uprizorenju, što je ovdje slučaj (veći dio scene snimljen je u različitim kadrovima preko odraza u zrcalu), prikazivački postupak znatno odmiče od realističkog, i daje mu jasnu stilizirajuću dimenziju. Svrha je prikazivanja lika N.-a posredno, preko zrcala, u postizanju osjećaja stanovite distanciranosti lika i prema očevoj sudbini i prema vlastitoj prošlosti. Napadno estetizirane, gotovo geometrijski pravilne kompozicije jakih vertikala, samo potpomažu taj osjećaj svečane, osviještene hladnoće. Efektno i dekorativno rasipanje svjetla u spektralnim bojama, koje se ponavlja u zrcalnom odrazu, može imati značenje slično refleksima Sunca u moru ili u prosijavanju zemlje.⁵¹ No sve i ako

ga ne smatramo tako značenjski nabijenim, činjenica je da u sceni postoji, i da se više puta ponavlja. Iako se vjerojatno pojavilo slučajno, Trbuljak je imao dovoljno senzibiliteta da ga prepozna i upotrijebi element koji će podržati opću ideju scene.

Zaključno mogu ponoviti obrazloženje svrhovitosti ovakve analiza, koja se bavi više režijskim elementima nego samom slikom i snimateljskom tehnikom. Ovdje je bilo važno pokazati kontekstualni smisao fotografije. *Izgubljeni zavičaj* primjer je filma u kojem je vrlo važna veza između režijskih i snimateljskih elemenata, gdje svakako vrijedi teza o filmskoj slici kao funkciji režije. Elementi fotografije, fotografski parametri kadra, i snimateljska rješenja uopće, nisu nezavisne varijable, te ih tako treba i promatrati. Ova analiza ujedno i pokazuje kako je ovim filmom Goran Trbuljak, kao snimatelj debitant,⁵² iskazao osobine senzibilna snimatelja intelektualca, do tada netipične pojave u hrvatskom filmu.

Filmografija

Izgubljeni zavičaj,

1980, režija: Ante Babaja, scenarij: Slobodan Novak, A. Babaja, snimatelj: Goran Trbuljak, boja, 35 mm widescreen, 2.787 m⁵³

Bibliografija

- *** *Filmska enciklopedija*, ur. Ante Peterlić, (1986-1990), Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
- *** *Hrvatski leksikon* (1996-1997), Zagreb: Naklada Leksikon d.o.o.
- *** *Likovna enciklopedija Jugoslavije* (1984) Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
- *** *Opća enciklopedija JLZ (Enciklopedija LZ)*, 1. izdanje (1955-64); 2. izdanje (1966-69); 3. izdanje (1977-82), Zagreb: JLZ.
- *** *Student Filmmaker's Handbook, Kodak Publication No. H-19*, (1991) Rochester (NY, USA): Eastman Kodak Company, Motion Picture and Television Products Division.
- *** *Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta* (1966), Beograd: Izdanje Britanskog i Inostranoga Biblijskog društva.
- Babaja, Ante / Novak, Slobodan, *Izgubljeni zavičaj*, scenarij za film, (1978), Zagreb: osobna arhiva Ante Babaje.
- Badurina, Anđelko (urednik) (1979), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (1983), *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Fouilloux, Danielle / Langlois, Anne / Le Moigné, Alice / Spiess, Françoise / Thibault, Madeleine / Trébuchon, Renée (1999), *Rječnik biblijske kulture*, Zagreb: AGM.
- Itten, Johannes (1970), *Kunst der Farbe*, Ravensburg: Otto Meier Verlag.
- Ivančević, Radovan (1997), *Likovni govor*, Zagreb: Profil.
- Klaić, Bratoljub (1985), *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Kolbas, Silvestar (1998), 'Neograničena moć usmjerenog svjetla', u: *Hrvatski filmski ljetopis* 16.
- Kolbas, Silvestar (2001), 'Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike', u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 27-28.
- Kolbas, Silvestar (2002), *Slikovni stil Ante Babaje*, u *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Monaco, James / Pallot, James (1993), *BASELINE, The Second Virgin Film Guide*, London: Virgin Books.
- Monaco, James and the editors of *BASELINE* (1993), *The International Encyclopedia of Film*, London: Virgin Books.
- Peterlić, Ante (1982), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filмотeka 16.
- Plaževski, Ježi (1971-1972), *Jezik filma 1 i 2*, Beograd: Institut za film.
- Radić, Damir / Sever, Vladimir (2000), 'Razgovor s Antom Babajom', u: *Hrvatski filmski ljetopis* 21.
- Radić, Damir (2000), 'Filmovi Ante Babaje', u: *Hrvatski filmski ljetopis* 21.

Sever, Vladimir (2000), 'Zagubljena ljepota: filmsko stvaralaštvo Ante Babaje', u: *Hrvatski filmski ljetopis* 21.

Solar, Milivoj (1997), *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.

Suoto, H. Mario Raymondo (1978), *The Technique of the Motion Picture Camera*, London and New York: Focal Press.

Škrabalo, Ivo (2000), 'Ante Babaja — filmografija', u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 21.

Škrabalo, Ivo (2000), 'Ante Babaja: Pasivni junak hrvatskog filma', u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 21/2000.

Škrabalo, Ivo (1984), *Između publike i države*, Zagreb: Nakladni zavod Znanje.

Škreb, Zdenko (1983), *Mikrostrukture stila i književne forme*, u Škreb, Zdenko / Stamač, Ante, (ur.), *Uvod u književnost*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Tanhofer, Nikola (1981), *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16.

Tanhofer, Nikola (2000), *O boji na filmu i srodnim medijima*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti/Novi Liber.

Velflin, Hajnrih (1974), *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti.*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.

Bilješke

- Kompozicija filma: a) povratak: sadašnjost: *dolazak brodom, razgovor u općini, šetnja do groblja*; b) introspekcija: daleka prošlost: *pi-knik, ribari, berba*; bliža prošlost: *poratni povratak*; c) sahrana: sadašnjost.
- Usp. uvodna razmatranja o postavkama naturalizma u analizi *Breze* (Kolbas, 2001: 258).
- Kako nema naknadne sinkronizacije, na kojoj bi glumci morali čitati isti tekst koji izgovoren na snimanju, sada se ne moraju potpuno držati skripta. Važno je reći da je negdje do tog razdoblja tehnika tzv. *nahsynchronizacije* dominirala u filmskoj produkciji, i da je sinkrono snimanje zvuka na snimanju u to doba značilo dobrodošlu novinu.
- Kadar u dvorištu doduše počinje krupnim planom dječaka koji se udaljava od kamere, ali kasnije, kad se dječak udalji, više nema promjena planova.
- Rubom kadra 'narezani' lik postaje vezom prostora u kadru i sveukupnog prostora van kadra. No kadar time poprima osobine *otvorene* likovne forme, imanentne dokumentarističkom pristupu, za razliku od zatvorene i 'završene' likovne forme, zaokružene okvirom kadra, forme zatvorenih oblika. Više o tome u (Velflin, 1974.; 3. poglavlje — *Otvorena forma i zatvorena forma*).
- Indikativan je kratki igrani film Nikole Stojanovića, *U kuhinji*, koji, iako igrani, pseudodokumentarnim pristupom istražuje ovu hipotetsku dokumentarističku premisu: što se sve može filmski ispričati nepomičnim kadrom, i demonstrira što sve može slučajno (ovdje naoko slučajno), u takav kadar 'upasti'. (*U kuhinji*, kratki igrani, 1969, *Sutjeska film*, 320 m, c/b, sc. i r. Nikola Stojanović, snimatelj Mustafa Mustafić)
- Čime doduše pridaje značenje samom okviru, što može voditi sve do monumentalnih razmjera.
- Definicija 'prisutni elementi' može se odnositi kako na osobe i predmete, tako i na atmosferske uvjete, rasvjetu, i dr.
- Zanimljivo je usporediti primjer ovog kadra s pristupom u dokumentarnom filmu *Čuješ li me*, i u tom kontekstu razumijevati razliku Babajina i Tanhoferova razmišljanja (vidi analizu filma *Čuješ li me*, Kolbas, 2001:254-258).
- Ovo ne treba pogrdno shvatiti — kažem *pseudodokumentarnoj formi* samo zato što nije istinski dokumentarna, nego joj je nalik. Uzeši u obzir Babajinu permanentnu sklonost dokumentarnome, i njegovu rigidnu sklonost istinitosti na filmu, čak bi bilo glupo prigovarati ovakvu pristupu.
- Umjetnički otisak izrađen tehnikom sitotiska.
- Zbog tehnologije filmskog posla, bit će da je bilo obrnuto, da se po slici radila muzika, ali ovako izgleda.
- Roman je pisan u prvom licu, pa se Babaja potrudio da u filmu ne bude nijednog prizora o kojemu dječak ne bi mogao svjedočiti. Doduše Babaja danas dvoji o nužnosti svojeg onodobnog robovanja de-finiranom mjestu pripovjedača, dok se meni ta čistoća čini velikom vrlinom filma.
- Vidi poglavlje *Tonalitet i osvjetljenje* u analizi *Breze* (Kolbas, 2001:261-263).
- Ne znam da li sam odabrao najbolji primjer, no film obiluje svjetlima koja se čine sastavnim dijelom snimanih ambijenata.
- Prema engleskim terminima *existing light* i *available light*, povezivim s idejom snimanja u »teškim (svjetlosnim) uvjetima«, ili, engl. *low-light photography*; u sličnom smislu se koristi i francuski izraz *lumière d'ambiance*.
- Sve većom prisutnošću postojećeg svjetla i u *mainstream* holivudskim filmovima, osobito u drugoj polovini sedamdesetih godina; tezu mogu potkrijepiti primjerice sljedeći filmovi, u cijelosti ili nekim slikovnim elementima: *Privatni detektiv* Roberta Altmana (*The Long Goodbye*, 1973, snim. Vilmos Zsigmond), *Svi predsjednikovi ljudi* Alana Pakule (*All the President's Men*, 1976, snim. Gordon Willis), *Taksist* Martina Scorsesea (*Taxi Driver*, 1976, snim. Michael Chapman), *Božanstveni dani* Terrencea Malicka (*Days of Heaven*, 1978, snim. Nestor Almendros), *Norma Rae* Martina Ritta (*Norma Rae*, 1979, snim. John A. Alonzo), ali i neki drugi.
- Što je posebno važno kod filma u boji.
- Koje u biti smatra krivotvorinom.
- I, naravno, obradovala je producenta zbog uštede na izdacima za rasvjetnu tehniku, operatere rasvjete, a prije svega zbog jednostavnijeg i bržeg snimanja.
- I uopće nas se ne tiče to što mi profesionalno znamo da je u grlo ugrađena električna žarulja, doživljajno to ništa ne smeta.
- Doduše, u Babaje nisam siguran u ovakvo polazište, ona se temelji na rekonstrukciji, i suprotna je Babajinim općim polazištima. U slici, pogotovo igranofilmskoj, važno je dosljedno provoditi uspostavljena *likovna načela* (znači, kako slika treba *izgledati*), a teško je i nepotrebno kruto slijediti neka druga, nelikovna načela, pa i ako je riječ o nijansama slikovne istinitosti (npr. kako, kojim postupkom slika treba *nastajati*).
- Postupak poznat i pod nazivom *dan za noć*. Vidi bilješku 56 u Kolbas, 2001:271.
- Analogno pseudodokumentarnom; usp. bilješku 9 ovog teksta, te Kolbas, HFLJ, 1998:124-125, poglavlje *Temelji stilizacije*.
- Usp. Kolbas, 1998:117-130, Kolbas, 2001:263, i Popović, *Svjetlo, filmsko*, natuknica u *Filmskoj enciklopediji*, te Tanhofer, 1981:277-285.; poglavlje *Kvaliteta svjetla (Holivudsko svjetlo)*.
- Greška je, čini se, ignorantsko-koncepcijske prirode, identična slučaju s novim kopijama *Breze*. Ponovno je o tonalitetu filmske slike odlučivao netko drugi, a ne autori filma. Budući takav izokrenuti pristup poprima obilježja konstante, moram se na njega ozbiljnije osvrnuti.

- Zahvaljujući svojoj tehničkoj osnovi, film bi trebao imati obilježja reproduktivne umjetnosti, gdje se najbitniji parametri ne mijenjaju od izvedbe do izvedbe. I filmska bi kopija svojom neupitnom, standardnom kvalitetom, trebala biti na tragu te ideje. Prilikom izrade novih kopija nekog filma treba nužno uzimati u obzir autorski rukopis zabilježen u tonalitetu slike originalnih kopija. Parametri definirani tokom laboratorijskog postupka čitanja svjetla (koji se nužno odvija pod rukovodstvom snimatelja), kao finalnog utvrđivanja svjetloće i bojenog tona pojedinih segmenata filma, bivaju zabilježeni u tzv. *talonima*, i pomažu rekonstrukciji, tj. tehnička su osnova za izradu nove kopije filma nakon dužeg vremenskog perioda. Teorijski, takva bi dokumentacija trebala omogućiti izradu identičnih novih kopija i bez prisustva snimatelja, sukladno mogućnosti izgradnji zgrade po nacrtima odsutnog, možda i pokojnog arhitekta. No, to u praksi nije slučaj: taloni vrijede samo u identičnim laboratorijskim uvjetima, za isti postupak, kopirni materijal, vrstu kemije, tip kopirke, istu vrstu rasvjete u kopirkama, filtre istog proizvođača i slično. Tokom vremena stvari se ipak mijenjaju, original stari, boje se mijenjaju, i taloni nisu potpuno neupitna referenca. Zatim, taloni ponekad bivaju izgubljeni, čime stvar postaje još teža. I kao najvažnije, dio laboratorijskog tehničkog osoblja bezobzirno nameće svoj ukus, što je nedopustiva praksa. U našoj stvarnosti *jedini* je način postizanja relevantnog tona filmske kopije konzultiranje autora filma, odnosno pozivanje snimatelja na čitanje svjetla, a to se očigledno sustavno izbjegava. Teško je zamisliti da neki suvremeni izdavač naručuje novu lekturu Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, da malo 'popravi' original. No analognu situaciju s kapitalnim djelima hrvatskog filma ne trebamo zamišljati, ona je stvarnost. Ministarstvo kulture daje, hvala Bogu, novac za obnovu kinoteatnog fonda. Ali kad pritom arhitekta i projektanta filma — redatelja i snimatelja, nitko ništa ne pita, i kad to prešutno postaje uobičajena praksa, hvalevrijedna inicijativa poprima obrise *kulturocida*. Jer to, definitivno, više nije isti film.
- 27 »Nečiste« boje — oker, maslinastozelela, crvenosmeđa, nastaju višestrukim miješanjem osnovnih boja; često se nalaze u čovjekovoj okolini. Zbog svoje 'nečiste' prirode, djeluju obično, te imaju znatan realistički, nestilizirajući potencijal.
- 28 Svjetla je još dovoljno, motiv (lica ljudi) je osvjetljen difuznim, ali usmjerenim svjetlom osvjetljenog dijela neba, smjer kojega je upravo idealan, svjetlo nije prestrmo; ten biva krasno topao, rubovi sjena raspršeni, sjene mekane, lagano prosvijetljene hladnim svjetlom ostatka neba; ton cijelog prizora je toplo/hladni, narančasto/plavi; mora biti sunčani dan; za produkcije je važno koliko dugo traje — u sjevernim, npr. nordijskim zemljama taj dio dana je vrlo dug; ovakvim *timingom* prirodno je postignuto nešto što se inače često (ponekad bezuspješno) nastoji postići rasvjetom.
- 29 Usp. Pinterov pristup u *Brezi* (Kolbas, 2001:261-263).
- 30 Izabrani filmski format, *widescreen* format s proporcijama stranica 1,66:1, izuzetno pogoduje elegantnim kompozicijama.
- 31 Kao što bi bili optički filtri za omekšavanje slike, rasvjeta neprirodnom smjera ili boje, promjena kolorita i/ili fakture slike filterima i/ili laboratorijskim postupcima, deformacija pokreta ekstremnim teobjektivima, nemotivirani pokreti kamere, slow motion...
- 32 Time mislim na slike kojima (uglavnom likovno neprosvijetljeni) ljudi nastoje uljepšati svoj okoliš, poput onih na zidnim kalendarima, ali i nekih tipova razglednica i dopisnica, primjerice one s ljubavnom tematikom.
- 33 Prekrasno snimljene, estetizirane reklame dobar su primjer vizualnog idealiziranja sadržaja, što je upravo polarno suprotno realističkim tendencijama.
- 34 Zoom na Sunce nije slučajan, on je, kao i ostale vizualne komponente scene, posljedica ideja izraženih u scenariju: *...Preko njihova dijaloga zvuči tišina, bruji Sunce, grmi Podne, kao u pijanstvu ili ludilu... Na moru je tišina. Bez povjetarca. Samo more grolji oko bokova lađe. I sunce žeže. Ostavi vesla i sjedne podno jarbola kraj njene glave, pažeći da je ne dotakne sunce... Sunce opet zvuči kao zlatni pladanj. Raste... Na njenom tijelu titra odsjaj mora. Zlatne vijuge svjetla mijulje oko vrata i oko bedara, i čini se od toga kao i da njena put podrhtava, kao da se prelijeva, tanji i deblja, blijedi i tamni, okupana toplim zrakom i Dječakovim pogledima...*
- 35 Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine, Magnificata*. Babaja, koji po vlastitim riječima obožava Monteverdija, rado citira Hermanna Hessea, koji u romanu *Igra staklenih perli* smatra da je Monteverdijeva glazba vrhunski doseg ljudskog duha.
- 36 Grafički pristup odlikuje velika čitkost i vizualna jasnoća. Prvi predvjet uspješnih grafičkih kompozicija je jednostavnost vizualnih sadržaja slike. Što je snimani motiv jednostavniji, a plan bliži, što je detalja manje, a što je tonalni i koloristički kontrast površina motiva viši, tim je lakše. Jednostavne površine homogenih tonova i boja idealan su grafički predložak. Snimateljska sredstva za dalje 'grafiziranje' slike su npr. upotreba jasnijskih kompozicijskih linija, dubinska neoštrina, te konstruiranje jasnog svjetlosnog crteža snimanog objekta pomoću kontrastnog svjetla.
- 37 Vidi obrazloženje o općoj ulozi filmske rasvjete u podnaslovu *Ambijentalno svjetlo*, u poglavlju *Snimateljski realizam*, ranije u ovom tekstu. 38 *Master-shot*, engl. — *glavni kadar, dominantni kadar, kadar matrica, temeljni kadar, orijentacijski kadar. Master plus inserti — tradicionalna montažno planirana metoda snimanja scene*. Prema natuknicama Hrvoja Tukovića u *Filmskoj enciklopediji*.
- 39 Krajolik Zemlje — vodenog planeta, nužno je vodoravan, horizontalan; time se da objasniti zašto je vidno polje većine zemaljskih bića šire horizontalno nego vertikalno. Iz istog je razloga horizontalni, a ne vertikalni (ili kvadratni, kružni...) format imanentniji prikazivanju krajolika u likovnim umjetnostima, pa i na filmu. Načelno, to znači da su širi (izduženiji) filmski formati, odnosno širokokoekranski postupci (*widescreen* s omjerom stranica 1,66:1 ili 1,85:1, *CinemaScope* sustavi s omjerom stranica 2,35:1, i dr.) prirodno pogodniji za prikazivanje pejzaža na filmu, nego što je to slučaj sa standardnim filmskim formatom i njegovim odnosom stranica 1,37:1.
- 40 U smislu ranije definiranih odrednica redateljskog i snimateljskog realizma, ova bi scena bila »realistično« tretirana izborom vizualne strategije koja bi sugerirala poziciju neutralnog promatrača. Kako je ranije opisano, to nije slučaj, već je u uvodu u ovu scenu primijenjen izvjestan oblik 'polusubjektivne' vizure.
- 41 Pritom su za doživljaj svjetloće važne tri činjenice: apsolutna svjetloća pojedinih ploha (ovisi o tonalitetu ploha, a na filmskom fotografumu i o relativnoj ekspoziciji), zatim komparacija svjetloća (relativni odnos svjetlijih ploha prema tamnijima), te uglačenost površina (važno je da li plohe apsorbiraju svjetlost i jednostavno 'bivaju osvjetljene' njome, ili veliki dio svjetlosti reflektiraju, čime poprimaju blještav izgled).
- 42 Simbolika svjetla vrlo je raširena i poznata u mitologiji. Često se citiraju različiti navodi iz Biblije, primjerice: »I reče Bog: 'Neka bude svjetlost!' I bi svjetlost. I vidje Bog da je svjetlost dobra; i nastavi Bog svjetlost od tame.« (Postanje 1,3). Citatelju zainteresiranu za područje simbolike svjetla predlažem da konzultira specijaliziranu literaturu, poput popularno pisanog, ali u tumačenjima indikativnog *Rječnika biblijske kulture* (Fouilloux, 1999) *Rječnika simbola* (Chevaliera, 1983) ili slične izvore.
- 43 Korištenje književnih predložaka, sklonost likovnosti u gotovo svim filmovima, pomni tretman glazbe...
- 44 Ovaj tekst nije najsrtnije mjesto za široko razmatranje o *elementima*; najkraće, ovdje tim terminom označavam tradicionalno najznačajnije prirodne pojave i gradivne tvari, simbolički sažete u *zemlju, zrak, vodu i vatru*, a u razrađenijim varijantama, na meteorološke prilike, agregatna stanja, prolazak vremena, sve fizikalne pojave i zakonitosti, te biološke činjenice.
- 45 Tretiranjem krajolika kao *elementa* ili dijela *elementa*
- 46 Parafraza biblijskih citata: *Postanje* 2,7 i 3,19; *Knjiga Propovjednikova* 3,19 i 3,20, i dr.
- 47 Ovaj pristup nije potpuno nepoznat u svjetskim razmjerima, no zapaža se da je češći u filmovima formom neopterećenih 'trivijalnih' žanrova, poput horor ili znanstvene fantastike. Kod deklariranih umjetničkih autora novijeg razdoblja, dala bi se argumentirati teza o značenjskom korištenju svjetla kod Krzysztofa Kieslowskog, u tom smislu mu je najbitniji film *Dvostruki Veronikin život (La Double vie de Véronique)*, 1991, snim. Slawomir Idziak).

- 48 Misli se na »samostalni život predmeta« postignut bavljenjem njima u filmu. Takvi su predmeti važni za održanje života i opće funkcioniranje, rekviziti za kuhanje čaja i jaja, detalji paljenja i gašenja svjetla, grijalice, bojlera i dr. u *Mirisima...* i *Basni*, bavljenje kišom u *Kamenitim vratima...*
- 49 Uz *Izgubljeni zavičaj*, tu je i rano *Ogledalo*, koje je u biti i glavni lik filma, jer se većinom pripovijeda iz njegove perspektive, te *Kamenita vrata*, koje je u nekim scenama — baš na samim Kamenitim vratima — prepuno raznovrsnih optičkih distorzija, koje imaju višeslojnu, poetsko-ugodajnu, i simboličku funkciju.
- 50 Zrcalo i zrcaljenje nisu toliko mitološki eksploatirani poput svjetlosti, ali se određeni stupanj njihova simboličkog potencijala gotovo podrazumijeva. Posredni pogledi na likove preko zrcala, njihovo podvajanje ili multipliciranje, ili obrnuto, kad filmski junaci na istovetan način posredno percipiraju stvarnost, u najmanju ruku samom svojom neobičnošću svraćaju pažnju na sebe.
- 51 I podrazumijevajućim afirmativnim djelovanjem, suprotnim objašnjenom distanciranju lika, čini scenu slojevitijom i kontroverznijom.
- 52 Ako me sjećanje ne vara, Trbuljak je iste godine, prije *Izgubljenog zavičaja* u potpuno drugačijoj maniri snimio *Ritam zločina* Zorana Tadića, ali kako se postprodukcija otegnula, *Izgubljeni zavičaj* mu se bilježi kao prvi film.
- 53 Podaci o filmu skinuti su s kinotečnog matičnog kartona filma:
 naziv filma: *Izgubljeni zavičaj*
 dužina filma: 2787 m
 oznaka kopije: 4329
 datum izrade kopije: 11. 2000.
 Podaci o laboratorijima u kojima su radene kopije nisu navedeni u matičnim kartonima filmova. No poznato je da su kopije iz devedestih godina svakako potječu iz laboratorija Jadran filma, pa tako i kopija *Izgubljenog zavičaja*. Presnimke iz filma po mojem odabiru načinio je *Željko Milat* iz Kinoteke Hrvatske, na čemu mu se srdačno zahvaljujem. Kvaliteta presnimaka u uskoj je vezi s kvalitetom i stanjem kopije. Također zahvaljujem na susretljivosti upravi i osoblju Hrvatskog državnog arhiva i Hrvatske kinoteke, koji su mi stavili na raspolaganje svoje vrijeme, kopiju filma i drugu potrebnu građu.

PORTRET: FADIL HADŽIĆ

Jurica Pavičić

Igrani filmovi Fadila Hadžića

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F.

U hrvatskoj kinematografiji igranofilmski opus Fadila Hadžića odskakače ponajprije opsegom — režirao je četrnaest cjelovečernih filmova, a upravo proizvodi petnaesti. Odlika je redateljeva opusa također heterogenost i neujednačenost: u njemu ima jako dobrih filmova, kao što su *Službeni položaj*, *Tri sata za ljubav* ili *Protest*, ali i vrlo loših naslova; neki su Hadžićevi filmovi bili kritički i festivalski iznimno uspješni, poput *Novinara* ili *Službenog položaja*, neki su pak propadali kod kritike, neki su bili pravi hitovi, poput *Divljih anđela* ili *Desanta na Drvar*, neki su bili takvi da su teško mogli privući interes ma i kojeg segmenta gledateljstva. Hadžićevi su filmovi naposljetku heterogeni i žanrovski i tematski. Od partizanskoga spektakla (*Desant na Drvar*), ratnoga trilera (*Abeceda straha*) i detekcijskog filma (*Druga strana medalje*), preko povijesnoga filma (*Sarajevski atentat*) crnovalovskih društvenokritičkih drama (*Protest*), pa do artfilmskih eksperimenata (*Idu dani*), ti su filmovi zahvaćali najrazličitije žanrove. Slijedi analiza svakoga Hadžićeva filma, osim ratnog *Konjuh planinom*, pri čemu autor posebnu pozornost posvećuje *Desantu na Drvar*, koji ocjenjuje kao, uz Bulajićevu *Kozaru*, ključno djelo za konstituiranje poetike 'superpartizanskog' podžanra te skupini društvenokritičkih ('feljtonističkih') filmova. Naime, Hadžićev je redateljski *image* ponajprije vezan uz takva djela, a prvi među njima — *Službeni položaj* ujedno je i njegov najuspješniji film uopće. Godine 1964. nagrađen je u Puli *Velikom zlatnom arenom* za film godine, a autor ga ocjenjuje kao možda redateljev najuspješliji te utvrđuje da ujedno začinje mnoge stalne motive Hadžićeva opusa (ulogu istraživačkoga novinarstva u ideologiziranom društvu, lik revolucionarnog puritanca koji nailazi na nerazumijevanje, motiva kompromitirana pojedinca kojega progoni vlastita prošlost). Od srodnih takvih djela slijede *Protest*, režijski vjerojatno najnadahnutiji Hadžićev film, poetički srodan modernizmu, s više vremenskih razina i pripovjednih perspektiva, *Tri sata za ljubav*, koji ležernijim tonom odudara od ostalih socijalnokritičkih djela, *Lov na jele-ne*, *Novinar*, nastao nakon dulje, sedmogodišnje stanke u Hadžićevu filmskom radu te *Ambasador*, građanska obiteljska drama iz miljea komunističke elite, a dotičaje s tim te-

PORTRAIT: FADIL HADŽIĆ

Jurica Pavičić

Fadil Hadžić's feature films

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F.

In Croatian cinema the feature films of Fadil Hadžić stand out first of all because of their number — he directed fourteen feature length films, and is currently making number fifteen. His work is characterized by heterogeneity and unevenness; he made some very good films, like *Službeni položaj* (*Official Position*), *Tri sata za ljubav* (*Three Hours for Love*) or *Protest* (*The Protest*), but also some very bad ones; some of his films were very successful, both with the critics and at festivals, like *Novinar* (*The Journalist*) or *Službeni položaj* (*Official Position*), others were considered by the critics to be complete failures; some were big hits like *Divlji anđeli* (*Wild Angels*) or *Desant na Drvar* (*Drvar Parachute Landing*), and others could hardly interest any segment of audience. Hadžić's films are heterogeneous both in terms of genre and theme. They range from the partisan war spectacle (*Drvar Parachute Landing*), war thriller *Abeceda straha* (*The Alphabet of Fear*) and detective story *Druga strana medalje* (*The Reverse of the Medal*), through historical film *Sarajevski atentat* (*The Assassination in Sarajevo*) and black film drama expressing criticism of society (*The Protest*), to experimenting with art film *Idu dani* (*As Days Go By*). The introduction is continued by analysis of all his films which follow, except the war film *Konjuh planinom* (*Along the Konjuh Mountain*). The author pays a special attention to *Drvar Parachute Landing*, which he sees, together with *Kozara* by Bulajić, as a key film for constituting the poetics of 'superpartisan' subgenre, and to a group of films expressing criticism of society. The *image* of Hadžić as a director is primarily linked to those films, and the first among them is *Official Position*, which is at the same time his most successful film so far. It won *Velika Zlatna arena* award (Grand Prix) at Pula Film Festival in 1964 as the film of the year, and the author also rates it as the most successful of Hadžić's films and also states that it starts many permanent motifs of his work (the role of investigating journalism in the society of ideology, a revolutionary puritan character who's not understood, a motif of a discredited individual haunted by his own past). Similar to this film are *The Protest*, the film in which Hadžić was most inspired as director, poetically related to modernism, with several time levels and story telling perspectives; *Three Hours for Love*, whose easy-going tone

matskim krugom pokazuje i omladinski kriminalistički film *Divlji anđeli*, iako umnogome neočekivano djelo u kontekstu Hadžićeva opusa. Autor u cjelini zaključuje da je Hadžić u svojim najuspjelijim filmovima lucidan analitičar postrevolucionarnih društava, koji je nizom svojih socijalnih filmova kronikalno opisao povijest titoizma od početaka potrošačkoga društva do moralne razgradnje u osamdesetima pa njegov opus govori o porazu revolucionarne generacije i sustava.

Dean Šoša

Intervju: Fadil Hadžić — filmovi za publiku

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F. (047.53)

Fadil Hadžić najplodniji je hrvatski filmaš kad su u pitanju dugometražni igrani filmovi; u razdoblju između 1961, kada je debitirao ratnim trilerom *Abeceda straha*, do 2003. i komedije *Doktor ludosti*, Hadžić je snimio petnaest igranih filmova, od čega u najplodnijem razdoblju do 1972. čak dvanaest. Paralelno s filmskom, Hadžić se bavio i književnom djelatnošću, napisavši 57 komedija, dva romana i niz knjiga različitih žanrova. Bio je vrlo uspješan i kao urednik nekoliko novina i časopisa, pokrenuo je proizvodnju hrvatskoga animiranog filma, osnovao nekoliko kazališta i sudjelovao u osnivanju Pulskog filmskog festivala, jedne od najvažnijih kulturnih manifestacija bivše države. Od filmske kritike često shvaćan kao netko komu je film samo usputna djelatnost, Fadil Hadžić dugi je niz godina bio izrazito podcijenjen autor. Autorski orijentirana kritika teško se snalazila u njegovu šarolikom opusu, ostavljajući njegove filmove, kao i filmove njegovih generacijskih kolega poput Branka Bauera, Nikole Tanhofer, Obrada Gluščevića ili Kreše Golika, u sjeni modernističkih ostvarenja s kraja šezdesetih godina. U međuvremenu, njegovi kolege Bauer i Golik revalorizirani su, no Hadžić je sve donedavno bio gotovo zaboravljen kao autor. Danas, s distance, postaje očito kako je riječ o umjetniku čije bavljenje filmom nije bilo nimalo usputno: redatelju najmanje sedam uspješnih filmova (*Abeceda straha*, *Službeni položaj*, *Druga strana medalje*, *Protest*, *Tri sata za ljubav*, *Lov na jelene*, *Novinar*), koji kako na tematskoj tako i stilskoj razini svjedoče o Hadžiću kao relevantnom filmskom autoru, osobito izražena smisla za klasično filmsko pripovijedanje, rad s glumcima (brojni glumci jedine su nagrade osvojili upravo u njegovim filmovima), slikovni aspekt filma te nenametljivu društvenu kritiku, ostvarenu podtekstom priče. Izbjegavanjem bilo kakva studioznijeg bavljenja svojim ili tuđim filmovima u razgovoru, Hadžić, poput nekoć Bauera u sličnom razgovoru, više podsjeća na klasične 'sirove' holivudske redatelje negoli domaće filmaše, no kao i u slučaju američkih redatelja starije generacije, njegovo razumijevanje filmskoga medija svjedoči i bez fimofilske i teoretske nadgradnje o Hadžiću kao autentičnom filmskom talentu.

stands apart from other films that express criticism of society; *Lov na jelene* (*The Deer Hunt*) and *The Journalist* made after a seven-year break in Hadžić's directing career; and *Ambasador* (*The Ambassador*), a bourgeois family drama of a communist elite. A crime story *Wild Angels* shows connecting elements with this thematic circle, although it is an unexpected film in the context of Hadžić's work. The author concludes that Hadžić is, in his most successful films, a lucid analyst of post-revolutionary society, who has in his social films illustrated the history of 'Titoism' from the beginning of consumers' society to moral destruction of the eighties, so his work depicts the defeat of the revolutionary generation and system.

Dean Šoša

Interview: Fadil Hadžić — Films for the audience

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F. (047.53)

Fadil Hadžić is the most prolific Croatian director of feature films; from 1961 when he directed his first film, a war thriller *The Alphabet of Fear* up to 2003 and the comedy *Doktor ludosti* (*The Doctor of Craziness*), Hadžić made 15 feature films, 12 of which in his most productive period up to 1972. Along with making films, Hadžić also wrote 57 comedies, two novels and a number of books of various genres. He was a successful editor of several newspapers and magazines, he started the making of Croatian animated film, he founded several theatres and took part in founding Pula Film Festival, one of the most important cultural events in ex-Yugoslavia. Film critics often regarded him as someone to whom directing films was not the most important thing he did, and he has been underestimated for years. The critics found it hard to understand his versatile work, leaving his films, together with the films of directors of his generation such as Branko Bauer, Nikola Tanhofer, Obrad Gluščević or Krešo Golik, in the shadow of modernist films from the late sixties. In the meantime, his colleagues Bauer and Golik have been re-evaluated, but Hadžić has been a forgotten author until recently. Today, when we look from a distance, it is obvious that it is an artist who did not make films 'by the way'. It's a director who made at least seven very successful films (*The Alphabet of Fear*, *Official Position*, *The Reverse of the Medal*, *The Protest*, *Three Hours for Love*, *The Deer Hunt*, *The Journalist*) which testify that Hadžić is a relevant director on both thematic and stylistic levels, that he has a definite talent for story telling, working with actors (numerous actors won prizes only for his films), the imagery of a film and unobtrusive criticism of society, through the subtext of the story. By avoiding any deeper conversation about his films or about anybody else's films, Hadžić, like Bauer in a similar interview, resembles classical 'raw' Hollywood directors, rather than Croatian film makers, but as it was the case with American directors of older generation, his understanding of the film as a media testifies that he has an authentic film talent, even without the cinematographic and theoretical superstructure.

Vjeran Pavlinić**Protest**

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F.

Protest već od drugoga kadra i pogleda na Bekima Fehmiu u zgužvanom baloneru, kako uokviren razbijenim podrumskim prozorom i praćen glazbom kakva se danas običava nazivati *crime jazz* odlazi na put samoubojstva, ugođajem neodoljivo podsjeća na svijet klasičnoga američkog *film noira*, ili pak na Beckerove, Clouzotove ili Melvilleove šetnje francuskim podzemljem, pri čemu komunistički rukovoditelji sa svojim zalizanim frizurama i koščatim licima asocijaju na mafijaške vođe, a predstavnici radničke klase u zadimljenoj kuglani na sitne ribe iz pariškog kriminalnog miljea. Kada bi hrvatski filmofil prijatelju iz tuđine poželio dočarati kakva je to okusa i mirisa bio život u predziđu željezne zavjese drugom polovicom 20. stoljeća, posegnuo bi upravo za ovim ili nekim drugim Hadžićevim filmom 'suvremene tematike'. U svjetlu trenutne revalorizacije Hadžića kao filmskog autora, usmjerene kako na ponovno iščitavanje pojedinih filmova, tako i na traženje ponovljenih motiva u njegovu na prvi pogled vrlo nekoherentnom opusu, *Protest* se kristalizira kao autorovo središnje djelo. Od reflektiranja društvenih kretanja kroz prizmu neprilagođenog pojedinca, preko ukorijenjenosti radnje u događajima iz prošlosti junaka (*Druga strana medalje*, 1965; *Lov na jelene*, 1972; *Ambasador*, 1984), do žanrovskih premaza (*Abeceda straha*, 1961; *Divlji anđeli*, 1969), pa čak i *Lov na jelene* koji pričom o junaku koji se vraća u mali grad kako bi raščistio neriješene račune s lokalnim moćnikom neodoljivo podsjeća na neke klasične vestern-predložke), *Protest* objedinjuje autorske konstante važne za sve eventualne buduće studije o Hadžiću, predstavljajući se time i kao idealna polazišna točka za bolje razumijevanje njegova filmotvorstva uopće.

LJETOPISOV LJETOPIS*Marcella Jelić***Kronika**

Autorica opisuje ključne događaje u hrvatskoj kinematografiji u razdoblju od izlaska prošloga broja Ljetopisa.

FESTIVALI*Katarina Marić***Na granicama žanrova**UDK: 791.44.(497.5)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43"2003"

Kvalitativno solidne, standardne filmske kategorije — igrana, dokumentarna, namjenski film i videospotovi te eksperimentalna kategorija i animirani film ni na dvanaestim Dani-

Vjeran Pavlinić**The Protest**

UDK: 791.44.071.1 Hadžić, F.

From the second scene and the view of Bekim Fehmiu in a wrinkled raincoat as he, framed by a broken basement window and accompanied by the music that is nowadays referred to as *crime jazz*, goes towards the suicide, reminds us of the world of classical American film noir, or of Becker's, Clouzot's or Melville's walk through French crime scene, while communist officials with their conservative hair styles and bony faces remind us of mafia bosses, and those representing working class in a bowling alley filled with cigarette smoke, remind us of small fish of criminal milieu of Paris. If a Croatian film lover would like to show a friend from abroad the taste and smell of life in the neighbourhood of the iron curtain in the second part of the twentieth century, it could be perfectly done by showing this or some other 'contemporary' film made by Hadžić. In the light of the ongoing re-evaluation of Hadžić as a director, focused on both re-reading of individual films, as well as search for recurring motifs in his, at first sight very incoherent, work, *The Protest* is establishing itself as the key film. From reflecting social trends through the prism of maladjusted individuals, to the events deeply rooted in the history of characters (*The Reverse of the Medal*, 1965; *The Deer Hunt*, 1972; *The Ambassador*, 1984), and genre impastos (*The Alphabet of Fear*, 1961; *Wild Angels*, 1969), and even *The Deer Hunt*, whose story of a hero who returns to a small town in order to take care of the unresolved issues with a local bully reminds us of some classic western patterns, *The Protest* combines author's constants which are important for all possible future studies on Hadžić, representing a perfect starting point for better understanding of his work in the field of film in general.

CHRONICLE'S CHRONICLE*Marcella Jelić***Chronicle**

The author depicts the key events in Croatian cinematography since the last issue of Croatian Cinema Chronicle (a period of about three months).

FESTIVALS*Katarina Marić***On the borderlines of genre: Days of Croatian Films**UDK: 791.44.(497.5)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43"2003"

Qualitatively solid, standard short film categories — feature, documentary, special-purpose films (usually commercials) and video clips, experimental and animated film, ha-

ma hrvatskog filma nisu donijele posebno originalan izbor tema, i dalje pretežito ustrajavajući na socijalnoj preokupaciji, osobito u dokumentarcima. Prikazano je pet srednjometražnih i dvanaest kratkometražnih dokumentaraca, dvadeset i šest namjenskih filmova te šesnaest glazbenih spotova, deset animiranih filmova, trinaest eksperimentalaca te trinaest igranih (dvanaest kratkometražnih i jedan srednjemetražni) filmova, no bez pravoga kreativnog naboja. Ipak, stanovit (iako polagan) napredak u hrvatskoj se kinematografiji i nadalje osjeća te je očito da ona, doduše sitnim korakom, ipak grabi u bolju budućnost

Dario Marković

Prostor jedne minute: Požega 2003

UDK: 791.44.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Požega):791.44.077"2003"

Čini se da 60 sekundi, valjda zbog relativne kratkoće, autore najčešće podsjeća na vic. Od 49 filmova koji su išli u konkurenciju za nagrade, čak njih 20 zasniva svoju poetiku na nekoj neočekivanoj poenti, koja bi trebala biti ili jest humorana, neovisno o tome kojem filmskom rodu film pripada: igranom ili animiranom. Ta su dva filmska roda gotovo doslovno bila jedina na ovogodišnjoj Reviji, uz nekoliko eksperimentalnih, u broju, ne u kvaliteti, zanemarih filmova. Priča uvijek ima početak, sredinu i kraj, pa film mora biti sračunat na dobar kraj, na poentu. No, dobra poenta nije samo stvar 'sadržaja'. Ona je ponajprije stvar dobre pripreme, pa je u jedninutnom filmu, možda više nego u *Ben Huru*, važna dramaturgija i režija. No, pored gomile vic-filmova, Požeška revija uvijek je bila i mjesto odličnih nenarrativnih ostvarenja, osobito onih koje u najširem smislu tog pojma nazivamo eksperimentalnim ili avangardnim filmovima, npr. filmovi Valentine Orešić, Sergeya Stefanovicha i Mladena Burića.

REPERTOAR

Rubrika donosi kritike cjelokupnog kino repertoara te izbora video i dvd premijera.

U POVODU KNJIGA

Željka Matijašević

Žižek sam protiv svih

UDK: 130.2:321.01

Autorica Željka Matijašević osvrće se na djelo međunarodno utjecajna slovenskog filozofa Slavoj Žižeka *Sublimni objekt ideologije* u povodu njegova hrvatskog prijevoda. Razmatra pritom temeljne odrednice Žižekova cjelokupnog opusa, tek započete tom ključnom i često komentiranom knjigom. Riječ je o pothvatu populariziranja ne samo Laca-

ven't given a particularly original choice of topics at 12th Days of Croatian Cinema, insisting on social themes and especially documentaries. Five mid-length and twelve short documentaries were screened, together with twenty-six commercials and sixteen video clips, ten animated films, thirteen experimental films, and thirteen feature films (twelve short films and one mid-length), but all lacking a real creative tension. Nevertheless, some, though slight, improvement in Croatian cinematography could be felt, and although the steps are small, it obviously is going in the right direction towards a better future.

Dario Marković

A one minute space: Požega 2003

UDK: 791.44.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Požega):791.44.077"2003"

It seems that 60 seconds, maybe because they pass relatively quickly, often remind the authors of a joke. No less than twenty, out of 49 films which competed for the awards, base their poetics on an unexpected point which is, or should be humorous, not depending on the genre the film belongs to: feature or animated. These two genres were literally the only genres present at this year Festival, together with a few experimental films, disregarded because of their small number, not low quality. A story always has the beginning, the middle and the end, so the film has to be focused on a good ending, a point it makes. Nevertheless, a good point is not a matter of 'content'. It is in the first place, a result of detailed preparation, so in a one-minute film dramaturgy and directing are very important, maybe even more so than in *Ben Hur*. Still, with a bunch of joke-films, the Film Festival in Požega has always been a place where great non-narrative films have been screened, especially those that are, in the broadest sense of the word, called experimental or avant-garde films, for example films by Valentina Orešić, Sergey Stefanovich and Mladen Burić.

REPertoire

Here you can read reviews of all the films screened at Croatian cinema theaters, and also a choice of new editions on video and DVD.

DISCUSSING BOOKS

Željka Matijašević

Žižek against the whole world

UDK: 130.2:321.01

Željka Matijašević comments on the work of an internationally influential Slovenian philosopher, Slavoj Žižek, »The sublime object of ideology« that has been translated into Croatian. She considers the basic guidelines of Žižek's work as a whole, which are only at their beginning in this significant and frequently mentioned book. It is an endeavor to

na, nego i Hegela i Marxa te o usmjerenosti Žižekova projekta prema razotkrivanju Lacanovih prethodnika u postkartezijanskoj filozofiji. Također je razmotreno pitanje Žižekova osvrta na Hegela i njegova tumačenja Hegela kao lakanovca *avant la lettre* te kao prvoga postmarksista, što je tumačenje koje se sukobljava s gotovo svim postojećim tumačenjima Hegela.

Nikica Gilić

Kinematografija i kulturna politika

UDK: 791.43(497.5)(048)

Kako je važan preduvjet formuliranja kulturne politike precizno istraživanje 'stanja na terenu', knjiga Hrvoja Turkovića i Vjekoslava Majcena od iznimne je važnosti, a izašla je k tome i kod pravoga izdavača (Ministarstva kulture), i to kao četvrta knjiga u biblioteci Kulturni razvitak. Kako se o filmu i njegovu financiranju u javnosti obično razgovara na razini klišeja i predrasuda, ovaj izniman (sporadičan) istraživački projekt može imati punu društvenu funkciju, jer donosi neumoljive i točne činjenice (o broju kina, filmskih knjiga, o tehničkoj opremi, snimljenim filmovima, Kinoteci, godišnjim uloznim sredstvima Ministarstva kulture i Zagreba u područje kinematografije...). Javnost će vjerojatno osobito zaintrigirati Turkovićeva studija o povijesnim obilježjima hrvatske kinematografije, u kojoj se poimence progovara o tipičnim pitanjima (zapravo predrasadama) koja se mogu susresti u javnim osvrtima na film i kinematografiju, a na te se probleme nadovezuje i autor prikaza, naglašavajući težak položaj filma na tržištu te u kontekstu državno sponzorirane kulture, u kojoj vladaju predrasude o filmu i njegovoj cijeni. Primjerice, za kazalište se izdvaja više nego za film, a premda odjeci u domaće i strane publike, kritike i festivalskih žirija nisu ništa bolji, kazalište ima čvršću institucionalno verificiranu poziciju.

TUMAČENJA

Elvis Lenić

Vizualna složenost filma *Sretni zajedno* Wonga Kar-waija

UDK: 791.44.071.1 Kar-wai, W.
791.43(512.317)"1997"

Film *Sretni zajedno*, osebujna priča o dvojici ljubavnika koji iz Hongkonga dolaze u Argentinu, jedan je od najdoradenijih i najdojmljivijih djela u opusu slavnoga hongkonškog redatelja Wonga Kar-waija. U suradnji sa snimateljem Christopherom Doyleom, Kar-wai izborom vrste fotografije uspijeva izraziti emocionalna stanja svojih likova i podcrtati njihove karaktere. Zeleni tonovi asociraju na prolaznost, plavi dočaravaju ozračje tuge, a fotografija živih i jarkih boja

make not only Lacan, but also Hegel and Marx, more popular, and tells about Žižek's project to reveal Lacan's predecessors in post-Cartesian philosophy. The question of Žižek's remarks on Hegel and his explanation of Hegel as 'Lacanian' *avant la lettre*, and the first post-marxist, which is contrary to almost all existing explanations of Hegel, is being discussed.

Nikica Gilić

Cinema and cultural policy

UDK: 791.43(497.5)(048)

Since the research of the 'situation in the field' is an important prerequisite for forming cultural policy, the book by Hrvoje Turković and Vjekoslav Majcen is extremely important, and additionally it has been published by the suitable publisher (Ministry of Culture), as the forth book in a book collection Cultural development. Since the film and its financing is generally talked about in public on a level of clichés and prejudice, this extraordinary (and sporadic) research project can have a thorough social function because it gives relentless and precise facts (the number of cinemas, books about film, technical equipment, films that are made, Film archives, funds invested by the Ministry of Culture and the City of Zagreb into cinematography...). The public will probably be particularly intrigued by Turković's study on historical traits of Croatian film making, in which the typical questions (or prejudice) that can be seen in public reviews on film and film making are addressed one by one, and the author of the analysis follows up with these problems, emphasizing a difficult position the film has on the market and in the context of culture sponsored by the government, where there is a bias against film and its cost. For example, theaters receive more endowments than film, and though the response of national and foreign audiences, critics and festival juries are not better at all, theatre has a strong institutionally verified position.

INTERPRETATIONS

Elvis Lenić

The visual complexity of the film *Happy together* by Wong Kar-wai

UDK: 791.44.071.1 Kar-wai, W.
791.43(512.317)"1997"

The film *Happy Together*, a peculiar story of two lovers who come from Hong Kong to Argentina, is one of the most complete and most impressive films in the opus of a famous director from Hong Kong, Wong Kar-wai. In cooperation with director of photography Christopher Doyle, Kar-wai manages to express emotional states of his characters and underline their personality by his choice of photography. Green tones associate the passing of time; blue ones depict

prati dijelove koji obiluju energijom i životnim poletom. Osim fotografije, redatelj veliku pozornost obraća postupcima montaže, kao i kadrovima u kojima ubrzanim ili usporenim kretanjem naglašava trenutna duševna stanja likova. Wong Kar-waijev pristup svjedoči o redatelju iznimno definirana kreativnog svjetonazora. Njegovo djelo određeno je vizualnom naracijom, vizualnim putem dočarava se ozračje pojedinih scena i ocrtavaju karakteri te emocionalna stanja filmskih likova. Njegovi filmski svjetovi stvaraju se slikama, a ne riječima.

Marijan Krivak

Murnau — jedna njemačka 'simfonija sjete'

UDK: 791.44.071.1 Murnau, F. W.
791.43(430)(091)

Friedrich Wilhelm Murnau, uz Pabsta i Langa, sigurno je najvažniji autor nijemoga razdoblja klasičnoga njemačkoga filma. Istodobno metafizičar i pjesnik, stilistički ekspresionist i bolno suptilan realist — Murnau svojim opusom stoji na razmeđu ekspresionizma i nove stvarnosti (*Neue Sachlichkeit*), između 'komornog filma' i 'filma ulice'. Ozračje tih filmova ponajčešće je strašno, odnosno stravično, kako vizualno tako i tamnim porivima protagonista, kako strašnim pričama tako i primjerenom scenografijom. Sjeta je motiv koji dominantno obilježuje toga autora. Nakon niza njemačkih remek-djela (*Nosferatu*, *Posljednji čovjek...*), u američkoj fazi karijere snima i *Zoru*, kojom na neki način preudicira civilizaciju u kojoj živimo, u kojoj površna digitalna komunikativnost zatomi potrebu *istinskoga ljudskog dodira i bliskosti*.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Midhat Ajanović Ajan

John Grierson i animirani film

UDK: 791.44.071 Grierson, J.
791.43-252(71)
791.43-92(410)

Vjerojatno najveća utopija u povijesti filma National Film Board of Canada ostvarenje je sna vjerojatno najvećega utopista filma Johna Griersona. Ništa na svijetu nije više mrzio od birokracije, sastanaka i sjedenja u uredu, a ipak je život proveo na političkim i organizacijskim funkcijama. Provodio je svoje ideje s ledenom odlučnošću i čeličnim uvjerenjem u njihovu ispravnost. U isto vrijeme optuživan je za diktatorski način rada, ali i bio obožavan od doslovce svakoga s kim je ikada surađivao. Među ljudima koji su radili filmove u Griersonovoj produkciji nalaze se neki od najgenijalnijih umjetnika medija filma. Bio je pobornik demokracije koji je smatrao da se štošta može naučiti od Hitlera i Goebbelsa

the atmosphere of sadness, and photography with bright and intense colours follows parts which are abundant with energy and liveliness. Except photography, the director pays particular attention to editing, as well as to the frames in which the present emotional states of the characters accentuated by motion faster or slower than usual. Wong Kar-wai's approach testifies of a director with an exceptionally defined creative point of view. His work is defined by visual narration, the atmosphere of certain scenes; character's personalities and their emotional conditions are created in a visual manner. His film world is made by pictures, not by words.

Marijan Krivak

Murnau — A German 'symphony of melancholy'

UDK: 791.44.071.1 Murnau, F. W.
791.43(430)(091)

Friedrich Wilhelm Murnau, together with Pabst and Lang, is surely the most important author of German classic silent films. A metaphysician and a poet at the same time, stylistic expressionist and painfully subtle realist — Murnau and his work are at the borderline between expressionism and new reality (*Neue Sachlichkeit*), between the 'chamber-like film' and 'film of the street'. The atmosphere of these films is often horrible, or horrifying, both visually and through the dark inspiration of the protagonists, both through a terrifying story and appropriate production design. The melancholy is however, the motif which is a dominant sign of this author. After a number of German master pieces (*Nosferatu*, *The Last Man...*), in the American phase of his career he made the film *Dawn* in which he in a way anticipates our civilization, in which a superficial digital communication eradicates the need for *true human touch and intimacy*.

STUDIES AND RESEARCHES

Midhat Ajanović Ajan

John Grierson and animated film

UDK: 791.44.071 Grierson, J.
791.43-252(71)
791.43-92(410)

Most probably the greatest utopia in the history of film, National Film Board of Canada, is a realization of a dream of probably the greatest utopist of film, John Grierson. There was nothing in the world that he hated more than bureaucracy, meetings and sitting in an office, and still he spent his life holding political and organizational office. He implemented his ideas with icy determination and strong belief in their rightness. He was accused of being a dictator, but at the same time adored by literally everybody he had ever worked with. Among the people who made films produced by Grierson, we can find some of the most brilliant film artists. He was an advocate of democracy who thought that a

kao nevjerojatno vještih manipulatora masama. Respektirao je Lenjina i osobito Trockoga iako nikad nije bio komunist. Grierson je cijeloga života bio uvjereni internacionalist, ali uvijek čvrsto ukorijenjen u dugu civilizacijsku tradiciju britanskog otočja i engleskog jezičnog oceana. Kao govornik i pisac isticao se razornim polemičnim darom i iznimnim smislom za analitično mišljenje. Predavao je redovito, pisao lucidne filmske kritike; bio je apsolutno prvi koji je poštujući vjestern i gangsterske filmove, odmah je zapazio Hitchcockov talent, nije imao dvojbi oko Fordove veličine i Ejzenštejnove genijalnosti. Bio je vrhunski intelektualac koji je intelekt smatrao besmislenim ako nije društveno koristan, a na njegovim teorijskim i praktičnim aktivnostima zasnovan je temeljni koncept onoga što i dan-danas podrazumijevamo pod pojmom *dokumentarni film*, o čemu je napisano i objavljeno brdo literature. No, na njegovim teorijskim i praktičnim aktivnostima zasnovan je temeljni koncept onoga što je postao autorski animirani film, o čemu gotovo ništa nije napisano ni objavljeno. Stoga autor ove studije pokušava osvijetliti tu dimenziju njegova rada.

U svojim kritičkim esejima Grierson je izražavao visok respekt za humor, karikaturu, no zapravo je vrlo rijetko govorio o animaciji, a svejedno je, premda gorljiv zastupnik realizma na filmu, u svim institucijama kojima je rukovodio osnivao studije za animaciju u kojima je forsirana individualna i eksperimentalna animacija, što se može protumačiti i pogodnošću animacije za reklamne filmove. S Griersonom je radio i iznimno važan eksperimentator i animator s Novog Zelanda Len Lye, već slavni dokumentarist Flaherty, genijalni animator Norman McLaren i brojni drugi. Autor objašnjava korišćene Griersonove koncepcije realizma, načine na koje se uklapao u razne društvene i političke kontekste (Velika Britanija, multikulturalna Kanada...) te poetiku i stil animiranih filmova nastalih u Griersonovoj produkciji. Animacija je ponajviše zahvaljujući utjecaju NFB-a i općenito kanadske produkcije postala internacionalni medij, od produkcijske razine pa do ideja i poruka koje se putem tog medija pretežno emitiraju. Internacionalizam je imanentan animaciji, a predrasude, rasizam, fašizam, fundamentalizam, netolerancija i druge bolesti i devijacije suvremenoga svijeta nisu nikada stanovali u mediju animacije, što je svakako dobrim dijelom posljedica činjenice da se animacija u znatnoj mjeri razvijala na osnovi Griersonovih ideja i filozofije. Sa svakom njegovom idejom ne moramo se slagati, mnoge su se od njih uostalom pokazale utopističkima i naivnim, ali stajalište da film ima smisla samo ako zastupa određeno stajalište i propituje društvene okolnosti te traga za slikama koje ne samo da odražavaju stvarnost vremena u kojem je film nastao nego aktivno utječu na društvene promjene potvrdilo je vrijednost i unutar animacije, osobito u konceptu animiranoga dokumentarca kojim je u animaciji primijenjena Griersonova formula o *kreativnom tretmanu stvarnosti*. Taj se koncept pokazao vrlo plodonosnim kako za kanadsku tako i za, na primjer, britansku animaciju ne samo iz tridesetih godina prošlog stoljeća, kada se razvijala pod Griersonovim neposrednim vodstvom i utjecajem, već i u moderno doba. Veliki uspon britanske animacije tijekom 1980-ih u okrilju produkcije Channel 4 jasno pokazuje da primjena Grierson-

lot could be learnt from Hitler and Goebels, as incredibly skilled mass manipulators. He respected Lenin, and particularly Trocki, though he was never a communist. Grierson was an internationalist all his life, but always deeply rooted in a gigantic civilization tradition of the British Isles and the ocean of the English language. As a narrator and a writer he distinguished himself by a destructive polemic gift and an extraordinary sense of analytic thinking. He was a lecturer, he wrote lucid film reviews; he was absolutely the first critic who respected westerns and gangster movies, he immediately spotted Hitchcock's talent, he did not doubt Ford's greatness and Eisenstein's genius. He was a top intellectual who considered the intellect meaningless if it wasn't useful for the society, and the basic concept of what we regard as *documentary film* is based on his theoretical and practical activities. A lot has been written and published on this topic. A basic concept of what has become a creative animated film is also based on his theoretical and practical activities, but almost nothing has been written or published on that topic. So, the author of this study attempts to shed some light upon this dimension of his work.

In his critical essays Grierson expressed respect for humor, caricature, but he rarely spoke about animation, and still, though he was an ardent representative of realism in film, he founded animation studios in all the institutions he worked for, where individual and experimental animation was promoted. A very important experimenter and animator from New Zealand, Len Lye, worked for Grierson, also already famous documentary film maker Flaherty, a genius animator Norman McLaren and many others. The author explains the roots of Grierson's concept of realism, the ways he fitted into different social and political contexts (Great Britain, multicultural Canada...), and poetics and style of animated films produced by Grierson. Animation has become an international media, thanks to the influence of NFB and Canadian production in general, form the production level to ideas and messages that are usually sent forth through the media. Internationalism is immanent to animation, and prejudice, racism, fascism, fundamentalism, intolerance and other diseases and deviations of a modern world have never been at home in the world of animation, which is to a greater extent a consequence of the fact that animation has developed on the basis of Grierson's ideas and philosophy. We do not have to agree with all his ideas, most of them were proved to be utopist or naïve, but his opinion that the film makes sense only if it represents a certain point of view, questions social circumstances and searches for images that not only reflect the reality of time in which the film has been made, but actively affect social changes, has established its significance within animation, especially in the concept of animated documentary where Grierson's formula of *creative treatment of reality* has been applied. This concept proved to be very productive for Canadian as well as, for example, British animation not only from the 1930ies, when it was developing under Grierson immediate management and influence, but also in modern time. The great growth of British animation in the 1980ies in the production of Channel 4 clearly indicates that the application of Grierson's models and concepts is not limited to Canada only (e. g. Erica Rus-

novih modela i konceptata nije ograničena samo na Kanadu (npr. rad Erice Russell, Joanne Quinn te Nicka Parka. Konačno, iz aspekta same animacije, možda najvažniji učinak Griersonova utjecaja unutar razvoja tog medija jest činjenica da je već odavno nemoguće ignorirati animaciju na način kako je to, na primjer, činio Siegfried Kracauer u uvodu svoje *Teorije filma*.

Silvestar Kolbas

Analiza filmske snimke: Izgubljeni zavičaj Ante Babaje

UDK: 778.53:791.44.071.1 Babaja, A.

Autor analizira slikovni stil filma *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje, pri čemu uočava kontekstualni smisao fotografije te povezanost režijskih i snimateljskih elemenata. Obrazlaže tezu o filmskoj slici kao funkciji režije te tvrdi da fotografski parametri i snimateljska rješenja nisu nezavisne varijable, barem u ovom filmu. Zato se u analizi bavi više režijskim aspektima nego samom slikom i snimateljskom tehnikom. Zapažaju se diskretan, minimalistički redateljski postupak, koji daje privid redateljskog nemiješanja u prikazivanu pojavnost te sugerira pozicija neutralnog promatrača. Autor raspravlja o 'naturalističkoj' fotografiji, a primijenjeni slikovni pristup naziva pseudodokumentarnim. Prizori su sadržajno, mizanscenski i scenografski reducirani samo na bitno, a prizorna radnja prikazivana je kontinuirano dugim, mirnim i širokim kadrovima pri ambijentalnim osvjetljenju. Time se različiti elementi Babajinog pristupa sastaju u istoj točki, koja se može nazvati realizam.

S vizualno-režijskog stanovišta realistički se pristup ogleda u kadriranju, pokretima kamere te manipuliranju planovima i trajanjem kadrova, odnosno ritmom filma. Sa snimateljskoga su aspekta važni tretman svjetla, kompozicija, kolorit, primjena objektivna. No realizam, iako vrlo bitan, nije jedini zastupljeni stvaralački princip. U ovom se filmu razabire stilsko trojstvo, koje čine *realizam* i umjereno *estetiziranje* u slici, a izrazita *stilizacija* u glazbi i globalnoj kompoziciji filma. No, uza svu važnost koju pridaje redateljskoj interpretaciji filmske fotografije, autor ističe bitnu ulogu tada mlada ali vrlo profinjena snimatelja Gorana Trbuljaka koji je znao osjetiti redateljjev senzibilitet i jasno vizualizirati njegove zamisli.

sell, Joanne Quinn and Nick Park). Finally, from the aspect of animation itself, maybe the most important effect of Grierson's influence within the development of the media is the fact that it hasn't been possible to ignore animation for a long time, in a way Siegfried Dracauer did in the introduction of his *Theory of Film*.

Silvestar Kolbas

Analysis of film shots: *The Lost Homeland* by Ante Babaja

UDK: 778.53:791.44.071.1 Babaja, A.

The author analyses style of the images of Ante Babaja's film *The Lost Homeland*, and notices contextual sense of photography and connection of elements of directing and filming. He explains the thesis on film imagery as a function of directing and claims that photographic parameters and filming solutions are not independent variables, at least not in this film. Therefore, he analyses aspects of directing more than photography itself and filming technique. A discreet, minimalist directing procedures are noticed, but they give the impression director is not intruding in reality that is shown and suggests the position of a neutral observer. The author discusses 'naturalistic' photography, and calls the imagery approach 'pseudo documentary'. The scenes are reduced in content and production design only to what is important, and action is shown in continuous, long, quiet and wide frames at ambient lightning. Thus, the different elements of Babaja's approach meet at the same point, which could be called realism.

From the visual-directing point of view, the realistic approach is reflected in framing, movement of the camera and manipulating the plans and length of frames, or the rhythm of the film. From the point of view of director of photography, the treatment of light, the composition, colourism, and use of lenses are important. But realism, though very essential, is not the only creative principle represented. In this film there is stylistic trinity, made of *realism* and moderate *aestheticizing* in image, and prominent *stylization* in music and global composition of the film. In spite of the importance he gives to director's interpretation of film photography, the author points out the important role of, then young, but very refined director of photography, Goran Trbuljak, who was able to perceive the director's sensibility and visualize his ideas.

O suradnicima i urednicima

Midhat Ajanović — 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavio je više romana (*Jalijaš, Gadan, Portret nacrtan ugljenom i kišom, Kata-pult*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. U pripremi mu je knjiga rasprava *Animacija i realizam* (izdanje Hrvatskoga filmskog saveza). Predaje filmologiju na sveučilištu u Götteborgu i animaciju u Eksjöu. Götteborg.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga radija i televizije. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), apsolvent Fakulteta strojarstva i brodogradnje Sveučilišta u Zagrebu. Šibenik.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, tu i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Bio suradnik i urednik *Zareza*, objavljivao rasprave u više časopisa. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marcella Jelić (Split, 1974). Diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Suradivala kao novinarka u više novina i časopisa, piše u *Jutarnjem listu*, najčešće o filmskim temama.

Silvestar Kolbas (Petrovci, 1956), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti. Radio je na HRT (1985-1996), snimio više TV-drama, dokumentarnih filmova te dugometražni igrani film *Diploma za smrt*. Od 1996. radi na ADU, sada je izvanredni profesor snimanja. Uredio je knjigu Nikole Tahnofera *O boji*, objavljuje radove o snimanju. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973). Diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu *Miroslav Krleža*, gdje je urednik u *Hrvatskoj enciklopediji*, član uredništva *Hrvatskoga biografskoga leksikona* i urednik u *Filmskom leksikonu*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), magistrirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998, gdje je završio i studij komparativne književnosti. Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine — *Kinoteka, Kontura, Arkzin* (gdje tekstove potpisuje pseudonimom Milan Kanat), *Zarez, Zapis* i dr. Objavio knjigu *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2000). Urednik je u časopisu HFD-a *Filozofska istraživanja/Synthesis philosophica*, a član je i uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), student komparativne književnosti i španjolskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Filmski kritičar, suradnik više časopisa. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, urednik je filmskoga programa na HTV, kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarску grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Suraduje u *Glasi Istre* te u *Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine *Šikuti machine*, autor je nagrađenoga dokumentarca *Cuki* (2001) te dokumentarnoga filma *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. Zagreb. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Dario Marković (Zenica, 1959), diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao iz filmske teme. Radi u Hrvatskoj kinoteci. Uređivao časopis *Kinoteka*, urednik nekoliko filmskih emisija na HTV-u, objavljuje u *Vijencu* i *Zapisu*. Zagreb.

Željka Matijašević (Zagreb, 1968), završila je studij komparativne književnosti te francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirala je i doktorirala na Sveučilištu Cambridge (*Trinity College*) s temom odnosa lakanovske psihoanalize i filozofije. Suradnica je *Filozofskih istraživanja*. Predaje na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*, suradnik više časopisa. Objavio romane: *Ovce od gipsa*, 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88*, 2002; studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000. i zbirku kolumna *Vijesti iz Liputa*, 2001. Split.

Vjeran Pavlinić (Zagreb, 1973), diplomirao filmsku i TV montažu na zagrebačkoj ADU 2002. Radi kao montažer, montažer zvuka te televizijski redatelj (HTV). Suradnik *Zapisa* i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Zagreb.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, na kojem je i apsolvirao paralelni studij novinarstva i poslijediplomski studij. Objavljivao u *Hollywoodu*, vodio emisiju *Café Cinema* na HTV-u. Piše za *Vijenac*, recenzent filmskog programa HTV-a, voditelj tribina Zagreb filma o animiranom filmu. Zagreb.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje o filmu od 1972. Radio u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima, a od 1990. urednik i filmski kritičar u *Globusu*, potom *Nacionalu*. Bio urednik časopisa *Film* (1975-1979), uredio monografiju *Branko Bauer* (1985). Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža*, Filmskog programa HTV-a i *Vijenca*, urednik emisije *Filmoskop* Trećega programa HR te urednik za film u Pro-leksisovu *Hrvatskom općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio knjige poezije *Lov na risove* (vlastita naklada/Meandar, 1999) i *Jagode i čokolada* (Vuković & Runjić, 2002). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca* i dr., a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Vera Robić Škarica (Buševac, 1949), diplomirala upravno pravo na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Od 1973. tajnica u Hrvatskom filmskom savezu. Nakladnica ovog časopisa.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uredivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998), režirao kratki igrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost, Zagreb. Bio je dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu, režirao dokumentarne filmove, pisao scenarije, bio pomoćnik ministra kulture, sada je zastupnik u Saboru Republike Hrvatske i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cjelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998), te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš*, 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Dean Šoša (Zagreb, 1975), apsolvirao komparativne književnosti i povijesti; urednik u filmskoj redakciji HRT-a. Suradnik u *Nacionalovu* TV-prilogu.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom na Radiju 101, sada kritičar i urednik u *Globusu*, suradnik na Hrvatskom radiju. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na NYU, New York City. Izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Objavio više knjiga (*Filmska opredjeljenja*, 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, 1986; *Razumijevanje filma*, 1988; *Teorija filma*, 1994, 2000; *Umijeće filma*, 1996; *Suvremeni film*, 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja*, 2002; *Hrvatska kinematografija*, zajedno s V. Majcnom, 2003). Zagreb.

Saša Vagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Kolumna o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskoga radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Zagreb.

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

OBAVIJEŠTI

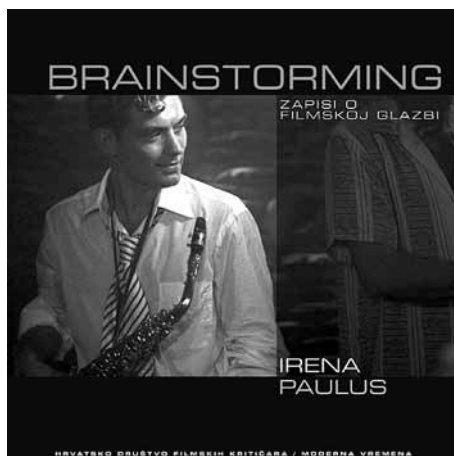
Izborna skupština HDFK

13. lipnja 2003. održana je izborna skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara. U Vijeće HDFK izabrani su: Zlatko Vidačković (predsjednik), Katarina Marić (potpredsjednica), Irena Paulus, Vladimir C. Sever i Goran Jovetić (članovi).

Novi predsjednik HDFK iznio je program rada koji pored redovitih djelatnosti Društva (dodjela nagrade »Vladimir Vuković«, dodjela nagrada »Oktavijan«, djelovanje unutar FIPRESCI-ja itd.) obuhvaća: pokretanje Tjedna europskog filma u Zagrebu, priznavanje umjetničkog statusa filmskim kritičarima, udvostručenje izdavačke djelatnosti u 2004., te pokretanje internet stranice i e-mail biltena HDFK.

Izdana prva knjiga HDFK: *Brainstorming* — zapisi o filmskoj glazbi Irene Paulus

Po okončanju prošlogodišnjeg natječaja za objavljivanje knjige HDFK je objavilo knjigu *Brainstorming - zapisi o filmskoj glazbi* filmske kritičarke i muzikologinje Irene Paulus. Knjiga objedinjuje kritike i eseje objavljivane u »Vijencu« od 2000. do 2002. godine. Autor predgovora je dr. Ante Peterlić, a knjigu je priredio Zlatko Vidačković. Knjigu distribuirala nakladnička kuća »Moderna vremena«.



Uredovno vrijeme HDFK

S obzirom da ne raspolaže vlastitim prostorijama, HDFK će do daljnjeg uredovati pri redakciji »Vijenca«, Ulica Matice hrvatske 2, svake srijede od 17 do 18 sati, počevši od 3. rujna 2003. Broj telefaksa je 4819 322, a e-mail: vijenac@matica.hr, s naznakom »za HDFK«. Broj telefona je 4819 312 (samo srijedom od 17 do 18 sati). Izvan tog vremena članovi HDFK i filmski kritičari zainteresirani za članstvo u HDFK mogu se iznimno obratiti tajnici Društva Branki Turkalj na telefon 6192 091.

Nagrada »Vladimir Vuković«

HDFK će i ove godine dodijeliti godišnju nagradu za filmsku kritiku »Vladimir Vuković«. Nagrada može biti dodijeljena i kritičarima koji nisu članovi HDFK. Prema odluci Skupštine, ocjenjivački sud sačinjavaju dosadašnji dobitnici te nagrade iz redova članova HDFK. Zainteresirani mogu svoje radove iz 2002. godine dostaviti na adresu »Vijenca«, Ulica Matice hrvatske 2 (s naznakom »za HDFK«), do 10. rujna 2003.

Natječaj za knjigu

HDFK raspisuje natječaj za objavljivanje knjige u kojem mogu sudjelovati članovi HDFK, a u obzir dolaze sve vrste knjiga na filmsku temu (zbirke kritika, zbirke eseja, knjige intervjuja, teorijski radovi...). Zainteresirani mogu svoje rukopise dostaviti na adresu »Vijenca«, Ulica Matice hrvatske 2 (s naznakom »za HDFK«), do 10. rujna 2003.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

DÉJA-VU Ante Peterlića

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARAC Zorana Tadića

ALKEMIJA ANIMACIJE Joška Marušića

KINO — kritike filmova s kinorepertoara, pišu: Dragan Rubeša, Damir Radić, Vladimir C. Sever, Katarina Marić

VIDEO PREMIJERE — piše Katarina Marić

TV PREMIJERE — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak, Dario Marković, Ivan Žaknić

DVD — piše Diana Nenadić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja — piše Tomislav Čegir

ESEJI o filmskim temama

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, Internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera i program Filmskog centra

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!

PRETPLATNI LISTIĆ

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 _____ 2003.

