

Zagreb

11/1997

Carrol
Gilić
Hoffman
Jovović
Jurak
Kragić
Krelja
Majcen
Milinković
Movre
Nenadić
Paulus
Pavičić
Petrović
Posarić
Radić
Rubeša
Sablić
Salečić
Tomljanović
Visković
Vukoja

OPIS

kn 30



Hrvatski filmski

LET

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45

Hrvat.film.let.

god.3. (1997.) br. 11

str.1-144

ISSN 1330-7685

Hrvatski filmski
LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 3. (1997.), br. 11

Zagreb, listopad 1997.

Nakladnici:

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

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

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

Likovni urednik:

Luka Gusić

Sažeci i prijevod na engleski:

Hrvoje Turković

Lektorice:

Mijana Leko, Ivana Ujević

Lektor tekstova na engleskom:

Ljubo Lasić

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12

tel: 385 01/424 045, 385 01/426 325,

fax: 385 01/424 045

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.hr
verica.robic-skarica@hztel.hr

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

Godišnja pretplata: 80.00 kn

Za inozemstvo: 65.00 USD

Cijena oglasnog prostora: 1/4 str. 1.000,00
kn; 1/2 str. 2.000,00 kn; 1 str. 4.000,00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministar-
stva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za
obrazovanje, kulturu i znanost, Zagreb.

Rješenjem Ureda za priopćavanje, Odjel upravno-
pravnih poslova Vlade Republike Hrvatske br.
50402/97 od 12. 05. 1997. Hrvatski filmski ljetopis
oslobođen je na osnovi čl. 18. točke 13. stavka 2
Zakona o porezu na promet proizvoda i usluga (NN
br. 95/94., 34/94., 34/94., i 19/96.) plaćanja poreza
na promet.

Na naslovnoj stranici:

Prizor iz filma *Rusko meso* Lukasa Nole

CODEN HFLJFV

Sadržaj

PULA '97

Jurica Pavičić
TRENDOVI HRVATSKOG FILMA 3

FILMOGRAFIJA PULE '97 9

NAGRADE PULE '97 10

SPLIT '97

Diana Nenadić
FESTIVAL BEZ GRANICA, Split '97 11

Petar Krelja
STEINA VASULKA — NADAHNUTA POČELIMA 15

FILMOGRAFIJA SPLITA '97 17

NAGRADE SPLITA '97 20

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA srpanj/rujan 21

BIBLIOGRAFIJA KNJIGA 24

PREMINULI: FEDOR HANŽEKOVIĆ, DRAŽEN MOVRE, JELENA RAJKOVIĆ 25

FESTIVALI I PRIGODE

Dragan Rubeša
CELULOIDNI MOST IZMEĐU EUROPE I AZIJE — Venecija '97 27

TRŽIŠTE

Igor Tomljanović
MARKETING U SAD 35

REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR 43
VIDEOIZBOR 59

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Dejan Jovović
BRIAN DE PALMA: OBUČENA DA UBIJE — ANALIZA SEKVENCE U MUZEJU 65

Bruno Kragić
SCREWBALL KOMEDIJA 75

Nikica Gilić
PRIPOVJEDAČ I PODRAZUMIJEVANI AUTOR U TEORIJSKOM MODELU
SAYMOURA CHATMANA 83

Irena Paulus
FRAN LHOTKA — NARODNA GLAZBA NA FILMU: DA ALI KAKO? 93

Hilmar Hoffman
FUNKCIJE FILMA U TREĆEM REICHU — ZABAVNI FILM 99

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Noël Carrol
ONTOLOGIJA MASOVNE UMJETNOSTI 109

BIBLIOTEKA LJETOPISA

Petar Krelja
DRAŽEN 121
Dražen Movre
KRITIKE 1973.-1976. 127

SAŽECI/ABSTRACTS 139

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 143

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 3 (1997), No 11

Zagreb, October 1997

Copyright 1995:

Croatian Society of Film Critics

Publishers:

Croatian Society of Film Critics

Croatian State Archive – Croatian Cinematheque

Croatian Film Club's Association (executive
publisher; distributor)

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,

Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turko-

vić (chief editor)

Design:

Luka Gusić

Summaries by:

Hrvoje Turković

Language advisors:

Mijana Leko, Ivana Ujević, Ljubo Lasić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of
700 copies

Subscription abroad: 65 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/424 045, 385 1/426 325,

fax: 385 1/424 045

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

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

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

CODEN HFLJFV

Contents

PULA '97

Jurica Pavičić

TRENDS OF CROATIAN CINEMA **3**

FILMOGRAPHY PULA '97 **9**

AWARDS PULA '97 **10**

SPLIT '97

Diana Nenadić

OUT OF BOUNDS

International Festival of New Film and Video, Split '97 **11**

Petar Krelja

STEINA VASULKA — INSPIRED BY BASICS **15**

FILMOGRAPHY SPLIT '97 **17**

AWARDS SPLIT '97 **20**

A CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CINEMA CHRONICLE July/September **21**

BIBLIOGRAPHY, BOOKS **24**

DECEASED: FEDOR HANŽEKOVIĆ, DRAŽEN MOVRE, JELENA RAJKOVIĆ **25**

FESTIVALS AND EVENTS

Dragan Rubeša

CELLULOID BRIDGE BETWEEN EUROPE AND ASIA — Venice '97 **27**

MARKET

Igor Tomljanović

CINEMA MARKETING IN USA **35**

REVIEWS

edited by: Igor Tomljanović

FILM REVIEWS **43**

FILM ON VIDEO REVIEWS (SELECTION) **59**

STUDIES AND RESEARCH

Dejan Jovović

BRIAN DE PALMA: *DRESSED TO KILL* — THE ANALYSIS OF THE SEQUENCE IN
MUSEUM **65**

Bruno Kragić

SCREWBALL COMEDY **75**

Nikica Gilić

THE NARRATOR AND IMPLIED AUTHOR IN SAYMOUR CHATMAN'S THEORETICAL
MODEL **83**

Irena Paulus

FRAN LHOTKA — THE QUESTION OF FOLK MUSIC IN FILM **93**

Hilmar Hoffman

FUNCTION OF FILM IN THIRD REICH — ENTERTAINMENT FILM **99**

CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION

Noël Carrol

THE ONTOLOGY OF MASS ART **109**

CHRONICLE'S LIBRARY

Petar Krelja

DRAŽEN **121**

Dražen Movre

CRITICISM 1973-1976 **127**

ABSTRACTS 131

THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 136

Jurica Pavičić

Trendovi hrvatskog filma

Pojam *mainstreama*

Mainstream je nedvojbeno riječ koja u žargonu umjetničke kritike spada među najomiljenije i najčešće rabljene. Likovna će kritika govoriti s obezvrjeđivanjem o štafelajnom *mainstreamu* građanskih galerijica. Rock kritika o *pop-mainstreamu*. Kazališna o *mainstreamu* i *postmainstreamu*. Filmska će, na koncu, govoriti o komercijalnom filmu utjelovljenom o repertoarnom, srednjostrujaškom, ponajčešće kalifornijskom filmu.

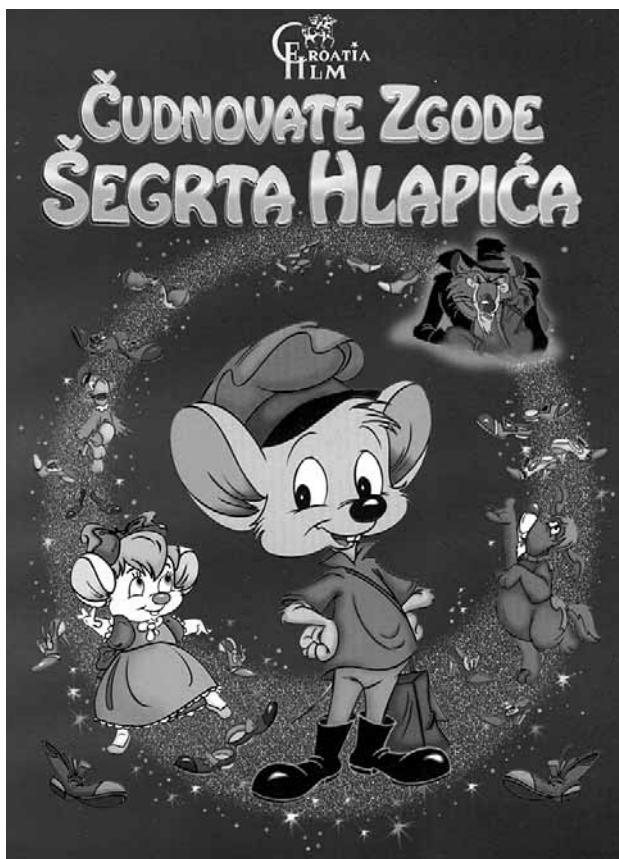
Ma što god *mainstream* bio i ma kako ga bilo teško definirati, nekoliko ga osobitosti u normalnim uvjetima uvijek krasi. *Mainstream* bi — ako je to doista — morao zauzimati kvantitativnu glavninu produkcije i biti njezin dio koji najlakše nalazi tržišnu nišu. On bi morao biti taj koji uspostavlja standarde: sve što se snima (piše, proizvodi...) snima se u suodnosu spram *mainstreama*, kao afirmacija kanona, revizija kanona ili agresija na njega. Način na koji povijest sva-

ke umjetničke vrste doživljava evolucijske skokove proučio je još dvadesetih ruski formalist Jurij Tinjanov i njegovim se *Problemima književne evolucije* može malo što dodati u odnosu na film. Mijena paradigmi u filmskoj je srednjoj struji »skakutala« upravo onako kako bi Tinjanov predvidio, od paradigme Novog Hollywooda, preko paradigme filmske *spielbergiane* do paradigmi koje na svoje načine utjelovljuju s jedne strane Burton, Sonnenfeld i Dante, a s druge Tarantino i njegovi (nekoć) nezavisni hahari.

Ukratko: *mainstream* se mijenja, prilagođava, njime prometuju imena i ideje. On je normativan, blizak oltaru i igra na sigurno. On je istodobno — gotovo u pravilu — prezren. U likovnoj kritici nesumnjivo, a u glazbenoj i književnoj vrlo često, »srednja struja« je epitet koji ima prezrive konotacije. Čovjek elitnog ukusa ili onaj koji se drži *connaissanceur*om mora prezirati *mainstream* ili unutar njega napraviti originalan i neortodoksan izbor. Drugi je slučaj naročito čest kod



B. Schmidt, *Božić u Beču*: Bojana Gregorić, Filip Šovagović



M. Blažeković, Čudnovate zgode šegrta Hlapića

filmske kritike koja je po svom mentalitetu demokratska. Početniku često neće biti jasno zašto kritika, unisono i bez urotničkih sastanaka, jedan od dva naizgled slična komercijalna hita proglašava kanonskom kulturnom klasikom, a drugi trivijalnim šundom. Oba pri tom ostaju *mainstream*. No, ako bismo do kraja slijedili mentalitet (manje hrvatske nego zapadne) kritike, prvi je dobar *iako* je *mainstream*, a drugi loš *jer* je *mainstream*.

U oba slučaja, fenomen *mainstreama* skopčan je s lakoprobavljivošću, tržišno provjerenom recepturom i komercijalnošću. Kad bi srednjostrujaštvo bilo značajka samo komercijalnih umjetnosti, u hrvatskom filmu — tipično dotiranoj djelatnosti oženjenoj za državu — ne bi, dakako, bio moguć *mainstream*. Njega je, međutim, uvijek bilo. *Mainstream* se u hrvatskoj kinematografiji u svim razdobljima konstituirao, samo što su ga konstituirali različiti netržišni čimbenici. Jedan od njih bez sumnje je bila i još uvijek jest — ideologija. Drugi, mijena kanona u svjetskom filmu i povodjenje za njom. Treći je bila kritika, koja je, doduše, tek u nekim razdobljima u hrvatskome filmu imala utjecaja na tvorbu sustava vrijednosti, ali jedno od tih razdoblja jamačno su i devedesete.

Smjena *mainstreama* u hrvatskom filmu

Hrvatski je film devedesete dočekao s *mainstreamom* u odumiranju. Dok je kod Srba i Bosanaca *mainstream* osamdesetih činila praška škola, ona u Hrvatskoj nije brojčano prevla-

davala niti posijala mnogo neizravnih oponašatelja. Hrvatski se *mainstream* uoči prevrata 1990. sastojao od klasičnih predstavnika autorskog filma (Zafranović, Berković, Babaja...) i od autora koji su na različite načine adaptirali modernistički novožanrovski koncept (Tadić, Šorak, Ž. Tomić...).

Autorska je kinematografija poslije 1990. praktično terminirana. S jedne strane, doživjela je krizu i na svjetskoj sceni. S druge, razmjerno hermetična poetika klasične »politike autora« mladom režimu željnom kulturno-promidžbenih bodova nije lako utrživa roba. S treće, novi naraštaj filmaša prezire — katkad i nekontrolirano gnjevno — klasični autorski film. Novožanrovski koncept u devedesetima također nestaje. Dijelom zato što sva tri njegova glavna predstavnika prestaju raditi. Dijelom i zato što se u izoštrenoj ideološkoj situaciji njegove pretpostavke čine odveć larpurlartističke i metafilske. Pokušaj spajanja žanra i goruće političke zbilje filmovi su Davora Žmegača, koje su (i zbog toga, ali ne samo zbog toga) loše primila oba tabora: politički i filmofilski.

Ono što se uspostavlja kao novi *mainstream* u hrvatskom filmu jesu političko-ratne drame s propagandnim nabojem. Takvi filmovi (Branka Schmidta, Oje Kodar, Jakova Sedlara, Eduarda Galića, Bogdana Žižića, Tomislava Radića) brojčano prevladavaju u hrvatskom filmu devedesetih. U njih se ulagalo najviše novca, najviše se truda polagalo u njihovu distribuciju i imali su najveću frekvenciju političara na premijerama: ukratko, imali su sve odlike *mainstreama* u ideologiziranom društvu i državnoj kinematografiji.

Dakako, tim je filmovima, da bi bili *mainstream*, »falilo pet za učinit šest«, kako se kaže na hrvatskome jugu. Prije svega, publici su pretežno bili odvratni. Zatim — nisu imali nikakvu medijsku potporu — pa ni »pravovjernih« kritičara. Komercijalni i propagandni im je odjek bio gori i od prilično zlogukih predviđanja. Oni, *last but not least*, nisu imali svojstvo koje bi svaki ozbiljni *mainstream* morao imati: oblikovanje zanatskog, profesionalnog i oblikovnog standarda. Bili su često dramaturški, režijski i žanrovski toliko diletantski da je već i bilo kakvo ozbiljno filmsko oblikovanje prema njima značilo reviziju kanona.

Najžešći oponent takvim ideološkim spektaklima u devedesetima bio je tzv. *mladi* ili *novi hrvatski film*. Premda je on kao pokret sastavljen od dviju jako različitih generacija, obje



G. Rušinović, Mondo Bobo: Sven Medvešek



Ž. Senečić, *Pont Neuf*: Ivo Marević, Ana Karić

su se okomljivale na ratne drame. Dijelio ih je niz parova pojmova: ideologiziranost — neideološkičnost, angažman — eskapizam, ruralna — urbana tematika, odnos prema žanru, repertoarnom filmu, čimbenicima stilizacije...

Novi hrvatski film mogao se smatrati nekom vrstom *off-mainstreama* s obzirom da je raspolagao s manje novca, bio razvijan unutar televizije, a ne »prave« kinematografije i jer je bio poetička opozicija, a nerijetko i ne samo poetička.

Novi mainstream: smjena generacija

Pula 1997. je za nama. Festival će biti zapamćen kao jedna od Pula s najvećim brojem filmova u devedesetima (šest). Na ovogodišnjoj Puli nastavio se trend stapanja TV-produkcije s nacionalnom kinematografijom do nerazaznatljivosti. Isto tako, Pula je ove godine iskazivala naraštajni pluralizam autora veći nego ijedna u ovom desetljeću.

Pula 1997. na paradoksalan način znači smjenu generacija i uspostavu novog *mainstreama* u hrvatskom filmu. Riječ je o festivalu koji znači detronizaciju ratno-ideološke drame s položaja filmske srednje struje: samo je (i to dijelom) Schmidtov *Božić u Beču* film iz te ladice. Odvjetci poetike novog hrvatskog filma zagospodarili su hrvatskim filmskim centrom: filmovi *Rusko meso* i *Puška za uspavljivanje* nametnuli su se u Puli kao primjer takvog novog *mainstreama*,

nastala »odrastanjem« novofilmovaca. Taj novi centar navukao je, kako *mainstreamu* i spada, odmah odium na sebe. Filmovi Lukasa Nole i Hrvoja Hribara imali su nakon Pule uglavnom rezervirane ili čak otrovne recenzije, a Hribarov i slabe ocjene publike. Istodobno, novi *mainstream* nastao kanonizacijom dosadašnje off-produkcije odmah je morao primiti nasrtaj svog vlastitog *off-mainstreama*. Njega je utjelovljavao crno-bijeli film *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića, 190.000 maraka »skupi« neovisni film koji je, da stvar bude zapletenija, moralni i ne samo moralni pobjednik ovogodišnje Pule!

Filmovi bivših »novofilmaša« na protekle su dvije Pule bili filmovi koje se iščekivalo s najviše zanimanja. Riječ je o drugim ili trećim filmovima autora tog naraštaja, koji su u međuvremenu (Nola, Brešan, Hribar...) postali i medijske zvijezde, stekli priznanja u drugim medijima (namjenski i dokumentarni film, kazalište), a sada su po prvi put radili i film namijenjen kinodistribuciji, a ne TV-film. U tim je filmovima ostalo ponešto od mladofilmaške ideologije. To su filmovi oslonjeni na žanrovsku tradiciju, ali s jakim otklonom u stilizaciju, ironiju i dizajn: lijepo se vidi da su autori studirali osamdesetih, kad europski postmoderni film bombardira čula gledatelja i u Hrvatskoj. Ti se filmovi temelje na čvrstoj i razgranatoj fabulaciji, teže biti populistički, a istodobno u

H. Hribar, *Puška za uspavlivanje*

procesu tvorbe visokoprofesionalni: novofilmaši su se odijevali u *mainstream* i onda kad su od njega bili daleko.

Oba pulska filma novofilmaša (*Rusko meso* i *Puška za uspavlivanje*) pokazuju i otklon od novofilmaških dana. S eskapizmom je gotovo: autori rođeni šezdesetih prihvatili su bačenu rukavicu »govorenja o društvenoj zbilji« i napravili filmove prepune korupcije, šverca, rata, političkih svinjarija i organiziranog kriminala. Ivan Aralica tijekom jednog od pulskih »okruglih stolova« zamjerio je nekim filmovima nasilno navlačenje rata i hrvatske zbilje u žanrovski kontekst. Nekom tko ne uviđa stupanj kriminaliziranosti hrvatske stvarnosti to stapanje vjerojatno mora biti neprirodno. Ono je, međutim, posredovano generacijskim i svjetonazornim iskustvom: spoj je filmofilskih afiniteta osamdesetih i rata i političkog bordela devedesetih. Takva formula »Peckinapah plus Šarinić« postaje tako hrvatski *mainstream*.

Dok je takva poetika bila u rezervatu alternative, nije imala previše otvorenih neprijatelja. Zato su rani filmovi ovih autora primani sa simpatijom i pohvalama. Premda su novi filmovi Hribara i Nole složeniji od prethodnih i ne pokazuju veće mane nego prethodni, primljeni su nepovoljno. Nije riječ samo o likovanju starijih koji su napokon »poslali djecu spat«, kako se to rado tumači. Riječ je djelomice i o razočaranosti kritike koja je držala da će prijelaz u *mainstream* donijeti i eliminaciju »dječjih bolesti« novofilmovaca. Riječ je na koncu i o animozitetu koji prirodno proizvodi svaka srednja struja, a novofilmaši su zauzeli to mjesto medijskom rječitošću, nagradama i scenarijima koji su punili ladice.

Selidba u *mainstream* senzibilizirala je filmove na nesavršenosti novog hrvatskog filma. Nolini filmovi i do sada su imali problema s organizacijom sižea i kompozicijom, ali to unutar »gerilske« novofilmaške TV-poetike nije bio problem. U *Ruskom mesu* autor se prihvaća klasičnog žanrovskog obrasca trileru osvete i u nekoliko elemenata gubi kontrolu.

Riječ je o filmu koji je moderno i zanimljivo režiran, (za Nolu) uobičajeno dobro dizajniran, snimljen, montiran, ali koji ima dramaturških antiklimaksa u drugoj polovini, u kojem osvetnička motivacija nije dovoljno naznačena i u kojem je autoru izmaknuo glavni čimbenik *suspensa* u odlučujućoj, posljednjoj sceni. Kao glavni problem našeg filma tako se

opet nameće dramaturška pomnost i bdijenje nad filmskim tekstom.

Sličan je i slučaj Hribarova filma, koji u neku ruku ima manje mana, ali je i primljen ravnodušnije. Na tragu Bigasa Lune ili Almodóvara, Hribar opet gradi kompleksnu dramaturšku mrežu nalik *storyboardu* televizijske trakavice. Nano-vo ga, međutim, geg, pojedinačne digresije i pobočni likovi vode daleko od temeljne fabularne linije, što film razvlači na preko dva sata. Unatoč tome i unatoč dvojbeno razriješenom parodijskom finalu, čini nam se da je *Puška za uspavlivanje* nepravedno prezrena i da taj film nije zaslužio ostati jedini bez Arena i predposljednji po glasovima publike.

Zoran Tadić odavno je, kao jedan od rijetkih hrvatskih autora, *liebling* novofilmaša. Koliko god oni bili nezainteresirani za njegove socijalne i moralističke kontekste filmova, oduševljavali su se njegovom žanrovskom metafilmskom osviještenošću i urbanom atmosferom. Tadić i »njegovi klinčići« stopili su se u jedno korito utoliko što je on napravio svoj najmanirističkiji film do sada, a novofilmaši su se okrenuli društvu. Utoliko je i Tadićeva *Treća žena* djelić tog novog hrvatskog filmskog *mainstreama*, sa svim dobrim i lošim što to nosi. Nažalost, i *Treća žena* pati od najčešćih slabosti hrvatskog filma: scenarističkih. Katkad slabo sižejno motiviran i žanrovski grubo tesan, *Treća žena* je film za koji je šteta što nije realizirao svoje izvrsne postavke i iskoristio talent ljudi iza kamere.

Off-mainstream: Mondo Bobo

Novofilmaši su, i kao kritičari i kao autori, uvijek izražavali poštovanje spram američkog repertoarnog filma. Uspostava izvedbenih standarda inozemnog *mainstreama* jedan je od nepisanih proklamiranih ciljeva naraštaja koji se u hrvatskom filmu pojavio oko 1990. Pula 1997. pokazala je da to nije lako i da očito nije dovoljno samo »zbaciti« ideološki počudne ili poslušne ili indoktrinirane kolege. Istodobno, simptomatično je da je poetika koja se temelji na poštivanju Hollywooda svoju oporbu, svoj *off-mainstream*, dobila u filmu koji kao da je rađen po kuharici dobrog američkog *off-Hollywooda*.

To je film *Mondo Bobo*. Pridružujemo se onima koji drže da je Rušinovićev film bio najbolje viđeno na Puli 1997. Originalno režiran crno-bijeli film asketske priče i neponovljive atmosfere samim je svojim nastankom izvanstrujaški: nastao je izvan trokuta TV-ministarstvo-Jadran film, proizvod je privatne tvrtke, pomogla ga je lokalna uprava u Slavoniji, crno-bijeli je, sniman oskudnom tehnikom, s puno naturščika i s malim proračunom čak i za hrvatske oskudne prilike.

Ono što ga pogotovo čini bliskim američkom neovisnom filmu ipak je u prvom redu njegova poetika. *Mondo Bobo* je miks Godarda i američke mitologije, presvučen tragovima Jarmuscha i sundanceovskih redatelja. Ono što filmu daje osobito naš pečat tjeskoba je panonskog ambijenta koja nerijetko podsjeća na Jancsoa ili Tarra. Ukratko, *Mondo Bobo* ima sve sastavnice off-hollywoodskih filmova iz vremena kad *independenti* još nisu bili pomodni i snimali filmove s Bruceom Willisom, nego kad su doista bili različiti od *mainstreama* i uzorima, i budžetom, i poetikom.



L. Nola, *Rusko meso*: Ksenija Ugrina, Nada Perišić-Nola



Z. Tadić, *Treća žena*: Gordana Gadžić, Ena Begović, Alma Prica

Mali je apsurd da se poetički sraz koji se događao u američkom filmu kasnih osamdesetih sada ponavlja u maloj Hrvatskoj na tako malom uzorku od šest naslova.

Glavnina komentatora Pule 1997. festival je doživjela kao veliko razočaranje. Vjerojatno i zato što se očekivalo da će poetička i generacijska smjena (koja se dala predvidjeti) donijeti i izrazit skok u kvaliteti. To se nije sasvim dogodilo: dobili smo jedan izvrstan, tri nesavršena i dva slaba filma. Čini se, međutim, da je to razočaranje pomalo nepravedno i

da je više neželjen plod mistifikacija oko nadirućeg autobusa talenata u hrvatski film. Jer — iskreno rečeno — pulska konkurencija 1997. takva kakva jest najjača je u devedesetima, a samo je jedna Pula osim ove — ona 1995. — imala status događaja u kulturi.

Ovogodišnja bila je događaj, i u dobru i u zlu. Novi hrvatski *mainstream* ne zasipa nas remek djelima, možda ni neće. Ali — ljudi — nije li još jučer hrvatski prosječni filmski proizvod bila *Cijena života*, *Vidimo se* i *Olovna pričest*?

UDC 791.66(497.5)
791.43(497.5)

Jurica Pavičić

The Trends of Croatian film Pula Festival '97

An interpretative review of the situation in the Croatian feature film, motivated by the annual production shown at the Croatian film festival in Pula.

Pula 1997 national film festival, although scarce with high quality films, has brought a shift in the dominant trends in the Croatian cinema of the nineties. The mainstream of nineties was highly ideologized war films made by directors of the middle or the elder generation. On the side of them, within the TV film

production, a »young Croatian cinema« movement started a deconstruction of the mainstream. At the festival Pula '97, this »off-stream« had gained a mainstream position for the first time by making their first medium-budget cinema films. That shift in dominance was not followed by the shift to the notably higher quality of production. The new generation's mainstream films have been disappointing both for the audience and the critics: the young filmmakers were more welcomed with their early TV works. Simultaneously, the new mainstream got immediately its own counter-cinema, incarnated in *Mondo Bobo* by Rušinović, the black & white low-budget, independently made film, inspired by Godard and Jarmusch. *Mondo Bobo* even got most of the awards at the festival, what meant that the new mainstream already faces the challenge by its own »young film«.

Filmografija Pule '97.

BOŽIĆ U BEČU / CHRISTMAS IN VIENNA

Inter film, Hrvatska radio televizija: 1977. — sc. Branko Schmidt, r. Branko Schmidt, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Vesna Lažeta. — glazba Igor Kuljerić, sgf. Duško Jeričević, kostim. Vjera Ivanković, maska Halid Redžebašić. — ul. Filip Šovagović, Bojana Gregorić, Ljubomir Kapor, Vjera Žagar-Nardelli, Marija Kohn, Drago Krča, Damir Lončar, Damir Šaban, Žarko Savić, Gusti Wolf. — 35 mm, color, 97 min;

U vrijeme najžešćih borbi u Slavoniji, violinist Ivan održava koncerte na prvoj liniji bojišta. Za vrijeme jednog koncerta proživljava strahote granatiranja u kojem strada i njegov najbolji prijatelj. Potresen strahotama kojima je bio svjedok, Ivan odlazi svojim roditeljima, koji kao izbjeglice žive u Beču. Na pragu nervnog sloma i izgubljene sigurnosti, Ivan iz ratne zbilje dolazi u božićno blještavilo velikoga grada, u kojem treba donijeti odluku hoće li sve zaboraviti i prepustiti se mirnom životu ili će se vratiti u gorku ratnu stvarnost.

ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA / STRANGE ADVENTURES OF THE APPRENTICE HLAPIĆ

Croatia film: 1997. — sc. Pajo Kanižaj, prema romanu Ivane Brlić-Mažuranić, r. Milan Blažeković, k. Ernest Gregl, Tomislav Gregl, mt. Mirna Supek-Janjić. — glazba Duško Mandić, sgf. Srđan Matić, Branko Varadin, Sanja Kolaj. — 35 mm, animirani, color, 85 min;

Klasična priča Ivane Brlić-Mažuranić o malenom junaku koji svojim poštenjem, dobrotom, mudrošću i plemenitošću nadvlada zlo. Sva bol i patnja koju je preživio pretvaraju se u snagu za koju niti ne zna da je ima. Hlapić, maleni šegrt, nepravedno optužen, odlazi od kuće razgaziti tijesne čizmice koje je njegov gospodar želio baciti u vatru. Pas Bundaš, njegov najbolji prijatelj, pobjegne odmah za njim. Već druge noći putovanja Hlapić ostaje bez čizmica, ukrade mu ih strašni Crni štakor. Tragajući za ukradenim čizmicama, susreće Gitu, cirkusku djevojčicu, i njezina papagaja Amadeusa. Nastavljaju putovanje zajedno, pomažući svakom i doživljavajući niz neobičnih i opasnih pustolovina. U konačnom obračunu hrabri Hlapić pobjeđuje zloradog lopova i s novim prijateljima i pronađenim čizmicama vraća se kući gdje ih sve čeka još jedno veselo iznenađenje.

MONDO BOBO / MONDO BOBO

DSL film, N. G. prom — diesel, t. t. Petrač: 1997. — sc. Goran Rušinović, r. Goran Rušinović, k. Ven Jemeršić, mt. Bernarda Fruk, Ivana Fumić — glazba Hrvoje Štefotić, sgf. Grubimix Labyrinth, kostim. Ante Tonč Vladislavić, maska Martina Iveković. — ul. Sven Medvešek, Nataša Dorčić, Svebor Kranjč, Lucija Šerbedžija, Mladen Tojaga — Busi, Damir Urban, Mojca Židanik, Jagoda Kaloper, Miroslav Škaro. — 35 mm, color, 80 min; Zagreb — u noći između srijede i četvrtka. Iz zatvorske je umobolnice pobjegao B. M., optužen za ubojstvo i pokušaj

ubojstva. U sukobu s policijom život je izgubila djevojka za koju se sumnja da mu je pomagala pri bijegu. Osumnjičeni održava prislan kontakt sa svojim odvjetnikom koji ga pokušava nagovoriti na predaju, no pred policijskom akcijom hvatanja, u kojoj sudjeluju specijalne postrojbe MUP-a, bjegunac se zatvara u napuštenu kuću, a kao taoca uzima nepoznatu ženu...

POINT NEUF

Hrvatska radio televizija, IPI International: 1997. — sc. Željko Senečić, Maja Gregl, r. Željko Senečić, k. Enes Midžić, mt. Josip Podvorac. — glazba Arsen Dedić, sgf., Duško Jeričević, kostim. Jasna Novak, maska Jasna Rossini. — ul. Ivan Marević, Senka Bulić, Dražen Kühn, Ana Karić, Filip Šovagović, Lucija Tomić, Damir Mejovšek, Jagoda Kaloper, Pero Kvirgić, Danko Ljuština, Branko Blaće, Borna Budak, Vedran Tomić, Žarko Kuvlja. — 35 mm, col

Misterij smrti i škrti biografski podaci predložak su priče o sudbini hrvatskog slikara Josipa Račića koji u osami pariške mansarde susreće neobične likove i doživljava ljubav s kabaretskom pjevačicom. Čudesni svijet jeftinog pariškog hotela miješa se sa sjećanjima na djetinjstvo i mladost u slavonskoj ravnici i nalazi svoj izraz u njegovim slikama koje počinju privlačiti pozornost stručnjaka. No na pragu uspjeha, iznenadna smrt prekida njegov stvaralački rad.

PUŠKA ZA USPAVLJIVANJE / SHOOTING GUN

Hrvatska radio televizija, FIZ d.o.o.: 1977. — sc. Hrvoje Hribar, r. Hrvoje Hribar, k. Slobodan Trninić, mt. Slaven Zečević. — glazba SVADBAS, sgf. Duško Jeričević, kostim. Ksenija Jeričević, maska Jasna Rossini. — ul. Rene Medvešek, Alma Prica, Jelena Miholjević, Nina Viočić, Filip Šovagović, Vili Matula, Igor Tkalec, Dražen Kühn. — 35 mm, color, 116 min;

Pokojni Dragutin Karlo Štajner, domoljub i lopov, ostavio je za sobom družinu nesposobnih gadova, bankrotiranu tvrtku, bezvrijednu limuzinu i ljutitu udovicu. Janko je ostavio kćer šefa policije za ljubav male džeparice, i sad čeka da ga kiša otplavi s pločnika pred ruskim veleposlanstvom... Pokupit će ga, međutim, Štajnerova udovica, s kojom će krenuti u avanturu da pravedno raspodijele Štajnerove dugove. To neće biti lako, jer vremena su u kojima se od poštenja ne živi, a od zločina se gine. Stara hrvatska politička mudrost kaže: što ne možeš prespavati, pokušaj preživjeti.

RUSKO MESO / RUSSIAN FLESH

Hrvatska radio televizija: 1997. — sc. Lukas Nola, r. Lukas Nola, k. Stan-ko Herceg, mt. Slaven Zečević — glazba Boris Runjić, sgf. Velimir Dimitrović, kostim. Vanda Ninić, maska Snježan Tomljanović. — ul. Ivo Gre-

gurević, Barbara Nola, Ljubomir Kapor, Inge Appelt. — 35 mm, color, 114 min;

Laura Palamar radila je, nakon izlaska iz zatvora, u javnoj kući kao prostitutka i njezina iznenadna smrt nikoga nije uznemirila. No njezina sestra Ida posumnja u policijsko izvješće o navodnom samoubojstvu i počinje vlastitu istragu koja će je dovesti puno dalje nego što je mogla zamisliti. Zapošljava se u »salonu za masažu« u kojem je Laura prije smrti radila i tu upoznaje ljude za koje nije znala da uopće postoje: svijet prostitucije i organiziranog kriminala, svijet korupcije i švercera oružjem, svijet seksualnih izopačenosti i narkomanije. Kad pod nerazjašnjenim okolnostima umire još jedna prostitutka, a zatim i službenik ministarstva, pokreće se nova policijska istraga koja uskoro pokazuje da je malo tko u tome društvu nevin...

TREĆA ŽENA / THE THIRD WOMAN

Glumačka družina Histron, Hrvatska radio televizija: 1977. — sc. Pavao Pavličić i Zoran Tadić, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Vladimir Kle-

ščić. — glazba Vanja Lisak, sgf. Boris Tadej, kostim. Lada Gamulin, ma-ska Snježana Tomljanović. — ul. Ena Begović, Vedran Mlikota, Filip Šovagović, Alma Prica, Vlatko Dulić, Gordana Gadžić, Božidarka Frait, Mladen Crnobrnja, Zoran Pokupeć, Vera Zima, Emil Glad, Ljubomir Kapor. — 35 mm, c/b, 103 min;

Zagreb u kasnu jesen 1991. i početkom 1992. godine u ratnom ozračju. Zamračenje i uzbune...

Treća žena, hommage filmu Carola Reeda *Treći čovjek*, slijedi obrazac (nastao prema noveli Grahama Greena) samo što je ambijent poslijeratnog Beča iz 2. svjetskog rata, smješten u poslijeratni Zagreb domovinskog rata. Lica, situacije, zaplet i cjelovitost priče u mnogome se preklapaju, ali su u *Trećoj ženi* glavna muška lica pretvorena u ženska. Snimljen u crno-bijeloj tehnici, film u sumornoj i gotovo zlokobnoj atmosferi prikazuje sudbine i moralne dvojbe neobičnih likova, koji su upleteni u intrigantnu kriminalističku priču.

Nagrade Pule '97.

Ocjenjivački sud Hrvatskog filmskog festivala Puła '97. (Petar Šelem, predsjednik, Ljubica Jović, Branka Šömen, Dejan Šorak, Zrinko Tutić), na sjednici 27. srpnja 1997. godine, donio je odluku o dodjeli sljedećih nagrada:

Velika Zlata Arena za režiju

Goran Rušinović za film *Mondo Bobo* u proizvodnji DSL film, N. G. from diesel, t. t. Petrač.

Velika Zlatna Arena za glavnu žensku ulogu

Ena Begović za ulogu Hele Martinić u filmu *Treća žena* redatelja Zorana Tadića u proizvodnji Glumačke družine Histron i Hrvatske Radiotelevizije.

Velika Zlatna Arena za glavnu mušku ulogu

Sven Medvešek za ulogu Bobe u filmu *Mondo Bobo* redatelja Gorana Rušinovića u proizvodnji DSL film, N. G. From-diesel, t. t. Petrač.

Zlatna Arena za scenarij

Branko Schmidt za film *Božić u Beču* u proizvodnji Inter filma i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za kameru

Goran Trbuljak za film *Treća žena* u proizvodnji Glumačke družine Histron i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za glazbu

Arsen Dedić za glazbu u filmu *Pont Neuf* u proizvodnji Hrvatske radiotelevizije i IPI International.

Zlatna Arena za scenografiju

Grubimix Labyrinth za film *Mondo Bobo* u proizvodnji DSL filma, N. G. prom — diesel, t. t. Petrač.

Zlatna Arena za kostimografiju

Lada Gamulin za film *Treća žena* u proizvodnji Glumačke družine Histron i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za ton

Mladen Pervan i Boris Grgurić za film *Božić u Beču* u proizvodnji Inter filma i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za montažu

Bernarda Fruk i Ivana Fumić za film *Mondo Bobo* u proizvodnji DSL film, N. G. prom — Diesel, t. t. Petrač.

Zlatna Arena za žensku epizodnu ulogu

Alma Prica za ulogu Vere Kralj u filmu *Treća žena* u proizvodnji Glumačke družine Histron i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za mušku epizodnu ulogu

Drago Krča za ulogu Josipa u filmu *Božić u Beču* u proizvodnji Inter filma i Hrvatske radiotelevizije.

Zlatna Arena za masku

Snježana Tomljanović za film *Rusko meso* u proizvodnji Hrvatske radiotelevizije.

Velika Zlatna Arena za cjelokupni autorski doprinos hrvatskoj filmskoj umjetnosti

Zoran Tadić redatelj filma *Treća žena* u produkciji Glumačke družine Histron i Hrvatske radiotelevizije.

Diana Nenadić

Festival bez granica

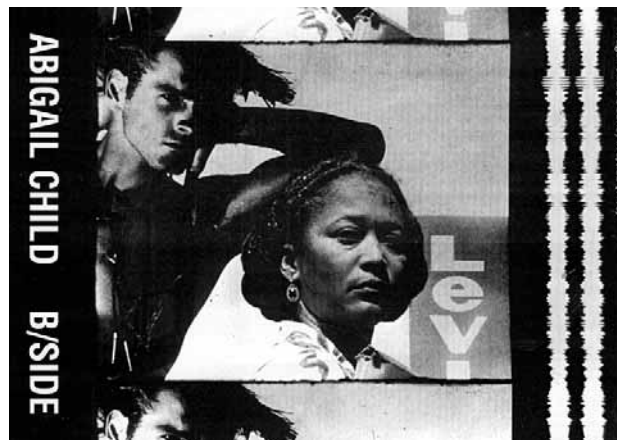
Međunarodni festival novog filma i videa, Split '97.

Film bez granica, naslov pod kojim je nekolicina talijanskih autora u posebnom programu predstavila svoje kratke filmove o temi (ne)tolerancije, lako bi se mogao protegnuti i do karakterizacije ukupnog programa ovogodišnjeg Međunarodnog festivala novog filma i videa u Splitu (6.-12. listopada).

U drugom izdanju, naime, najmlađi filmski festival kod nas već je poprilično razmaknuo granice svojih aspiracija, okupivši u Splitu autore sa svih kontinenata (osim Afrike), sve filmske rodove, kratki, srednji i dugi metar. I dakako, one radove koji okvire konvencionalne ili standardizirane kine-



Gustav Deutsch (Austrija): *Taschenkino*



Abigail Child (SAD): *B/side*

matografije krše u ime »novog«, pomaknutog, alternativnog ili jednostavno — drukčijeg.

Posebno cijeneći potonje, ovogodišnji selektori pripustili su u većem broju naslove i autore koji svoje »pravo na razliku« ne traže samo u području formalnih ili medijskih istraživanja, nego i unutar šire — kulturne, društvene i političke arene, tematizirajući socijalna pitanja, rasizam, spolnost, seks, nasilje ili homoseksualnost. Tako je jednim dijelom svog programa festival pokrio i trendovsko mjesto srodnih svjetskih festivala, što je lani uglavnom propušteno. Jedina granica koju su razvrstavanjem programa i dupliranjem žirija organizatori pokušali postaviti, bila je ona između filma i videoradova. No, i ona se odmah pokazala neodrživom zbog projekcijskih nepravilnosti (videoprojekcije filmova) i tehnološko-medijskih mutacija u realizaciji radova prikazanih u konkurenciji.

Primjedba da je videoprogram i ove godine bio znatno lošiji od filmskog, u takvom kontekstu ponešto gubi na važnosti: tehnološke razlike izgubile su se u bazenu različitih pristupa, estetika i poetika, izvedbenih postupaka i tematskih fokusa, čemu jednako dobro mogu poslužiti oba »medija«. Dvostruko veći odziv (oko 350 prijavljenih radova) autora iz tridesetak zemalja, donekle je izmijenio sliku koju smo o »novom filmu i videu« stekli prošle godine. Nizozemci, Britanci i hrvatski autori tada su, naime, statistički i kvalitativno nosili program, te bitno kumovali dominaciji konceptualnog, poetskog i strukturalnog filma/videoa. Sudjelovanje

Daniel Gruener (Meksiko): *De jazmin en flor*

autora iz Novog Zelanda i Australije, Meksika, Brazila i Argentine, Japana, te veći broj radova iz Sjedinjenih Država zasigurno su, uz spomenuto otvaranje prema provokativnim temama, pridonijeli promjeni te opće slike i šarolikosti programa. No, zbog preglednosti prikaza počnimo ipak od filmske konkurencije sa četrdesetak prikazanih naslova i velike nagrade filmu *Under New York* Danca Jacoba Thuesena.

Konačna odluka žirija pala je, naime, na jedan od rijetkih dokumentaraca u programu, k tome i razmjerno konvencionalan socijalno-angažirani film koji tematizira život njujorške podzemne željeznice portretirajući dva lika: policajca iz metroa s ambicijom barskog zabavljača i tamnoputog beskućnika. Film je realiziran iznimno vješto, kombinacijom anketne metode i reportažne istrage koja usporedno prati dva autentična lika s ulice. No, unatoč tome, velika nagrada mnoge je iznenadila jer film pomalo odudara od zacrtane alternativne vertikale festivala, te bi se udobnije smjestio na kakvom televizijskom programu ili festivalu dokumentarnog filma. Thuesenov film imao je k tome i zanimljivog tematskog srodnika, film *B/strana (B/side)* poznate američke autorice Abigail Child, koji dojmljivo ocrtava bijedu u zapuštenoj velegradskoj četvrti kombinirajući dokument i fikciju, miješajući objektivnu i subjektivnu perspektivu promatranja. Novina filmskog programa svakako je veći broj kratkih igranih filmova, od kojih veći dio odmak od standarda bilježi u tematizaciji i estetizaciji, dok manji dio graniči s eksperimentom. Takav je, primjerice, nagrađeni britanski film *Dakle, što se dogodilo (So, What Happened)* Malcolm Crowea, s jednostavnom pričom o dvojici prijatelja, ali izrazito složenom narativnom strukturom i obradom.

Dominirale su ipak vizualno izglobljene i humorno poantirane igrane minijature, kao što je njemačka *Pogubljenje* Michaela Baumanna, vic-film o giljotiniranju u cijelosti snimljen iz ekstremnog gornjeg rakursa, ili australski *Sporazum (Pact)* Scotta Pattersona, film s ozračjem apsurdna, »darker-skom« ikonografijom i pričom o pokušaju ritualnog samoubojstva dvoje ljubavnika. Varijacije na temu smrti, nasilja, samouništenja, bilježi još nekoliko radova. Samoubojice je tako združio i meksički autor Daniel Gruener u kratkom radu *Jasmin u cvatu (De Jasmin en Flor)*, geg-filmu o slučajnom susretu dvojice samoubojica na vrhu nebodera; Nizozemac Quirijn Kuchlein u filmu *Polje (De Eng)* priredio je pred kamerom začudan ritualan dvoboj dvojice razodjevenih muškaraca na smrznutoj pustopoljini, dok je morbidna priča Dankinje Pernille Ficher Christensen *Djevojka nazvana sestrom* o djevojčici koja sumornim krajolikom razvlači tijelo svog mrtvog brata, stvorila film zagonetke i jezovite atmosfere. Mračan i vizualno dojmljiv bio je i feministički intoniran film Njemice Marine Caba Rall *Zbogom (Absched)* s pričom koja tematizira bračno nasilje.

Medijsko nasilje i voajerizam bili su pak predmetom almodovarovske igrane parodije *Uživo i u boji — seks i krv na TV-u*, brazilca Tadeusa Knudsena. Jedini japanski film u konkurenciji, *Narakue* Macotoa Tezka, mnoge je svojom vizualizacijom, inscenacijom i semantičkim sustavom podsjetio na filmove Petera Greenaway. Riječ je o ponešto predugačkom konceptualnom djelu cikličke strukture koje simulira silazak u podzemlje, a vertikalnim nizom bizarnih scenskih fragmenata kao da prebire po katovima ljudske podsvijesti.

U 50-minutnim *Kraljevima (Kings)*, Amerikanca Daniela Maldonada, festival je dotaknuo i još jednu kurentnu temu — potragu za identiteom, što je okosnica njegove priča o androginoj ženi.

Među eksperimentalnim radovima na filmskoj vrpici jedan od pamtljivijih nedvojbeno je crno-humorno intoniran *Sretan svršetak (Happy End)* Austrijanca Petera Tscherkasskyja s posebnim »srednjoeuropskim« štihom. Film je zgodno komponiran od isječaka amaterskih (super 8 mm) snimaka kućnih proslava jednog bračnog para, te ironizira veselice s kič-rekvizitima, likerima i Sacher-tortom. Drugi Austrijanac Thomas Draschan (*Franziska*) trominutni film od jednog kadra rastavlja na sličice, da bi ih presložio prema novom redoslijedu i ispitaao/ustpostavio novu čitljivost prikazanog prizora. Peter Skuts iz SAD-a poslužio se pak slikama američkog slikara Edwarda Hoppera, da bi ispričao priču o izgubljenosti ljubavi *Ljeto, 1943. (Summertime, 1943)*.

Među imenima za pamćenje trebao bi se naći Paul Swadel, autor iz omanje »reprezentacije« Novog Zelanda koja je, pored konvencionalnih, pokazala i zanimljive primjerke čistog eksperimentalnog filma. Pomoću digitalne tehnike Swadel je komponirao dva efektno vizualizirana i ritmizirana kratka rada — *Pištolji (Supercolider Guns)* i *Infekcija* koji zbog rabljenih postupaka (repetitivnost, komadanje i umnažanje slike) podsjećaju na video domaćeg autora Milana Bukovca. Njegova australska susjeda Alyson Bell predstavila se radom *Ovdje sjedim ja (Here I Sit)*, filmom koji dojmljivo ilustrira



Scott Patterson (Australija): *Pact*

poeziju australskog pjesnika Sandyja Jeffsa kombinacijom različitih tehnika. No, možda najveću zbirku raznovrsnih tehničkih postupaka i trikova primjenjuje Amerikanac Pat O'Neill u 38 minuta dugom filmu *Smetnje u slici*, 38 minuta dugom eksperimentalnom ostvarenju koje opstruira semantičku čitljivost vlastitog niza fragmenata.

I na animacijskom krilu alternative vladaju iznimna šarolikost i raznovrsnost tehnika: od geg-filma i animacije crteža (*Rubikon* Gila Alkabetza), stop-fotografije (*Cirkus* Finkinje Maije Blafield s temom o odnosu pojedinca i represivnog društva i *Mecanomagie* Austrijanca Badyja Mincka), anima-



Pernille Fisher Christensen (Danska): *Pigen som var soster*



Adva Magal (Izrael): *Yalda shel tzemer gefen*

cije crteža u pijesku (jednominutna dosjetka *Štrajk sekretarica* Stephanie Saghri), do animacije modela u filmu *Inspektor svetac* (Mikea Bootha). Potonji se bavi birokratskim mentalitetom, a dolazi iz poznatog britanskog Aardman studija, specijaliziranog za animaciju modela.

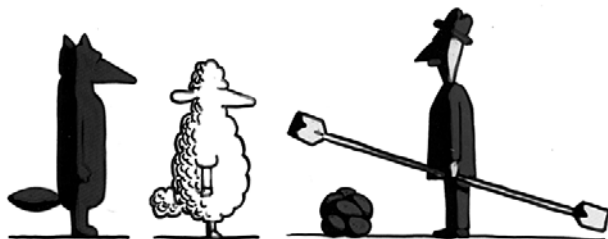
U filmskom dijelu programa operiralo se i zvučnim imenima, kao što je ono Chrisa Markera, istaknutog francuskog dokumentarista i politički angažiranog redatelja. U Split je poslao svoj posljednji cjelovečernji film *Peta razina* (*Level*

Five). Film je svojevrsna rekonstrukcija bitke za Okinawu, kojom, s nakanom da prema njoj složi videoigru, posreduje pripovjedačica. Marker je, osim politikom, vidljivo opsjednut i novim tehnologijama i videoigramama, ali i razvučenim monolozima. Film je, k tome, prikazan bez hrvatskog prijevoda, pa nije naišao na posebno dobar prijam. Veće zanimanje pobudio je cjelovečernji portret-hommage Sergeju Eisensteinu, nadahnut njegovim memoarima i vješto komponiran od isječaka njegovih filmova, te arhivskih snimaka. Sličan

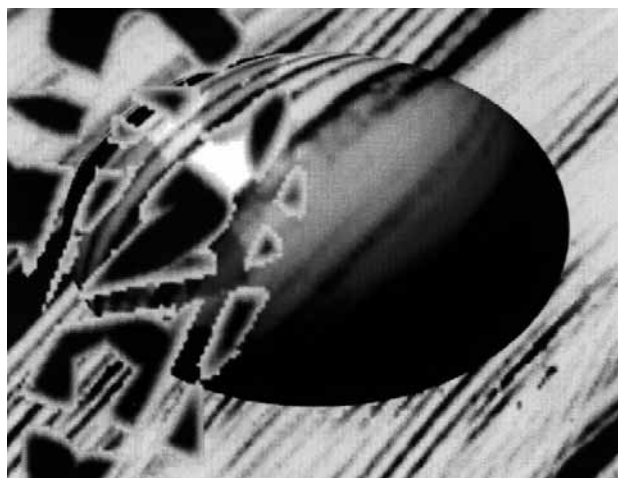
A Riddle:

**A Wolf, a sheep and a cabbage
need to cross the river.**

**How can you bring them across, one by one,
without the sheep eating the cabbage,
nor the wolf eating the sheep?**



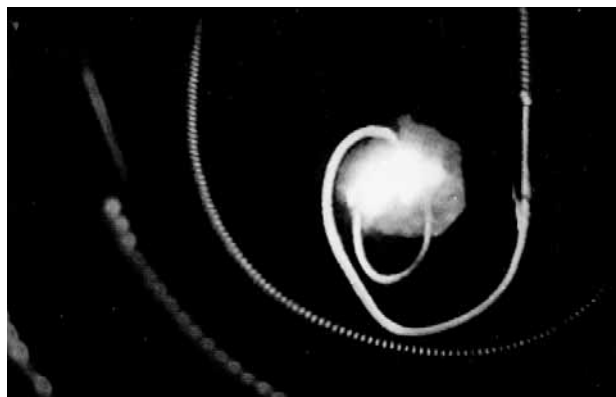
Gil Alkabetz (Njemačka): *Rubicon*



Trine Vester (Danska): *Stemmer*



Stefanie Saghri (Njemačka): Sekretarinnenstreik



Jean-Luc Massicci (Italija): La bella addormentata...

jednosatni autoportret, koji je bez razloga razvikan kao kuriozitet inače slabije video-konkurencije, napravila je kombinacijom filmskih inserata i dokumentarnog materijala, belgijska glumica, spisateljica i redateljica Chantal Akerman.

Selektori su kod videa bili znatno popustljiviji, pa se u program proguralo nekoliko radova kojima nije mjesto na festivalu alternativnog filma, poput slovenskog »filozofsko-medijskog traktata« o kulturi postsocijalizma u video-doku-

Petar Krelja

Steina Vasulka – Nadahnuti počelima

Bio je to ponešto zamoran dan na 2. međunarodnom festivalu novog filma i videa; nizahu se jednolični produkti podosta hermetičnog i umornog eksperimentalističkog duha. Dakako, okupljeno društvo nije niti slutilo da će, na pozadini te očite iscrpljenosti, tako kontrastno i tako očaravajuće radosno bljesnuti »otisci vatre« Amerikanke islandskog podrijetla — Steine Vasulke. I visoko sofisticirani kritički um koji se kalio na stotinama pa i tisućama medijski šifriranih poruka, mogao je — tog splitskog poslijepodneva u prostoru *Zlatnih vrata* — očitjati okrepljujuću ljepotu prizora koji kao da se natjecahu u začudnosti i blještavilu »eksplozivnih« ili krotkih vizualnih senzacija... No, dovodeći nas u neko stanje opčinjenosti i blaženstva, ti nas prizori — gotovo istodobno — stadoše salijetati i pitanjima o prirodi autorčina umijeća i naravi njezinih postupa.

Među davnim radovima koji su prethodili videu Steine Vasulke rado ćemo se sjetiti svojedobno Oskarom nagrađena dragulja *Staklo* Nizozemca Berta Haanstre; dominirahu u tom filmu — kronometarski precizna ritma — staklo, vatra i puhači koji, poput savršeno uigranog orkestra — na zadanu džezističku temu — predočavahu svu ljepotu čovjekova rada.

Poput Haanstre, i Steina Vasulka dokumentaristički »registrira« prizore iz života; no, dok su Nizozemcu »komadići« stvarnosti tek građevni materijal za stilizacijski preciznu izvedbu montažne konstrukcije djela, dotle Amerikanka »uzima« prizor da bi ga — razlažući bogatstvo njegove strukture — oslobodila zvučne i slikovne bremenitosti. Reklo bi se, onaj prvi alat kojim se duh služi, kamera, uočava atraktivni prizor dinamične obrade usijana metala, statično ga snima i onda ga predaje onom drugom, montažnom uređaju — na dalju »obradu«. No, dok tvornički strojevi obavljaju svoj posao posve mehanički i na osnovi fiksnih programa, dotle video — artistica Steina — poput kakva skulptora koji je u prirodi zatekao početnu artikulaciju — transformira građu u razigrane unikatne oblike. Njoj je posve dovoljno da pritiskom na određeni gumb elektronskog uređaja uspori pokret velikog čekića što nemilice tuče po usijanoj čeličnoj ploči pa da otpočne fantastični ples gorućih otpadaka koji se — poslije svakog gromoglasnog udara — otkidaju od užarene mase. S druge strane, na margini tog začudnog oblikovanja metalnog materijala, u kakvom zaturenom kutku, jedna druga vrsta otpadaka svojim živahnim, čak objesnim poskakivanjem duhovito komentira taj, tako dramatičan i bučan »sraz elemenata«.

A pomno pretraživanje osnovnih jedinica elektronske vrpce, frameova — posve po uzoru na filmske kvadrate — otkriva svjetlosne fenomene s kojima se ljudsko oko ne umije nositi; autorica će časom stopirati kakvu koloristički efektanu svjetlosnu česticu da bi — tim umjetnim produženjem njezina života — objavila svu ljepotu njezinih oblika. Istim će postupkom — ra-

zotkrivanja framea kao riznice začudna svjetla — u »nadmenom« napuhivanju i poskakivanju neke kipuće melase uočiti kakvu kapricioznu »skulpturu«, da bi je — samo tren poslije — vratila svom počelu i zamijenila novim prizorima.

Upravlajući carstvom golemih elektronskih moći — na način kakva zaigranog demijurga — Steina Vasulka uspijeva »tešku« figuraciju metala i robusnih strojeva transcendirati u dojmive grafičke listove i dinamične apstraktne oblike. Jednako će tako snagom vlastite imaginacije na nebu upisati nježne tragove ptičjih krila, kao što će vodu »natjerati« da nas napadne epifaničnim slapovima boja, a u zemlji prepoznati »gromače«...

Tu Steininu nepredvidljivu, a tako dojmljivu svjetlospisnu čaroliju moćno pothranjuje fenomen transformirana zvuka. Bivša glazbenica Steina Vasulka pronašla je — u elektronskoj napravi — svoje novo glazbalo. »Prebirući« po njemu, otkrila je zvučne registre koji — u sprezi i zbog sprege s prizorima — razmiču granice novozvučne partiture.

Statični prizori puni unutrašnjeg pokreta i brzih svjetlosno-kolorističkih preobrazbi ulančani su u nisku koja poštije načelo — ritmički snažnih — audiovizualnih kontrasta; poslije uzastopnih »bombardmana« slijedi sablasno tih prizor obavijen paučinstim oblicima koji se — iznutra obasjavani povremenim proplamsajima — bešumno pretakaju u neke tamne prostore.

To autorsko upisivanje anorganskog u anorgansko prerasta u sublimnu poeziju nadahnutu počelima: Vatrom, Vodom, Zemljom i Zrakom.



Maija Blafield (Finska): Sirkus

mentarnom složencu Marine Gržinić i Ane Šmid, ili talijanskog »dokumentarca u fundamentalističkom stilu« *Zlo i pop kultura* Canea Capovola.

Prevladao je eksperimentalni video unutar kojega su sve izrazitije sklonosti kompjutorski generiranoj slici i istraživanju *cyberspacea*. Toj podskupini pripadaju: australski *Delf* autora Jamesa Davida Cunninghama koji istražuje 3D prostor digitalno stvorenim oblicima života i *Izgubljeni u teleprostoru* Fanny Jacobson i Coleen Cruise, slovenski *Rotas Axis Mundi* Dragana Sreče, apstraktna kompjutorska animacija *Stemmer* Dankinje Trine Vester, *Kućevlasnik* Dana Okija i prvonagrađena *Konvergencija* Vladislava Kneževića. Potonja dva autora svjedoče svojim radovima o visokim standardima koje je hrvatski eksperimentalni film postigao na ovom području, te prinosе visokom prosjeku domaće reprezentacije. Nju dopunuje Milan Bukovac sa *Sonatom za Ernesta G.*, strukturalnim radom koji potragu za filmom organizira prema strukturi glazbenog oblika, Danijel Šuljić s animiranim *Highway 59*, Darko Vernić Bundi s *Centrom svijeta*, trio Kožul-Maraković-Blažeković u apstraktnoj kompoziciji *Switchbacka* i Renata Poljak u suptilnoj i nostalgličnoj plovidbi u djetinstvo (*Utjeha/granice i okviri*).

Visoke domete eksperimenta autora iz Danske, o čemu je lani svjedočila retrospektiva danskog filma, a ove godine i filmski program, potvrđuje, među ostalim, efektna, kompozicijski i semantički složena studija vremena u videu *Da vrijeme ide unatrag* Jespera Brenta i Karea V. Poulsena koja je

zavrijedila posebno priznanje žirija. U video konkurenciji dogodila se i vjerojatno najprovokativnija projekcija festivala iz paketa »kontroverzних« radova — projekcija *Crne rukavice* (*The Black Glove*), visoko stilizirane sado-mazo užitaka s dvjema ženskim protagonisticima, Amerikanke Marie Beatty koja na festivalu zastupa ultimativno žensko pismo i više nego zorno svjedoči o otvaranju Splita prema temama s dnevnog reda kulturološko-političkih i »manjinskih« rasprava.

Festivali se dakako ne procjenjuju samo prema konkurenciji, nego i prema pratećim programima. U Splitu ih je i ove godine bilo mnogo. Uz neslužbeni program *Next Door*, koji je među ostalim, predstavio izraelski alternativni film, priređene su i projekcije cjelovečernjih filmova izvan konkurencije, te brojne retrospektive: japanskog filma i videa, videoradova Atsushija Ogata (član žirija), britanske autorice Anne Thew

(članica žirija), novog ženskog filma američkih autorica, hrvatskog dokumentarca šezdesetih godina. Mjesto *Sotonskog tanga*, prošlogodišnje sedmosatne festivalske atrakcije, nedvojbeno su popunile osebujne medijske instalacije Woodyja i Steine Vasulka. Uz bogat, raznovrsan i »otvoren« program, Festival je imao i publiku i brojne strane goste, a već sada se može reći da će na ljestvici svjetskih festivala alternativnog filma i videa zauzeti visoko mjesto.

UDC 791.6

Diana Nenadić

Out of Bounds

International Festival of New Film and Video, Split '97

Presenting authors and works from more than thirty countries, the International Festival of New Film and Video in its second issue (Split, 6th-12th October) considerably extended its boundaries. In comparison with the last-year programme marked by the dominance of experimental and media exploration, this year competition has included film and video works occupied with themes from broader political and cultural arena, such as social misery, sex and sexuality, or violence. Only introduced boundary was that between video and film competition, both marked by aesthetic, structural and stylistic diversity.

Filmografija Splita '97.

Filmovi u natjecateljskom programu/Film Competition

- 1825 NORTH KINGSEY / SAD: 1997. — Hally Grounds. — 16 mm, col, 4. 25 min
- ABSCHIED / Njemačka: 1997. — Marina Caba Rall. — 16 mm, col, 8 min
- AO VIVO E A CORES — SEXO E SANGUE TV / Brazil: 1996. — Tadeu Knudsen. — 35 mm, col, 14 min
- ASPERGER AND PROUD / Velika Britanija: 1996. — Molly Okell. — 35 mm, col, 4. 56 min
- B/side / SAD: 1996. — Abigail Child. — 16 mm, cb/col, 38 min
- BONTOC EULOGY / SAD, Filipini: 1996. — Marlon Fuentes. — 16 mm, cb, 57 min
- DE ENG / Nizozemska 1997. — Quirijn Kuchlein. — 16 mm, col, 7 min
- DE JASMIN EN FLOR / Meksiko: 1996. — Daniel Gruener. — 35 mm, col, 13 min
- DOWN TIME / Velika Britanija: 1996. — Charlotte Collins. — 16 mm, cb, 12. 20 min
- ELLIPSIS / SAD: 1996. — Lana Bernberg, Sabisha Friedberg. — 16 mm, cb, 8. 35 min
- EXECUTION / Njemačka: 1996. — Michael Bauman. — 35 mm, col, 4. 30 min
- FINAL CUT / Australija 1996.-1997. — Justin Case. — 35mm, col, 3. 11 min FRANZISKA / Austrija: 1996. — Thomas Drachan. — 16 mm, col, 5 min
- HAPPY END / Austrija: 1996. — Peter Tscherkassky. — 35 mm, col, 12 min
- HERE I SIT / Australija: 1996. — Alyson Bell. — 35 mm, col, 8. 16 min
- HINGERICHTET / Njemačka. — Michael Baumann. — 16 mm, 4. 30 min
- HORIZONTAL BOUNDARIES / SAD: 1996. — Pat O'Neil. — 35 mm, 10 min
- INDIANA / Austrija: 1996. — Thomas Keip. — 35 mm, cb, 4 min
- KINGS / SAD: 1996.-1997. — Daniel Maldonado. — 16 mm, cb, 50 min
- L'ARMADIO / Italija: 1996. — Daniele Falleri, Werther Germondari. — 35 mm, cb, 12 min
- LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO / Italija: 1996. — Jean-Luc Massicci. — 16 mm, col, 11 min
- LEVEL 5 / Francuska: 1996. — Chris Marker. — 35 mm, col, 90 min
- MECHANOMAGIE / Austrija, Luxembourg: 1996. — Bady Minck. — 35 mm, col, 15 min
- MOVEABLE FEAST / Singapur: 1996. — Kelvin Tong, Sandi Tan, Jasmine Ng. — 35 mm, col, 12 min
- NARAKUE / Japan 1997. — Macoto Tezka. — 35 mm, col, 44 min
- PACT / Australija: 1996. — Scott Patterson. — 35 mm, cb, 10 min
- PERFEKT(1982/84)1-3 / Austrija: 1996. — Dietmar Brehm. — 16 mm, cb, 41 min
- PIGEN SOM VAR SOSTER / Danska: 1996. — Pernille Fisher, Christensen. — 35 mm, cb, 12 min
- RUBICON / Njemačka: 1997. — Gil Alkabetz. — 35mm, col, 6. 54 min
- SERGEI EISENSTEIN, AUTOBIOGRAPHY / Rusija 1996. — Oleg Kovalov. — 35 mm, cb, 87 min
- SEKRETARINNENSTREK / Njemačka: 1996. — Stefanie Saghri. — 16 mm, cb, 1 min
- SIRKUS / Finska: 1997. — Maja Blafeld. — 16 mm, cb, 12. 20 min
- SO WHAT HAPPENED / Velika Britanija: 1996.-1997. — Malcolm Crove. — 16 mm, col, 7 min
- SUMMERTIME 1943 / SAD: 1996. — Peter Skuts. — 16 mm, col, 5 min
- SUPERCOLLIDER: GUNS / Novi Zeland 1996. — Paul Swadel. — 35 mm, cb, 1. 30 min
- SUPERCOLLIDER: INFECTION / Novi Zeland: 1996. — Paul Swadel. — 35 mm, col, 2. 30 min
- TASCHENKINO / Austrija: 1996. — Gustav Deutsch. — 16 mm, cb, 30 min
- THE ROAD BACK / Novi Zeland: 1996. — Annalise Patterson. — 35 mm, col, 15 min
- THE SAINT INSPECTOR / Velika Britanija: 1996. — Mike Booth. — 35 mm, col, 5 min
- TROBLE IN THE IMAGE / SAD: 1996. — Pat O'Neil. — 35 mm, col, 38 min
- UNDER NEW YORK / Danska 1996. — Jacob Thuesen. — 35 mm, col, 59 min

Videoradovi u natjecateljskom programu/Video Competition

- 91, 2, 3... / Hrvatska: 1996. — Dražen Kranjec. — col, 2 min
- AGUA / Argentina: 1997. — Margarita Bali. — video, col, 12 min
- BAD MOOD WOMAN / Velika Britanija: 1996. — Alison Murray. — col, 1. 14 min
- BETWEEN STRANGERS / Velika Britanija: 1996. — Emma Wass. — cb, 2 min
- CENTAR SVIJETA / Hrvatska: 1997. — Darko Vernić Bundi. — col, 5 min
- CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN / Francuska: 1996. — Chantal Akerman. — col, 60 min

- CLOISON / Francuska: 1997. — Beriou. — col, 5 min
- CONVERGENCE / Hrvatska: 1997. — Vladislav Knežević. — cb/col, 6. 50 min
- DEL(DIGITALLY ENGINEERED LIFE FORMS) / Novi Zeland: 1997. — James Cunningham. — col, 6 min
- EIN TISCH, ZWEI TELLER... / Njemačka: 1996. — Vladimir Frelih. — col, 5 min
- ENTWEDER-ODER / Njemačka: 1997. — Veit-Lup. — col, 10. 40 min
- ES TODO / Argentina: 1997. — Gabriela Golder, Juan Seoane. — col, 67 min
- EVIL AND POP CULTURE / Italija: 1996. — Cane Capovolto. — col, 20 min
- FAMILY VALUES / Finska: 1997. — Teemu Maki, Pijetta Brander. — col, 14 min
- HIGHWAY 59 / Austrija: 1996. — Danijel Šuljić. — cb, 2. 39 min
- JUST FOR FUN / Njemačka: 1996. — Anke Daumichen. — col, 3 min
- LOST IN TELESPACE OR THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE LOVER / Australija: 1996. — Fanny Jacobson, Colleen Cruise. — col, 12 min
- MEMORY TRACKS / Velika Britanija: 1996.-1997. — Jamika Ayalon. — col, 8 min
- MORELE HERBEWAPENING / Belgija: 1996. — Mie Van Kerhoven. — col, 12 min
- ORIENTATION POINT / Finska: 1997. — Tuukka Luukas. — col, 2. 10 min
- OROMI / Austrija, Turska: 1997. — Ethem Ozgüven. — cb, 3 min
- PALERMO / Italija: 1996. — Salvo Cuccia. — col, 16 min
- PLUSQUAM PLUS / Austrija: 1997. — Natalie Cortiel. — col, 3. 45 min
- RETROAVANGARDA + POSTSOCIALIZEM + IRWIN / Slovenija: 1997. — Marina Gržinić, Ana Šmid. — col, 22. 5 min
- RADIO ISLAND / SAD: 1997. — Van McElwee. — col, 12 min
- RIANTE CONTREE / Francuska: 1996. — François Fogel. — col, 3. 40 min
- ROTAS-AXIS MUNDI / Slovenija: 1996. — Srečo Dragan. — col, 5 min
- SKIN. ES. THE. SIA / SAD: 1994. — Vicky Funari. — video, col, 18 min
- SONATA ZA ERNESTA G. / Hrvatska: 1997. — Milan Bukovac. — cb/col, 8 min
- STEMMER / Danska: s. d. — Trine Vester. — 5 min
- STONE TABLE / Nizozemska: 1997. — Rob Pas. — col, 3. 40 min STORM / Danska: 1996. — Thomas Ekrem. — col, 2. 58 min
- SWITCHBACK / Hrvatska: 1997. — Kristian Kožul, Nikola Maraković, Alan Blažeković. — col, 4. 20 min
- TAENK HVIS TIDEN GIK — BAGLAENS / Danska: 1996. — Jesper Brent, Kare V. Poulsen. — cb/col, 17. 22 min
- THE BLACK GLOVE / SAD: 1996. — Maria Beatty. — cb, 27 min
- THE HOUSEHOLDER / Nizozemska: 1997. — Dan Oki. — col, 9. 38 min
- THE MOTHERHOOD-ITCH (F. V. II) / Finska. — Pijetta Brander, Teemu Maki, 14 min
- THE OBSERVER / Norveška: 1996. — Sune Maroni. — col, 29 min
- THE SHANGAIED TEXT / SAD: 1996. — Ken Kobland. — cb/col, 20 min
- TUUT / Belgija: 1996. — Reinaart Van Hoe. — cb, 4. 30 min
- UTJEHA (GRANICE I OKVIRI) / Hrvatska: 1997. — Renata Poljak. — cb, 2. 6 min
- VIDEOSKIZZEN / Austrija: 1996. — Rita Inez Reichhuber. — col, 6 min
- VRTOGLAVI PTIČ / Slovenija: 1996. — Sašo Podgoršek. — col, 33. 40 min
- ZONDER TITEL 1996 / Njemačka: 1996. — Lisette Stalenhoef. — col, 4. 30 min
- BEYADAM TOVOT / Izrael: 1994. — Oded Daviddoff. — film, 16 mm, col, 18. 45 min
- CUT THE PARROT / Kanada: 1997. — Donigan Cummings. — video, col, 40. 16 min
- EICH HIFSAKTI LEFAHED VELAMADETI LEEHOV ET ARIK SHARON / Izrael: 1997. — Avi Mograbi. — video, col, 61 min
- EVITA — THE UNQUIET GRAVE / Velika Britanija: 1966. — Tristan Bauer, Miguel Bonasso. — video, c/b + col, 51 min
- IME MAJKE: NARANČA / Hrvatska: 1995. — Jasna Zastavniković. — video, cb/col, 18 min
- IT'S ELEMENTARY — TALKING ABOUT GAY ISSUES IN SCHOOL / SAD: 1996. — Debra Chasnoff. — film, 16 mm, col, 77. 35 min
- LES SEPTBRANCHES DE LA RIVIERE OTA / Kanada: 1997. — Francis Lederc. — video, cb/col, 61. 11 min
- TALK OF THE TOWN / Novi Zeland: 1995. — Lani Tupu. — film, 35mm, col, 10. 30 min
- THE QUEER OR DEAD LONG LIVE THE QUEER / Belgija: 1994. — Karen Vanderborgh. — video, col, 1 min
- UN PEDAZO DE NOCHE / Meksiko: 1995. — Roberto Rochin Naya. — film, 35mm, cb, 30 min
- YALDA SHEL TSZEMER GEFEN / Izrael: 1992. — Avda Magal, film, 16 mm, col, 8. 31 min

Retrospektive / Retrospectives

Hrvatski dokumentarci šezdesetih / Croatian documentary of Sixties Izbor: Dario Marković

- MEDITERANSKI PROZORI / Zagreb film: 1960. — Branko Belan. — 35 mm, cb, 12 min
- LASICA / Zora film: 1962. — Branko Marjanović. — 35 mm, col, 16 min
- LJUDI NA TOČKOVIMA / Zagreb film: 1963. — Rudolf Sremec. — 35 mm, cb, 14 min
- DVORIŠTE / KK Zagreb: 1963. — Mihovil Pansini. — 16 mm, cb, 13 min
- SUNT LACRIMAE RERUM / Zagreb film: 1965. — Edo Galić. — 35 mm, cb, 11 min
- TIJELO / Zagreb film: 1965. — Ante Babaja. — 35, cb, 11 min

Program vrata do / The Next Door Programme

- 37 STORIES ABOUT LEAVING HOME / Japan, SAD: 1996. — Shelly Silver. — video, cb/col, 52 min
- A KAKAS ES A HORDO / Mađarska: 1996. — Pinter Georg, film, 35 mm, col, 19 min
- A ORIGEM DOS BEBES SEGUNDO KIKI KAVALLANTI / Brazil: 1996. — Anna Muylaert. — film, 35 mm, col, 14 min

LUJDI S NERETVE / Zagreb film: 1966. — Obrad Glušević. — 35 mm, cb, 16 min
 MOST / Zagreb film: 1965. — Zlatko Sudović. — 35 mm, cb, 12 min
 FOKUS / FAS-Filmski autorski studio: 1967. — Ivan Martinac. — 35 mm, cb, 215 m
 OD 3 DO 22 / Zagreb film: 1966. — Krešo Golik. — 35 mm, cb, 13 min
 POHVALA RUCI / Zagreb film: 1968. — Bogdan Žižić. — 35 mm, cb, 11 min
 KAD TE MOJA ČAKIJA UBODE / Zagreb film: 1969. — Krsto Papić. — 35 mm, cb, 16 min
 UČITELJ PLESA / Zagreb film: 1969. — Rudolf Sremec. — 35 mm, cb, 12 min
 MUR BUR / Zagreb film: 1969. — Nikola Babić. — 35 mm, col, 10 min
 PONUDE POD BROJ / FAS: 1969. — Petar Krelija. — 35 mm, cb, 10 min
 ČVOR / Zagreb film: 1969. — Krsto Papić. — 35 mm, cb, 11 min

Japanski film i video / Japanese Film and Video
Izbor: Takashi Nakajama

VISUAL BRAINS — DE-SIGN 7: ARMAGEDDON / 1996. — Otsu Hatsune, Kazama Sei. — video, col, 10 min
 BE IN CONFUSION / 1995. — Nakayama jin. — video, col, 10 min
 FADE INTO WHITE / 1996. — Goshima Kazuhiro. — video, cb, 10 min
 CHROMATIC CLIFF / 1997. — Jamamoto Shini-chi. — video, col, 11 min
 KYOSEI SOKAN: DEPORTACIJA / 1995. — Sarujama Norihro. — film, 8 mm, col, 3 min
 KAE, ONNANOKO DESHO: KAE, PONAŠAJ SE KAO PRAVA CURA / 1996. — Idemiisu Mako. — video, col, 47 min

Novi ženski film (New York by Women)
Izbor: Sarah Turner, Velika Britanija

THE WATTERSHED: RAZVOĐE / 1994. — Alia Syed. — 16 mm, cb, 7 min
 HERMAPHRODIT BIKINI: HERMAFRODITSKI BIKINI / Clío Barnard. — video, col, 5 min

DESERT ROSE: PUSTINJSKA RUŽA / 1996. — Cordelia Swan. — video, cb, 25 min DELILAH / 1996. — Tanya Syed. — 16 mm, col, 9 min
 HOW WILKIE DISCOVERED ENGLAND: KAKO JE WILKIE OTKRIO ENGLSKU / 1993. — Pier Wilkie. — 16 mm, col, 15 min

Autorske retrospektive / Artist's Retrospectives

Atsushi Ogata, Japan

SEMI NO UTA: CVRČKOVE PJESME / 1987. — video, boja, 9 min
 KAGEN: UBRZAVANJE-USPORAVANJE / 1988. — video, boja, 9 min
 OTAKIAGE: KRIJES / 1988.-1989. — video, boja, 16 min
 KARAN KORON: DIN-DON, KLAP-KLAP / 1989. — video, boja, 6 min
 KIRI NO UTA: MAGLENA PJESMA / 1991. — video, boja, 6 min
 AKI NO TAWAMURE: JESENJA ŠALJIVOST / 1991. — video, boja, 6. 30 min
 FUYU NO TAWAMURE: ZIMSKA ŠALJIVOST / 1992. — video, boja.
 TSURU NO MAI / 1992. — video, boja, 3 min
 CICADA DREAM: CVRČKOV SAN / 1992. — video, boja, 5 min
 TIMELESS SCENT: BEZVREMENI MIRIS / 1992. — (u suradnji s Monikom Guter). — video, boja, 3. 30 min

Anna Thew, Velika Britanija

A MATTER OF LIFE OR DEATH
 MOURNING GARDEN BLACKBIRD: OPLAKUJUĆI VRTNI KOS / 1984. — 16 mm, dvostruko platno, 8 min
 EROS EROSION: EROZIJA EROSA / 1990. — 16 mm, 43 min
 CLING FILM: FILM ZA PRIPIJANJE / 1993. — 16 mm, 20 min
 STEINA & WOODY VASULKA, SAD

Izbor videoradova i dokumentarnog materijala o nastajanju umjetničkih djela

Posebni program / Special Programme

INTOLERANCE — SQUARDI DEL CINEMA SULL'INTOLLERANZA / Italija: 1997. — razni autori. — 35 mm, cb, 90 min
 MONDO BOBO / Hrvatska: 1997. — Goran Rušić. — 35 mm, cb, 90 min
 VOCI NEL TEMPO / Italija: 1996. — Franco Pia-voli. — 35 mm, col, 87 min
 WITMAN FIUK / Mađarska: 1997. — Janos Szasz. — 35 mm, col, 93 min

Instalacije / Installations

7 UUR — 7 TAKES / Nizozemska. — Winneke Van Muiswinkel (FILM, 16 MM)
 CIRCULATIONS / Velika Britanija. — Trevor Batten (AMIGA)
 KODF-VERDRELI-ANLAGE / Austrija. — Hari Setka (VIDEO)
 MUTATIONS / Brazil, Francuska. — Domsche&Itapura (MAC/PC)
 POEM* NAVIGATOR / Nizozemska. — Mirel Mirage (PC + INTERNET WEB SITE)
 SKOK: THE DIVE / Hrvatska. — Dalibor Martinis (VIDEO)
 SUBJECT: EMOTIONS ENCODED / Nizozemska. — Mirel Mirage (PC)
 TEU FELSKREISLAUF / Austrija, Nizozemska. — Sigrid Langrehr (VIDEO)
 THE TWELVE LOVLIEST — THINGS I KNOW / Velika Britanija. — Christopher Hales (CD-ROM MAC)

Nagrade Splita '97.

Natjecateljski program Međunarodnog festivala novog filma i videa pratila su dva ocjenjivačka suda:

— za film (Anna Thew, Velika Britanija, David M. Rimer, Kanada, Joško Jerončić, Hrvatska) i

— za video (Steina Vasulka, SAD, Atsushi Ogata, Japan, Ivan Ladislav Galeta, Hrvatska).

Žiriji su u obje kategorije dodijelili sljedeće nagrade:

Nagrada za umjetnički dojam (film):

Thomas Keip (Austrija) za film *Indiana*

Malcolm Crowe (Velika Britanija) za film *So What Happened.*

Nagrada za umjetnički dojam (video):

Jesper Bernt i *Kare V. Paulsen* (Danska) za video *Taenk hvis tiden gik baglaens* (*If Time Went Backwards*)

Grand Prix za film:

Jacob Thoesen (Danska) za film *Under New York*

Grand Prix u kategoriji videa:

François Vogel (Francuska) za videorad *Riante Contree* i

Vladislav Knežević (Hrvatska) za videorad *Convergence.*

Vjekoslav Majcen

Kronika

srpanj/listopad '97

30. VI.

Projekcijom filma Bernardina Modrića *Krčko božansko stablo* završen je projekt Gradskog muzeja u Rijeci, koji se pod nazivom *Kinematografija u Rijeci* održavao od 18. svibnja.

U tome razdoblju u prostorijama Muzeja održana je izložba filmskih plakata najgledanijih filmova, projekcije Lumièreovih filmova uz klavirsku pratnju, Tjedan francuskog i Tjedan austrijskog filma, te retrospektive riječkih filmskih autora. Uz retrospektivu riječkog kinokluba Jadran, održane su autorske večeri Željka Lukovića, Petra Trinajstića, Čedomila Šimića, Duška Stipeča, Bernardina Modrića, Damira Debeuca, Rudija Buljana, Rade Jereba i Rade Puhara. U sklopu projekta provedeno je do sada najpotpunije istraživanje povijesti filma i kinematografije u Rijeci, čiji je rezultat opsežna monografija pod naslovom *Kinematografija u Rijeci* (autor projekta i urednik Ervin Dubrović).

4. VII.

U zagrebačkom Multimedijskom centru SC održana, je u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, projekcija videoradova Ivana Faktora. Osječki majstor predstavio se zagrebačkoj publici premijerno prikazanim videoradovima *Ratni spotovi* i *Fritz Lang und ich*.

14.-25. VII.

U Grožnjanu je održana 14-dnevna filmska škola, koju pod nazivom Imaginarna filmska akademija treću godinu zaredom priređuju Centar za dramsku umjetnost i Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu u suradnji s Ohio University iz Athensa iz SAD. Svake godine dio programa Akademije održava se u Grožnjanu, a nastavlja u Athensu. Ovogodišnja Akademija imala je scenarističku, produkcijsku i dokumentarističku radionicu, u čijem su radu sudjelovali studenti iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Mađarske i Slovenije. Scenarističku radionicu vodio je profesor scenarija iz Los Angelesa Lew Hunter, produkcijsku redatelj na studijskom boravku u SAD-u Rajko Grlić, a dokumentarističku profesor zagrebačke ADU Nenad Puhovski. Uz voditelje u radu pojedinih radionica sudjelovali su i gosti, scenaristi i redatelji iz Slovenije, Češke i BiH.

18.-20. VII.

U Oprtlju je održan trodnevni Filmski vikend koji drugu godinu zaredom priređuju Histria film iz Pule i Poglavar-

stvo općine Oprtlja uz pokroviteljstvo Županije istarske, kao susret hrvatskog, slovenskog i talijanskog filma.

Uz više popratnih kulturnih i gospodarsko-promotivnih priredaba, na 2. filmskom vikendu prikazani su slovenski kratkometražni film *Okus krvi* (r. Janez Drozga) i dugometražni igrani film *Ekspres, ekspres* (r. Igor Šterk). Talijanska kinematografija predstavljena je kratkometražnim filmom *5. april* (r. Matteo Pellegrini, 1996.) i dugometražnim igranim filmom *La frontiera/Granica* (r. Franko Girardi 1996.). Hrvatski filmski program bio je posvećen redatelju Kreši Goliku, te su uz prigodno sjećanje na preminulog filmskog autora prikazani njegovi filmovi: dokumentarni *Od 3 do 22* i dugometražni *Imam dvije mame i dva tate*. Uz to posjetitelji su mogli vidjeti kratkometražni dokumentarni film *Istarska pjesmarica* u proizvodnji Zagreb filma, te prigodni videozapis o prvom filmskom vikendu (*1. filmski susreti Oprtlj '96.*). U hrvatskom dijelu programa nije prikazan planirani film Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mome otoku*, jer organizatori Filmskog vikenda nisu dobili dozvolu od producenta (HRTV) za njegovo prikazivanje.

U sklopu priredbe održani su razgovori o mogućnostima međusobne suradnje filmskih radnika iz triju država i tribina o temi *Film u Istri — edukacija, razvoj i proizvodnja*. U razgovorima su sudjelovali redatelji Franco Giraldo, Mario de Luyk, Igor Šmid, Igor Šterk, Janez Drozga, umjetnička direktorica Alpe-Adria Cinema iz Trsta Annamaria Percavasi, te predavači *Ljetne škole filmskog scenarija* iz Grožnjana.

24. VII.

Predsjednik Republike odlikovao je filmske djelatnike Vinka Brešana, Brunu Gamulina, Joška Marušića, Rudolfa Sremca, Ljubu Šikića, Dejana Šorka i Antuna Vrdoljaka, te posmrtno Pavla Urbana za osobite zasluge u kulturi ordenom Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića. Odličja je dobitnicima — prisutnima na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli — uručio ministar kulture Republike Hrvatske mr. Božo Biškupić.

25. VII.

Članovi uredništva *Hrvatskog filmskog ljetopisa* Petar Krelja, Vjekoslav Majcen i Ivo Skrabalo predstavili su na tiskovnoj konferenciji u Puli 10. broj časopisa Hrvatski filmski ljetopis i novo izdanje *Hrvatskog filmskog i video godiš-*

njaka s podacima o hrvatskoj kinematografiji u 1996. godini.

24.-28. VII.

Na Hrvatskom filmskom festivalu prikazani su dugometražni igrani filmovi: *Božić u Beču* (Branko Schmidt, Inter film), *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, DSL film, N. G. Prom-Diesel, tt. Petrač), *Point Neuf* (Željko Senečić, HRTV, IPI International), *Puška za uspaľjivanje* (Hrvoje Hribar, HRTV, FIZ d.o.o.), *Rusko meso* (Lukas Nola, HRTV) i *Treća žena* (Zoran Tadić, Glumačka družina Histriion, HRTV). Izvan konkurencije prikazan je crtani film Milana Blažekovića *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića* (Croatia film), a u pratećem programu kratki igrani film Mladena Jurana *Transatlantic* (Croatia film) i program pod nazivom *Mladi hrvatski film* u kojem su prikazani filmovi studenata Akademije dramske umjetnosti Ognjena Sviličića (*Domina*) i Dražena Žarkovića (*Novogodišnja pljačka*).

Kao i prošle godine, prije projekcije svakog igranog filma u Areni prikazan je jedan animirani film iz nove produkcije Zagreb filma.

29. VII.

Hrvatska televizija potpisala je s Televizijom Slovenije pismo namjere o zajedničkom zakupu satelitskog kanala za prijenos televizijskog programa. Postignutim sporazumom, dvije će nacionalne televizije od 1998. godine zajednički zakupiti televizijski kanal, te ga koristiti svaka s 50% kapaciteta, što je Hrvatskoj televiziji dovoljno za prijenos sva tri sadašnja televizijska i tri radijska programa. Prelaskom na novi kanal (nakon isteka dosadašnjeg ugovora) poboljšat će se prijam televizijskog signala u dijelovima Hrvatske koji nisu na zadovoljavajući način pokriveni prijenosnom mrežom, te omogućiti praćenje cjelokupnog hrvatskog TV-programa u Europi i na drugim kontinentima.

30. VII.

U organizaciji dubrovačke galerije La Crama održana je priredba posvećena Zagrebačkoj školi crtanog filma. Uz izložbu likovnih radova autora Zagrebačke škole, koja je popraćena videoprojekcijama, u kinu Sloboda održana je večer animiranih filmova uz projekciju radova Milana Blažekovića, Zlatka Boureka, Borivoja Dovnikovića, Nedeljka Dragića, Zdenka Gašparovića, Zlatka Grgića, Aleksandra Marksa, Zlatka Pavlinića, Pavla Štaltera i Ante Zaninovića. U sklopu priredbe predstavljena je knjiga Nenada Pate *Majstori zagrebačkog crtanog filma*, te održan stručni razgovor o Zagrebačkoj školi, koji su vodili Ante Zaninović i povjesničarka umjetnosti Vesna Delić-Cozzo.

15. VIII.

U Varšavi je održan 59. kongres svjetske organizacije neprofesijskog filma i videa (UNICA), u čijem su radu sudjelovali predsjednik Hrvatskog filmskog saveza dr. Stjepko Težak i dopredsjednik Željko Balog. Na kongresu je u novi izvršni odbor izabran Željko Balog iz Požege, kao prvi hrvatski predstavnik u ovom međunarodnom tijelu ugledne svjetske organizacije.

Na kongresu je također donijeta odluka da se festival UNICA-e 1998. godine održi u Zillertalu (Austrija) i 1999. u Lappeenrantu (Finska), a novim članom UNICA-e postala je Republika Bosna i Hercegovina.

16.-24. VIII.

U Varšavi je održan 59. svjetski festival neprofesijskog filma i videa. Na festivalu je s nacionalnim programom sudjelovalo 26 zemalja od 127 članica UNICA-e. Prikazano je ukupno 118 filmova i videoradova, a programe je pratilo 350 autora i gostiju festivala.

U hrvatskoj selekciji prikazani su filmovi: *91, 92, 3...* Dražena Kranjca (Bjelovar), *Sonata za Ernesta G.* Milana Bukovca (Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb), *S druge strane* Milana Bunčića (Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb), *U danima godine* Vedrana Šamanovića (Kinoklub Zagreb), *Biocytborg* Vjerana Blaškovića (GFR film — video, Požege), *Varasdienna* Smiljane Čoh (voditelji Dubravka i Srećko Lebinec, VANIMA, Varaždin), te *Roktanje u mraku* Petra Vidovića, Linde Golik i skupine Šafovaca (voditelj Edo Lukman, ŠAF Čakovec). U natjecateljskom programu jednogminutnog filma (One-Minute Movie Cup) prikazan je film *Quo Vadis* Miroslava Klarića (Foto-kino-video klub Zaprešić).

Međunarodni žiri (Jahangir Almasti, Iran, Sverre Arnes, Norveška, Maciej Dejczer, Poljska, Werner Kaufman, Švicarska, Pierre Michel, Francuska, Tomasz Wert, Poljska i Vlado Zrnić, Hrvatska), u užu je izbor uvrstio tri rada iz Hrvatske, a u daljem javnom ocjenjivanju, filmovi *Sonata za Ernesta G.* (Milan Bukovac) i *U danima godine* (Vedran Šamanović) dobili su diplome, dok je film *91, 92, 93...* (Dražen Kranjec) osvojio srebrnu medalju.

Lošiji prijam imao je jednogminutni film Miroslava Klarića *Quo Vadis*, koji je otpao već u prvom krugu javnog žiriranja.

18. VIII.

U Zagrebu je umro filmski redatelj, scenarist i filmski publicist Fedor Hanžeković (Bijeljina 19. I. 1913.).

1.-6. IX.

U organizaciji Hrvatskog filmskog saveza održana je u Velikoj kraj Požege videoradionica za voditelje filmskih i videodružina. Voditelj teorijskog i praktičnog dijela videoradionice bio je Krešimir Mikić, docent na Filozofskom fakultetu pedagoških znanosti, a u praktičnom snimanju i montaži stručnu su pomoć polaznicima pružali Željko Hrvov i Mile Blažević. U radionici je sudjelovalo 12 nastavnika, voditelja školskih filmskih i videodružina, koji su u praktičnom dijelu uspješno realizirali jedan dokumentarni i jedan kratki igrani film.

1.-12. IX.

U Puli je u organizaciji Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Istarskog narodnog kazališta održana tradicionalna međunarodna Slavistička škola. U dijelu programa posvećenom hrvatskom filmu, mr. Ivo Škrabalo održao je predavanje o glumačkom opusu Relje Bašića, a na filmskim večerima polaznici škole imali su prigodu vidjeti izbor fil-

movala u kojima je Relja Bašić ostvario svoje najbolje uloge: *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Imam 2 mame i 2 tate* (K. Golik, 1968.), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970.) i *Izba-vitelj* (K. Papić, 1976.).

2.-9. IX.

Treći put za redom održan je filmski festival u Sarajevu. U četiri festivalska programa prikazano je oko šezdeset filmova, među kojima su bili i *Assassins* Mathieua Kassovitza (1997.), *Lost Highway* Davida Lyncha (1997.), *Safe* Toda Haynesa, *Bergmans rost* Gunnara Bergdahla, *Con Air* Simona Westa, *Ma vie en rose* Alaina Berlinera (1997.). Festival je otvoren prvim poslijeratnim bosanskim dugometražnim filmom *Savršeni krug* Ademira Kenovića, a u natjecateljskom dijelu programa prikazan je hrvatski film *Mondo Bobo* Gorana Rušinića. Među gostima festivala bili su John Malkovich, Branko Lustig i Phil Alden Robinson, a međunarodni žiri (Howard Feinstein, Michele Leveux i Otto Reiter) prvu je nagradu dodijelio filmu *Ma vie en rose* Alaina Berlinera.

6. IX.

U Virovitici je održana Prva revija neprofесиjskog filma i videa (VIVIF '97.), koja je okupila autore s područja Virovitičko-podravске županije. Filmska priredba imala je svrhu potaknuti filmsko i videostvaralaštvo na području županije, a uz radove virovitičkih autora prikazan je i program hrvatske selekcije na UNICA-i 1996. i 1997. godine.

U sklopu priredbe održana je javna tribina o filmskom stvaralaštvu, a gosti tribine bili su dr. Stjepko Težak, Zoran Tadić, Nikola Babić, Draško Kranjec, Željko Balog, Vera Ro-bić-Škarica i Mirko Lauš.

12. IX.

Nakon kraće bolesti u Zagrebu je umro Dražen Movre (Zagreb, 7. II. 1944.), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija.

15. IX.

Znanstveno-nastavno vijeće Akademije dramske umjetnosti na prijedlog mr. Ive Škrabala u nastavni je plan uvrstilo novi kolegij Povijest hrvatskog filma. Novi će kolegij dva semestra slušati studenti filmskih studija i studenti dramaturgije treće godine. Za studente koji su Akademiju upisali po dosadašnjem programu kolegij će biti fakultativan, a za studente upisane od školske godine 1997./98. Povijest hrvatskog filma postaje obvezatnim predmetom.

15. IX.

U Ministarstvu kulture održan je sastanak predstavnika ministarstva i hrvatske kinematografije s organizatorima Alpe Adria Cinema (Ana-Maria Percavassi, Sergio Grmek Germani, Cristina D'Osualdo, Cristina Sain) radi dogovora o realizaciji inicijative Alpe Adria Cinema o predstavljanju hrvatskog filma u Italiji. Načelno je dogovoreno održavanje retrospektiva hrvatskog filma u siječnju 1999. u Trstu, Milanu i Veneciji. Također je dogovorena retrospektiva filmova Krste Papića, te program filmova Zagrebačke škole crtanog filma.

25. IX.

Na otvorenju nizozemskog nacionalnog filmskog festivala Nederlans film dage, premijerno je prikazan kratki film Rade Šešić *Soba bez pogleda*. Nederlans film dage najveći je nizozemski nacionalni filmski festival, na kojem se valorizira nacionalna filmska produkcija (kratki igrani, dokumentarni i dugometražni igrani filmovi), a u popratnim programima sudjeluju odabrani strani autori. Tek završen film Rade Šešić, koja već duže vrijeme boravi u Nizozemskoj, festivalski je žiri uvrstio u službeni dio programa.

Film koji se bavi problemom mogućnosti i nemogućnosti počinjanja novog života u novoj sredini nakon prisilnog odlaska iz domovine, snimljen je u produkciji Stichting *Lazy Marie*, prema scenariju redateljice, a snimatelj je bio Sahin Šišić-Šile, Sarajlija koji također već duže vrijeme živi u Nizozemskoj.

30. IX.

Hrvatska televizija i Televizija Slovenije potpisale su s Eutelsatom ugovor o zajedničkom korištenju satelitskih veza za emitiranje televizijskog i radijskog programa. Potpisivanjem ovog ugovora, Hrvatska je televizija osigurala (umjesto dosadašnjih 7 sati) u 1998. godini 24 sata satelitskog prijenosa programa na dan za tri televizijska i tri radijska programa.

1. X.

U Dubrovniku je završen I. međunarodni festival promotora turizma i rasonode. Festivalski Grand Prix za najbolji videospot namijenjen promicanju turizma osvojila je tvrtka Teran TBWA iz Meksika.

1. X.

U MM centru SC održana je, u suradnji s Britanskim savjetom i Muzejom suvremene umjetnosti iz Zagreba, projekcija filma Petera Greenawayja *Šetnja kroz 'H'* (*A Walk through 'H'*, 1978.). Projekcija filma, koji je nastao kao imaginarno putovanje pomoću zemljopisnih karata uokvirenih na zidu jedne galerije, bio je sastavni dio likovnog projekta *Kartografi* realiziranog mjeseca lipnja u Zagrebu.

3. X.

Pod nazivom *Eurolink — Images Sans Frontieres* prikazan je u Multimedijalnom centru SC program filmova i videa iz produkcije Oxford Film and Video Makers. Gosti programa bili su Malcolm Crowe i Philippa Yeeles, voditelji Oxford Film and Video Makers i autori eksperimentalnih i dokumentarnih filmova.

4. X.

U Osijeku je održana premijera filma *Djed i baka se rastaju* Zvonimira Ilijića, snimljenog u produkciji Hrvatske televizije. Prva javna kinoprojekcija bila je posvećena pereminulom glumcu Ici Tomljenoviću koji je bio nositelj jedne od glavnih uloga.

Nakon Osijeka, film je stavljen i na repertoar zagrebačkih kinematografa.

5.-8. X.

U povodu 70. obljetnice, Škola narodnog zdravlja Andrija Štampar u suradnji s UNICEF-om organizirala je znanstve-

no-stručnu multimedijску akciju *Promicanje zdravlja i zdravstveni odgoj* u čijem sklopu je održan prvi festival tiskanih, likovnih i audiovizualnih radova namijenjenih promicanju zdravlja, pod nazivom *EMC festival 1997*.

Na festival je pristiglo 28 radova (knjiga, plakata, TV-emisija i videoradova) koje je ocjenjivao žiri sastavljen od liječnika različitih specijalnosti, psihologa, sociologa, novinara, televizijskih urednika, filmskih i TV redatelja, te likovnih djelatnika.

U kategoriji televizijskih emisija, ocjenjivački sud dodijelio je posebno priznanje emisijama HRTV-a *Mali savjeti-velika pomoć*, s temom o anoreksiji, autorice Sanje Ankon i emisiji *Ekspertiza*, s temom o bolestima oka, autora Veljka Dorđevića.

U kategoriji videospota, nagradu *Zlatna uljanica* dodijeljen je videospotu *Čaša mlijeka-čaša zdravlja*, autora Zdravka Rajića.

U kategoriji videorada *Zlatnu uljanicu* osvojio je rad *Križobolja* (Tanja Kolar-Gregorić), *Srebrnu uljanicu* videomaterijal *Dojenje* (Duška Tješić-Drinković), a *Brončanu uljanicu* rad autorice Jadranke Pavić *Prvi dan kod kuće-kupanje novorođenčeta*.

Posebno priznanje u kategoriji multimedije dodijeljeno je CD-romu o šećernoj bolesti (producent Klinika za šećerne bolesti *Vuk Vrhovec*), kao pohvala autorima na izboru novog komunikacijskog puta u prijenosu znanja.

6.-10. X.

U ciklusu Hrvatski film, u zagrebačkom Artkinu prikazani su filmovi *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973.), *H-8* (N. Tanhofer, 1958.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.) i *Lisice* (K. Papić, 1969.).

6.-12. X.

U Splitu je održan 2. međunarodni festival novog filma i videa. Kao i prošle godine odziv autora iz cijeloga svijeta bio je vrlo dobar, pa je na adresu festivala pristiglo oko 350 filmskih i videoradova. Uz natjecateljski program, koji su ove godine pratila dva žirija (jedan za video, drugi za film), održano je niz retrospektiva i posebnih programa u kojima je prikazano i nekoliko cjelovečernih igranih filmova, pa je tako svoju splitsku premijeru imao i film Gorana Rušinovića *Mondo Bobo*.

Filmski žiri (Anna Thew, Velika Britanija, David M. Rimer, Kanada, Joško Jerončić, Hrvatska) dodijelio je nagradu za umjetnički dojam Thomasu Keipu (Austrija) za film *Indiana* i Malcolmu Croweu (Velika Britanija) za film *So What Happened*. Žiri koji je ocjenjivao videoradove (Steina Vasulka, SAD, Atsushi Ogata, Japan, Ivan Ladislav Galeta, Hrvatska) nagradu za umjetnički dojam dodijelio je autorima Jesperu Berntu i Kare V. Paulsen (Danska) za video *Taenk hvis tiden gik baglaens (If Time Went Backwards)*. Grand Prix u kategoriji videa ravnopravno su dobili Francois Vogel (Francuska) za videorad *Riante Contree* i Vladislav Knežević (Hrvatska) za video *Convergence*, dok je Grand Prix za film dobio Jacob Thoesen (Danska) za film *Under New York*.

Bibliografija knjiga

KINEMATOGRAFIJA U RIJECI

urednik Ervin Dubrović /. — Rijeka: Muzej grada Rijeke, 1997... — 196 str.: ilustr. (djelomice u bojama);

UDK 778.5(091):908(497.5 Rijeka)/(062)

Sadržaj: Ervin Dubrović: Kinematografija u Rijeci / Ante Peterlić: Život s filmom / Ervin Dubrović: Pretpovijest: riječki primjeri / Dejan Kosanović: Prvi koraci filma u Rijeci, 1896.-1918. / Saša Dmitrović: Kina, filmovi, zvijezde, 1918.-1945. / Ervin Dubrović: Prikazivači, gledatelji, filmovi, 1947.-1997. / Miodrag Milošević: Pola stoljeća filmske kulture / Ervin Debeuc: Kinoamaterizam — Liburnija film / Nikola Velčić: Kinoklub Jadran / Bernardin Modrić: Riječki profesionalni film / Marijan Vejvoda: Videoumjetnost u Rijeci / Mihajlo Pažanin: Mario Valich / Walter Mazzotta: Wolfgango Rossani / Višnja Višnjic: Nevenka Benković / Snježana Krčmar: Vili Stipanov / Milena Marinović: Ervin Debeuc / Vanja Vinković: Čedomil Šimić / Nikola Velčić: Petar Trinajstić / Nikola Velčić: Željko Luković / David Šporer: Aldo Paquola / Nela Valerjev: Bernardin Modrić / Prilozi: Tko je tko; Filmografija 1898.-1997.; Riječki favoriti 1947.-1997.; La cinematografia a Fiume; Cinematography in Rijeka.

Stjepan Hundić HOLLYWOOD Q&A

Zagreb: Promax, 1997. — 268 str.: 46 ilustr. — 20 cm. Razgovor s tridesetak lica svjetskog filma.

Sadržaj: Predgovor; Riječ autora; Razgovori: Jodie Foster, Robert Rodriguez, Jeremy Irons, Bruce Willis, Danny DeVito, Kathy Bates, Kevin Costner, Joel et Ethan Coen, Mel Gibson, Andy Garcia, Catherine Deneuve, Jack Lemmon, Johnny Depp, Terry Gilliam, William Hurt, Emma Thompson, Samuel L. Jackson, Jack McTiernan, Robert Benton, Dennis Hopper, Salma Hayek, Kenneth Branagh, Tom Hanks, Spike Lee, Ethan Hawk, Sally Field, William Friedkin, D. Boyle, John Hodge, Andrew MacDonald, Vinko Brešan, Tom Robins; Kino vodič '97.

HRVATSKI FILMSKI I VIDEO GODIŠNJAK = CROATIAN FILM AND VIDEO YEARBOOK: 1997. (podaci o hrvatskoj kinematografiji u 1996. godini)

UDK 791.43(497.5)"1991/1995" 6/97

urednik Vjekoslav Majcen / suradnici Maja Gregl, Ivan Grgurević, Veljko Krulčić, Mato Kukuljica, Dražen Movre, Diana Nenadić, Ivan Paić, Jasna Pervan, Sanjin Petrović, Vera Robić-Škarica, Igor Tomljanović, Branka Turkalj; prijevod na engleski Ljubo Lasić. — Zagreb: Hrvatski državni

arhiv — Hrvatska kinoteka, 1997. — 256 str.; ilustr.; tekst usporedo na hrv. i eng. jeziku;

Sadržaj: Predgovor / Hrvatski film i video 1996. — filmografija / Dramski program Hrvatske televizije (Maja Gregl) / Zbivanja: Kronika '96. / Filmske priredbe i nagrade: Filmski i videofestivali i revije: Hrvatske filmske nagrade: Predstavljanje hrvatskog filma i videoumjetnosti u inozemstvu / Kinorepertoar 1996. (Igor Tomljanović): Kinematografi u Republici Hrvatskoj: Umjetnička kina / Filmski program Hrvatske televizije (Sanjin Petrović) / Dodatak: Filmska i video poduzeća: TV postaje: Akademija dramske umjetnosti: Hrvatska kinoteka: Hrvatski filmski savez: Hrvatsko društvo filmskih kritičara: Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Bibliografija: Filmski časopisi: Bibliografija knjiga i članaka o filmu / Kazala: Popis naslova: Kazalo hrvatskih autora.

Ivo Škrabalo

PORTRET GLUMCA: RELJA BAŠIĆ

Zagreb — Pula: Zagrebačka slavistička škola, 1997. — brošura, 28 str.: ilustr. — 11 cm

Sadržaj: Portret Relje Bašića: Glumac za sve medije; Filmografija Relje Bašića; Program Filmskih večeri Zagrebačke slavističke škole 1997.

Preminuli srpanj/listopad

FEDOR HANŽEKOVIĆ

Filmski redatelj i filmski publicist (Bjeljina, 9. I. 1913.-Zagreb, 18. VIII. 1997.). Sin književnika Mate Hanžekovića. Studirao povijest umjetnosti na Exeter Collegeu u Engleskoj (1936.-1939.). Vrativši se u Zagreb, bavi se novinarstvom i prevodilaštvom (s njemačkog i engleskog; prevodi i dijaloge stranih filmova). Od 1946. surađuje u proizvodnji *Filmskih novosti*, također debitira kao redatelj, realiziravši zajedno s Brankom Marjanovićem dokumentarni film *Rijeka u obnovi* (1946.). Nakon još dvaju dokumentarnih filmova, od kojih je posebnu pozornost privukao *Stepinac pred narodnim sudom* (1947.; drugi dokumentarac iste godine: *Nova mladost*), režira prvi igrani film *Bakonja fra Brne* (1951.), prema vlastitu scenariju prema romanu Sime Matavulja, začeivši utjecajnu struju adaptacije književnih djela. U sljedećem filmu ekranizira djelo S. Čorovića *Stojan Mutikaša* (1954.), a zatim prema pripovijetci Slavka Kolara, film *Svoga tela gospodar* (1957.), u kojem se govori kajkavskim dijalektom. Film je uživao veliku popularnost, nagrađen višestruko i na pulskom festivalu. Sve su to djela s psihološki iznijansirano razrađenim likovima životnih gubitnika, rađeni odmjereno i zreli klasičnim stilom. Godine 1960. snima još dva dokumentarca: *Praznik rada 1960. godine* i *Ovaj sud ne priznajem*, nakon čega više ne režira nego se po-

svećuje dramaturškom, organizacijskom i publicističkom radu. Sudjeluje (1957.) u osnivanju časopisa *Filmska kultura* i jedan je od njegovih stalnih urednika (od br. 8). Rukovodi zagrebačkim ogrankom Jugoslavenskog centra za stručno osposobljavanje filmskih radnika (1960.-1964.), a zatim je umjetnički direktor Jadran filma (1964.-1974.), te predsjednik Kinosaaveza Hrvatske (1971.-1973.). Urednikom je (sa S. Ostojićem) *Knjige o filmu*, izbor tekstova iz *Filmske kulture*, Zagreb 1979. Nagrađivan je državnim nagradama (Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo 1974. AVNOJ 1982.).

(Izvori: *Filmska enciklopedija 1*, Zagreb 1986.; *Hrvatski leksikon*, Zagreb 1996.)

DRAŽEN MOVRE

Filmski kritičar i radijski publicist (Zagreb, 7. II. 1944.-Zagreb, 12. IX. 1997.). Nakon boravka u Beogradu i Đurđevcu, diplomirao na Fakultetu političkih nauka u Zagrebu (1967.). Radi kao novinar na radiju u Bjelovaru (1968.-1972.), Osijeku (1972.-76.) i, konačno, u Zagrebu (voditelj na Radio Zagrebu od 1976.; filmski kritičar na Radio Sljemenu; urednik redakcije kulture na Hrvatskom radiju od 1990.). Vodio je filmske klubove i tribine u Bjelovaru, a poslije u Zagrebu,

u Velikoj Gorici. Objavljivao filmske kritike i eseje u *Bjelovarskom listu*, pokretač i urednik časopisa *LOB (List omladine Bjelovara)*, zatim objavljuje filmske osvрте u *Glasi Slavonije*, u bjelovarskom *Telegramu* (pod pseudonimom Tapkaroš). U osamdesetim objavljuje u filmskom časopisu *Kinoteka*, a u devedesetim u *Vijencu*.

(Izvori: Dario Marković: *Tko je tko u hrvatskoj filmskoj kritici danas*, 1, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1/2, 1995.; Petar Krelja, *Dražen*, vidi ovaj broj, *Biblioteka Ljetopisa*)

JELENA RAJKOVIĆ

Filmska i TV redateljica (Zagreb, 1. IX. 1969.-Zagreb, 20. X. 1997.). Diplomirala je filmsku i televizijsku režiju na ADU u Zagrebu (1995.). Snimila je dokumentarni film *Blue Helmet* (1992.) i srednjometražni igrani film *Noć za slušanje* (1995.), za koji je na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli dobila nagradu za debitantski film. Na HTV režirala je TV-dramu *Hod u tami* (1992.) i dokumentarne televizijske filmove *Vinodolski mesopust* (1994.) i *Radio Krapina* 1996. (1997.).

(Izvori: Dario Marković: *Tko je tko — mlađi hrvatski redatelji*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 3/4, 1995.)

Vjekoslav Majcen

A Chronicle: July/September '97

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.



Kate Capshaw i Vince Vaughn u filmu P. Kelleyja *The Locusts*

Dragan Rubeša

Celuloidni most između Europe i Azije

Post festum 54. venecijanske Mostre

Bio jednom siromašni starac koji je putovao svijetom u društvu žene, njenog malog djeteta i jednog magarca. Put je bio naporan i starac zajaše životinju. »Zar vas nije sram ostaviti jednu ženu da hoda sa svojim djetetom?«, dobacivali su mu dokoni prolaznici. Starac zatim odluči nastaviti put pješice, ustupivši mjesto ženi i djetetu. »Zar vas nije sram ostaviti bespomoćnog starca da hoda za magarcem?«, kažu prolaznici ženi i djetetu. Nakon toga se sve troje popnu na magarca. »Kako možete na ovakav okrutan način mučiti bespomoćno biće?«, zaprijetite im ogorčeni borci za zaštitu životinja. Tada im nije preostalo ništa drugo nego nastaviti svoje naporno putovanje hodajući za magarcem.

Pouka ove dobro znane bajke zasigurno najbolje korespondira s medijskim reakcijama na etablirane filmske festivale poput Cannesa ili Venecije. A njih nije manjkalo ni ove godine. Jer, teško je zadovoljiti sve gledatelje. Barem kada je riječ o venecijanskoj Mostri koja često mijenja svoju programsku koncepciju i ne funkcionira kao »festival nad festivalima« kao što je onaj londonski, koji za razliku od Venecije može odabrati isključivo one najatraktivnije filmove što su se tijekom protekle sezone našli na programu drugih sličnih priredaba.

Što u Veneciji uopće rade američki *blockbusteri*? Zašto je potrebno odvajati toliko prostora europskom filmu? Treba li ustrajati na mondenom karakteru festivala? Nije li u natjecateljskom dijelu programa previše talijanskih filmova? Zašto je selektor filmskog festivala u Torontu uvrstio najnoviji Saylesov film *Men With Guns*, dok njegov venecijanski kolega za to djelo nije pokazao zanimanje? Zašto je Toronto bolji od Venecije? To su samo neka od pitanja koja nam se nameću tijekom usporedbe lanjskih i ovogodišnjih tekstova iz dnevnog tiska o Mostri i brzo će nam postati jasno tko je u njima odigrao ulogu magarca, a tko se pak morao zadovoljiti ulogom starca ili žene. Tako su ljubitelji holivudskih megahitova ove godine imali razloga za paniku nakon što ih je selektor sveo na razinu autsajdera, iako je američki visokobudžetni film lani dominirao na njenom ponoćnom programu. Jer, osim Petersenova filma *Air Force One* holivudski ljetni *blockbusteri* ovaj su put posve zakazali, iako im je proteklih godina venecijanska Mostra poklanjala sustavnu pozornost. No, većina filmofila zasigurno nije došla u Veneciju uživati u Petersenovim pirotehničkim igrama, niti im je stalo do toga da imaju Ramba za predsjednika.

Osnovana 6. kolovoza 1932. godine, legendarna je Mostra najstarija filmska priredba takve vrste (inicijator festivala bio je Antonio Mariani, djed talijanske spisateljice Dacie Mariani, koji je tada bio tajnik venecijanskog Bijenala likovne umjetnosti). U svojoj je povijesti prebrodila brojne transformacije, krize i neizbježne tračeve, od Duceovog zahtjeva da se specijalna projekcija Machatyjeve *Ekstaze* održi u salonu njegove vile, do Rossellinijevih suza (reakcija na negativne kritike koje su uslijedile nakon premijere filma *Paisa*), crnog smokinga ekstravagantne Marie Magdalene von Losh (alias Marlene Dietrich) i Armanijevih jasmína. No, bez obzira na sve to, ona je bila i ostala »zrcalo svijeta koji se mijenja«, kakvom ju je okarakterizirao Michelangelo Antonioni u svom polemički intoniranom tekstu 1941. godine objavljenom u časopisu *Cinema*, koji je djelovao poput elektrošoka za sve one kritičare koji su se zauzimali za njeno ukinuće, nakon što se nad Europom nadvila ratna prijetnja.

Nova festivalska era

U programskoj koncepciji venecijanske Mostre osjećao se tijekom posljednjih nekoliko godina određen zamor. Stoga su mnogi odahnuli kad je kormilo preuzeo novi festivalski selektor Felice Laudadio (bivši novinar ljevičarskog lista *Unita*), naslijedivši legendarnog Gilla Pontecorva, autora jednog od najvećih remek-djela u žanru političkog filma (*Bitka za Alžir*) i čovjeka koji je uporno tvrdio da američki film osim vrhunske tehnike ne donosi ništa novo, nego neprekidno priča o istim stvarima zanemarujući običnog čovjeka. Ali Pontecorvo je često znao naglasiti da se njegova uloga festivalskog selektora bitno ne razlikuje od berača gljiva (»kad je sezona bogata kišom, tad je i njegova košara ispunjena do vrha«).

Venecija je istodobno dočekala svoju novu festivalsku eru s novim nazivima njenih starih selekcija. Tako su nekadašnje *Notti Veneziane* (*Venecijanske noći*) postale *Ponoć*, a mitska *Finestra sulle immagini* (*Prozor u slike*) preimenovana je u *Venecijansku radionicu*. Ali Laudadio nije samo izmijenio nazive postojećih programa, nego je pokušao obogatiti festival uvođenjem nekih novih selekcija, poput *Tjedna kritike* po uzoru na Cannes i retrospektivu suvremenog britanskog filma (*Britanska renesansa*). No, naziv određenog paralelnog programa ipak je minorna stvar u odnosu na ono što nam program nudi. A ponudio nam je čitav niz novih i mahom nepoznatih autorskih imena, čiji rukopis ne mora automatski korespondirati s »novim idejama«, iako se tom maksimi-



J. Stuhr: *Ljubavne priče*



W. Allen: *Deconstructing Harry*

mom rukovodio festivalski selektor u odabiru ovogodišnjih festivalskih naslova. No, hrvatski film očito se ne uklapa u te njegove »nove ideje«, jer ga Venecija (i ne samo ona) ionako uporno ignorira cijeli niz godina. Ali u tome je ona ponajmanje kriva.

Venecija zove svijet

Iako su neki mediji svojim naslovima (*Venecija zove Europu*) pokušali istaknuti Laudadijevu eurocentričnost, festival nije isključivo promicao europski film kako bi se to dalo zaključiti iz njihovih tekstova. Njega je bilo, ali ne u toj mjeri da bi ostale kinematografije potisnuo u drugi plan. Vješto koncipiran kao most između Europe i Azije, natjecateljski dio festivalskog programa ostavio je malo prostora američkim filmovima.

Najavljen kao najveća nada američkog nezavisnog filma, redatelj Bob Gosse se u svom celuloidnom prvijencu *Niagara*, *Niagara* nije bitno udaljio od stereotipa klasičnog filma ceste. No, kad novinar razotkrije u novinarskom materijalu da su glavni junaci Gosseova filma jedan usamljeni gubitnik i jedna djevojka koja boluje od Touretteova sindroma (igra je Robin Tunney kojoj je festivalski žiri dodijelio *Coppu Volpi* za najbolju žensku ulogu), počinje ga hvatati panika, dobro znajući kako Ameri barataju s Alzheimerima, Dawnima i sličnim sindromima, bez obzira je li riječ o filmašima visokobudžetne provenijencije ili redateljima koji stvaraju na hollywoodskim marginama. I dok nas je njegova junakinja upozna-

la sa simptomima koji karakteriziraju njenu bolest (impulzivno ponašanje, neprekidno ponavljanje jedne te iste riječi), ona i njezin partner već su uspjeli opljačkati nekoliko drugostorea, skršiti ukradenu kola i stvoriti opći metež u prodavaonici igračaka u potrazi za crnom varijantom Barbike. No, Gosseov uradak prije svega djeluje kao nemaštoviti celuloidni *patchwork* skrojen od »restova« iz Arakijeveg filma *Osuđeni na propast*, Beneixove *Betty Blue* i neizbježnih *Bonnie and Clyde*.

Stereotipe nije u svojem rukopisu izbjegao ni Jim Mc Bride koji je u najnovijem filmu *The Informant* pokušao održati Amerima iritantnu lekciju iz irskog terorizma kroz priču o jednom pripadniku IRA-e koji je nakon uspješno obavljenog atentata na jednog britanskog suca odao policiji imena njegovih organizatora, nakon čega biva uvršten u program zaštite svjedoka. No, takvu nemaštovitu američku celuloidnu reprezentaciju djelomice je spasio Mike Figgis zahvaljujući svom dojmljivom filmu *One Night Stand*, čiji se »snobovski« rukopis doima poput celuloidnog vodiča za vježbanje političke ispravnosti (multietničke ljubavi, odnos prema AIDS pacijentima), iako postavlja svoje junake u krajnje neobične situacije (festivalski žiri dodijelio je Wesleyu Snipesu nagradu za najbolju mušku ulogu, iako u svojoj glumi previše forsira geg).

Revival istočnoeuropskog filma

Europski filmaši uvršteni u natjecateljski dio festivalskog programa nisu se mogli pohvaliti svježim idejama, mahom reciklirajući poetiku njihovih »učitelja« u rasponu od Buñuela do Polanskog i Chabrola. Belgijski filmaš Benoit Lamy (*Combat des fauves*) razočarao nas je svojom parabolom o službeniku reklamne agencije koji biva uvučen u morbidnu igru jedne žene nakon što se zaglavio u dizalu između dva kata, doimajući se u svojoj *art deco* konstrukciji poput neke bespomoćne životinje u kavezu. No, da bi ova tema uspješno funkcionirala, ona je trebala dospjeti u ruke Buñuelu. Istodobno, redateljica Anne Fontaine (*Nettoyage a sec*) snimila je uznemirujuću priču o bračnom paru, vlasnicima kemijske čistionice u francuskom provincijskom gradiću (izvršni Miou Miou i Charles Berling kojeg smo nedavno mogli upoznati u Laconteovom *Ismijavanju*) u čiju će se monotonu svakodnevnicu ubaciti jedan naočiti mladić kojeg su ugledali u nekom noćnom klubu dok je sa svojom sestrom izvodio transvestitsku numeru. Iako su se likom »treće osobe« koja će tijekom jedne ponižavajuće igre najprije zavesti ženu, a zatim i njezina muža, pozabavili već mnogi redatelji, Fontainova barata njihovim emotivnim nemirima veoma inteligentno, s blagom dozom cinizma.

No, najatraktivniji članovi europske celuloidne reprezentacije doputovali su u Veneciju iz postkomunističkih zemalja. Ovaj *revival* istočnoeuropskog filma obilježila su dva veoma zanimljiva djela. Ruski redatelj Pavel Čukraj (*Vor*) ispričao je iskrenu i pomalo melankoličnu storiju o dječaku i njegovoj majci koji besciljno tumaraju Rusijom ne bi li zaliječili rane uzrokovane ratnom tragedijom. Tijekom tih lutanja majka se zaljubi u galantnog staljinističkog oficira koji preuzima ulogu autoritativnog oca, dječakova mentora i profesora iz



P. Čukraj: *Lopov*

»machizma«, no ubrzo saznajemo da je on najobičniji lopov koji je odjenuo odoru kako bi ga ona zaštitila u bliskim susretima s policijom. Istodobno, poljski redatelj Jerzy Stuhr u svojim *Ljubavnim pričama* slijedi tragove Kieslowskog, s kojim je kao koscenarist surađivao u filmu *Kinoamater*. Stuhrov duhoviti film ima četiri različite epizode koje se odigravaju simultano, a u njima redatelj filma tumači četiri različita lika. No, za razliku od Kieslowskog i njegovih moralnih priča čiji su završni kadrovi najčešće obavijeni snažnom dozom ambigviteta, Stuhrovi su epilozi mnogo jasniji i jednostavniji.

Iako su u natjecateljskom dijelu festivalskog programa bila čak tri talijanska filma, jedino nas je redatelj Paolo Virzi uspio nasmijati do suza svojim zabavnim filmom *Ovosodo* u kojem je portretirao život uvrnute obitelji iz povijesne jezgre Livorna. Ispričan kroz čitanje dnevnika što ga je sastavljao njegov mali protagonist, Virzijev nas film nije samo nostalgичno vratio u zlatno doba talijanske komedije, nego je riječ o jednom od rijetkih venecijanskih naslova koji nije sličio na tipičan »festivalski film«.

Osovina Peking — Hong Kong — Tokyo

Ne računajući Waynea Wanga i njegovo pretenciozno ljubavno pismo Hong Kongu koje mu je poslao uoči njegova prelaska u kineski zagrljaj (*The Chinese Box*), ljubitelji azijskog filma sigurno nisu ostali razočarani. Rafinirani kineski filmaš Zhang Yimou ambijentirao je svoj najnoviji film *Keep cool* u suvremeni Peking. Riječ je o filmu koji se po svom

senzibilitetu bitno razlikuje od njegovih prijašnjih naslova. Secirajući odnose između jednog priprostog prodavača knjiga, seksualno emancipirane djevojke i njezina ljubomornog momka kojeg autor portretira kao inkarnaciju novokomponiranog tajkuna, Yimou je frenetičnim pokretima svoje ručne kamere maštovito oslikao pekinšku svakodnevicu koja nije ostala pošteđena tranzicijskog kaosa. To je Kina tijesno pripijenih Donna-Karan minica, mobitela, karaoke-barova, vjerskih sekt i kompjutora. Bučan i naglašenog kolorita, *Keep Cool* je protkan snažnom dozom sarkazma, istodobno koketirajući s poetikom klasične burleske.



T. Kitano: *Hana-Bi*



M. Figgis: *One Night Stand*

No, najugodnije festivalsko iznenađenje pružio je kulturni japanski redatelj, slikar, glumac i pisac krimi bestsellera Takeshi Kitano čije je remek-djelo *Hana-bi* (*Vatromet*) zasluženo osvojilo *Zlatnog lava*. Za razliku od brojnih Ozuovih imitatora koji i dalje suvereno vladaju japanskim art filmom, uporno u svom rukopisu reciklirajući stilske metode velikog majstora, iako još uvijek nisu shvatili da se studijski sustav u kojem je djelovao njihov uzor ugasio ubrzo nakon njegove smrti, Kitano pronalazi svoje uzore u Melvilleu, pop kulturi i sirovoj *pulp* ikonografiji. U njegovoj *neo-noir* galeriji prevladavaju sirovi portreti usamljenih i seksualno podvojenih policajaca s egzistencijalnim nemirima. No, on je bio i ostao redatelj snažnih kontrasta, izmjenjujući svoje krvave maske u usporenom kretanju sa serijom smirenih kadrova into-

niranih poput najromantičnije elegije (glavni junak filma detektiv je koji posuđuje novac od *yakuze* kako bi financijski pomogao partnera koji je ostao paraliziran nakon njihove zajedničke akcije, a istodobno se mora suočiti s neizlječivom bolešću svoje žene koja je izašla iz bolnice ne bi li s njime provela svoje posljednje dane). No, autor je svojoj prepoznatljivoj vizualnoj poetici pridodao novu dimenziju, ugrađujući u svoje kadrove vlastita platna kao maštoviti kontrapunkt okrutnoj poetici samoga filma. *Vatromet* nasilja i ljepota umjetničkog izričaja združuju se u Kitanovoj poetici u nerazdvojni cjelinu.

Ništa bez Woodyja Allena

Američki niskobudžetni filmaši mahom su bili ugrani u paralelne programe venecijanske Mostre. Dok John Patrick Kelley (*The Locusts*) u svojoj priči o seksualno frustriranoj udovici, njezinom introvertiranom sinu i jednom dobroćudnom mladiću koji se zaposlio kao pomoćnik na njihovoj farmi nemaštovito koketira s poetikom Tennesseeja Williamsa, vizualni stil dvadesetogodišnjeg redatelja Harmonyja Korinea (autora scenarija za Clarkove *Klince*) savršeno korespondira s morbidnim umjetničkim fotografijama Diane Arbus. Njegov celuloidni prvijenac *Gummo* ambijentiran je u jedan provincijski gradić u Ohiju čiji se stanovnici još uvijek nisu uspjeli ekonomski i psihički oporaviti od posljedica snažnog tornada. No, galerija njegovih *freakova* s kojom nas je upoznao u svom dokumentaristički intoniranom rukopisu, počevši od dvojice blentona koji zarađuju za život tamaneći mačke lutalice kako bi ih prodali lokalnom mesaru, do *skinhead* rasista, *gay*-kepeca, anoreksičnih Lolita, očeva koji prostituiraju svoje malodobne kćeri i djece koja ubijaju svo-



Bob Hoskins u filmu S. Meadowsa *Twenty Four Seven*

je bake, samo je još jedan u nizu »skandaloznih« filmova s »malim monstrumima« koji nam pokušavaju održati lekciju o padu moralnih vrijednosti među adolescentima. Najavljeni festivalski šok pretvorio se na taj način u najobičnije izživljavanje pomodnog filmaša koji je svoj hiperrealistični vizualni stil začinio serijom odurnih prizora ne bi li kod gledatelja izazvao mučninu, iako svoj rukopis nije uspio osloboditi edukativnih komponenti.

No, najžešći udarac američkom snu zadao je Joe Dante (*The Second Civil War*) koji je inteligentno zakoračio u političku zonu sumraka poigravajući se sa senzibilitetom Kubrickova *Dra Strangelovea*. Glavni junak njegove groteske jest ultranacionalistički guverner Idahoa koji zatvara državne granice kako bi spriječio priljev pakistanskih izbjeglica koji su napustili svoju zemlju jer im je indijski premijer zaprijetio atomskom bombom.

Ipak, nijedno izdanje venecijanske Mostre ne može proći bez Woodyja Allena. U svom najnovijem uratku *Deconstructing Harry* on ponovno koketira sa svojim »duhovnim ocem« Bergmanom. Glavni lik Allenova filma — uspješni pisac i nepopravljivi erotoman (igra ga autor filma), koji je u svome životu promijenio šest psihoanalitičara, tri žene i neodređen broj ljubavnica — odlazi u društvu svojega sina, jednog prijatelja i crne prostitutke na sveučilište primiti počasni doktorat. Ispreplećući u svojem rukopisu realnost i fikciju (dva različita glumca igraju jedan te isti lik — onaj iz stvarnosti i njegov alter ego iz piščeva romana), Allen je pretvorio film u simpatičnu zbrku, istodobno koristeći roman kao poligon za obračun sa samim sobom i osobama koje ga okružuju. Nisu naravno nedostajali ni njegovi dobro znani štosevi na račun religije (»Između rashladnog uređaja i Pape dajem prednost rashladnom uređaju«), Židova (»Istina je da je Hitler pobijao šest milijuna Židova. Ali rekordi i postoje zato da bi ih se moglo nadmašiti«) i seksa (»Sav moj život se svodi na sarkazam i orgazam. S takvim sloganom u Francuskoj se dobivaju izbori«). Sarkazam i orgazam. Nihilizam i cinizam. Magični pojmovi bez kojih gotovo nijedan Allenov rad ne bi bio ono što jest. Kao što bi i ovogodišnje festival-sko izdanje bez Allena bilo mnogo siromašnije.

Britanska renesansa

Dok se većina europskih kinematografija osamdesetih godina našla na udaru konvencionalnih TV-standarda, proživljavajući tešku kreativnu krizu, britanski je film doživio svoju renesansu. Ovaj britanski celuloidni »rinascimento« imao je svoje dvorske redatelje (David Hare, Michael Radford), svoje diplomatske predstavnike (Alan Parker, Roland Joffe, Ridley Scott), svoje dvorske lude (Monty Python & Comp.), usamljene nomade sa škotskih visoravni (Bill Forsyth), vječne buntovnike (Alex Cox, Julian Temple), pjesnike londonske suburbije (Ken Loach, Mike Leigh), rafinirane estete (Peter Greenaway), i okrutne pjesnike pokretnih slika (Derek Jarman).

Iako su mnogi prognozirali da će se u devedesetim godinama britanski film utopiti u nedostatku novih ideja, na sceni se pojavila nova generacija talentiranih filmaša, predstavnika tzv. *Free Cinema*, predvođena »škotskim valom« (*Train-*



J. Butterworth: *Mojo*

spotting sindrom), iako ni »stari vragovi« poput Leigha još uvijek ne posustaju, što je dokazao i njegov zasluženi uspjeh na prošlogodišnjem Cannesu (*Tajne i laži*). I dok se jedna skupina britanskih autora u svom rukopisu i dalje oslanja na rafinirane kostimirane drame koje se svojim senzibilitetom bitno ne razlikuju od vrhunskih proizvoda iz BBC-radionice, pretvarajući svoje uratke u omiljenu zabavu za dame u *twe-educu* koje uredno plaćaju pretplatu na raskošni časopis *Town and Country*, drugi se pak oslanjaju na poetiku socijalnog vala, najčešće smještajući svoja djela u tmurnu atmosferu londonskog *East Enda* s plastičnim *fast food* restoranima i *pubovima* čije su tople nostalgične interijere razorili poker automati i karaoke večeri okupane prodornom neonskom svjetlošću kojom odzvanja Cynthijin »sweetheart«. Ona će pak svako jutro mehanički otvoriti svoj sandučić za poštu, dobro znajući da u njemu neće pronaći ništa drugo osim opomene za neplaćenu struju, račun za plin i reklamni oglas za novoootvoreni supermarket.

Glumačke zvijezde

»Što se uopće može učiniti sa zemljom u kojoj su jedini izvorni proizvod u posljednjih trideset godina bili glumci«, cinično je izjavio američki pisac Gore Vidal u jednom interviewu, aludirajući na nezavidni ekonomski položaj Velike Britanije. No, rješenje Vidalovih dvojbi veoma je jednostavno: treba ubrzati proizvodnju. A u tome je britanski film oduvijek bio nenadmašan. I dok su celuloidne osamdesete na Otoku protekle u znaku mitskog kvarteta (Gary Oldman, Tim Roth, Daniel Day Lewis i Colin Firth), devedesetih su ovu slavnu glumačku ekipu zamijenili talentirani Ewan Mc Gregor, Robert Carlyle, Ian Hart i Christopher Ecclestone.

Možemo li pozavidjeti britanskom filmu na brzini kojom izbacuje svoja nova redateljska i glumačka imena? Odgovor na to pitanje pokušao nam je dati jedan od paralelnih programa ovogodišnje venecijanske Mostre (*Britanska renesansa II.*) za koji su festivalski posjetitelji pokazali veliko zanimanje. I dok jedan dio filmaša uvrštenih u ovu selekciju uporno slijedi Ivoryjeve tragove, drugi koketiraju s poetikom britanskog socijalnog vala i gangsterskim filmom.

Redatelj Gillies Mac Kinnon u pompoznom filmu *Regeneration* čija se radnja odigrava u nekoj škotskoj vojnoj bolnici

patetično balansira između pacifizma i militarizma, njegov se kolega Iain Softley odlučio na rafiniranu ali stereotipnu adaptaciju romana *The Wings of the Dove* Henryja Jamesa. Brian Gilbert (*Wilde*) posegnuo je za biografijom »prvog suvremenog čovjeka«, iako se njegov estetizirani rukopis doima poput reciklirane varijante Ivoryjevih transfera Forsterovih romana à la *Maurice* u medij pokretnih slika, bez obzira na veoma eksplicitan tretman homoerotskih prizora. No, pri tome se poslužio ponekim efektivnim vizualnim rješenjem, poput prekrasne uvodne sekvence u kojoj Oscar Wilde drži predavanje o Celliniju rudarima Colorada u ambijentu vesterne koji djeluje kao inteligentni kontrapunkt raskošnim interijerima londonskih salona.

Za razliku od ove klasične BBC-ijeve škole, ostatak britanskog tima mahom je bio fasciniran sudbinama malih ljudi, njihovim tajnama i lažima. Redateljica Carine Adler (*Under the Skin*) snimila je dojmljivu priču o djevojci koja se ne može pomiriti sa smrću svoje majke i proživljava tešku unutarnju krizu, upuštajući se u prolazne seksualne avanture, odjevena u majčin jeftini krznjak i periku. A njen kolega Philip Saville (*Metroland*) uspješno je adaptirao istoimeni roman Juliana Barnes, secirajući monotoniju jednog braka koji će zapasti u krizu nakon što je njegovu suburbanu idilu poljuljao neočekivani dolazak muževljeva prijatelja.

No, Savilleov je film prije svega inteligentni portret buntovne generacije šezdesetosmaša i njihovih nada i ideala koji će se sedamdesetih godina potpuno izmijeniti. Slična stajališta pokušava elaborirati i Antonia Bird u pretencioznom filmu *Face* u kojem njezin glavni junak (izvršni Robert Carlyle) odbacuje radikalne političke stavove iz prošlosti i pridružuje se skupini obično nepoznatih lopova (psi iz rezervoara?) koji se međusobno sukobljavaju nakon uspješno obavljene akcije,

kad razotkriju da je jedan od njih sakrio dio ukradenog novca.

Nedostaje ono najbolje

Nakon svih ovih filmaša čiji de-ja-vu rukopis ipak nije zaslužio epitet ultimativnog remek-djela, već smo počeli sumnjati u to britansko celuloidno čudo (najčešće se radilo o filmovima snimljenim u produkciji TV-kuće Channel Four). A da bi apsurd bio još veći, dva najfascinantnija filma nove britanske produkcije, fenomenalna komedija Petera Cattanea *The Full Monty* i najnoviji rad izvršnog Mikea Leigha *Career Girls*, nisu ni bili uvršteni u venecijanski program jer ih je prigrabio selektor nedavno održanog filmskog festivala u Locarnu. I povrh svega, najintrigantniji britanski filmaš Nicholas Barker nije ni bio uvršten u ovu selekciju, nego smo ga upoznali u *Tjednu kritike*. Riječ je o izvršnom Barkero-
vom pseudo-dokumentarcu *Unmade Beds* u kojem nam je duhovito predstavio njujoršku *singles* scenu preko »ispovijesti«
njegova četiri junaka (glume ih naturščići), voajeristički usmjerivši ručnu kameru prema prozoru njihove spavaće sobe i prateći ih na njihovim usamljenim »izletima«. No, taj izvršni film istodobno funkcionira i kao crnohumorna antropološka studija u kojoj suptilno secira njihovu narcisoidnost, očaj, nade, nesigurnosti i seksualne frustracije.

Iako se pojam britanske renesanse trebao prije svega odnositi na kreativnu snagu njenih intrigantnih redatelja, najveći dio filmova uvrštenih u ovaj program ostat će nam u ugodnoj uspomeni zahvaljujući maestralnim glumačkim interpretacijama. Perfidni Harold Pinter u klaustrofobičnom filmu *Mojo* redatelja Jeza Butterwortha, zavodi jednog mladog pjevača u usponu, nagovarajući ga da s njime sklopi primamljiv ugovor. Verbalni dvoboj Emme Thompson i njene maj-



B. Gilbert: *Wilde*



A. Rickman: *The Winter Guest* (Emma Thompson, Phyllida Law)

ke Phyllide Law u minimalističkom rukopisu Alana Rickmana (*The Winter Guest*). I nadalje, dobroćudni Bob Hoskins koji u dojmljivom filmu Shanea Meadowsa *Twenty Four Se-*

ven otvara boksački klub kako bi pokrenuo mladež i udaljio je s ceste. Nakon tih nezaboravnih uloga, Vidalova izjava dobiva svoj pravi smisao.

UDC 791.61

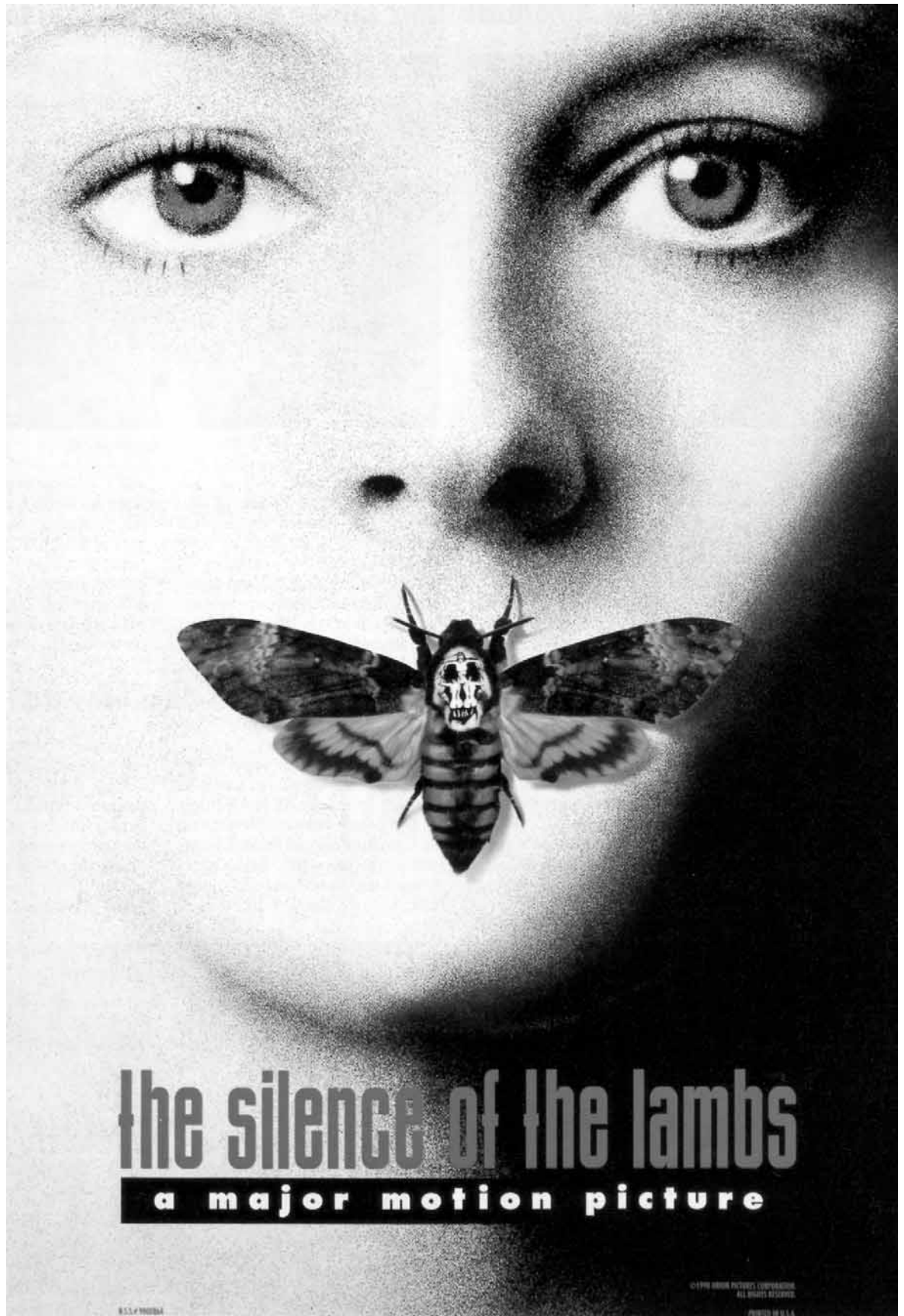
Dragan Rubeša

Celluloid Bridge Between Europe and Asia — Venice '97

An overview of the main film trends manifested at Venice film festival '97, with a short introductory view into the history of the festival.

Established in 1932, legendary Mostra is the oldest, exclusively film, festival. Its program has suffered frequent changes, trying to satisfy whimsical requests of critics and general public. After the durable direction by Gile Pontecorvo, which has shown signs of

tiredness during the last festival years, the new selector Felice Laudadio not only changed the names of old festival programmes, but tried to establish a bridge among the European and Asian cinemas, which left no space for the US blockbusters (that dominated last year). Several trends have been emphasized in this year Mostra: the revival of East European film (Russian Pavel Čukraj *Vor*; Polish *Love Stories* by Jerzy Stuhr), East Asian film (impressive Japan film *Hana-bi* by Takeshi Kitano; Chinese *Keep Cool* by Zhang Yimou), and the important British contemporary film presented within special retrospective program, with its new important directors and actors. Other Europe did not have much to offer. Except the individual contribution by the funny Italian film *Ovosodo* by Paolo Virzi, and intelligent Belgian film *Nettoyage à sec* by Anne Fontaine, other Belgians, French and Italian filmmakers were not up to the occasion. The Americans were present with equally uneven contribution, more impressive being that of Joe Dante (*The Second Civil War*), and unavoidable Woody Allen (*Deconstructing Harry*).



Igor Tomljanović

Filmski marketing u SAD-u*

Američka filmska industrija jedna je od najjačih grana američkoga gospodarstva. Film je najunosniji i najprofitabilniji izvozni proizvod SAD. Dionice jedne filmske korporacije — Disney — već su godinama na prvome mjestu NYSE (New York Stock Exchange). Sve je to posljedica činjenice da se u marketingu filma, u svakoj pojedinoj promotivnoj kampanji ništa ne prepušta slučaju. Svaki postupak, od ideje o nastanku filma pa do premijere, a i poslije prodaje video i TV-prava, strogo je programiran. Zbog jake konkurencije već odavno nije dovoljno da film bude dobro režiran i montiran, da ima zanimljive i dojmive likove koje glume poznati glumci pa da dopre do publike. Sama kvaliteta filma ne osigurava uspjeh, iako je dobar proizvod nužan. Počevši od same ideje, potreban je marketing kao komunikacija s tržištem. Cilj je cijelog posla da film vidi što više ljudi, a time da i zarada bude što veća. Uspješan film već je unaprijed dizajniran tako da ga producenti mogu uspješno plasirati publici.

Odgovornost je već na idejnom začetniku — scenaristu, redatelju ili producentu da u svojem kreativnom procesu posvete dio pozornosti i marketingu i tako olakša komunikaciju s publikom.

1. Proizvod

Svaki film je proizvod za sebe. Vrlo je važno točno definirati kakav proizvod imamo. Samo tako moguće je pronaći pravog distributera, voditi pravu marketinšku kampanju i doprijeti do prave publike. Postoje razni filmski žanrovi: horor, komedija, akcijski film, avanturistički film, dokumentarni film, drama itd. Gotovo svaki film uklapa se u neku od tih kategorija. To samo po sebi olakšava distributeru i svima koji rade na promociji filma pronalaženje pravog načina prezentacije filma. Oni model marketinške promidžbe rade prema prijašnjim uzorima. Uvijek se koriste već poznata znanja i iskustva.

Pitanja koja autor mora postaviti već na početku su sljedeća:

1. Kakav je to film? Je li to cjelovečernji igrani film, dokumentarac ili nešto treće. Koje je žanra film?
2. Je li to visoko, srednje ili nisko budžetni film? To je važno zbog buduće produkcije i marketinške kampanje. Postoje

studiji koji namjerno rade jeftinije filmove, a više izdvajaju za marketing (Disney).

3. Kakav želimo da film bude? Kome je namijenjen, tj. tko je ciljna publika?

4. Je li film konkurentan?

U razvoju filma kao novog proizvoda treba analizirati sve bitne značajke filma: žanr, scenarij, naslov, dizajn, priču, likove, dijaloge, lokacije, specijalne efekte. Za izradu marketing strategije bilo kojeg proizvoda pa tako i filma, potrebno je pripremiti preliminarni prikaz marketing strategije za uvođenje filma na tržište:

1. Odrediti veličinu, strukturu i ponašanje ciljnog tržišta, tržišni udio i profitne ciljeve.

2. Odrediti strategiju distribucije i budžet marketinga. 3. Napraviti dugoročni plan prodaje (kinoprikazivanje, video, TV prava u zemlji i inozemstvu).

Ciljna publika

Tržišta čine kupci, a kupci se razlikuju po mnogo čemu, zato je važno odrediti onaj dio tržišta kojem je film primarno namijenjen. Nije svejedno jesu li ciljna publika tinejdžeri, mladi, odrasli ljudi, muškarci, žene, je li to starija publika, urbana ili ruralna publika itd. No, da bi film uopće došao do publike mora proći još dva kupca. Prvi kupac filma je financi-er-producent odnosno distributer. Tu je važno odrediti kakve filmove oni kupuju, financiraju, produciraju, koproduciraju i distribuiraju. Drugim riječima, potrebno je znati kakve filmove pojedini distributeri, producenti i koprodukcij-ske kompanije proizvode. Potrebno je znati i kakve je ugovore moguće sklopiti. Studije vode i u njima imaju odlučnu riječ distributeri i marketari, a ne redatelji, scenaristi ili bilo tko tko je idejni začetnik filma ili filmski autor. Svaki novi projekt se analizira i poslije vodi s marketinškog stajališta. Studiji i nezavisni distributeri u prvome redu žele znati može li se film prodati, ima li film publiku i kako doći do nje. Zatim ih zanima koliko će koštati distribucija i marketing tog filma, te jesu li oni opremljeni za taj projekt. Nadalje slijede pitanja kolika se zarada može tim filmom postići. Ako filmski stvaratelj koji nudi film već sam zna kakav film nudi i zna ga točno prezentirati, lakše će pronaći studio, producenta ili distributera.

* *Filmski marketing u SAD-u* seminarski je rad iz predmeta Organizacija filmske proizvodnje (mentor mr. Ivo Škrabalo), na četvrtoj godini Akademije dramske umjetnosti.

Naslov

Naslov filma uvijek je predmet velike rasprave. Tih nekoliko riječi je od ogromne važnosti jer one moraju prenijeti cijeli smisao i očekivanja od filma. Uvijek se postavljaju pitanja: je li to zaista najbolji naslov za film, što on znači, kako komunicira u kombinaciji s grafičkim rješenjima u novinama na primjer. Naslov je izravna veza s ciljnom publikom. Želi li ta publika vidjeti film s tim naslovom? Tu pomažu marketinška istraživanja. Jedan od velikih problema je kako pogoditi ukus publike 18 mjeseci unaprijed. Što će se svidati publici za godinu i pol dana koliko minimalno treba filmu da dođe u kino dvorane? Kako eliminirati konkurenciju i izbjeći da netko drugi izađe sa sličnim projektom ranije ili istodobno.

Prvi kupci — producenti i distributeri

Kupci filma, studiji, producenti, distributeri ili prikazivači proučavaju scenarij da bi odredili kvalitetu i potencijal filma. Osnovna pitanja su jasna: je li priča dobra, funkcionira li u okviru žanra i stvara li *image*? Nadalje slijede pitanja: kada se priča događa, koliko je duga, postoji li jasna promotivna »kvaka« ili neki tako upotrebljiv element unutar scenarija? Svaki scenarij prolazi kroz mnoga čitanja profesionalaca koji ga analiziraju i komentiraju te već tako priređenog dostavljaju nadležnima za odabir scenarija. Iako svaki kupac ima svoje kriterije, može se reći da su presudni elementi originalnost priče, njezin postav i likovi. Zatim dolaze komentari na račun kvalitete dijaloga, strukture priče, zaplet i ostalo. Kada neki scenarij uspije prijeći sve te barijere, potencijalni kupac želi znati više o piščevu kredibilitetu, ali i o drugim elementima, ako ih ima, koji se tiču scenarija: postoji li redatelj koji je zainteresiran za projekt, tko je producent, što su oni napravili u dosadašnjoj karijeri te je li osiguran budžet filma?

Drugi kupac — prikazivač

Sama činjenica da je distributer uzeo film za distribuciju ne znači obavezno da će film uspjeti prodrijeti do prikazivača. Iako distributeri ne uzimaju film ako ne misle da će ga moći plasirati u dovoljno kino dvorana da ostvare zaradu, zbog izobilja filmova nije uvijek sigurno da će uspjeti naći prikazivača. Prikazivač može biti kupac za cijeli lanac kina ili samo za jedno nezavisno kino. Prikazivač želi vidjeti gotov film prije nego donese odluku o prikazivanju. Godinama su studiji iznajmljivali prikazivačima filmove na aukcijama zvanim slijepa ponuda. To je značilo da se od prikazivača očekivalo da uzme film samo na temelju naslova i imena nekoliko zvijezda. Posljednjih godina većina država u SAD stavila je takve slijepa ponude izvan zakona, te su distributeri prisiljeni održavati projekcije za prikazivače. Prodaja filma prikazivaču je posao distributera i nije pod nadzorom producenta. Dio je distributerove strategije, posebice ako se radi o nezavisnom distributeru, da pronade prikazivača kod kojeg će film imati najveće izgleda za uspjeh.

Treći kupac — publika

Cilj cijelog posla je promovirati i što bolje prodati film određenoj publici za koju se pretpostavlja da je najzainteresiranija za film. To se postiže oglašavanjem u novinama, na televi-

ziji i radiju, u raznim časopisima i sl. S određenim skupinama gledatelja komunicira se na različit način i putem različitih medija. Posao je distributera i marketara (ponekad i prikazivača) da privuku onu publiku kojoj bi se film mogao svidjeti.

2. Distribucija

Nakon identifikacije proizvoda počinje potraga za tržištem i distribucijskim kanalima. Događa se da, iako postoje potencijalni kupci, ne postoji distribucijski kanal kojim bi film došao do njih. Tu se postavljaju pitanja: tko je publika za film, gdje će ga gledati, kako djelotvorno komunicirati s publikom. Sve mora biti usklađeno — proizvod, distribucijski sustav i samo tržište. Mora postojati čvrst distribucijski sustav između proizvoda i publike.

Distributer

Prvi korak onoga tko nudi projekt identificiranje je distributera i proizvoda koje oni distribuiraju. Ponuđač mora znati tko što distribuirati. Iako se s vremena na vrijeme događa da poneki individualni distributer odstupa od onoga što inače radi, točno se zna kakve filmove distribuiraju pojedini distributeri. Osim po žanru, distributeri se razlikuju i po tome kakve filmove distribuiraju s obzirom na budžet. Prosječni budžet filma nekog velikog studija je oko 30 mil. \$. Nezavisni distributeri rade filmove koji koštaju oko \$ 5 mil. i manje. I na kraju, postoje i mali distributeri koji distribuiraju filmove koji koštaju manje od \$ 1 mil. Ta kategorizacija je važna jer se veliki studiji rijetko odlučuju na snimanje niskobudžetnih filmova, a mali nezavisni distributeri rijetko preuzimaju rizik visokobudžetnih produkcija.

Distribucijski plan

Skupi filmovi iz velikih studija redovito kreću u prikazivanje s velikim brojem kopija (između 1500 i 3500), želeći na taj način podići što veću medijsku »prašinu« i vratiti uloženo u što kraćem vremenu. Nezavisni distributeri ne mogu ulaziti u rizik izrade tako velikog broja kopija, pa češće puštaju u kina filmove s manjim brojem kopija (između 400 i 1500), a mali distributeri puštaju svoje male art filmove, drame ili »teške« filmove polako, na regionalnoj razini i dopuštaju im da sami nađu publiku. Nadaju se da će pokupiti dobre kritike, doći do velikih kina i postići dobre financijske (*box office*) rezultate. Ti filmovi će tada biti oglašeni sa svojom bruto zaradom u *Varietyju* ne bi li zainteresirali ostale prikazivače. Tako počinje prikazivanje filma sličnoj publici diljem zemlje. Ta se strategija u posljednje vrijeme mijenja jer je također važno da film što prije dođe na video. Ako se film dugo prikazuje na regionalnoj razini, može se puno izgubiti na videu ako se film izda na kaseti mnogo kasnije.

Filmska prava

Distributeri ne preuzimaju rizik i troškove prikazivanja filma u kinima, osim ako nemaju i prava na video. Prikazivanje filma u kinima održava pozornost publike i time povećava vrijednost videa, a distributeri mogu ublažiti pad gledanosti filma u kinima koristeći video-prava. Zato, kada prodaju prava za kinoprikazivanje, producenti nastoje što duže odgađati prodaju prava za video. Producenti također mogu zadržati

ti domaća i strana TV-prava za svoj film i ne moraju ih vezati za kino i videodistribuciju.

Timing

Za nezavisni film važno je da se ne počne prikazivati za vrijeme ljeta, Božića ili predsjednikova rođendana, kad sve velike kompanije nastoje privući pozornost publike. Oni troše milijune dolara na promotivnu kampanju i nezavisni film u to vrijeme nema velike izgleda. On se mora pojaviti na tržištu prije ili poslije, ali nikako istodobno. S vremena na vrijeme ipak se dogodi da se to pravilo uspješno sruši. Ako »major« film propadne, tada ima obično dovoljno prostora za nezavisni film, ali to ovisi o snalažljivosti distributera, njegovu poznavanju prilika na tržištu i sposobnosti trenutačnog reagiranja.

3. Promocija

Timing promocije

Promocija je najdjelotvorniji način predstavljanja filma. Ona u svakom pogledu tuče plaćene oglase. Najbolji način da promocija uspije jest ako se promotivna kampanja planira mnogo prije premijere filma. Obično treba promotivnom kampanjom početi šest mjeseci prije premijere i to prikazivanjem filma utjecajnoj ciljnoj publici i novinarima. Promocija u magazinima počinje tri do četiri mjeseca unaprijed. Jedan članak neće ljude poslati u kina. Tek kad publika pročita neku priču vezanu za film, vidi oglas ili sliku tri do četiri puta, vjerojatno će poželjeti vidjeti film.

Promotivni elementi

Postoji cijeli niz promotivnih elemenata koji moraju biti uređeni, napisani, skupljeni, montirani i distribuirani. To uključuje:

One-Sheets — prodajni papiri koji sadrže ključni dizajn filma, naslovnice i ostale informacije. *One-sheet* je obično mala verzija postera.

Posteri (plakati) — koriste se u staklenim oglasnim kutijama kina, i poklanjaju preko raznih sponzora, radio stanica i sl.

Foršpan (najava) — prikazuju se u kinima prije nego se počne prikazivati film. Mogu se prilagoditi i kao TV spotovi.

EPK — sadrže intervju, događanja iza scene, foršpan i glazbeni video spot. Sadrže i pitanja za lokalnu TV stanicu. Ti materijali se mogu premontirati prema tekućim potrebama.

Stand-up — panoji napravljeni od kartona za kina i video-teke.

Karte — besplatne karte dijele se za specijalne premijere preko sponzora, radio postaja i sl.

Giveaways — ostali promotivni rekviziti kao što su majice, gumbi, singlovi, albumi, kasete, CD-i.

Ostali promotivni elementi koje treba ispitati su: tko sklada glazbu, je li moguć album, je li scenarij temeljen na nekom bestselleru, je li moguće izdati roman na osnovi scenarija i objaviti ga istodobno s premijerom filma, je li ideja za film aktualna, hoće li aktualna biti i za 18 mjeseci, je li angažira-

na koja zvijezda na projektu, koliki je budžet, postoji li neki dizajnerski ključ za poster ili marketinšku kampanju?

Grafički dizajn

Grafički izgled naslova filma provlači se kroz postere, albume, omote, video kasete i oglase u novinama. Ako dobro funkcionira, dizajnerski ključ ostaje isti kroz sve medije koji promoviraju film. Tisuće milijuna dolara potroši se da bi naslov i logo došli pred publiku. Jednom utvrđeni, oni nose svoje vlastito značenje i asocijacije. Važno je stvoriti jak i jednostavan *image*. Lako prepoznatljiv *image* ima veći utjecaj. Ne smije se pokušavati predizajnirati film. Ako se u kampanju ubaci previše elemenata filma, previše pojedinosti, izgubi se jasna komunikacija o čemu je zapravo film. U vrijeme kada se film prikazuje već treći tjedan, oglas u novinama veličine je kutije šibica. Naslov filma mora stati u taj prostor, a da i dalje nosi osnovnu marketinšku poruku. Sam izgled slova naslova filma stvara se tako da poveća *image* filma. Npr. STAR WARS koristio je velika podebljana crna slova, ROGER RABBIT *flowing script*, GANDHI tanka, jednostavna, elegantna slova, DIRTY DANCING grafiti izgled. Sve to odražava smisao filma i u vrlo maloj formi.

Test / publicitet

Iako promocija počinje prije samog snimanja filma i razvija se kako odmiče rad na filmu, vrhunac dostiže tek kada je film dovršen. Kad jednom svi vide gotov proizvod, marketinška strategija može biti iznijansirana. Mogu se pojaviti novi promotivni elementi koji nisu bili vidljivi u skriptu. Zvijezde mogu ili ne moraju biti promotivni elementi, ovisno o tome kakva im je uloga u filmu i što se događa u njihovim životima. Film se testira pred različitim publikama. Naslov filma se također testira. Upitnici se ispunjavaju — što ljudi misle o filmu, bi li ga preporučili prijateljima, koje su im najdraže scene. Na temelju tih istraživanja film može biti ponovno montiran. Može dobiti novi kraj. Može se snimiti novi foršpan na temelju najdražih scena publike, ili se može snimiti nekoliko foršpana od kojih je svaki prilagođen određenoj publici. Ovisno o vrsti produkcije, film se može pojaviti na nekim filmskim festivalima.

Oglašavanje

Oglašavanje je najskuplji element marketinga. To je promocija koja se plaća redak po redak, sekundu po sekundu. Nijedan marketinški budžet ne može osigurati onoliko oglašavanja koliko bi htio, a s druge strane nikakvo obilno oglašavanje ne može nadjačati lošu reputaciju (*word of mouth*). Prvi korak u stvaranju oglasa pisanje je predložka. To je povezano s prirodom samog filma i cjelokupnim marketing planom. Za taj posao potrebno je iskustvo, pa se zato često koriste usluge agencija za oglašavanje. Agencije za oglašavanje rade isključivo na proviziju. Njihov prihod je obično 15% od svih tiskanih oglasa i oglasa u elektroničkim medijima pri kojima one posreduju. Agencije najčešće osiguravaju odlična grafička i tekstovna rješenja, ali su s druge strane sklone sav marketinški budžet potrošiti na oglase i objavljivati više oglasa nego što bi stvarno bilo potrebno. Ograničeni izvori (novac, prostor) uvijek ograničavaju duljinu oglasa ili poruke na nekoliko redaka, odnosno nekoliko sekundi.

Ne smije se pasti u zabludu i taj mali prostor natrpati različitim porukama. Važno je oglas ograničiti na samo jednu jedinu poruku, što snažniju, sa što je moguće manje riječi. Poruka se može usmjeriti na glavnoga glumca/glumicu, redatelja, nagradu (npr. *Oscar*) i sl. Odgovorne promocije obećavaju samo ono što proizvod može ispuniti. Nije dobro svaki film promovirati kao »hit sezona«, »fenomenalan«, »još neviđen« i sl. jer razočaranja rezultiraju lošim odjekom a loša usmena predaja može upropastiti film, a ima i negativne dugoročne posljedice za slijedeće filmove (»hitove sezona«). Proizvod mora zadovoljiti promotivna obećanja.

Unutar budžeta, marketari određuju dio sredstava za plaćene oglase. Nastoje odrediti najbolje časopise, novine, radio i TV stanice za oglašavanje filma. Vrsta premijere određuje najdjelotvorniju oglašavačku kampanju i medije. Ako se radi o nacionalnom prikazivanju filma, film se oglašava u nacionalnim medijima. Ako je riječ o regionalnoj premijeri, film se regionalno i oglašava.

Oglas mora izraziti poruku brzo, lako zapamtljivo i često. Oglasi u elektroničkim medijima zahtijevaju veću ekonomiju riječi nego tiskani oglasi. Oglašavanje na radiju je jeftinije nego na televiziji i često je usmjereno na određenu publiku. No, radio-slušatelji obraćaju malo pozornosti oglasima i uglavnom ne pamte podatke, dok ih TV-gledatelji (koji predstavljaju mnogo širu publiku), uočavaju i pamte.

Kinopremijera

Groznica počinje nekoliko tjedana prije premijere. Na radiju se vrte *jingleovi*, na TV spotovi i foršpani. Zvijezde imaju talk-showove. Novine intervjuiraju glumce i redatelja. TV objavljuje priče skraćene iz EPK. Foršpani se prikazuju u kinima. Tu su i specijalni *giveaways* i *stunts* da bi se publika privukla filmu. Ako je izdan CD, on se također vrti prije premijere, a moguće su brojne promocije knjige, albuma, odjeće i ostale robe.

Sponzori mogu organizirati posebne događaje uoči premijere. Npr. robna kuća može organizirati posebnu promociju. Ili se lokalno gradilište oblijepi posterima filma. Oglasi i članci pojavljuju se u časopisima. Ako je timinig dobar oni se pojavljuju neposredno pred premijeru. Nakon premijere sve je na publici i snazi samog filma. Ako im se film sviđa, preporučit će ga prijateljima. Film će se prikazivati tako dugo dok je to isplativo ili dok ga neki drugi film ne sruši s pozornice. Ako je film uspješan, odjel zadužen za novinare ne utječe više nagovarački na publiku i novinare, nego su zaduženi da odgovaraju na zahtjeve novinara za intervjui i fotografijama.

Kad je film jedanput zadobio publicitet, on se pothranjuje sam sobom. Samo ako nešto krene po zlu, mora se naći načina da novinari objave nešto o filmu i usput da se pokuša promijeniti tijek promotivne kampanje.

Videopremijera

Većina filmova izlazi na videokasetama pet do šest mjeseci nakon kinopremijere. Što je videopremijera bliža kino premijeri, to ima veću vrijednost, jer se ljudi bolje sjećaju promotivne kampanje za film i žele ga vidjeti. Video oprema (vi-

deoposteri i one-sheets) obično koristi iste uzorke kao i film. Tako se koristi već postojeći *image* filma.

Filmska izdanja

Jedan od oblika marketinga su i različita filmska izdanja koja prate i promoviraju film studijima, producentima i distributerima. Prvo i najvažnije je prezentirati sebe i svoj film distributerima. To se može učiniti izravno ili preko agenata. Scenarij i *treatment*, budžet i prijedlozi mogu se poslati distributerima i financijerima. Za povećanje vjerodostojnosti projekta potrebno je što više povećati broj ljudi koji ga podržavaju. Ako postoji scenarij, a zna se producent i redatelj, scenarist je na dobrome putu. Kad pronade i »zvijezdu« producent i distributer bit će mu mnogo skloniji. Žanrovski filmovi (npr. horor) ne zahtijevaju zvijezde, nego samo sugestivne naslove i marketinške »kvake«. U te je filmove uloženo manje novaca, pa redatelj i producent imaju veći nadzor, jer je manji ulog na kocki. Svaki žanr ima svoj vlastiti budžetski rang. Razlog tome je u prodaji filma. Ako je ograničen broj kina i relativno uski krug publike za neki art-film, tad je bolje da takav film košta daleko manje nego što može zaraditi. Mnoge američke komedije ne prolaze dobro u Europi, pa je njihov potencijal ograničen. Akcijski i horor filmovi s relativno jednostavnim dijalozima lako su razumljivi diljem svijeta, pa je budžet tih filmova puno veći (zato se u tim filmovima može mnogo više potrošiti npr. na specijalne efekte). Danas je teško odrediti budžet filma iz podataka koji se mogu naći npr. u *Varietyju* s obzirom da je veličina budžeta postala kategorija kojom se također promovira film, pa je većina podataka koji se objavljuju napuhana. Producenti žele da distributeri misle da je potrošeno više novaca nego što jest, kako bi stekli veću prednost i tako pokrili troškove produkcije i odmah ostvarili dobit.

Dodatni elementi promocije

Ostali proizvodi povećavaju zanimanje za film i održavaju živim njegov *image*. Ako je film uspješan, *spin-offs* trgovina može biti vrlo unosna. Za mnoge *major* filmove prodaju se licencna prava trećim kompanijama koje proizvode sve i svašta: majice, kape, satove, jakne, ručnike za plažu, pidžame, igračke i drugo. U posljednje vrijeme osobito je atraktivan oblik dodatne promocije izdavanje videoigara nastalih na temelju filma. Većina nezavisnih i art-filmova ne može dopustiti takvu komercijalizaciju jer imaju ograničenu publiku i ne ostaju na sceni tako dugo.

4. Dodatak:

Primjer uspjele marketinške strategije filma *Jurski park*

Jurski park po svemu je primjer uspjele marketinške strategije. Od početne ideje filma, preko priče i koncepta koji se temeljio na izbjegavanju glumačkih zvijezda i postavljanje u središte pozornosti samih dinosaura, te stvaranja kompletnog dizajna, naslova, logotipa i svih pripadajućih elemenata, sve je podređeno marketingu filma. Nakon golemog uspjeha filma u Americi nitko nije očekivao da će se isto dogoditi i u drugim dijelovima svijeta. No premašena su sva očekivanja, pa je film izvan Amerike zaradio mnogo više nego u njoj. Objašnjavajući to, Hy Smith, potpredsjednik marketinškog

odjela UIP-a, kao najvažniji čimbenik identificirao je konkurenciju. Naime, u SAD-u *Jurski park* startao je 11. 7. 93., a slijedili su ga ostali veliki ljetni hitovi. UIP je imao privilegiju birati datume prikazivanja i kina na svakom području, dok je konkurencija tražila zaštitu. Prva inozemna premijera bila je 25. 7. u Brazilu, a da bi se izbjegli pirati film je odmah zatim krenuo i u ostatku Latinske Amerike i ostalim piratstvu sklonim tržištima kao što su Tajland i Filipini. Daljnje premijere su tekle ovako:

- 16. 07. 93. U. K. i Mexico
- 17. 07. 93. Japan i Tajvan
- 18. 07. 93. Južna Koreja

U Australiji je film krenuo za vrijeme školskih praznika u rujnu.

- 02. 09. 93. Njemačka
- 17. 09. 93. Španjolska
- 08. 10. 93. Francuska

Ti datumi su dogovoreni najmanje šest mjeseci, a u pojedinim slučajevima i godinu dana unaprijed. Glavni direktor UIP za Njemačku kaže da je kampanja bila relativno slaba (*low key*). Mnogo važnije bilo je uzbuđenje, gotovo histerija oko dinosaurusu. U Njemačkoj se krenulo s oglašavanjem šest mjeseci prije premijere, a dogodilo se i nešto neuobičajeno — novinari su došli u UIP po informacije. *Stern* je objavio priču (*cover story*) na tri presavijene stranice — što do tada ne bi objavili ni za milijum DEM. Odabir datuma premijere u Italiji bio je velik problem za UIP jer su kina tijekom kolovoza zatvorena, a marketing-strategija planirala je iskoristiti dugo slobodno razdoblje kako bi film bio u svijesti ljudi tijekom cijelog ljeta, te bi evoluirao iz zabave u kulturni fenomen. Foršpani su se u kinima počeli prikazivati još u svibnju, a distributer je krenuo punom kampanjom je u srpnju, u vrijeme premijere u SAD. Oglašavanje na televiziji počelo je 23. kolovoza. Prirodno vrijeme za premijeru bilo je nakon filmskog festivala u Veneciji gdje je film imao pompoznu premijeru 10. rujna. Nekoliko dana poslije film je došao u kina uz pratnju cijele marketinške industrije (izvještaji *box office*, *merchandising*). UIP je kao distributer u slučaju *Jurskog parka* ugovorio s prikazivačima do tada najviši postotak od prodaje (ulaznica). U Njemačkoj je UIP ugovorio 53, 5% s glavnim prikazivačem HdF. No, film se prikazivao osam, a ne uobičajenih šest tjedana, pa su svi bili zadovoljni. Strategija UIP-a bila je blokirati kina do premijere filma *Tvrtka* osam tjedana poslije. To se i ostvarilo. Prikazivačima nije smetalo što je UIP zahtijevao duže razdoblje trajanja ugovora. Film se ionako prikazivao dulje od ugovorenog vremena, bez obzira na to što su se plaćali do tada najviši postoci.

Velika Britanija

Potpredsjednik marketinškog odjela UIP-a, Hy Smith, kaže da bi volio reći kako je nevjerojatan uspjeh filma u Velikoj Britaniji njihova zasluga, no mora priznati da je film praktički prodao sam sebe. Do premijere filma 16. srpnja, tjedan dana prije početka ljetnih školskih praznika, rezervacije su dosegle razinu od 1, 5 milijuna USD. Odgovoran za publicitet u Velikoj Britaniji, Ken Green, imao je promocijski bud-



S. Spielberg: *Jurski park*

žet od 1, 9 mil. USD. U Velikoj Britaniji je predkampanja (*awareness campaign*) počela 1. prosinca 1992. godine posterima na kojima je bio logo i datum premijere filma. Prvog tjedna u prosincu pojavio se prvi kratki foršpan (*teaser trailer*) samo s porukom »Spielberg — *Jurassic Park* — Next Summer«. 22. veljače 1993. fotografija glavnih glumaca — Richarda Attenborougha, Laure Dern i Sama Neilla — okupljenih oko jajeta stigla je na stolove urednika fotografije u magazinima. Slika dinosaurusu je slijedila 17. ožujka. Sljedeći foršpan, koji je prikazivao dinosauruse u pokretu, stigao je u kina za Uskrs. Do 13. travnja, tri mjeseca prije premijere, poznatost (*awareness*) dosegla je 49%, a stvarno zanimanje 25%, što su podaci koji se traže pred samu premijeru. Istog mjeseca u kinima su se pojavile 8 stopa visoke reklamne figure (*standeei*). U svibnju je počela promotivna kampanja na europskom MTV-u. Također se pojačalo zanimanje svih medija za sam film. UIP se tada ozbiljnije počeo obraćati tinejdžerima kao ciljnoj publici. U suradnji s *Daily Mirrorom* školama su poslana studije o DNA i roman prema kojem je film snimljen. Novine su raspisale natječaj za najbolji dječji esej na temu o izumrlom biću za koje bi voljeli da se vrati u život. 11. svibnja poznatost je dosegla 55%, a stvarni interes 33%. Najtražniji britanski tjednik, *Sunday Times*, objavio je ekskluzivni interview sa Spielbergom 30. svibnja. Televizijska verzija, snimljena u to vrijeme, sačuvana je da bi ju BBC emitirao u elitnom terminu u tjednu premijere. 11. lipnja mediji su objavili izvještaje iz SAD-a da je film zaista tako dobar kao što se priča. Vodeći tabloidi *The Sun*, *Daily Star*, *Daily Mirror* i *Daily Express* pomogli su od *Jurskog parka* stvoriti glavni događaj u mjesecu prije premijere. 8. lipnja poznatost se popela na 76% a stvarni interes na 38%. UIP-u se ostvario san kada je film dobio cenzorski predikat PG (*parental guidance only* — samo uz nazočnost roditelja), što je bolje nego da je dobio »12« tj. da djeca imla-

da od 12 godina ne smiju u kinu gledati film. 1. srpnja, dva tjedna prije premijere, poznatost je dosegla 91% a stvarni interes 55%, što do tada još nikad nije postignuto. U ponedjeljak, prije premijere u petak, *Daily Mirror* je na oglašavanje filma potrošio 12 stranica što je, prema procjenama, stajalo oko 525 tisuća dolara. Na dan kraljevske premijere na koju su došli Spielberg i glavni direktor UIP-a Tom Pollock, UIP je iskoristio automobile iz filma ukrašene logom, kao i autobuse, da kruže gradom. 16. srpnja film se počeo prikazivati na 434 platna, ostvario je rekord u Velikoj Britaniji i u prvih tjedan dana prikazivanja zaradio 14 milijuna dolara. Još dva tjedna poslije nije bilo ni jedne filmske premijere, kako ne bi dobili konkurenciju. U prosincu UIP je pokrenuo ograničenu distribuciju uz slogan »Niste ga vidjeli, ako ste ga vidjeli samo jedanput«.

Merchandising

Kad je firma Ocean Software vidjela ime Stevena Spielberga uz *Jurski park* još prije dvije godine, uplatila je unaprijed 2 milijuna USD za prava na sve »Jurassic« videoigre diljem svijeta uključujući i videoigre za Nintendo i IBM osobna računala. Znajući da su Francuzi skloni potpasti pod snažan utjecaj promocije, kompanija je za promocijski budžet izdvojila 930.000 USD, najveći do tada, koji nije puno zaostajao za promocijskim budžetom francuskog UIP-a za sam film. Ocean je samo u Francuskoj prodao 250.000 primjeraka igara.

Ocean je također postavio videoigre u glavna kina, dajući djeci jednu igru besplatno prije gledanja filma. Šest mjeseci poslije premijere, interes za *dino merchandising* nije počeo opadati. *Jurski park* videoigre, odjeću, hranu, knjige i igračke publika je razgrabila diljem svijeta. »Jurassic« program je najopsežniji do sada licencni program za neki film i to u smislu volumena programa i promotivnih partnera. Program je počeo tako da je Keith Isaac, potpredsjednik međunarodnog *merchandisinga* (robne prodaje) za MCA/Universal, za svako ciljno tržište osnovao skupinu sastavljenu od UIP direktora, lokalnog licencnog agenta, nositelja licence za glavni program i promo-partnere. U Njemačkoj je tvrtka *Merchandising München* počela prikupljati licence krajem 1992. i oko 50 producenata je imalo svoje proizvode na tržištu do premijere filma u rujnu '93. Ukupno je bilo oko 300 proizvoda. U Australiji je od *merchandisinga* ostvareno 33 mil USD, što je najveći filmski *spin-offs* svih vremena. *Dino-seal of approval* (zaštitni znak) nosilo je sve i svašta: sladoled, smrznuta pizza, kolači, sokovi, torte, stolice, roboti... Čak su u Italiji i tijestu pokušali dati naziv *Dinopasta*, ali to nije uspjelo jer su tamošnji proizvođači tjestenine vrlo konzervativni.

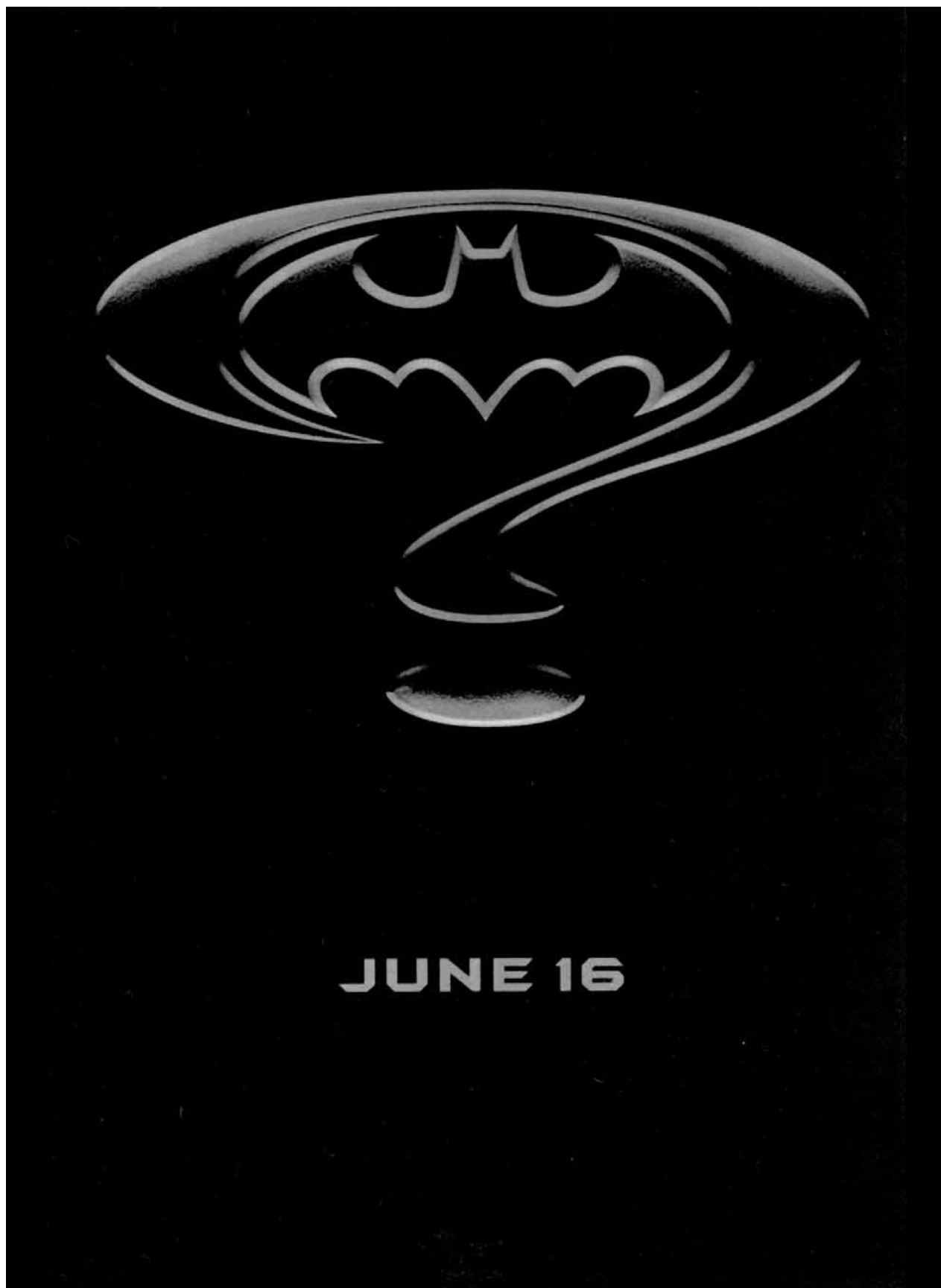
Glavne kategorije nositelja licence su igračke (Kenner Parker), kompjutorski software (Ocean, Sega), *hand-held* LCD igre, knjige, časopisi i nakit. U većini kategorija primatelj licence plaćao je *royalties* (prava) u vrijednosti 10% od veleprodajne cijene. *Royalty* je bio manji (4 do 5%) za jeftinije proizvode kao što su konfekcija i pića. Među promo-partnerima bili su McDonalds, Coca-Cola, Shell, Marks&Spencer. Čak se događalo da je dino-program nastajao ni iz čega. Tako su neke knjižare izvadile sa svojih skladišta stare knjige o dinosaurima, pekare su pekle peciva u Dino-modelima i sl.

Poseban izazov predstavljalo je plasiranje filma u istočnoj Europi. Otkada se i ta regija okrenula tržišnoj ekonomiji, distributeri se nisu susreli s filmom snage i veličine *Jurskog parka*. Zato je UIP u Mađarskoj i u Poljskoj organizirao podučavanje zapadnim marketinškim sredstvima i tehnikama. U Poljskoj je kampanju i sve oko filma vodio najveći lokalni distributer ITI, koji ima dugoročni ugovor s UIP-om. Gerry Lewis, marketinški konzultant Amblina došao je u Poljsku da bi nadgledao kampanju i osigurao da bude profesionalno vođena. ITI je dobio precizne upute za promociju. Od 100.000 USD marketinškog budžeta, 84% otišlo je na televizijske oglase, a UIP je osigurao da spotovi budu prikazani u najgledanijem terminu državne televizije TVP. UIP je također odredio listu kompanija kojima je dopušteno promovirati film: McDonald's, *Gazeta Wyborcza* (poljski najтираžniji dnevni list), Poljski radio i nacionalni Prirodoslovni muzej. Intelektualci su također pozvani da legitimiraju film. Četiri tjedna prije premijere Poljski radio je imao emisiju u kojoj su znanstvenici poljske Akademije znanosti govorili o razdoblju jure. Prirodoslovni muzej imao je izložbu o dinosaurima, a *Gazeta Wyborza* objavljivala je članke o filmu. Poljska nije nikad vidjela takvu kampanju. Novinski štandovi bili su puni stripova o dinosaurima, a dućani igračka prodavali su tiranosauruse. Predsjednik Lech Walesa došao je na premijeru. U zemlji od 40 mil. stanovnika prodano je 2, 6 mil. kinoulaznica. To je potuklo prijašnji rekord koji je držao film *Gle tko to govori* s 1, 1 milijuna prodanih karata. Nakon toga, cijena kinoulaznica u Poljskoj porasla je za više od 100% u odnosu na prethodnu godinu.

5. Zaključak

Kao i u svim ostalim djelatnostima marketing je u proteklih nekoliko desetljeća u filmskoj industriji preuzeo jednu od najvažnijih uloga. Marketinški odjeli postaju moćniji i od samih šefova studija, a velik broj filmova godišnje omogućuje im i visoke kreativne dosege, što se gotovo svakodnevno može provjeriti komparirajući filmski dizajn i marketing sa samim filmovima, pri čemu je sve češći slučaj da je film znatno ispod razine marketinga. Zato ne treba olako odbaciti tvrdnje kako se marketing pretvorio u novu umjetnost 20-og stoljeća.

Marketing filma počinje mnogo prije nego je počelo snimanje i umnogome utječe na samu proizvodnju filma, od scenarija, do izbora glumaca i naslova filma. Na uspjeh filma kod gledatelja sve manje utječe sam film, a sve više marketing. Iako je sam film nedvojbeno i dalje značajan, bez pratećeg marketinga, ma koliko dobar bio, više nema nikakve izgleda ni na kojem svjetskom tržištu. Američki marketinški stručnjaci tvrde kako danas više uopće nije problem postići uspjeh prilikom premijere filma i u prvih nekoliko dana na *box-officeu* doseći cifre od nekoliko desetaka milijuna dolara, ali održavanje visoke gledanosti tijekom dužeg razdoblja (nekoliko tjedana) postaje gotovo nepremostivim problemom, jer o tome ipak odlučuje kvaliteta filma.



Literatura

Brodie, John, 1994.,
Old niche brings
B. O. gifts, Vari-
ety, April 18-24

Klady, Leonard,
1994., When Os-
car Talks, the B.
O. Listens, Vari-
ety, April 4-10

Langley, Stephen,
1990., *Theatre*
Management and
Production in
America, New
York: Drama
Book Publishers

Wiese, Michael,
1989., *Film & Vi-*
deo Marketing,
Los Angeles: Mi-
chael Wiese Pro-
ductions

UDC 791.44.075(73)

Igor Tomljanović

Cinema marketing in USA

The paper overviews the basic phases and principles of cinema marketing in USA. In the Addenda, the particular case of the highly successful marketing of *Jurassic Park* is presented.

As in other provinces, cinema industry marketing has gained in importance in the last few decades. Marketing departments become more powerful than studio bosses, and numerous film productions offer the possibility of high creative achievements in marketing design. It is not wrong to assert that marketing has become the new art of the end of twentieth century. Marketing begins long before the very shooting of the film, and it greatly influences the production of film (script choice and preparation, choice of actors and title). Basic defining marketing »factors« are, first, film itself (the product), second, the distributors, and, third,

the promotional campaign. Each of these has its own particular marketing aspect. In the »product« phase, the nature of the film is stated, its target audience, its title, and its possible »buyers« (producers and distributors, the cinemas, and the audience). In a distribution phase, the important aspects are the choice of the distributor, distributing plan, film royalties, and timing of the premiere. Promotion phase comprises the timing of promotion (well before the premiere), design of the promotional materials (one-sheets, posters, trailers, EPK, stand-ups, tickets, giveaways), preview and publicity, premiere, video-premiere, etc. Though the film itself is highly important for its market success (and the unfavorable »word of mouth« can render inefficient the best marketing campaign), without developed marketing the film has feeble chances on the world market today. US market experts even assert that, from the marketing point of view, to achieve the high income with the premiere and the first few days of the film run is not a problem anymore, but the maintenance of the high audience attendance in longer run (few weeks) is highly difficult problem, and then the qualities of the film itself become more important.

uredio: Igor Tomljanović

Filmski repertoar*

ANACONDA

SAD, Brazil, 1997. — pr. Columbia Pictures, CL Cinema Line Films Corporation, Skylight Cinema, Foto Art, Verna Harrah, Leonard Rabinowitz, Carole Little, izv. pr. Susan Ruskin. — sc. Hans Bauer, Jim Cash, Jack Epps Jr., r. Luis Llosa, d. f. Bill Butler, mt. Michael R. Miller. — gl. Randy Edelman, sgf. Kirk M. Petrucci. — ul. Jennifer Lopez, Ice Cube, Jon Voight, Eric Stoltz, Jonathan Hyde, Owen Wilson, Kari Wuhrer, Vincent Castellanos, Danny Trejo. — 89 minuta. — distr. Continental film.



Anaconda

Filmska ekipa kreće brodom niz Amazonu radi snimanja dokumentarca o legendarnom plemenu Shirishama Indijanaca. Filmaši predvođeni antropologom Stevenom nailaze na Paula Sauroena koji im obećava da će ih odvesti do traženog plemena, ali zalazeći sve dublje u džunglu pokazuje se da je Paul pustolov opsjednut divovskom anakondom koji će učiniti sve da je se dočepa, ne brojeći pritom ni ljudske žrtve.

Ova horor pustolovina redatelja Luisa Llose postala je neočekivanim hitom na prošlogodišnjem američkom *boxofficeu* sa zaradom višom od šezdeset milijuna dolara. Llosa je svoje prve poslove obavljao u producentskoj kući slavnoga Rogera Cormana, ali očito nije ništa naučio od nekadašnjeg kralja B-produkcije. Llosina dosadašnja filmografija obiluje hrpom filmova od kojih ni jedan ne možemo smatrati čak niti solidnim (televizijski rad prema djelu Julesa Vernea *800 milja niz Amazonu*, akcijski *Snajper*), dok je vrhunac njegove

karijere debilni spektakl *Specijalist* koji je ujedinio Stallonea i Sharon Stone. Taj je film unatoč visokoj produkciji i izvrsnim glumcima (J. Woods i E. Roberts) najbolji pokazatelj Llosine nedarovitosti. Međutim, iz svega je ovoga jasno kako Llosa ima dosta iskustva na projektima snimanim u džungli, pa je to najvjerojatnije bio glavni razlog odabira Louisa za redatelja ovoga projekta.

Čak i ako možete otrpjeti sve gluposti u filmu, ostat ćete iznenađeni pojavom goleme zmije. Podnošljiv izgled kada je riječ o animatroničnom modelu, anakonda je iznimno smiješna i krajnje neuvjerljiva kad je riječ o kompjutorskoj animaciji. Ostaje zagonetkom i činjenica kako su se glumci dali nagovoriti na takav projekt što se ponajprije odnosi na uvijek izvrsnog Erica Stolza koji je prespavao cijeli film (ali doslovce prespavao jer nakon što ga ugrize nekakav kukac na početku filma on spava sve do samoga kraja — iznimna uloga za iznimnoga glumca!). Jedini koji je shvatio o kakvome se filmu radi jest iskusni veteran Jon Voight koji je odlič-

no i namjerno teatralno odglumio lik glavnoga negativca Paula i očito je da se pri tome izvrsno zabavljao, što se neće dogoditi gledateljima ovoga filma.

Denis Vukoja

BATMAN I ROBIN / BATMAN & ROBIN

SAD, 1997. — pr. Warner Bros, Peter MacGregor-Scott, (kpr. William M. Elvin), izv. pr. Benjamin Melniker, Michael E. Uslan. — sc. Akiva Goldsman, r. Joel Schumacher, d. f. Stephen Goldblatt, mt. Dennis Virkler, Mark Stevens. — gl. Elliot Goldenthal, sgf. Barbara Ling. — ul. George Clooney, Arnold Schwarzenegger, Chris O'Donnell, Uma Thurman, Alicia Silverstone, Michael Gough, Pat Hingle, Elle MacPherson, Jeep Swenson, John Glover, Vivica A. Fox, Vendela K. Thommessen. — 124 minuta. — distr. Kinematografi.

Kad se 1989. godine pojavila nova filmska inačica sage o nedvojbeno najpopularnijem američkom strip junaku, *Batmanu*, filmofili su je s oduševljenjem prihvatili. Čak je i dvojbena dodjela naslovne role Michaelu Keatonu protekla bez prevelikih prosvjeda brojnih poklonika tog crtanog heroja. Razlog dobrom prihvaćanju osuvremenjenog *Batmana* sasvim je sigurno počiva o na redateljskoj viziji jednog od najzbudljivijih filmaša u posljednjih desetak godina, Tima Burtona. Sklon strip kulturi i animiranom filmu, a odrastao na *Batmanu*, Burton je snimio djelo visoke stilizacije i začudne likovnosti. Njegov

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

Pregledom repertoara obuhvaćena su i obrađena ukupno 33 filma. Od toga 25 filmova iz SAD, 2 iz Francuske, 2 iz Velike Britanije, te koprodukcijanski filmovi 2 SAD/Velika Britanija, 1 SAD/Brazil, 1 SAD/Južnoafrička Republika.

Filmove su distribuirali: Adria film (1), Blitz Film&Video Distribution (5), Brodić i sinovi (1), Continental film (3), Europa film video (4), Kinematografi (11), Niko film i video (1), Poly Bros (1), UCD (6).



Batman i Robin

Batman bio je jedan od rijetkih visokovrijednih spojeva dvaju različitih medija, koji je ujedno poštovao zakonitosti oba. Golem Batmanov tržišni odjek nagnao je producente da se odluče za snimanje filmske nizanke. Prvi sljedeći uradak, premda slabiji od prvijenca, *Batman Returns*, nosio je također Burtonov potpis i djelovao je suvislo i koncizno, ali već se tada dalo zamijetiti kojim smjerom producenti nastoje skrenuti ovaj tržišno isplativ serijal.

No, onda su uslijedile mijene. Namjesto Keatona, Batmanovu je odoru u trećem nastavku, *Batman Forever*, obukao Val Kilmer, a u redateljskoj se stolici našao Joel Schumacher. Značilo je to ujedno i konačno skretanje s Burtonova pravca, temeljenog mahom na vizualnim ekstravagancijama, te stvaranju aureole legendarnosti i misterije oko središnjeg karaktera, ali i na izgradnji čvrste fabulativne osnove, kao i minuciozne karakterizacije maskiranog junaka. Schumacher je Batmanov brod usmjerio komercijalnim vodama, inzistirajući također na likovnosti, ali to je ujedno bilo jedino što je ponudio. Dodatni mamac za publiku trebala je biti dodjela uloga negativaca vrhunskim filmskim zvijezdama. Tako su u trećem nastavku nastupili Tommy Lee Jones i Jim Carey.

Solidan odjek Schumacherova filma uvjerio je producente da su na pravom putu, premda se radilo o djelu koje nije

zadovoljilo štovatelje stripa. Ipak, moć dolara je velika, pa se u četvrtoj epizodi, *Batman i Robin*, odlučio rabiti formulu iz treće. Redateljska zadaća ponovno je povjerena Schumacheru, a Batmana ovaj put tumači zvijezda u usponu, George Clooney. Njemu su pridruženi Chris O'Donnell i Alicia Silverstone, dok negativce tumače Arnold Schwarzenegger i Uma Thurman. Iako je već *Batman Forever* bio slabašno djelo, četvrti film serijala pokazao se još manje upečatljivim. Doduše, Schumacher se svojski potrudio opremiti svoj uradak svim potrebnim sastojcima. Spektakularna vizualizacija, *high tech* fetiši, impozantno predloženi negativci, svega toga ima u *Batmanu i Robinu*, ali nedostaje strasti, onog najbitnijeg sastojka koji je označavao Burtonove Batmane. Za razliku od Burtona, Schumacher je sklon samodopadljivom redateljskom stilu, te pseudoautorstvu kojim bi ovaj filmaš, valjda, trebao upozoriti na društvene nepravilnosti, usput naznačujući osobne autorske nakane. To se nerijetko svodi na moralizaciju bez prave podloge, koja se sudara s reda-

teljskim potezima široke ruke, a koji imaju isključivu namjeru skrenuti gledateljevu pozornost na osobu koja iza kamere vuče konce. Kako takva redateljska strategija doista nema što tražiti u filmu o superheroju koji se bori za pravdu, jasno je da Batmanova nizanaka kroči pogrešnim putem.

Mario Sablić

DAMA I SKITNICA / LADY AND THE TRAMP

SAD, 1955. — pr. Walt Disney Pictures, Walt Disney. — sc. Don DaGradi, Ward Greene, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ralph Wright, r. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, mt. Donald Halliday. — gl. Sonny Burke, Peggy Lee, Oliver G. Wallace. — glasovi. Peggy Lee, Barbara Luddy, Larry Roberts, Bill Thompson, Bill Baucon, Stan Freberg, Verna Felton, Alan Reed, George Givot, Dal McKennon, Lee Millar. — 75 minuta. — distr. Kinematografi.



Dama i skitnica

Konvencija animiranog filma podrazumijeva pristanak na neuobičajeni, nerealističniji (u odnosu prema igranom filmu) tip percepcije pri kojemu unutarne oko gledatelja postaje spremno otvoriti se »drukčijem« fabularnom, etičkom i problemskom kodeksu; takvom kodeksu koji najidealnije djeluje unutar svijeta dječje mašte. Crtani svijet nudi, naime, pojednostavljenu vizualnu sliku zbilje koja teško može opstati (bez svjesnog pristanka) u sferama odraslog uma, ali zato idealno postoji u znakovnom sustavu dječjeg mišljenja — što se savršeno zrcali u dječjem crtežu. Veza između dječjeg crteža i crtano-gledateljske vizure postaje odraslo-mišljenja nit vodilja koja će ga otvoriti i vratiti u zbilju čiste crtane mašte. Stoga, struktura i semantika priče poprimaju, unutar znakovnog sustava crtano-gledateljske vizure, dimenzije pojednostavljanja koje bi se trebale podudarati s jednostavnošću animiranog svijeta i odgovarati kodeksu dječje mašte i poimanja stvarnosti. No, perceptivni intenzitet kojim gledatelj doživljava vizualne znakove uvijek je bio jači od onog doživljaja priče, pa i diskursa. Priča se tako gledateljski domi, unutar cjelokupne vizure crtane vrpce, još banalnijom, odnosno, njezina aktancijalna shema krajnje je pojednostavljena. Zato: da bi se doživio svijet Dame, ali i onaj Skitnice, treba pristati na gotovo mitski jednostavno poimanje tih dvaju društvenih statusa i uživjeti se u dječju vizuru damsko-skitničkog ophođenja. Ljepota, nježna ženska bespomoćnost i dostojanstvo Dame magnetski će privući snalažljivog (unutar opisanog koda), životno otvorenog i, do trenutka susreta, nepouzdanog Skitnicu. Njihovo animirano upoznavanje proći će sve trivijalne (iz vizure odraslog čovjeka) klišeje upoznavanja i završiti sretno u damskom svijetu sigurnosti i moralnih vrijednosti. Odrastao kinogledatelj pritome će se iz filmsko-animiranog svijeta vratiti u stvarnost više (ili manje) razdragan — kako ponuđenom vizurom zbilje, tako i mogućnošću barem trenutačna buđenja vlastitog dječjeg srca.

Jasna Posarić

DODIR / TOUCH

SAD, 1997. — pr. Lumière International, Initial productions, Fida Attieh, Lila Cazès, (kpr. Llewellyn Wells), — sc. Paul Schrader prema romanu Elmorea Leonarda, r. Paul Schrader, d. f. Edward Lachman, mt. Cara Silverman, — gl. David Grohl, sgf. David Wasco. — ul. Bridget Fonda, Christopher Walken, Skeet Ulrich, Tom Arnold, Gina Gershon, Lolita Davidovich, Paul Mazursky, Janeane Garofalo, John Doe, Conchata Ferrell, Mason Adams, Brekin Meyer. — 96 minuta. — distr. Blitz.

DONNIE BRASCO

SAD, 1997. — pr. Mandalay Entertainment, Baltimore Pictures, Mark Johnson, Barry Levinson, Louis DiGiamo, Gail Mutrux, izv. pr. Patrick McCormick, Alan Greenspan. — sc. Paul Attanasio prema knjizi Josepha D. Pistonea i Richard Woodleya, r. Mike Newell, d. f. Peter Sova, mt. Jon Gregory. — gl. Patrick Doyle, sgf. Donald Graham Burt. — ul. Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby, James Russo, Anne Heche, Željko Ivanek, Gerry Becker, Zach Grenier, Brian Tarantina, Robert Miano, Rocco Sisto. — 126 minuta. — distr. UCD.

Po onome što su nam filmovi do sada govorili o mafiji nije im bilo loše: život na visokoj nozi, ljubavnice, obiteljske veselice, dobra domaća kuhinja. Tu i tamo, ako napraviš kakvu glupost, dobiješ po glavi ili pak umreš uzvišenom smrću izrešetani automatskim puškama u usporenom kadru.

Donnie Brasco nije takav film. Radi se o istinitoj priči FBI agenta koji biva ubačen u mafijaške redove uz nesvesnu pomoć lokalnog kriminalca Leftyja. Njegova infiltracija počinje i završava među ljudima koji su na najnižoj razini mafijaške hijerarhije: švercerima, preprodavačima i sitnim lopovima. Njihovi životi nisu ugodni i bezbrižni kao životi glavešina o kojima su se uvijek snimali filmovi. Upravo to odstupanje od uobičajenih gangsterskih saga čini film zanimljivim. Tmurna i depresivna svakodnevnica u kojoj egzistiraju agent i njegov mafijaški pokrovitelj ostavlja duboke tragove na obojici: na Leftyju, jer se uzaludno godinama nada u promaknuće u gangsterskoj hijerarhiji i na Donniju, koji nakon 5 godina koliko traje tajni zadatak potpuno gubi kontakt s vlastitom obitelji i vjeru u policijski svjetonazor, te počinje razmi-



Donnie Brasco: Johnny Depp, Al Pacino

šljati poput kriminalca. Mnogi će prigovoriti usporenom tempu filma, no takav način života jest upravo onakav kako je i prikazan: mučan i vječan, dok prilike za bolje i ljepše prolaze pred nosom. Ovdje nema nikakve glorifikacije »groznih ljudi koji rade grozne stvari« već puka realnost koja policijski sustav vrijednosti osuđuje na isti način kao i mafijaški.

Glavni glumački dvojac vrlo je dobro obavio svoj posao, što posebno veseli kod Pacina koji je u posljednje vrijeme sklon preglumljavanju. Još valja spomenuti uvijek solidnog Michaela Madsena, te Anne Heche kao Donievu suprugu.

Najviše pohvala ide na račun redatelja Mikea Newella. Da Mike voli turbone teme pokazao je još u sjajnom filmu *An Awfully Big Adventure*, no ovim se ostvarenjem dokazao kao jedan od najkompletnijih autora današnjice jer s jednakim uspjehom i kvalitetom može napraviti tmurnu gangstersku dramu i lepršavu romantičnu komediju (*Četiri vjenčanja i sprovod*).

Martin Milinković

DREAM TEAM / DOUBLE TEAM

SAD, 1997. — pr. Mandalay Entertainment, Columbia Pictures, Moshe Diamant (kpr. Rick Nathanson, Nansun Shi), izv. pr. Don Jakoby, David Rodgers. — sc. Don Jakoby, Paul Mones, r. Tsui Hark, d. f. Peter Pau, mt. Bill Pankow. — gl. Gary Chang, sgf. Marek Dobrowolski. — ul. Jean-Claude Van Damme, Dennis Rodman, Mickey Rourke, Paul Freeman, Natacha Lindinger, Valeria Cavalli, Jay Benedict. — 90 minuta. — distr. Continental film.

Prelaskom Hong Konga pod kinesku upravu, počela je vidljiva migracija ta-

mošnjih filmaša u Ameriku. Naznake su to polaganog smiraja hongkonškog filmskog diva (treći u svijetu po broju proizvedenih filmova), ali ujedno to je nova injekcija američkom filmu, poglavito onom akcijskog smjera. Nakon Johna Wooa, koji se svojim filmovima *Slomljena strijela* i *Face/Off*, već i unutar američkog filma etablirao kao jedno od vodećih imena na polju akcijskih trilera, te Jackie Chana, čiji je *Rumble in Bronx* također solidno odjeknuo na američkom kontinentu, istim je putem krenuo i Tsui Hark, nedvojbeno vizualno najuzbudljiviji redatelj ovog kruga.

Hark je unutar honkongskog filma slovio kao vrstan stilist, filmaš od čijih sugestivnih razrješenja akcijskih segmenata publici zastaje dah. U to su se mogli uvjeriti i ovdašnji filmofili, ako su pogledali Harkov povijesni spektakl *Bilo jednom u Kini*, izdan na videotržištu. Ipak, kao kapitalno djelo ovog vizualnog stilista slovi *Peking Opera Blues*.

Harkov prvi američki film, ujedno i onaj na osnovi kojega će tamošnji producenti donijeti zaključke o njegovoj darovitosti — premda se radi o redatelju s bogatom filmografijom — solidno je akcijsko ostvarenje pod naslovom *Dream Team*. Djelo je to čija je funkcija očita. Naime, *Dream Team* konačno je trebao utvrditi zvjezdanu poziciju nesretnog Belgijanca Jeana Claudea Van Dammea, te ga promaknuti u red prvoklasnih akcijskih junaka. No, ni John Woo, koji je to pokušao učiniti u *Teškoj meti*, ni Tsui Hark u *Dream Teamu* ne uspijevaju podignuti odavna posrnutog Van Dammea, koji nikako da shvati koji su njegovi filmski dometi. Umjesto da se pomiri s činjenicom da nije sposoban glumiti, te da prepusti bicepsima i tricepsima, te osobnoj nespornoj borilačkoj vještini da glume umjesto njega, Van Damme uporno pokušava osporiti bezbrojne skeptike.

Da stvar za Harka bude još neugodnija, Van Dammeov je protivnik Mickey Rourke, još jedan glumac koji je trebao biti zvijezdom, ali to nikada nije uspio postati. Za razliku od Van Dammea koji se silno trudi glumiti, Rourke tu zadaću odrađuje površno, misleći valjda kako je već sama njegova pojava dovoljno karizmatična. No, pri tome je

zaboravio kako su dani *Dinera* daleko iza njega, te da sada više liči nabildanoj maskoti Michelin automobilskih guma. S tako nezahvalnom glumačkom postavom, te s poprilično obrazničnim predloškom, Tsui Hark odlučio je naglasak staviti na ono što mu najbolje leži — atraktivno predočavanje filmske akcije. U tome je on doista briljantan i moglo bi se reći nedostižan. Maštovit i razigran, Hark se u *Dream Teamu* predstavlja u velikoj formi, noseći cijeli film svojim upečatljivim rukopisom. Pri tome mu jedinu pomoć pruža zafrkantski raspoložen Denis Rodman u sporednoj ulozi, koji je očito shvatio o kakvom je filmu riječ, te se tako prema njemu odnosio, za razliku od smrtno ozbiljnog Van Dammea i omamljenog Rourkea. Premda *Dream Team* nije veliko djelo, odličan je to uvod u nedvojbeno uspješan nastavak Harkove karijere u Americi. Onaj koji iz tako smišljene papazjanije uspije iznijeti živu glavu i čist obraz doista zaslužuje poštovanje.

Mario Sablić

EDDIE

SAD, 1996. — pr. Hollywood Pictures Company, PolyGram Filmed Entertainment, Island Pictures, David Permut, Mark Burg, (kpr. Andrew Gunn), izv. pr. Ron Bozman, Steve Zacharias, Jeff Buhai. — sc. Jon Connolly, David Loucka, Eric Champnella, Keith Mitchell, Steve Zacharias, Jeff Buhai, r. Steve Rush, d. f. Victor Kemper, mt. Richard Halsey. — gl. Stanley Clarke, sgf. Dan Davis. — ul. Whoopi Goldberg, Frank Langella, Dennis Farina, Richard Jenkins, Lisa Ann Walter, John Benjamin Hickey, Troy Beyer, John Salley, Rick Fox, Malik Sealy, Mark Jackson, Dwayne Schintzius. — 100 minuta. — distr. Europa film video.

GANGSTERSKA ČETVORKA / SET IT OFF

SAD, 1996. — pr. New Line Productions, Peak Production, Dale Pollock, Oren Koules, izv. pr. Mary Parent, F. Gary Gray. — sc. Kate Lanier, Takashi Buford, r. F. Gary Gray, d. f. Marc Reshovsky, mt. John Carter. — gl. Christopher Young, sgf. Robb Wilson

King. — ul. Jada Pinkett, Queen Latifah, Vivica A. Fox, John C. McGinley, Kimberly Elise, Blair Underwood, Anna Maria Horsford, Ella Joyce, Charlie Robinson, Chaz Lamar Shepard. — 122 minute. — distr. UCD.

Kad se govori o američkim filmašima tamnije boje kože prvo na pamet padaju imena Spike Leea, Johna Singletona i Maria Van Peeblesa, odreda autora koji su snažno politički angažirani, i ne sustežu se svoja stajališta poprilično otvoreno, da ne kažemo plakatno, iznositi u vlastitim filmovima. No, dok se to u početku doimalo zanimljivim, s vremenom je preraslo u maniru, što se pogotovu očituje u Leevim ostvarenjima. Rezultat je opća predvidljivost njihovih filmova, koji sve više nalice političkim govorima, a sve manje dojmljivim predstavnicima sedme umjetnosti. No, vezati američke crne filmaše samo za ovu trojicu autora bilo bi sasvim pogrešno. Preskočiti imena poput Billa Dukea ili Carla Franklina, spomenimo samo neke, bila bi velika nepravda, isto kao što bi to bilo kada bi crnu glazbu vezali samo za rap.

Ipak, spomenuti filmaši su itekako zaslužni što su priliku dobili mladi autori poput F. Gary Greya, filmaša čiji je prvijenac iz 1995. godine, *Friday*, bio dosta zapažen. Nedavno je u naša kina stigao njegov drugi film, *Gangsterska četvorka*. Riječ je o akcijskom filmu čija je osobitost u tome što su glavne uloge dodijeljene glumicama. Njih predvodi Jade Pinkett, a društvo joj čine Queen Latifah i Viveca Fox. Nažalost, to je ujedno i jedina zanimljivost vezana za Grayov film, jer se radi o uradku inferiornom naspram solidnog ali neuzbudljiva debitantskog rada. Problem *Gangsterske četvorke* počiva na redateljevoj pretjeranoj pravocrtnosti, koja se ponajviše osjeća u načinu na koji vodi fabulu. Predvidljiv i odveć sklon korištenju prokušanih formula, ovaj rad neće baš razveseliti filmofile navikle na raskoš američkih produkcija iz takve filmske vrste. Srećom, spomenute glumice odlično su obavile svoju zadaću, pa se *Gangsterska četvorka* može pohvaliti, ako ničim drugim, onda barem više nego solidnom glumom. Sve ostalo vrlo će brzo pasti u zaborav.

Mario Sablić

ISMIJAVANJE / RIDICULE

Francuska, 1996. — pr. Epithete, Cinea, France 3 Cinema, Canal +, Investimage 4, Polygram Audio Visuel, La Procrep, Gras Savoye, Centre National du Cinema, Gilles Legrand, Frederic Brillion, Philippe Carcassonne. — sc. Remi Waterhouse, r. Patrice Leconte, d. f. Thierry Arbogast, mt. Joelle Hache. — gl. Antoine Duhamel, sgf. Ivan Maussion. — ul. Fanny Ardant, Charles Berling, Bernard Giraudeau, Judith Godrèche, Jean Rochefort, Carlo Brandt, Bernard Dheran, Albert Delpy, Jacques Mathou. — 102 minute. — distr. Brodić i sinovi.

Film *Ismijavanje* morao je osvjéziti naš kinorepertoar već samim tim što se radi o djelu na inteligentan način zaronjenom u europski duh i tradiciju. Provincijski liječnik koji pokreće priču tipični je Ivica Kičmanović kojem dekadentna profinjnost francuskog dvora ozbiljno ugrozi idealističke nazore i čistoću srca. Jasno, kao i svaki plemeniti divljak, i naš je junak obdaren prirodnom inteligencijom i sposobnošću učenja, zbog čega se vrlo brzo uspijeva uključiti među najzapaženije igrače beskrupulozne društvene igre ulizivanja, domišljatosti i ismijavanja. Ovo djelo, pak, na sav glas postavlja pitanje mo-

gućnosti udublivanja u tu igru bez gubljenja sebe i, kao što to često zna zbiti u europskim filmovima, zbog pretencioznosti propušta prigodu da dosegne najviše umjetničke razine.

Ismijavanje je, dakle, najbolje kada teče u dekadentnom ritmu visokoga društva, ali je priča opterećena nepotrebnim digresijama i ideologiziranim eksplikacijama humanističkih poruka. Sklonost moralizaciji i podučavanju nije, doduše, strana ni razdoblju francuske povijesti oživljenom na platnu, ali je u umjetničkom smislu napravljen pogrešan izbor nasilnoga izvlačenja konotacija na površinu priče. Šteta, likovi poput junakove prilježnice i njezina amoralnog »ispovjednika« bez poteškoća su mogli iznijeti strukturu.

Nikica Gilić

IZ DŽUNGLE U DŽUNGLU / JUNGLE 2 JUNGLE

SAD, 1997. — pr. Disney Enterprises, TFI International, Brian Reilly, (kpr. William W. Wilson III), izv. pr. Richard Baker, Rick Messina, Brad Kreyov. — sc. Bruce A. Evans, Raynold Gideon prema filmu *Un In-*

dien dans la ville, r. John Pasquin, d. f. Tony Pierce-Roberts, mt. Michael A. Stevenson. — gl. Michael Convertino, sgf. Stuart Wurtzel. — ul. Tim Allen, Sam Huntington, JoBeth Williams, Lolita Davidovich, Martin Short, Valerie Mahaffey, LeeLee Sobieski, Franke Galasse, Luis Avalos, Bob Dishy. — 104 minute. — distr. Kinematografi.

Kad je film loše napisan, režiran i odglumljen, vrlo se razložnim može činiti odustajanje od razglabanja o njegovim svojstvima. No, kako se u hrvatskoj javnosti još znaju javiti čudne sumnje u domoljublje kritičara koji pokopaju neki domaći kinoproizvod, uputnim se čini skrenuti pozornost na američke usnimke izrazito nalik najnižim točkama naše produkcije.

Disneyeva produkcija *Iz džungle u džunglu* nije dovoljno inteligentna i duhovita za komediju; pretjerano prostački je ideologizirana čak i za standarde poučnih dječjih filmova, no ni to nije sve. Kao angažirana umjetnost, naime, ta komercijalna nakaza pada ne samo na proturječnosti jeftinih parola pokradenih iz kanti za otpatke američkih ljevičarskih intelektualaca, nego i na ne baš zavidnoj profesionalnoj razini dobroga dijela autorske ekipe. Odavno je poznato da manjak novca



Iz džungle u džunglu: Sam Huntington, Tim Allen

ne mora biti isprika za nisku kreativnu razinu, a na tom se ostvarenju možemo još jedanput osvjedočiti o istinitosti tvrdnje da pristojan proračun ne čini amatere umjetnicima. Zadnje napomene, koliko se god činile samorazumljivima, treba papagajskom upornošću ponavljati sve dok ne postanu opća mjesta u pogledima na film ne samo filmaša, nego i cijele javnosti.

Nikica Gilić

IZGUBLJENA CESTA / LOST HIGHWAY

SAD, 1996. — pr. Lost Highway Productions, CiBy 2000, Asymmetrical productions, Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney. — sc. David Lynch, Barry Gifford, r. David Lynch, d. f. Peter Deming, mt. Mary Sweeney. — gl. Angelo Badalamenti, sgf. Patricia Norris. — ul. Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Natasha Gregson Wagner, Richard Pryor, Lucy Butler, Michael Masee, Jack Nance, Jack Kehler, Henry Rollins, Giovanni Ribisi, Scott Coffey, Gary Busey, Robert Loggia. — 134 minute. — distr. Adria film.

Dugo očekivani novi film Davida Lyncha otvara uobičajene mogućnosti za gledateljsku i kritičarsku dvojbu, a te su mogućnosti, čini se, dosta dobro iskorištene. Priča *Izgubljene ceste*, naime, zapletena je u alogičnu vremensku petlju u kojoj ni identitet likova ni zakoni fizike ne znače puno. Karakterizacija likova je, k tome, plošna i banalno bizarna, a sustavno izbjegavanje obrazlaganja zbunjujućih mjesta čini posve suvišnim razglabanje o tome što se na velikom platnu zbiva. Strogo gledano, naime, zbiva se relativno malo važnog, a ono što jest važno prikazano je kroz autorsku očuđujuću vizuru zbog koje se svi događaji gube u maglici neodređenosti, te postaju uvjetni.

Kao što s djelima ovog kultnog i kontroverznog autora često zna biti slučaj, atmosfera bi trebala biti dominantna struktura, privlačnost bi trebala ležati u apstraktnoj formi, pri čemu je perolaki sadržaj često usmjeren razrađivanju ljepote ružnoga. Stvar je ovom prigodom uspjela odlutati izvan iole strože određenih granica fabularnoga filma, no to samo po sebi ne predstavlja ni pohvalu ni zamjerku. Ipak, koliko god često bijedna razina hrvatskih projekcija navo-



Izgubljena cesta:
Patricia Arquette, Balthazar Getty

dila na oprez pri izricanju oštrih sudova, s *Izgubljenom cestom* stvari ne stoji najbolje ni u onom u čemu je Lynch najjači. Zato, ako izuzmemo mogućnost gledateljskog lova na poznate epizodiste te, s tim u vezi, uživanje u nekim ne pretjerano smislenim sporednim likovima (primjerice Robert Loggia u ulozi dijaboličnoga mafijaša), linčovski je nabujali manirizam skrenuo u slijepu ulicu. Čak ni da je virtuozno sklopljeno (a nije), ovo djelo ne bi državalo ništa što u raznim avangardama, modernizmima i eksperimentima nije puno konciznije iskazano. Težnja za snimanjem filma ni o čemu nedvojbeno je legitimna, no apsurdni i kliše-

i ovom su prigodom rastopili film u pirotehnici svoga ništavila.

Nikica Gilić

JAGUAR / LE JAGUAR

Francuska, 1996. — pr. TF1 Films Productions, Alain Poiré. — sc. i r. Francis Veber, d. f. Luciano Tovoli. — gl. Vladimir Cosma. — ul. Patrick Bruel, Harrison Lowe, Jean Reno, Danny Trejo, Patricia Velazquez. — 100 minuta. — distr. Blitz.

Više umobolan nego egzotičan, *Jaguar*, priča o pariškom hohštaperu Perrinu kojeg u stopu slijedi Wanu, vrač brazilskog plemena. Taj čovječuljak stupastih udova u plejboju Perrinu iz nekih čudnih razloga vidi spasitelja svojega plemena i zato ga slijedi u stopu. Francuz nije zadovoljan tom prisilnom simbiozom, sve dok se ne pokaže da mu Wanu može pomoći u bijegu pred mafijom.

Osim Jeana Renoa u jednoj od glavnih uloga, *Jaguar* nema nikakve veze s na prvi pogled sličnim, vrlo unosnim francuskim komedijama iz produkcije Christiana Claviera. Film Francis Vebera nije djelo o kojem se može mnogo toga reći: *Jaguar* je istinsko djelo teške industrije, s medijskim i dramskim intencijama s kakvima će se najlakše poistovjetiti pasionirani TV-gledatelji australskih mini-sapunica.

Zato nije čudno ako se gledajući vežemo za *Jaguara*, ali tek psećom pozornošću, koja teško može nadživjeti kraj projekcije.

Ivan Salečić, Jr.



Jaguar: Patrick Bruel, Jean Reno

KAOS / GRIDLOCK'D

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. PolyGram Film Productions, Interscope Communications, DEF Pictures, Webster and Dragon Pictures, Damian Jones, Paul Webster, Erica Huggins (kpr. Michael Bennett, Steve Siebert), izv. pr. Ted Field, Russell Simmons, Scott Kroopf. — sc. i r. Vondie Curtis-Hall, d. f. Bill Pope, mt. Christopher Koefoed. — gl. Stewart Copeland, sgf. Dan Bishop. — ul. Tim Roth, Tupac Shakur, Thandie Newton, Charles Fleischer, Howard Hesseman, James Pickens Jr., John Sayles, Eric Payne, Tom Towles, Tom Wright. — 91 minuta. — distr. Blitz.

Sintagme poput »simpatična, staromodna, konvencionalna komedijica o dvojici narkomana koji se pokušavaju domoći rehabilitacijske klinike« izgleda definitivno prelaze iz reklamerskog u kritičarski leksik. Glumac Vondie Curtis Hall možda i nije namjeravao svojem redateljskom prvijencu priskrbiti takav opis iz rotoparnice poludohovitih plakatnih osimorana, ali se njegova eventualna namjera da *imageom* glavnih zvijezda (veselo nihilistični Tim Roth i pokojni problematični *rapper* 2 Pac Shakur), početnom situacijom s *overdoseom* njihove lijepe družbenice (Thandie Newton iz *Jeffersona u Parizu*), te birokratskim bolničkim sustavom kao glavnim čimbenikom zapleta stvori film bogznakakvih opasnih namjera, rasplinula u bojažljivost. Tako doznajemo da naši junaci/otpadnici zapravo i nisu nikakvo ulično smeće nego glazbenici koji ionako žele prestati s lošim navikama, a problemi s nabavom raznih zdravstvenih iskaznica, potvrda i pečata ubrzo se prepletu sa standardnim zavrzlamama oko policajaca i lopova i zamjene osoba. Pred sobom imamo još dvojicu dragih američkih komičnih antijunaka u bijegu pred cijelim gradom.

Ovaj narkomanski *screwball* postaje još jedan prilog benignizaciji američkog nezavisnog, čije perjanice postaju filmovi poput *Djevojke iz Spitfire Grilla* ili *Kutije mjesecine*, dok nepopustljiviji autori snimaju europskim novcem; s druge strane dobivamo još jednog solidnog scenarista i perspektivnog redatelja kojeg bi morala očekivati lijepa budućnost u visokobudžetnoj produkciji kad se ista očisti od raznih beskorisnih Turteltauba, Oedekerka i Stillera.

Tek je zamjetno da je Hill još prezaluden mogućnostima vizualnih igara koje mu kamera pruža a da bi stvorio distinktivni i cjelovit stil, pa *Kaos* najviše podsjeća na neki raniji Bessonov film, u čemu se i krije cijela poanta: nepretencioznim pristupom različitim filmskim obrascima koje spaja, i uzornim dokumentom karizmičkih kvaliteta svog glumačkog para, *Kaos* je dječaćki prostodušan, lagan i šarmantan film na koji može izazvati ljutnju, ali simpatija iziskuje mnogo manje truda.

Josip Visković

KOMORA / THE CHAMBER

SAD, 1996. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer/Davis Entertainment, John Davis, Brian Grazer, Ron Howard, izv. pr. David Friendly, Ric Kidney, Karen Kehela. — sc. William Goldman, Chris Reese prema istoimenom romanu Johna Grishama, r. James Foley, d. f. Ian Baker, mt. Mark Warner. — gl. Carter Burwell, sgf. David Brisbin. — ul. Chris O'Donnell, Gene Hackman, Faye Dunaway, Lela Rochon, Robert Prosky, Raymond Barry, David Marshall Grant, Bo Jackson, Nicholas Pryor. — 112 minuta. — distr. Kinematografi.

Zanimljivo je da unatoč svojoj povelikoj površnosti te visokoj zasićenosti fizičkim događajima, romani Johna Grishama ipak uspijevaju dodatno izgubiti u svojim ekranizacijama. *Komora*, u kojoj je kao i uvijek kod Grishama u središtu zbivanja pustolovni mladi odvjetnik — koji iz Chicaga odlazi na jug kako bi branio svojega djeda, člana KKK-a, davno optužena i osuđena za podmetanje bombe — tu nije iznimka.

Redatelj *Komore* James Foley — makar prema mogućnosti — nije stvaratelj uskog djelovanja i stvari »pokriva« u rasponu od Madonninih *clipova* i ridikuloznog filma *Tko je ta djevojka*, pa sve do prilično dobrog *Glengarryja Glenna Rosea*, punog vizualnih invenција i s nabojem koji konzervira dramski kapacitet Mametova teksta. No, osim što Grisham, čini se nije Mamet, ni Foleyjevo nadahnuće nije opći zakon.

Komora je djelo razvodnjene strukture, a nizanje događaja monotono je koliko i u predlošku. Načelo razvoja informatičke tehnologije — »napredak je stvar inercije, a ne stvarni progres«, kao da je dramaturška maksima *Komore*. Unatoč provokativnoj inicijalnoj situaciji, u kojoj se drama likova povezanih s rasiističkim organizacijama američkoga juga zapravo pripovijeda iznutra, a ne izvana, *Komora* među Grishamovim ekranizacijama nije iznimka, nego spada u dosadni prosjek.

Ivan Salečić, Jr.

LAŽLJIVAC / LIAR, LIAR

SAD, 1996. — pr. Universal City Studios, Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, izv. pr. James D. Brubaker, Michael Bostick. — sc. Paul Guay, Stephen Mazur, r. Tom Shadyac, d. f. Russell Boyd, mt. Don Zimmerman. — gl. John Debney, sgf. Linda DeScenna. — ul. Jim Carrey, Maura Tierney, Justin Cooper, Cary Elwes, Anne Haney, Jennifer Tilly, Amanda Donohue, Jason Bernard, Swosie Kurtz, Mitchell Ryan. — 86 minuta. — distr. Kinematografi.

Comedian is on the loose! Zatvarajte prozore, čuvajte svoju djecu i kućne ljubimce, Jim Carrey je definitivno ispalio. Spomenuta komičarska mutacija Jerryja Lewisa u *Nepodnošljivom gnjavatoru* glumio je manijakalnog montažera satelitskih antena. U *Lažljivcu* Toma Shadyaca on je to i postao! Ne manijakalni montažer satelitskih antena, nego manijakalni komičar koji je u stanju pokušati vas nasmijati sve dok jedna od strana ne iskrvari, ili pak dobjete zapletaj crijeva.

Poput Godzile i njegova haračenja Japanom Jim Carry se obrađava na *Lažljivca*, u biti jedan posve benigni film. Pokušavajući golom količinom svojih grimasa, krevljenja, krikova, i uopće samom svojom nazočnošću, nasmijati (kako to bezazleno zvuči!) gledatelja. No premda u tome počesto uspijeva, *Lažljivac* prije svega pruža odgovor kako bi to izgledalo da se kojim slučajem Pol Pot posvetio komičarskoj karijeri.

Dragan Jurak



Mars napada: Tom Jones, Annette Bening

LOŠ DAN U NAŠOJ ČETVRTI / BAD DAY ON THE BLOCK

SAD, 1997. — r. Craig R. Baxley. — ul. Charlie Sheen, Mare Winningham, Sandra Oh, John Ratzenberger. — distr. Blitz.

MARS NAPADA / MARS ATTACKS

SAD, 1996. — pr. Warner Bros, Tim Burton, Larry Franco. — sc. Jonathan Gems, r. Tim Burton, d. f. Peter Suschitzky, mt. Chris Lebenzon. — gl. Danny Elfman, sgf. Wynn Thomas. — ul. Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan, Danny DeVito, Martin Short, Sarah Jessica Parker, Michael J. Fox, Rod Steiger, Tom Jones, Lukas Haas, Natalie Portman, Jim Brown, Lisa Marie, Sylvia Sidney, Paul Winfield, Pam Grier, Jack Black, Janice Ri-

vera, Ray J. Brandon Hammond, Joe Don Baker, O-Lan Jones, Christina Applegate, Brian Haley, Jerzy Skolimowski. — 105 minuta. — distr. Kinematografi.

Jedinstveno dobro prihvaćena u onom dijelu hrvatske kritike koji se voli sjajno zabavljati uz mračni i cinični *camp*, dosad je najčišća Burtonova šund-avantura većinu ostale publike ostavila podjednako hladnom kao i u drugim krajevima svijeta.

Razlog bi, naravno, bedasto bilo tražiti u razočaravajućoj krnjosti i »jeftinosti« uobičajenih filmskih sastavnica, koje se tu protežu jer je takvo što u ovom tipu projekta gotovo poželjno.

Ali to što su u Burtonovu anarhičnom mozaiku skečava o Marsijancima koji nemilosrdno uništavaju Zemljane tek rijetke stvari uspjele i zabavne (lego-image izvanzemaljaca, sekvenca s Lisom Marie kao uhomom u Bijeloj kući — premda posve suvišna i nelogična

budući da se zeleni vražići u ostatku filma služe mnogo izravnijim metodama, te uništavanje izvanzemaljaca pretopnim *yodel-contryem*), a mnogo više njih je neduhovito, glupo i dosadno, moglo bi imati mnogo više veze s neuspjehom filma.

Pojavljivanje Toma Jonesa — koje bi rezultiralo provalama smijeha da kao jednodimenzionalna dosjetka nije istrošeno već u samoj najavi — moglo bi biti ogledni primjer Burtonova problema. Putovi *campa* jednostavno su postali preistrošeni, prepoznati i suviše predvidljivi da bi bili išta zanimljiviji od standardne konfekcije.

Nadajmo se da je činjenica da je izvorni, neosvijesteni i iskreni kičmaher Ronald Emmerich u isto vrijeme i o istoj temi napravio film koji je jednostavno bolji, zanimljiviji i zabavniji od Burtonova dovoljno uvredljiva za negdašnjeg *wunderkinda* da izvadi nos iz šezdesetih i vrati se u budućnost.

Josip Visković

MARVINOVA SOBA / MARVIN'S ROOM

SAD, 1996. — pr. Miramax Film, Scott Rudin/Tribe-
ca, Scott Rudin, Jane Rosenthal, Robert De Niro, izv.
pr. Tod Scott Brody, Lori Steinberg. — sc. Scott
McPherson prema vlastitom kazališnom komadu, r.
Jerry Zaks, d. f. Piotr Sobocinski, mt. Jim Clark. —
gl. Rachel Porter, sgf. David Gropman. — ul. Meryl
Streep, Leonardo DiCaprio, Diane Keaton, Robert
De Niro, Hume Cronyn, Gwen Verdon, Hal Scardino,
Dan Hedaya. — 98 minuta. — distr. UCD.

Kao i u većem dijelu predljetnog za-
grebačkog repertoara, zanimljivost ide-
ologijsko/stilsko/žanrovske baze *Marvi-
nove sobe* zasjenjuje zanimljivost njezi-
ne priče i likova.

U ovogodišnju holivudsku antologiju
»jedan sindrom-jedan film« ona prilaže
pojam stidljive obiteljske drame, tj. tak-
ve koja želi ostati pri tematici među-
ljudske povezanosti i životnih vrijednos-
ti a ne biti izložena podsmjehu Beavis
& Butthead. Tako u filmu sveprisut-
nu bolest, nesreću, i nelagodu dviju se-
stara (iznimna Meryl Streep kao hlad-
na i gruba šljakerica, te korektna Diane
Keaton čijem je liku jedina mana iritan-
tnost njezine potpune svetosti), pri po-
novnom zbližavanju pokrivaju bogate
naslage mjestimice vrlo crnog humora
— De Nirov doktor koji donosi sve
gore vijesti nalik je na Robina William-
sa u *Devet mjeseci* — prvotni Keatonič-
ni naivni pokušaji da bude dobra teta
Leonardu DiCapriou (čiji je psihički
bolestan mladač ipak odviše nestalan i
neuvjerljiv lik da bi se moglo raditi o
dobroj ulozi) bit će okrutno ismijavani,
a usred patetičnih monologa ulijetat će
dosjetke poput aparatića za smirivanje
boli koji ujedno utječu i na otvaranje
garažnih vrata.

Ono što vrlo veseli jest da spomenutu
slabu točku DiCapriova lika scenarist
Scott McPherson lako prebolijeva, a
redatelj Jerry Zaks sjajno nadilazi »kaza-
lišnost« teksta; točnije, to što *Marvino-
voj sobi* uspijeva sve čega se dohvati,
što ne iznevjeruje svoju ozbiljnu priču i
likove lažnostima i patetikom, što ima
hrabrosti biti i vrlo neugodno sugestiv-
na (u sekvenci propale posjete Disney-
landu ili, očekivanije, otkrivanju čela-
vosti Keatonice), a pritom izmamiti
više smijeha od *Lazljivca*. Ali odabrani

model, izvrsno proveden u pojedinosti-
ma, u cjelini će ipak stvoriti veliki po-
blem: smijeh i suze ovaj su se put me-
đusobno neutralizirali, onemogućivši
filmu jači emotivni dojam koji bi ga
mogao uzdići do uistinu velikog filma.

Možda je ozbiljne i emocionalne filmo-
ve bolje ostaviti ozbiljnoj i emocional-
noj publici.

Josip Visković

MICHAEL

SAD, 1996. — pr. Turner Pictures Worldwide, Al-
phaville, Sean Daniel, Nora Ephron, James Jacks,
(kpr. G. Mac Brown), izv. pr. Delia Ephron, Jonathan
D. Krane. — sc. Nora Ephron, Delia Ephron, Pete
Dexter, Jim Quinlan, r. Nora Ephron, d. f. John Lin-
dley, mt. Geraldine Peroni. — gl. Randy Newman,
sgf. Dan Davis. — ul. John Travolta, Andie MacDo-
well, William Hurt, Bob Hoskins, Robert Pastorelli,
Jean Stapleton, Teri Garr, Wallace Langham, Joey
Lauren Adams, Carla Gugino. — 105 minuta. —
distr. Poly Bros.

Negdje na početku posljednje trećine
Paklenog šunda Bruce Willis upuca
Johna Travoltu dok na zahodu čita
strip, da bi zatim Travolta u završnici
filma — nošen peripetijama Tarantino-
ve dramaturgije — nonšalantno u ber-
mudama prelazio cestu. U *Michaelu*
Nora Ephron Travolta ima krila u ras-
ponu od dva metra, tvrdi za sebe da je
dvadeset i šesti put na zemlji, te da je



Michael: Robert Pastorelli, John Travolta

on autor 86. psalama, no unatoč svoji
priči i dokazima nije niti upola toliko
andeo koliko je bio u završnici *Pakle-
nog šunda*.

Michael je, naime (u osalim ulogama
nastupaju William Hurt i Andie Mac-
Dowell), lagana kičerica o temi anđela
i nebeskih intervencija u heteroseksual-
nim aferama. Uglavnom simpatična i
uglavnom bezvezna. Pa ispada da je Ta-
rantino spretnije stavio krila jednom
gangsteru s pištoljem u bermudama,
nego li je Nori Ephron uspjelo napravi-
ti anđela od dvije vreće perja i jedne
vreće patetike.

Dragan Jurak

NINJA S BEVERLY HILLSA / BEVERLY HILLS NINJA

SAD, 1997. — pr. TriStar Pictures, Motion Picture
Corporation of America, Brad Krevoy, Steve Stabler,
Brad Jenkel, (kpr. Marc S. Fischer, Mitch Klebanoff),
izv. pr. Jeffrey D. Ivers, John Bertolli, Michael Roten-
berg. — sc. Mark Feldberg, Mitch Klebanoff, r. Den-
nis Dugan, d. f. Arthur Albert, mt. Jeff Gourson. —
gl. George S. Clinton, sgf. Ninkey Dalton. — ul.
Chris Farley, Nicolette Sheridan, Robin Shou, Nat-
hanial Parker, Soon-Tek Oh, Keith Cooke Hirabayashi,
Chris Rock, Francois Chau. — 90 minuta. —
distr. Continental film.

Legenda japanskoga Ninja klana kaže:
jedno bijelo dijete postat će najopasniji
Ninja u četiri stotine godina postojanja
klana. Prije dvadeset i pet godina more
je izbacilo bijeloga dječaka na obale Ja-
pana. Učitelji su uvjereni kako je baš on
predodređen da bude Ninja iz legende,
te mu daju ime Haru i odgajaju ga za tu
ulogu. No, Haru izrasta u debela i tra-
pava mladića koji je nesposoban za bilo
kakve složenije radnje, a kamoli za Ni-
nja vještine. Bez obzira na to Haru od-
lazi na Beverly Hills u pomoć lijepoj
djevojci Alison pokušavajući istodobno
dokazati kako je baš on Veliki Bijeli Ni-
nja.

Zvuči glupo i jest glupo, ali ipak zaslu-
žuje da se pogleda jer nudi dosta zabave
— glasi presuda za taj film. Redatelj
ne pokušava filozofirati o sukobu kul-
tura i ne gradi humor na takvim situa-
cijama nego mudro koristi nastup i gra-

đu glavnoga glumca, korpulentnog Chrisa Farleya. Farley je komičar ponikao iz kulturnoga Saturday Nighta Live Showa (isti Show koji je iznjedrio glumačka imena Chasea, Aykroyda, Belushia, Jakea i Elmoa, Waynea i Gartha...) i ovim filmom je potvrdio da je izvrstan komičar i zabavljač. Premda nisam gledao ni jedan film s Farleyem u glavnoj ulozi (*Tommy Boy* i *Crna ovca*) očito je kako je on u stanju ponijeti teret cijeloga filma. Nakon smrti Johna Candyja u američkom je filmu ostalo prazno mjesto koje bi izgledom i glumom mogao popuniti Farley. Očekivati od *Ninje s Beverly Hillsa* bilo kakve visoke domete bilo bi nepravedno i bezobrazno, ali u oskudnoj ljetnoj ponudi naših kino dvorana taj se film pokazuje idealnim izborom za devedestak minuta smijeha i humora. I ono što je najvažnije, film ima sasvim pošten odnos prema svome gledatelju — ne vrijeđa ga svojom glupošću niti ga ostavlja prevarenim nakon isteka posljednjih kadrova.

Denis Vukoja

OPASAN LET / CON AIR

SAD, 1997. — pr. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer, Inc., Jerry Bruckheimer, izv. pr. Chad Oman, Jonathan Hensleigh, Peter Bogart, Jim Kouf, Lynn Bigelow. — sc. Scott Rosenberg, r. Simon West, d. f. David Tattersall, mt. Chris Lebenzon, Steve Mirkovich, Glen Scantlebury. — gl. Trevor Robin, Mark Mancina, sgf. Edward T. McAvoy, Chas Butcher. — ul. Nicholas Cage, John Cusack, John Malkovich, Steve Buscemi, Ving Rhames, Colm Meaney, Mykelti Williamson, Rachel Ticotin, Monica Potter, Dave Chappelle, M. C. Gainey, John Roselius, Renoly Danny Trejo, Jesse Borrego, Nick Chinlund. — 115 minuta. — distr. Kinematografi.

Uzorni časnik američke vojske Cameron Poe (Cage), osuđen je zbog nehotičnog ubojstva koje je počinio u samoo brani. Nakon sedam godina pušten je iz zatvora i vraća se ženi i kćerki zrakoplovom koji prevozi okorjele kriminalce, među kojima se surovošću ističe Cyrus Virus (Malkovich). Zlikovci otimaju zrakoplov, a Cameron, iako ga kriminalci puštaju, ostaje u njemu kako bi pomogao suzatrovniku koji boluje

od diabetesa. Vlasti ne mogu ništa učiniti, pa je tako na vrlom Cameronu da sam spasi svojeg prijatelja i policajku, te ujedno spriječi opake kažnjenike u njihovoj nakani.

Već samo ime producenta Jerryja Bruckheimera dovoljno govori da je to film u kojem se izmjenjuju red akcije, red naivnosti, red akcije, red patetike, a sve je to bogato preliveno specijalnim efektima. No, treba priznati, da će ljubitelji takvog akcijskog koncentrata vjerojatno ovim djelom biti potpuno zadovoljni. Iako je Nicholas Cage pomalo stereotipiran u ulozi poštenog zatvorenika koji se slučajno našao usred gužve pa mora srediti stvar, pravi problem je u negativcima. Naime slično kao u filmu *Pod opsadom*, gdje su Tommy Lee Jones i Gary Busy kao negativci ukrali film Stevenu Seagalu, i ovdje je cijela plejada izvrsnih i opakih kriminalaca kojima Cage (iako je nemjerljivo bolji od Seagala) ne može konkurirati. Osim izvrsnog Malkovicha i Rhamesa, osobito se ističe Buscemi u maloj, ali upečatljivoj ulozi opakije verzije Hanibala Lectora. Redatelj West nije se pretjerano opterećivao karakterizacijom likova, a kako vrijeme odmiče tako i sumanuta akcija postaje sve neuvjerljivija, što do kraja filma već i prelazi granicu korektnosti. No u takvim filmovima ionako je najvažnija atraktivnost, a nje ima u obilnim količinama.

Sanjin Petrović



Opasan let:
John Cusack, Nikolas Cage, John Malkovich

OPASNA ZONA / DANGEROUS GROUND

SAD, Južnoafrička Republika, 1996. — pr. Investor Merchant Bank, New Line Cinema, Gillian Gorfil, Darrell Roodt, izv. pr. Ice Cube, Pat Charbonnet, — sc. Greg Latter, Darrell Roodt, r. Darrell James Roodt, d. f. Paul Gilpin, mt. David Heitner. — gl. Stanley Clarke, sgf. Dimitri Repanis. — ul. Ice Cube, Elizabeth Hurley, Sechaba Morojele, Eric Waku Miyeni, Ving Rhames, Thokozani Nkosi, Ron Smerczak, Wilson Dunster, Peter Kubheka. — 95 minuta. — distr. UCD.

OVISAN O LJUBAVI / ADDICTED TO LOVE

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., An Outlaw production, Miramax Films, Jeffrey Silver, Bobby Newmyer, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Robert Gordon, r. Griffin Dunne, d. f. Andrew Dunn, mt. Elizabeth King. — gl. Rachel Portman, sgf. Robin Standefer. — ul. Meg Ryan, Matthew Broderick, Kelly Preston, Tcheky Karyo, Maureen Stapleton, Nesbitt Blaisdell, Remak Ramsay, Lee Wilkof, Dominick Dunne. — 100 minuta. — distr. Kinematografi.

Iako Sam (Broderick) naizgled ima savršeno sređeni život, stabilan posao i uspješnu vezu sa ženom svojeg života, sve se to ruši u jednom trenu. Otišavi na seminar u New York, njegova djevojka Linda (Preston) zaljubljuje se u vlasnika restorana, Francuza Antona (Karyo), te niti ne pomišlja na povratak u njihov gradić. Da bi ponovno zadobio njezinu ljubav, Sam sve ostavlja i odlazi za njom. Useljava u napuštenu zgradu preko puta njezinog novog prebivališta i tamo stvara pravu malu osmatračnicu.

Po profesiji astronom, Sam je uvjeren da statističkim promatranjem promjena može predvidjeti razvoj događaja. Zato prati novu Lindinu vezu očekujući trenutak prekida da se pojavi kraj nje kako bi je »utješio«. U međuvremenu pojavljuje se i Maggie (Ryan), Antonova bivša djevojka. No, za razliku od Sama, ona se ne želi pomiriti sa svojim bivšim, nego ga želi uništiti. Kad se Sameve pretpostavke o raspadu veze ne ostvare on pristaje sudjelovati u upro-



Ovisan o ljubavi

paštavanju Antona, nadajući se da će tako ponovno zadobiti Lindu.

Meg Ryan, vjerojatno najveća zvijezda romantičnih komedija, ovdje je napravila mali odmak od svojih, inače standardnih uloga djevojke iz susjedstva. U početku nastupa kao razbijačica, no s vremenom sve više na vidjelo izlazi i

njezin susjedski image. Film je prilično duhovit, a nasreću, vrlo rijetko prelazi u karikiranje (Antonov lik pred kraj filma). O Brodericku se već duže vremena (osim *Cable Guya*) nije ništa čulo, pa bi ovo mogao biti njegov povratak u češće viđene glumce. Autori filma uspjeli su zadovoljiti i ljubitelje romantičnih komedija, ali isto tako mogli bi biti ugodno iznenađeni i gledatelji koji smatraju da im konfekcijska produkcija tog žanra više nema što ponuditi.

Sanjin Petrović

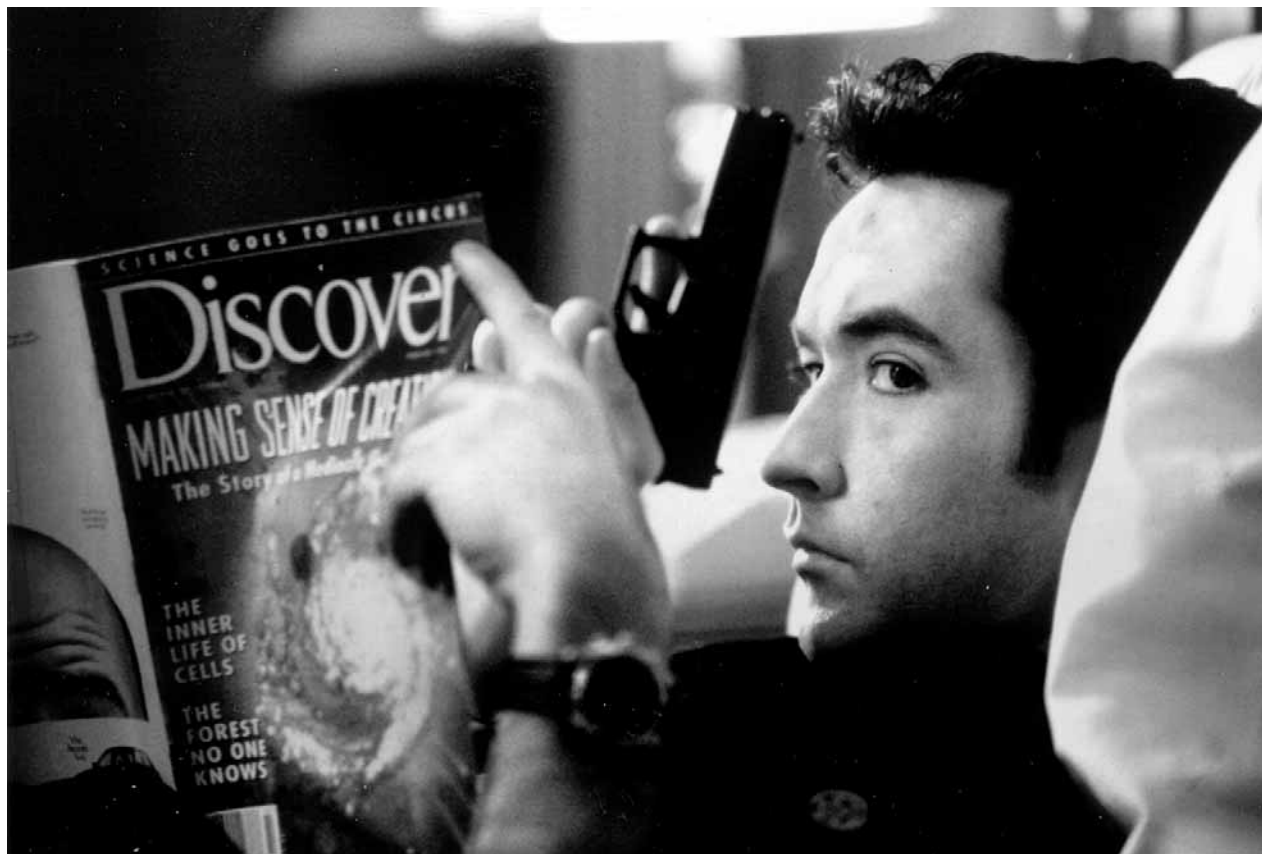
PLAČENIK / GROSSE POINTE BLANK

SAD, 1997. — pr. Hollywood Pictures, Caravan Pictures, New Crime, Susan Arnold, Donna Arkoff Roth, Roger Birnbaum, izv. pr. Jonathan Glickman, Lata Ryan. — sc. Tom Jankiewicz, D. V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack, r. George Armitage, d. f. Jamie Anderson, mt. Brian Berdan. — gl. Joe Strummer, sgf. Stephen Altman. — ul. John Cusack, Minnie Driver, Alan Arkin, Dan Aykroyd, Joan Cusack,

Jeremy Piven, Hank Azaria, Barbara Harris. — 107 minuta. — distr. Kinematografi.

Podsjećajući da film može biti dječakim i na druge načine od Spielbergovskog na koji smo najsviknutiji, *Plačnik* se na samom početku doima toliko neobično da do kraja ne ostavlja dojam zalutalog stranca u ovogodišnjem američkom repertoaru. Sve je tim čudnije što se radi o sasvim nepretencioznoj zabavi, iako ne žnj-kategorije kako bi, unatoč ohrabrujućoj sveprisutnosti Johna Cusacka, sugerirao jedan od najodbojnijih foršpana posljednjih mjeseci.

Ranoadolescentski, alanfordovski i ne uvijek uspjeti humor priče o plaćenom ubojici u egzistencijalnim dvojbama, njegovu posljednjem zadatku, te proslavi mature, ispisan perom Cusacka i nekolicine prijatelja, konačno će parnjaka prisilnom potragom pronaći u nedavnom *Okusu Minessote*, s kojim ga spaja i epizoda Dan Aykroyda, od kojeg je *Plačnik* ipak ne samo mnogo duhovitiji nego i manje pozerski »otka-



Plačnik: John Cusack

čen« (ako nije sasvim cijepljen protiv toga). Mnogo će više stvari, poput iznenadnih verbalnih izljeva s filozofskim pretenzijama o komičnom neskladu sa situacijom i govornikom, ali i zanemarivanje priče za ljubav epizoda te akcije zbog pričanja, i općenito ponešto drhtava ruka kormanovca Georgea Armitagea, uputiti na rane komedije Woodyja Allena, sa svim vrlinama i manama, malo čvršće priče, a znatno manje smiješnih gegova.

U srazu dobrih, nasuprot infantilnih i neuspjelih štosova, pobjednika doduše nema; prevagu za pozitivnu ocjenu filma zato, uz uobičajeno šarmantan nastup glavne zvijezde, donose tmurniji tonovi vezani za nepogrešivo depresivna pojavljivanja Cusackovih nekadašnjih školskih kolega sa svojim bijednim životićima: premda bi, kad im već dobar dio gorčine pridaje činjenica da je Cusack nekad bio zvijezda upravo srednjoškolskih *teenage*-filmova, bili još efektiniji da je u trenutku metafilmskog nadahnuća Cusack u gostujuće uloge pozvao neke od svojih zaboravljenih *bratpack* kolega, kojima takav nastup zasigurno ne bi bio ispod časti.

Josip Visković

PORTRET JEDNE DAME / THE PORTRAIT OF A LADY

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. PolyGram Film Productions, Propaganda, Monty Montgomery, Steve Golin, (kpr. Ann Wingate). — sc. Laura Jones prema romanu Henryja Jamesa, r. Jane Campion, d. f. Stuart Dryburgh, mt. Veronika Jenet. — gl. Wojciech Kilar, sgf. Janet Patterson. — ul. Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey, Mary Louise Parker, Martin Donovan, Shelley Winters, Richard E. Grant, Shelley Duvall, Christian Bale, Viggo Mortensen, Valentina Cervi, John Gielgud. — 144 minute. — distr. Europa film video.

Romanom *Portret jedne dame* Henry James je 1881. zaokružio prvu desetogodišnjicu svojega stvaralaštva. U tom opsežnom djelu (700-tinjak stranica) objedinio je niz svojih omiljenih motiva — odnos Amerike i Europe često prikazivan boravakom mlade nekonvencionalne američke žene u reprezen-

tativnim europskim krajevima (Engleska, Francuska, Švicarska, Italija), brak motiviran muževljevom (ili prosiočevom) pohlepom za ženinim novcem, odnos strogog oca i pokorne kćeri i iznad svega lik mlade žene koja na ovaj ili onaj način doživljava sudbinu žrtve, zbog čega su Jamesova djela uvijek dobro kotirala kod feministički orijentiranog čitateljstva. Tzv. ženske značajke *Portreta jedne dame* morale su, u vrijeme poprilične afirmacije žena-autora u američkom filmu, izazvati pozornost prestižnih filmašica današnjice, a jedna od najcjenjenijih, Jane Campion, odlučila se, uz suradnju scenaristice Laure Jones, napokon i za adaptaciju. Mora se priznati da je Jones svoj posao dobro obavila slijedivši na »suhoj« vanjskoj razini bez problema niti Jamesove priče o mladoj i privlačnoj Amerikanki koja lakoćom izdržava iskušenja sjajnih bračnih ponuda, a sve u ime želje za stjecanjem što bogatijeg iskustva življenja, da bi iznenada postala plijenom proračunatih lovaca na njeno bogato nasljeđe: žene koja joj je gotovo bila najbolja prijateljica i muškarca koji ju je očarao, a koje međusobno povezuje izvanbračno dijete, što je pak strogo čuvana tajna.

Dakle, scenaristička podloga bila je solidno utemeljena, no režijska je konačnica Jane Campion zakazala u najdelikatnijim trenucima obrađivane materije. Jednostavno je uočiti da se je redateljica *Andela za mojim stolom* i *Piana* jako mučila s profiliranjem dijela bogate galerije likova (tako se autor ovog teksta ne može sjetiti koga su glumile Shelley Duvall i Shelley Winters), no znatno važniji nedostatak je odsustvo sveprožimajuće suptilnosti i višeslojnosti u odnosima likova, što stvaraju osebujnu jameskovsku atmosferu, koju je u svojim najboljim filmovima, a u njih svakako idu prilagodbe Jamesovih *Europljana* i *Bostonaca*, postizao James Ivory. Treba biti do kraja pošten prema Campion i reći da *Portret jedne dame* ne ide u red vrhunskih Jamesovih djela, no mane književnog predloška nikad ne mogu biti isprika za filmskog adaptatora; napokon, adaptacije se rade i da bi se eventualne manjkavosti predloška prevladale. Ovako, u izvedbi Jane Campion, *Portret jedne dame* sveo se na priču o mladoj ženi koja u ljubav-

nim pitanjima (a ta su, uz profesionalna, egzistencijalna ključna) pokazuje veliko odsustvo pameti, što je čini vrlo nepogodnom za zauzimanje središnje pozicije u bilo kojem narativnom umjetničkom djelu, jer jednostavno za takav lik nije lako osjećati poštovanje potrebno književnom ili filmskom junaku. A uza sve nedostatke Jamesova Isabel Archer, za razliku od Campionove, nije nedignitetan lik. Šteta utrošena talenta Nicole Kidman koja je nakon niza samo financijski motiviranih uloga tumačenjem Isabel Archer ponovo dokazala velik glumački potencijal.

Damir Radić

PRIJATELJICE / ROMY AND MICHELE'S HIGH SCHOOL REUNION

SAD, 1997. — pr. Touchstone Pictures, Bungalow 78 Productions, Laurence Mark, izv. pr. Barry Kemp, Robin Schiff. — sc. Robin Schiff, r. David Mirkin, d. f. Reynaldo Villalobos, mt. David Finfer. — gl. Steve Bartek, sgf. Mayne Berke. — ul. Mira Sorvino, Lisa Kudrow, Alan Cumming, Julia Campbell, Janeane Garofalo, Vincent Ventresca, Camry Manheim, Mia Cottet, Elaine Hendrix, Kristin Bauer, Jacob Vargas, Justin Theroux. — 91 minuta. — distr. Kinematografi.

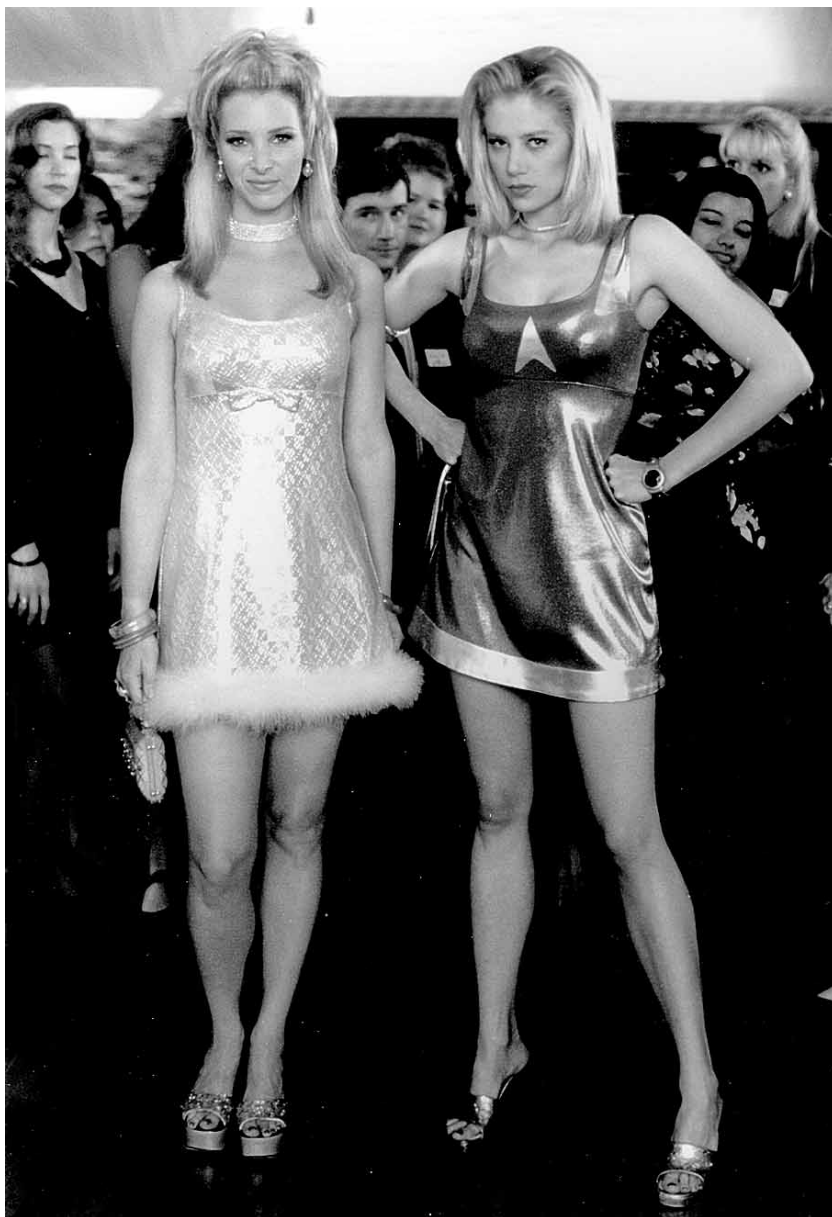
Još jedna desetogodišnjica mature, još jedan *soundtrack* pun bedastih hitova iz osamdesetih sada dovoljno demodiranih da probude nostalgiju, i uz *Plaćenika* dobivamo drugi film ovog ljeta koji je mnogo zabavniji nego što bi po *Pravilima O Dobrom I Lijepom Snimanju Filmova* smio biti.

Štoviše, *Prijateljice* na papiru nemaju gotovo ništa zanimljivo: tri dinamična motiva u zapletu (Romy i Michelle idu na godišnjicu mature s lažnom pričom o svom uspjehu; Romy i Michelle se putem posvađaju; jedna još frustriranija ex-suučnica svima oda da Romy i Michelle lažu) i posve bezvezan rasplet (Romy i Michelle se pomire; Romy i Michelle traže od ljudi da ih vole kakve jesu; ljudi vole Romy i Michelle kakve jesu), gomilu *flashbackova* iz školskih dana i dugu i dosadnu sekvencu sna o idealnom reunionu koji će stvarni reunion ponoviti točku po točku, škripa-

TAMNO SRCE / JUDE

Velika Britanija, 1996. — pr. Gramercy Pictures, Ascot Elite Entertainment Group, Sogepaq Distribución, S. A., Andrew Eaton, izv. pr. Mark Shivas, Stewart Till. — sc. Hossein Amini prema romanu Thomasa Hardyja *Jude the Obscure*, r. Michael Winterbottom, d. f. Eduardo Serra, mt. Trevor Waite. — gl. Adrian Johnston, sgf. Joseph Bennett. — ul. Christopher Eccleston, Kate Winslet, Liam Cunningham, Rachel Griffiths, June Whitfield, Ross Colvin Turnbull, James Daley, Berwick Kaler, Sean McKenzie, Richard Albrecht, Caitlin Bossley. — 123 minute. — distr. Europa film video.

Više od petnaest godina nakon što je Roman Polanski razočaravajuće adaptirao pretposljednji roman Thomasa Hardyja *Tess od D'Urbervilleovih, čista žena*, britanski redatelj Michael Winterbottom ostvario je solidnu ekranizaciju posljednjeg Hardyjeva romana *Jude opskurni*. Djelujući u završnom razdoblju viktorijanske ere, Hardy je sa ta dva romana i stajalištem »da u životu ne pobjeđuje dobro, nego zlo, i da dobri, plemeniti, čisti i svijetli ljudi propadaju, a hulje i zločinci likuju i uživaju i čast i poštovanje bližnjih i sva materijalna blaga« navukao na sebe bijes viktorijanske javnosti, što ga je ponukalo da pune 32 godine prije smrti prestane pisati romane. Winterbottom preuzima od Hardyja pesimistički fatalizam, ali i pojačava društvenu kritiku koja je kod Hardyja uvijek negdje u podtekstu slijepih kozmičkih sila, ravnodušne prirode i zle sudbine. Za razliku od Polanskijeve Nastassje Kinski koja nije bila kadra ponijeti na svojim plećima potresni lik mlade žene, egzistencijalno ruinirane nesretnim slijedom okolnosti, ljudskim zlom i nerazumijevanjem te društvenim predrasudama, Christopher Eccleston, dobro poznat iz dramaturški dobrim dijelom klišeziranog, precijenjena prvijenca Dannya Boylea *Sasvim malo ubojstvo*, izvrstan je kao dirljivo plemeniti Jude koji pored svih životnih nevolja ostaje vjeran svojoj prirodnoj (ali zbog bliskih rođaćkih veza društveno nepoćudnoj) ljubavi za vječnu izabranicu svog srca (uobičajeno odlična Kate Winslet), dok ona, strašnu kulminaciju njihova depresivnog usuda ne može izdržati, te slomljena odbacuje pravu i čistu ljubav kao grijeshnu, doživljavajući tragičan ra-



Prijateljice: Mira Sorvino, Lisa Kudrow

vog i vizualno nenadarenog redatelja, i zapravo ne baš toliku količinu dobrih štosova, te neke bezvezne koji postaju zabavni ponavljajući se bezbroj puta.

Ali *Prijateljice* imaju i Miru Sorvino koja reprizira svoj nastup iz *Moćne Afrodite*, gradeći još jedanput iz svoje plave glupače punokrvan i sasvim ozbiljno igran lik, te Lisu Kudrow koja igra na ustaljene glupoplavuške manirizme, ali prethodnoj uspijeva ukrasti gotovo svaku scenu; imaju i Jeanine Garofalo kao sada definitivno dokaza-

no suho epizodistično zlato; i ne treba im apsolutno ništa više.

Da cijeli film nisu niti izašle iz ženskog WC-a gdje su u kazališnom obliku počele svoje postojanje, Romy i Michelle još bi bile najsmješniji komični par posljednjih godina.

Ako se neizbježni i žedno očekivani nastavak (zasluženo) jedinog hrvatskog ljetnog hita 1997. bude mogao pohvaliti i nekim ekskluzivno filmskim vrednotama, tim bolje.

Josip Visković



Tamno srce: Kate Winslet

splet njihove obiteljske zajednice kao nebesku kaznu. Religiozna zatupljenost, malograđanština, nijema represija društvene većine, a osobito ljudi koji i u najgoroj nevolji ostaju nevini i dostojanstveni nisu anakroni motivi kao što dio ovdašnje kritike misli proglašavajući emocionalno iskrene i dirljive filmove poput *Tamnog srca* zastarjelima u poplavi postmodernističkog moralnog i svakog drugog relativizma, štoviše oni su uvijek aktualni, jer ljudi, društva i države u biti se znatno ne mijenjaju, a osobito je *Tamno srce*, film, istina, ograničenih dometa, ali plemenite emotivnosti i idejnosti te sugestivne atmosfere (odlična fotografija), aktualan u današnjoj Hrvatskoj, zemlji čiji stupanj kapitalističkog razvoja i moralnog stanja poprilično odgovara kasnoj viktorskoj Engleskoj.

Damir Radić

TWIN TOWN

Velika Britanija, 1997. — pr. PolyGram Films, PolyGram Filmed Entertainment, Fingerprint Films, Agenda, Aimage Productions, Peter McAleese, izv. pr. Andrew Macdonald, Danny Boyle. — sc. Kevin Allen, Paul Durden, r. Kevin Allen, d. f. John Mathieson, mt. Oral Norrie Ottey. — gl. Mark Thomas, sgf. Pat Campbell. — ul. Llyr Evans, Rhys Ifans, Dorian Thomas, Dougray Scott, Biddug Williams, Ronnie Williams, Huw Ceredig, Rachel Scorgie, Di Botcher, Mary Allen, Paul Durden, David Hayman. — 99 minuta. — distr. Blitz.

Danny Boyle se uspješno klonirao i njegova velška varijanta sada se zove Kevin Allen. Dotični Allen (alias Danny Boyle) redateljski je debitant koji se kao i njegov škotski izvornik

kreće močvarama postmoderne, šunda, ludizma i nečeg što bi smo mogli nazvati »nacionalno-kontrakulturnog irendentizma«. Poput heroičara koji su u *Trainspottingu* promicali škotsku samosvijest, učinkovitije od *Hrabrog srca* i *Rob Roya* zajedno, u *Twin Townu* isto to za velšku stvar čini pola tuceta lumpenproletera, kriminalaca i korumpiranih policajaca. U priči s Llyr Evansom i Rhys Ifansom — dvojicom braće koji u malom gradiću Swansea pokreću vrtuljak nasilja kad pudlici lokalnog moćnika odrube glavu (da bi on zatim njima spalio obitelj, a oni njega objesili u garaži...) — Kevin Allen protiskuje velšku samosvijest kroz najmorbidniju filmsku zajednicu nakon Lynchova *Twin Peaks* i onog teksaškog gradića iz *Kravo jednog braće* Coen. I kako to izgleda? Najslikovitije, dok sahranjuje oca s velškom zastavom, bacajući prema njegovoj želji lijes u more, dvojica poluretardiranih junaka usput za lijes zavežu i živog egzekutora njihove obitelji.

O *Twin Townu* najozbiljnije se može govoriti kao o školskom primjeru šunda. No kad je i najgori — kad se guši u svojoj sardonioj besmislenosti i cirkuskoj šarolikosti nasilja i morbidnosti — film Kevina Allena je živ (na isti onaj način na kakav je bio živ i *Trainspotting* Dannyja Boylea). Dakle, ružan i hendikepiran, ali »alive and kicking« komad filma. Jer *Twin Town* uspijeva na neki način prevladati svoja najodnoznija svojstva, baš kao što se i uz čitav taj zbor, najblaže rečeno čudaka, uspijeva percepirati kao »velška priča« (da ne kažemo »velška budnica«).

Dragan Jurak

UBOJSTVO IZ ZASJEDE / GHOSTS FROM THE PAST

SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, Rob Reiner, Frederick Zollo, Nicholas Paleologos, Andrew Scheinman, (kpr. Frank Capra III), izv. pr. Jeffrey Stott, Charles Newirth. — sc. Lewis Colick, r. Rob Reiner, d. f. John Seale, mt. Robert Leighton. — gl. Marc Shaiman, sgf. Lilly Kilvert. — ul. Alec Baldwin, Whoopi Goldberg, James Woods, Craig T. Nelson, Susanna Thompson, Lucas Black, Joseph Tello, Alexa Vega, William H. Macy, Lloyd Benny Bennett, Darrell Evers, Yolanda King, James Van Evers. — 130 minuta. — distr. Europa film video.

Uduvijek sam Roba Reinerja smatrao ponešto precijenjenim filmašem, ne naravno zbog toga što u svom opusu nije poštovao dogmatski kanon tzv. autorske kritike o svjetonazornoj i stilskoj konstantnosti koja se mora provlačiti kroz svaki film »pravog« autora (odsustvo tako shvaćenog autorstva prigovora mu *Feralov* kritičar Dragan Jurak koji reprezentira one kritičare koji više cijene redatelja s deset osrednjih, ali svjetonazorno i stilski prepoznatljivih filmova, nego tvorce niza vrhunskih ostvarenja koja ne povezuje tematsko-stilska srodnost), nego jednostavno zato što njegovi filmovi nisu imali onoliko visoku razinu kvalitete kakvu su im kritičari pripisivali, a to se osobito odnosi na kulturni film dobrog dijela hrvatske kritike *Ostani uz mene*. Tematsko-stilska raznovrsnost Reinerovih filmova u vrijeme kad se filmaši od formata trude ostaviti dojam što ozbiljniji autora u tradicionalnom cahierovskom smislu kod mene je uvijek uživala simpatiju, no njegova kvalitativna zastranjenja to dakako ne mogu. *Ubojstvo iz zasjede*, kako je kod nas preveden zadnji Reinerov rad, upravo je ta-



Ubojstvo iz zasjede:
Alec Baldwin, Whoopi Goldberg

kvo zastranjenje. Razina idejnog angažmana u tom filmu vrlo je rigidna i gotovo da odgovara onoj u Griffithovu *Rađanju jedne nacije*, samo što su strane zamijenjene. Dramaturgija je razvodnjena i natopljena dosadom, pri čemu je tematski najintrigantniji dio o intimnom, bračnom životu junaka (Alec Baldwin) nakon obećavajućeg navještenja sasvim zaobiden. Reinerova režija posve je bezlična i posvećena podcrtavanju patetično angažiranih mjesta po ukusu plitkoumni hollywoodskih liberala, a u glumačkom dijelu prisustvujemo neopisivo iritantnoj izvedbi Whoopi Goldberg, koja ovdje glumi poput najrevnije, ali i najnetalentiranije (kad se velika revnost i silni manjak talenta udruže možemo dobiti jednu od definicija gluposti) provincijalke iz najgore kazališne zabiti. Za utjehu Alec Baldwin iznenađujuće je prihvatljiv, a James Woods jako, jako dobar kao glavni negativac i zapravo jedini od respektabilnih pojedinaca uključenih u projekt koji je zadržao dignitet. Uglavnom, posljednji Reinerov film izuzetno je neugodno iznenađenje nakon kojeg se čini da bi mu najbolje ležao rad na tipično američkim društveno angažiranim, didaktičnim, moralizatorskim televizijskim projektima.

Damir Radić

UBOJSTVO U BIJELOJ KUĆI / MURDER AT 1600

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., Monarchy Enterprises, Regency Enterprises, Arnold Kopelson, Arnon Milchan, izv. pr. Anne Kopelson, Michael Nathanson, Stephen Brown. — sc. Wayne Beach, David Hodgkin, r. Dwight Little, d. f. Steven Bernstein, mt. Billy Weber, Leslie Jones. — gl. Christopher Young, sfg. Nelson Coates. — ul. Wesley Snipes, Diane Lane, Alan Alda, Daniel Benzali, Ronny Cox, Dennis Miller, Diane Baker, Tate Donovan, Harris Yulin, Tom Wright. — 106 minuta. — distr. Kinematografi.

Washington je jedan od američkih gradova s najvećim postotkom ubojstava, no jedno je mjesto bilo zaštićeno od zločina takve vrste — Bijela kuća. Tako je to bilo sve do filma Dwighta Littlea *Ubojstvo u Bijeloj kući*, gdje je hram



Ubojstvo u Bijeloj kući

američke visoke politike obeščaćen umorstvom poželjne mlade službenice, koja je ubijena nakon seksualnog akta u kojem je dobrovoljno sudjelovala. Istragu preuzima hrabri i beskompromisni policijski individualac i uz pomoć časne i privlačne agentice tajne službe otkriva počinitelje zločina i njihove motive. Jednostavna priča u jednostavnom filmu koji pruža dosta simpatične zabave, ali poteže i neka intrigantna politička pitanja, naravno bez ikakve ambicije da ih ozbiljnije postavi, što ovakvoj vrsti filmova ne treba uzeti za zlo. Dakle, svijet američke visoke politike prikazan je kao leglo dekadencije, nemorala i zločina što je slika kakvu smo dosta puta vidjeli u kritički intoniranim hollywoodskim filmovima. No u filmu *Ubojstvo u Bijeloj kući* prisutan je jedan ne baš čest motiv: da je sam američki predsjednik spreman žrtvovati vlastitu karijeru kako bi zaštitio sina za kojeg misli da je počinitelj okrutnog umorstva. Štititi svog najbližeg pred državnim zakonima razumljivo je i opravdano, jer »kakav je da je, moj je« i sam bih uvijek učinio isto. No kad to radi državni predsjednik, koji je, osobito u Americi, vrhunsko oličenje države i kojem je ta država također nešto blisko i njegovo, nešto čemu bi trebao biti potpuno posvećen, onda je to licemjerje i nemoral najvišeg stupnja. A *Umorstvo u Bijeloj kući* u završnici upravo tog i takvog predsjednika predstavlja kao neupitnog pozitivca koji se zahvaljujući djelovanju ultimativnih junaka Wesley Snipesa i Diane Lane iz ponora psiho-političke oronulosti ponovno diže u zvjezdane prostore poštenja, dobroćudnosti i odlučnosti, tj. iznova prima sliku savršenog američkog predsjednika. U jednom trenu tako je uspostavljena standardna podjela na dobre i loše, a predsjednik je iskupljen time što je znatno manje loš od urotnika, odno-

sno dobar je zato jer su drugi još gori. Da ovaj film nije puka razbibriga, mogao je iz tih premisa svašta izvući, u svakom slučaju mnogo turobnije i subverzivnije tonove. No, s druge strane, korektno je ispunio svoju zabavljачku svrhu. Opuštanje gledatelja i njihovo neopterećivanje blago navještenim podtekstom njegov je glavni cilj koji uglavnom s lakoćom ispunjava.

Damir Radić

U LJUBAVI I RATU / IN LOVE AND WAR

SAD, 1996. — pr. New Line Productions, Dimitri Villard Productions, Dimitri Villard, Richard Attenborough, izv. pr. Sara Risher. — sc. Allan Scott, Clancy Sigal, Hamilton Phelan, r. Richard Attenborough, d. f. Roger Pratt, mt. Lesley Walker. — gl. George Fenton, sfg. Stuart Craig. — ul. Sandra Bullock, Chris O'Donnell, Mackenzie Astin, Emilio Bonucci, Ingrid Lacey, Margot Steinberg, Tara Hugo, Colin Stinton, Rocco Quarzell. — 114 minuta. — distr. UCD.

Nastala prema istinitim događajima, priča *U ljubavi i ratu* preklapa putove glasovitog Ernesta Hemingwayja, tada mladog ratnog izvjestitelja i bolničarke Agnes von Kudrow, buduće važne osobe američkoga Crvenog križa. Sjevernotalijanska klaonica iz doba Prvog svjetskog rata podloga je kratke, navodno duboke, no ne baš uvjerljive ljubavničke epizode, zaboravljene u kasnijim biografijama njezinih uglednih protagonista.

Slava koja oboje slijedi u budućnosti kuriozitet je iz kojeg dolaze razlozi za priču u ljubavi i ratu. Među samim anonimnim ljubavnicima, redatelj Attenborough, ne nalazi zapravo baš mnogo razloga zbog kojih bi njihova ljubavna epizoda trebala završiti bilo gdje do li u ropotarnici zaborava. Kad na kraju filma iz bilješki Agnes von Kudrow otkrijemo kako se nakon veze s osam godina mladim novinarom nikad nije udavala nego je tek iz prikrajka promatrala njegov književni uspon i životni pad, čini se da se baš cijeli svijet zbiva na posve drugoj strani od Attenboroughova beznačajnog djela.

Ivan Salečić, Jr.

VRISAK / SCREAM

SAD, 1996. — pr. Miramax Film Corporation, Dimension Films, Woods Entertainment, Cary Woods, Cathy Konrad, (kpr. Dixie J. Capp), izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Marianne Maddalena. — sc. Kevin Williamson, r. Wes Craven, d. f. Mark Irwin, mt. Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. Bruce Alan Miller. — ul. David Arquette, Neve Campbell, Courtney Cox, Matthew Lillard, Rose McGowan, Skeet Ulrich, Drew Barrymore, Roger Jackson, Kevin Patrick Walls, Carla Hatley, Lawrence Hecht, W. Earl Brown, Lois Saunders, Joseph Whipp, Jamie Kennedy. — 111 minuta. — distr. UCD.

Mali američki grad, gomila razuzdanih »teenagera« i masovni ubojica pod maskom; priča koju ste čuli i vidjeli nebrojeno puta. Pa ipak zašto je *Vrisak* toliko dobar i zanimljiv?

Kao osoba izravno odgovorna za definiranje postulata »horora« te za njihovu beskonačnu eksploataciju, Craven je postao jedino moguće rješenje za preživljavanje i pomlađivanje žanra unutar tih istih smjernica. Njegovo prvotno rješenje zvalo se *New Nightmare On Elm Street*, no radilo se o filmu koji je ipak »prepametan« tj. nedovoljno banalan i jednostavan. Uočivši grešku, Craven nedugo nakon toga snima *Vrisak*, film koji je u kratkom roku postao predmetom sveopćeg obožavanja. U čemu je štos? Iako film ima sve što čini klasični američki horor 80-ih, Craven

ide tamo gdje se mnogi nisu usudili: u komediju. Ostavljajući priču o masovnom ubojici kao osnovu za film, mladi scenarist Kevin Williamson nadograđuje je sjajnim i duhovitim dijalozima posebno ocrtavajući tragediju i apsurd svakog lika. Oni postaju oružje ironije i ruganja klišeima samog žanra (od citiranja poznatih horor klasika do njihova izrugivanja). Takvu količinu samokritike i podrugljivih komentara mogu pretrpjeti samo najveći, a Craven se upravo tim činom svrstao među takve.

Onoliko koliko Craven zna raditi filmove strave i koliko su verbalni komentari duhoviti, toliko to dvoje čini film dvostruko uspješnim bez gubitka na bilo čiji račun. *Vrisak* i dalje funkcionira kao najbolji horor vrtuljak koji vas ne pušta iz svojih ruku do samoga kraja, te uz humor i parodiju pojačava napetost i originalnost. Takvom nevjerojatnom kombinacijom suprotnih žanrova i parodijom na vlastiti lik i djelo Craven je napravio jedan od najboljih filmova 90-ih i dao priliku filmovima strave i užasa za novi život.

Zaista nije lako biti duhovit. Pogotovo krvavo duhovit.

Martin Milinković

VRTLOG / TURBULENCE

SAD, 1997. — pr. Rysler Entertainment, Martin Ransohoff, David Valdes, izv. pr. Keith Samples. — sc. Jonathan Brett, r. Robert Butler, d. f. Lloyd Ahern, mt. John Duffy. — gl. Shirley Walker, sgf. Mayling Cheng. — ul. Ray Liotta, Lauren Holly, Brendan Gleeson, Ben Cross, Rachel Ticotin, Jeffrey DeMunn, John Finn, Catherine Hicks, Hector Elizondo, J. Kenneth Campbell, Heidi King. — 100 minuta. — distr. Niko film.

● čito namijenjen distribuciji u vrijeme Božića, *Vrtlog* je i sam smješten u to blagdansko raspoloženje. Uz to riječ je o još jednom iz serije trenutačno popularnih filmova o otmici zrakoplova.

Teri Halloran (Lauren Holly), mlada je stjuardesa koja mora raditi na sam Božić, a još je uz to i slomljena srca. U go-

tovo sasvim praznom Boeingu 747 (to je prilično čudno jer nas ostali filmovi uvijek uvjeravaju kako je u blagdansko vrijeme u Americi gotovo nemoguće naći mjesto u zrakoplovu), provode i dva iznimno opasna kriminalca. Ryan Weaver (Ray Liotta), navodni serijski ubojica uzorita je ponašanja u zrakoplovu sve dok drugi zatvorenik ne pokuša pobjeći. Od toga trenutka Ryan preuzima nadzor nad avionom, a jedina koja ga može u tome spriječiti jest Teri.

Prepun već viđenih situacija, klišeja, neoriginalnih rješenja i neinventivnih dijaloga, *Vrtlog* se ni po čemu ne razlikuje od mora silnih akcijskih filmića koje nam najčešće nude u videotekama (a to bi bilo i najsretnije rješenje za ovaj film). Niti Ray Liotta niti Lauren Holly nisu ništa pametno učinili sa svojim likovima, a ni redatelju Butleru ništa osim kvaziakcije nije bilo na pameti. Tako nam je Liottin lik u početku prikazan kao nepravedno optužen, da bi se naglo pretvorio u psihopatu što gledateljima nije bilo ničim nagoviješteno, a čak ih nije reda radi ni pokušalo navesti na sumnju.

Pouzdanima i uvijek solidnima Hectoru Elizondu i Benu Crossu, nije ni dana prilika da nešto konkretnije učine od svojih likova. A Cross je ili spao na najniže grane svoje karijere ili je izgubio neku gadnu okladu.

Sanjin Petrović



Vrisak: Courtney Cox

Film reviews edited by Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian cinema's during the period from July to September '97.

Videoizbor*

BAR ZA LIJENČINE / TREES LOUNGE

SAD, 1996. — pr. Live Film and Mediaworks, Live Entertainment, Seneca Falls Production, Brad Wyman, Chris Hanley, (kpr. Kelley Forsyth, Sarah Vogel), izv. pr. Julie Silverman, Nick Wechsler. — sc. i r. Steve Buscemi, d. f. Lisa Rinzler, mt. Kate Williams. — gl. Evan Lurie, sgf. Steve Rosenzweig. — ul. Steve Buscemi, Chloe Sevigny, Anthony LaPaglia, Elizabeth Bracco, Mark Boone Junior, Seymour Casel, Carol Kane, Bronson Dudley, Michael Buscemi. — 94 minute. — distr. Oscar Vision.

Stevea Buscemija, osobito njegovo fascinantno lice, uočio sam još u vrijeme dok je tumačio sporedne epizodiste u *Millerovu raskrižju* i *Bartonu Finku* braće Coen, te *Tajanstvenom vlak*u Jima Jarmuscha. Vremenom je Steve dospio i do glavnih rola u prestižnim nezavisnim filmovima (*Fargo*), ali i istaknutih uloga u visokobudžetnim hollywoodskim spektaklima (*Con Air*), da bi svoju sve uspješniju karijeru okrunio režijskim debijem. *Bar za lijenčine* otkriva Buscemija kao dijete nezavisnog autorskog filma, što je posve logično za glumca koji je dosta vremena bivao nešto poput maskote najprestižnijih nezavisnih autora. Buscemijevo debitantsko ostvarenje, međutim, nije film ludičke ili bizarno-apsurdističke orijentacije poput onih braće Coen i Jarmuscha, nego realistična proza svakidašnjeg života tzv. malih ili običnih ljudi s blagim i autentičnim dramaturškim nabojima, što ponajviše asocira na poetiku Raymonda Carvera i njegovih senzibilnih sudrugova. Buscemi, koji je i potpisnik scenarija te tumač glavne uloge, pokazuje izvanredan osjećaj za prikaz ne-

sretne rutine bračnog i obiteljskog života, depresivnog prepucavanja i drugih grešaka u komunikaciji supruga što su se vjerojatno nekad voljeli, i od kojih neki žele vratiti trenutke razumijevanja i emocionalno oplemenjujućeg zajedništva, ali su, čini se, osuđeni na poraz, što samom svojom prirodom, što degenerativnim djelovanjem vremenskog tijeka. Lik kojeg sam Buscemi tumači simpatični je marginalac, gubitnik koji ne zna što bi sa sobom i u svijetu i vremenu, anarhoidni sljedbenik vlastitih trenutačnih poriva, bilo seksualnih, bilo emotivnih, bilo alkoholičarskih, koji, kao pravi anarhoindividualistički romantičar, ipak čezne za smirenim zajedničkim životom sa ženom koju voli, mada je naravno, taj njegov san najjači onda kad ta žena više nije pored njega. Ukratko, *Bar za lijenčine* autentična je, rezignirajuća ali i uznemirujuća i dirljiva minijatura ljudske egzistencije, kojom se Steve Buscemi definitivno dokazuje kao velik glumac i navješćuje svoj intrigantan autorski potencijal. U ostatku redom izvrsne glumačke ekipe osobito treba izdvojiti mladu Cloe Sevignu, zapaženu već kao tragičnu žrtvu AIDS-a u *Klincima*.

Damir Radić

DOLAZAK / THE ARRIVAL

SAD, 1996. — pr. Live Film and Mediaworks, Live Entertainment, Steelworks Films, Thomas G. Smith, James Steele (kpr. Cyrus Yavneh), izv. pr. Ted Field, Robert W. Cort. — sc. i r. David Twohy, d. f. Hiro Narita, mt. Martin Hunter. — gl. Arthur Kempel, sgf. Michael Novotny. — ul. Charlie Sheen, Lindsay

Crouse, Teri Polo, Richard Schiff, Leon Rippy, Tony T. Johnson, Ron Silver, Shane, Phyllis Applegate, Alan Coates. — 115 minuta. — distr. Oscar Vision.

Dolazak je film koji je trebao ispuniti dva zadatka: zaraditi novce producen-tima koristeći iznova probuđenu popularnost znanstveno fantastičnih filmova, te istodobno oživjeti karijeru nikad etabliranog Charlia Sheena (Sheenovi izgleda imaju problema s održavanjem karijere jer niti Charlieov brat Emilio ne uspijeva održati svoju karijeru, a slično se može ustvrditi i za njihova oca Martina koji nikad nije postao zvijezda iako je imao odlične nastupe u filmovima redatelja kao što su F. F. Coppola, T. Mallick, O. Stone i dr.).

U *Dolasku* Charlie glumi Zanea Zaminskog, zaljubljenika u zvijezde. Jednoga dana Zane ulovi poruku emitiranu iz drugog sunčeva sustava, a zatim i odgovor upućen sa zemlje, te počinje svoju istragu o tim događajima. Nakon što ga netko pokuša ubiti, Zane udružuje snage sa znanstvenicom koja je otkrila da se klima na zemlji ubrzano mijenja. Njih dvoje pokušavaju spriječiti invaziju izvanzemaljaca koji su se već počeli miješati s ljudima. Debitantsko djelo scenariste i redatelja Davida Twohya pati od loše napisana scenarija i trome nespretne realizacije. Twohy gubi dosta vremena na uvod u priču i zaplet počinje dosta kasno, a sam vrhunac film doseže puno prije kraja. U trenutku kada Twohy otkrije kako su se izvanzemaljci pomiješali s ljudima, te nam pokaže prava obličja izvanzemaljaca, film se počinje rasipati i priča gubi napetost.

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 10 novih naslova. Od toga 8 filmova iz SAD, 1 film u koprodukciji Irske i Velike Britanije, te 1 film u koprodukciji SAD i Velike Britanije.

Filmove su distribuirali: Continental film (2), Blitz (1), Jadran film (1), Oscar Vision (2), UCD (1) i VTI (3).

No, redatelj je očit zafrkantski pristup tom projektu osigurao je filmu sasvim prolaznu ocjenu i kod najstrožih filmskih kritičara. Naime, upravo takva neozbiljnost je i najveći plus filma što *Dolasku* daje poseban čar i ipak ga čini ugodnim iskustvom za gledatelja. I sam izbor nabiladanog Charliea Sheena za ulogu mladog zanesenog znanstvenika pokazao bi se pogrešnim da nije te ležernosti cijele ekipe. Dakle, opuštenost glumačke ekipe i Twohyev samoironičan autorski pristup, te izvrsni specijalni efekti čine film ipak zanimljivim i zabavnim djelom.

Denis Vukoja

FRANKIE STARLIGHT

Irsko, Velika Britanija, 1995. — pr. Ferndale Films, Fine Line, Noel Pearson. — sc. Ronan O'Leary, Chet Raymo (prema romanu Cheta Raymoa *The Dark of Cork*), r. Michael Lindsay-Hogg, d. f. Paul Laufer, mt. Ruth Foster. — gl. Elmer Bernstein, sgf. Frank Conway. — ul. Matt Dillon, Corban Walker, Niall Toibin, Owen Roe, Gabriel Byrne, Anne Parillaud, Alan Devine, Edward Naessens, Laurent Mellet, Ulrich Funke, Alan Pentony, Rudi Davies, Georgina Cates. — 101 minuta. — distr. VTI.

Patuljak Frank Bois (Walker) živi povučeno, samosažaljevajući se radi svojega izgleda. No, život mu se mijenja nakon što objavi knjigu u kojoj je opisao svoje djetinjstvo. U knjizi prepričava životni put svoje majke Bernadette (Parillaud) koja je iz malog francuskog sela došla u Irsku, nakon što je čudom preživjela eksploziju mine koja je pobila sve njezine prijatelje. Na brodu koji prevozi američke vojnike zatrudni s Frankiem (Pentony) koji je ostavlja, a Bernadette stupa u vezu s oženjenim čovjekom Jackom Kellyjem (Byrne), koji djetetu zamjenjuje oca. Kad Kellyjevi odele, na njezina vrata dolazi mladi Amerikanac Terry (Dillon), znana s broda kojim je Bernadette došla u Irsku. Stekavši njezinu i Frankievu naklonost, Terry ih nagovara da s njim odu u Ameriku.

Film istodobno prati dvije priče. Prva i dominantna je ona o Frankievu djetinjstvu i životnom putu njegove majke. Druga, kojoj je posvećeno znatno manje prostora, prati Frankieja u sadašnjosti i njegovoj potrazi za identitetom

i srećom. Film gotovo i nema zaplet, a zanimljivost mu daju osebniji likovi koje spajaju njihovi životni putovi. Bernadettin lik djeluje previše rezignirano, u većini slučajeva kao da ne želi nikakve promjene nego se prepušta životnoj struji. Izuzeti iz toga su samo odlazak iz Francuske i Amerike i njezin posljednji čin, ali ona nam ipak ostaje najvećom nepoznanicom. Glumačka je ekipa vrlo dobra, osobito Alan Pentony kao mladi Frankie. Unatoč fabularnim nedostacima, ova jednostavna priča, lako je gledljivo djelo.

Sanjin Petrović

NA KRAJU LJUBAV / USED PEOPLE

SAD, 1992. — pr. JVC Entertainment, Largo Entertainment, Peggy Rajski, (kpr. Todd Graff), izv. pr. Michael Barnathan, Lloyd Levin. — sc. Todd Graff, r. Beeban Kidron, d. f. David Watkin, mt. John Tintori. — gl. Rachel Portman, sgf. Stuart Wurtzel. — ul. Shirley MacLaine, Marcello Mastroianni, Bob Dishy, Kathy Bates, Jessica Tandy, Marcia Gay Harden, Emma Tanni, Asia Vieira, Lee Wallace. — 116 minuta. — distr. VTI.

Used *People* jedan je od onih filmova u čiju fabulu teško možemo povjerovati. Zamišljen kao romantična ljubavna priča koja povremeno koketira s komedijom, film se doima nediscipliniranim i nekonzistentnim već nakon desetak minuta gledanja. Film Beeban Kidron, britanske redateljice koja je postala poznata svojim karakternim dramama prožetim ekscentričnim likovima, te suhim humorom, koji se najčešće bave odnosima između spolova, privlači pozornost ponajprije svojom glumačkom podjelom. Snimljen nekoliko godina prije njezina, do sada najpoznatijeg filma, *Too Wong Foo, Thanks For Everything Julie Newmar*, *Used People* objedinjuje nekoć popularne filmske zvijezde poput Shirley McLaine, Marcella Mastroianni i Jessica Tandy, kojima su pridružene Kathy Bates i Marcia Gay Hayden. Takav postav uistinu budi poštovanje, te gledatelj može s pravom očekivati djelo visoke kakvoće, već na osnovi ponuđenih glumačkih imena.

No, redateljica jednostavno ne može kontrolirati svoju priču, nastalu na temelju niza kratkih pripovijedaka Todda

Grafa, pod naslovom *The Grandmother Plays*. Premda se doima da pozornost gledatelja nastoji zadržati na Mastroianu i MacLaineovoj, brojni sporedni likovi, svaki sa svojom pričom, polako ali sigurno urušavaju na brzinu sklepani dramaturški brodić, pa je potop, koji uslijedi na kraju, zapravo neizbježan. Na trenutke ozbiljan i pomalo gorak, da bi nekoliko trenutaka poslije postao satiričan, pretjerano romantičan i neočekivano farsičan, *Used People* ponajviše govori o neodlučnosti redateljice u usmjeravanju cjeline. Isti je slučaj i s karakterizacijom likova, od kojih su neki uvjerljivi i životni, poput Pearl, da bi drugi, na čelu s Joeom, bili posve nevjerovatni, te ostavljali dojam da su samo zgodan scenarijski dodatak.

Sastavljen od niza malih, ponekad sjajnih, a povremeno ipak sasvim neuvjerljivih vinjeta, film ne uspijeva iskoristiti svoju *all star* glumačku podjelu, niti povezati kratke forme u zaokruženu filmsku cjelinu.

Mario Sablić

NIŠTA ZAJEDNIČKO / NOTHING IN COMMON

SAD, 1986. — pr. TriStar Pictures, Rastar Productions, Alexandra Rose, izv. pr. Roger M. Rothstein. — sc. Rick Podell, Michael Preminger, r. Garry Marshall, d. f. John A. Alonzo, mt. Glenn Farr. — gl. Patrick Leonard, sgf. Charles Rosen. — ul. Tom Hanks, Jackie Gleason, Eva Marie Saint, Hector Elizondo, Barry Corbin, Bess Armstrong, Sela Ward, Cindy Harrell, John Kapelos. — 115 minuta. — distr. Continental film.

Zahvaljujući popularnosti Toma Hanksa, videodistributeri izvlače neke njegove starije filmove koje prije nismo imali prilike vidjeti. Tako je sada stigao i film *Ništa zajedničko*, star desetak godina, u kojem Hanks glumi s američkom komičarskom i zabavljačkom legendom Jackiem Gleasonom.

David Basner (Hanks) mlad je i uspješan marketinški stručnjak kojem se smiješi mjesto partnera u tvrtki ako uspije dovesti još jednog velikog klijenta.

TOM HANKS JACKIE GLEASON
NIŠTA ZAJEDNIČKO



David je
upravo postao
otac.

Neobično je
samo to
što su mu
djeca njegovi
roditelji.

Ništa zajedničko

Davidu to uspijeva sa zrakoplovnom kompanijom osobenjaka Andrewa Wooldridgea

(Corbin), a pri tom se zaljubljuje u njegovu emancipiranu kćer Donnu (Bess Armstrong). Istodobno, njegovi se roditelji razvode, a otac mu gubi posao i

ima ozbiljnih zdravstvenih problema. Iako posljednjih godina nije imao bliske kontakte s roditeljima, David sad osjeća odgovornost za njih, te polako ponovno uspostavlja bliske odnose, zapostavljajući istodobno ostale aspekte svojeg života.

Glavni problem filma je u neodlučnosti autora želi li napraviti komediju ili obiteljsku dramu. Naime, prvi dio filma je komedija o reklamnim kampanjama u kojoj se tek mjestimice naznačuje ozbiljnost problema s roditeljima. No, u drugom dijelu, film postaje ozbiljna obiteljska drama.

Kao komedija film je odličan, te je za žaliti što cijeli film nije posvećen zгодama u reklamnom poslu. Obiteljska drama u drugom dijelu je korektna, ali ništa više od toga. No, nespretnim spojem tih dvaju žanrova, redatelj Marshall je iz nečeg što je moglo biti vrlo dobar film snimio prosječno djelo. Glumačka ekipa svakako je najbolji element filma. Hanks je vidljivo bolji u prvom dijelu kao komičar i nakon ovakvog ostvarenja njegov uspjeh i nije neko iznenađenje. Dobar nastup pružio je i Gleason kojemu je to bio posljednji film.

Sanjin Petrović

**POLICIJSKO PSETO /
DOG WATCH**

SAD, 1996. — pr. Langley Productions, Martien Holdings, A. V. V., Nu Image, Elie Cohn, (kpr. Joanna Lancaster, Douglas Waterman), izv. pr. Malcolm Barbour, Boaz Davidson, Danny Dimbort, Avi Lerner, Trevor Short. — sc. Martin Zurla, r. John Langley, mt. Russell Livingstone. — gl. Lennie Niehaus, sgf. Jerry Fleming. — ul. Sam Elliott, Esai Morales, Paul Sorvino, Dan Lauria, Richard Gilliland, Jessica Steen, Mimi Craven, Richard Zavaglia, Robert Cicchini, Perry Moore. — 100 minuta. — distr. Blitz.

Producentska kompanija Nu Image specijalizirala se za štancanje akcijskih filmova koji idu izravno u videodistribuciju. Posebna odlika njihovih filmova su nastupi mnogih poznatih imena i potpuna neambicioznost projekata. U tim filmovima možete vidjeti Billy Zanea, Gary Buseya, Roya Scheidera i hrpu drugih sličnih imena. No, u cijeloj toj poplavi konfekcijske akcije zna tu i tamo isplivati nekakav naslov koji se kakvoćom može mjeriti i s mnogo ambicioznijim produkcijama.

Jedan od takvih naslova je i žestok policijski krimić *Policijsko pseto* nepoznatog redatelja Johna Langleya. Charlie i

Levison su partneri i policajci cijeli život. Charlie je umoran i ne vjeruje više ni u šta i nikome, osim svojem prijatelju i partneru Levisonu. Nakon što Levison bude ubijen, a bijesni Charlie na smrt pretuče osumnjičenog za ubojstvo, stvari se počnu komplicirati. Novi Charlijev partner je mlad i pošten novak Murrow uz čiju pomoć Charlie otkriva neke prljave stvari o svojem bivšem partneru.

Polijsko pseto okupilo je nekoliko poznatih glumaca (Sam Elliott, Paul Sorvino i Esai Morales), ali ono što ga odvaja od sličnih produkcija Nu Imagea jest njegova neskrivena ambicioznost. Dobro napisan scenarij vrlo je dobro režirao Langley tako da je film dobar i kao akcijska i kao policijska drama. Sigurno režiran, s odlično napisanim i još bolje odglumljenim likovima *Polijsko pseto* je film koji će bez problema zadovoljiti i zahtjevnije gledatelje. Langley se ne bavi samo Charliejevom osvetom, nego ga više zanimaju stvari ispod toga. On prati Charliea kroz početni bijes od iznenađenosti partnerovom izdajom. I upravo to daje *Polijskom psetu* mračniji i drukčiji ton od onoga što ga imaju suvremene hollywoodske produkcije. Langleyjevo djelo i nije neki veliki film, ali je lijepo kad u videoteci posudite film od kojeg ne očekujete previše, a on vas iznenadi svojom ozbiljnošću, ugođajem i glumačkim kreacijama. I to je sasvim dovoljno.

Denis Vukoja

POTPUNI KOLAPS / THE TRIGGER EFFECT

SAD, 1996. — pr. Universal, Gramercy Pictures, Amblin Entertainment, Michael Grillo, izv. pr. Walter Parkes, Laurie MacDonald, Gerald R. Molen. — sc. i r. David Koepp, d. f. Newton Thomas Sigel, mt. Jill Savitt. — gl. James Newton Howard, sgf. Howard Cummings. — ul. Kyle MacLachlan, Elizabeth Shue, Dermot Mulroney, Richard T. Jones, Bill Smittrovich, Philip Bruns, Michael Rooker. — 91 minuta. — distr. VTI.

Kao jedan od scenarista s najjačom filmografijom u posljednjih desetak godina (oba Jurska parka, *Nemoguća misija*, *Smrt joj dobro pristaje*, *Carlitov način* samo su najpoznatiji naslovi), logič-

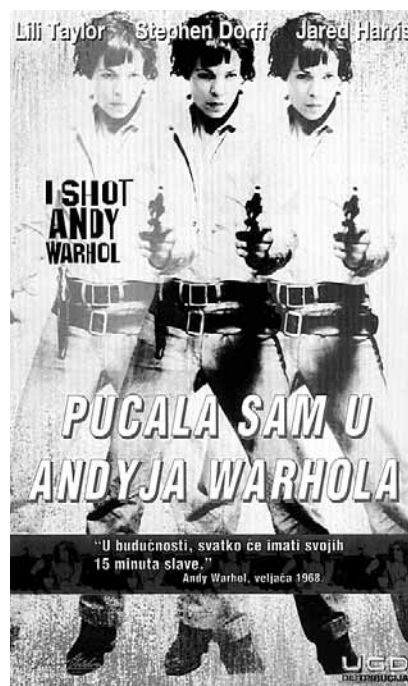
no je da se David Koepp poželio okušati i u redateljskoj ulozi. Potporu je pronašao u okrilju Spielbergova studija Amblin što, obzirom na temu filma, daje dodatnu intrigantnost njegovoj interpretaciji. Naslov filma odnosi se na iznenadni raspad električne mreže tijekom kojeg se kao u kakvoj epizodi *Zone sumraka* likovi iz klasičnog Spielbergova predgrađa pretvaraju u parnodina stvorenja vođena u prvome redu instinktima. Mladi bračni par koji tumače Kyle MacLachlan i Elizabeth Shue obilježava hipijevska prošlost i *yuppiejevska* sadašnjost čemu se Elizabeth nešto teže prilagođava, pa svojemu suprugu zamjera kolebljivost i nedostatak hrabrosti. Kad nastane zamračenje i svi muškarci pohrle u kupovinu oružja, Elizabeth u stan poziva Kyleova starog prijatelja, Dermota Mulroneya, prema kojem osjeća i seksualnu privlačnost. Napetosti među ovom trojkom sve se više pojačavaju, a klimaks nastupa kada im noću jedan mladić provali u kuću. Oni odlučuju pobjeći iz grada, no i na cesti, punoj vozača u potrazi za benzinom, sve više vlada zakon džungle i njihov se bijeg pretvara u jezovitu noćnu moru. U scenarističkom pogledu Koepp zanimljivo postavlja situacije, vješto kontrastirajući globalne metafore o čovječanstvu kojeg samo tehnologija spriječava da se međusobno potamani i osobnim sukobima između troje protagonista. Intimni sloj filma koji se kreće po tankom rubu između sofisticiranosti i nedoradenosti, na taj je način postao mnogo zanimljiviji od apokaliptične i paranoidne vizije suvremenog svijeta osobito u kontekstu zbrzane završnice garnirane jeftinom porukom o međuljudskom povjerenju kao jedinog slanci spasa čovječanstva (osobito mi se sumnjivom čini ideja da je jedini čovjek koji pruža pomoć glavnim junacima crnac koji je uz to, baš kao i oni, roditelj). Sugestivna atmosfera i dobro vođeni glumci (posebice Elizabeth Shue i Michael Rooker u *cameo roli*) u većoj mjeri uspijevaju kompenzirati povremeno prevelike filozofske pretenzije filma, pa se *Potpuni kolaps* čini uistinu intrigantnim upadom na teritorij Spielbergove obiteljske idile. Obećavajući debi.

Igor Tomljanović

PUCALA SAM U ANDYJA WARHOLA / I SHOT ANDY WARHOL

SAD, Velika Britanija, 1995. — pr. Playhouse International Pictures, Samuel Goldwyn Company, BBC Arena, Tom Kalin, Christine Vachon, izv. pr. Lindsay Law, Sandra Schulberg, Lynn Holst, Barbara Ludlum, Timothy W. Brennan, J. Michael Stremel, Regina Porter, Matthew T. Gannon, Julie Hymen, Sarah Hopkins, Anthony Wall. — sc. Mary Harron, Daniel Minahan, r. Mary Harron, d. f. Ellen Kuras, mt. Keith Reamer, Merril Stern. — gl. John Cale, sgf. Therese DePrez. — ul. Lily Taylor, Jared Harris, Stephen Dorff, Martha Plimpton, Danny Morgenstern, Lothaire Bluteau, Michael Imperioli, Reg Rogers, Coco McPherson, Donovan Leitch, Tahnee Welch. — 98 minuta. — distr. UCD.

Kulturni status s kojim ulazi u videoplejer svakog poštenog hrvatskog filmofila, ova razbarušena socijalna drama debitantice Mary Harron potrošit će već nakon pola sata. Nakon upoznavanja s bizarnim likom prostitutke, ali i angažirane radikalne feministice Valerie Solanas, te njezinog upada u glasovitu Warholovu umjetničku radionicu Factory, gledatelj očekuje da počne priča filma. No, Mary Harron nije sposobna ponuditi ništa osim pedantnog praćenja progresivnog ludila Solanasove i



Pucala sam u Andyja Warhola

sugestivno uprizorenog *partyja* kod Andyja na kojem se okupljaju svi njujorški *freakovi* i *trendsetteri* 60-ih. Autoričino neiskustvo ogleda se u nesigurnosti odabira između psihološke studije karaktera, socijalnog, političkog ili kulturološkog rakursa, a jednaka zbrka postoji je i u nesklapnom miješanju stilova, od dokumentarističkog, preko narativnog, pa sve do izrazito stiliziranog čitanja Valerijina feminističkog pamfleta izravno u kameru. Iako nije riječ o filmu posve lišenom šarma, istinita priča o atentatu na kralja njujorškog *undergrounda* zahtijeva ipak nešto više od povremene redateljske vrcavosti ili šarmantnih uloga Lily Taylor kao Valerie i Jareda Harrisa kao Andyja Warhola.

Igor Tomljanović

TEKSAŠKI MASAKR – NOVA GENERACIJA / THE RETURN OF THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE aka. TEXAS CHAINSAW MASSACRE: THE NEXT GENERATION

SAD, 1994. — pr. Genre Pictures, Kim Henkel, Robert Kuhn, — sc. i r. Kim Henkel, d. f. Levie Isaacks, mt. Sandra Adair. — gl. Wayne Bell, sgf. Deborah Pastor. — ul. Renée Zellweger, Matthew McConaughey, Robert Jacks, Tonie Perensky, Joe Stevens, Lisa Newmyer, John Harrison, Tyler Cone, James Gale, Chris Kilgore, Vince Brock. — 99 minuta. — distr. Continental film.

Još prošle godine lako je bilo ustvrditi kako je doba dominacije horora sada već stvar daleke prošlosti. No, odjedanput se pojavio Cravenov *Vrisak* i perspektiva filma strave se čini sasvim drukčijom. No, *Vrisak* nije jedini zanimljivi film koji svoje utemeljenje nalazi u toj, nerijetko omalovažavanoj filmskoj vrsti. Na ovdašnjem videomeniju odnedavno je film redatelja Kima Henkela, *Teksaški masakr — nova generacija*. Nije teško zaključiti da se radi o novom nastavku iz filmske nizanke o dogodovština Leatherfacea i njegove



Teksaški masakr

obitelji. Prisjetimo se kako je prvi *Teksaški masakr...* snimio još početkom sedamdesetih godina Tobe Hooper, postavljajući njime temelje novog američkog horora. Njegov je film redovito uvrštavan među deset najznačajnijih horora svih vremena, a njegov uznemirujući značaj isticali su i recenzenti sa-

svim neskloni toj filmskoj vrsti. Poslije su snimljena još dva nastavka, od kojih je jedan opet nosio Hooperov potpis, ali oni ni izdaleka nisu mogli dosegnuti slavu prvijenca.

Leatherface, čiji je lik inače proizašao iz serijskog ubojice Eda Gainsa, je malo po malo ustupio mjesto novim

manijacima, poput Freddy Krugera i Pinheada, i činilo se kako novi nastavci neće uslijediti. Ipak, najednput se pojavljuje četvrta epizoda, koscenarista drugog nastavka, odnosno bivšeg suradnika Tobe Hoopera. Kim Henkel je očito odlično razložio temeljnu destruktivnost Hooperova remek djela, te njegovu duboku povezanost s korijenima američkog društvenog ustroja. Zato je odlučio svoj film prilagoditi vremenu u kojem živi, strogo pri tome poštujući žanrovske zakonitosti, ali ujedno i prožeti cjelinu reskim crnim humorom. Baš poput Wesa Cravena u Vrisku, niti Henkel ne upada u zamku samoparodičnosti, premda se na doista zafrkantski način poigrava obrascima horora. Poglavitno se to odnosi na parafraziranje određenih prizora viđenih u prvom, originalnom Teksaškom masakru, koji pod Henkelovim nadzorom dobivaju novu dimenziju te bivaju podjednako upečatljivim i duboko uznemirujućim, kao i nekoć Hopperovi.

Bizarnost i ekstravagancija temelji su njegova filma, kojemu ne manjka niti strave i užasa. Visokostiliziran i vješto realiziran, četvrti nastavak *Teksaškog masakra* je djelo koje će se podjednako svidjeti štovateljima te filmske vrste, ali i onima koji su skloni postmodernističkom valu, prevladavajućem kod američkog novog naraštaja filmaša. Potonji će pogotovo znati cijeniti neočekivane nastupe potencijalnih mladih zvijezda, Matthew McConaugheya i Renee Zeltweger.

Mario Sablić



Tin Cup: Kevin Costner, Rene Russo

TIN CUP

SAD, 1996. — pr. Warner Bros. Productions, Monarchy Enterprises, Regency Entertainment, Gary Foster, David Lester, izv. pr. Arnon Milchan. — sc. John Norville, Ron Shelton, r. Ron Shelton, d. f. Russell Boyd, mt. Paul Seydor, Kimberly Ray. — gl. William Ross, sgf. James Bissell. — ul. Kevin Costner, Rene Russo, Cheech Marin, Don Johnson, Linda Hart, Dennis Burkley, Rex Linn, Lou Myers, Richard Lineback, George Perez, Mickey Jones, Michael Milhoan. — 134 minute. — distr. Jadran film.

Do pojave Rona Sheltona filmovi o sportu vrlo su rijetko uspijevali biti više od jeftine zabave. Filmovima *Bull Durham*, *Veliki hakleri* i *Cobb*, Shelton je pokazao kako je sportski film žanr baš kao i svaki drugi, podatan i za najviše uzlete, ako tip u redateljskoj stolici zna što radi. Shelton to kao bivši igrač baseballa zna. Svaki od tri spomenuta fil-

ma na svoj način problematizira sport, ideju igre, pobjede i sportske strasti. *Tin Cup* novo je poglavlje iste priče, no posebno rizično budući se vizualna i dramaturška atraktivnost golfa može mjeriti tek s filmskim potencijalima ekranizacije telefonskog imenika. Shelton je ipak neočekivanom sigurnošću i jednostavnošću sklopio priču o bivšem studentskom prvaku u golfu čija se karijera pretvorila u noćnu moru zbog njegove nesposobnosti da igra na sigurno. Kad se na njegovu golf igralištu pojavi visoka plavokosa psihologinja koja želi naučiti igrati golf, glavni se junak zaljubljuje i shvaća kako je jedini put do ženskog srca vraćanje vlastitog dostojanstva. Za opsjednutoga golf igrača kakav je on, to znači samo jedno: osvojiti US Open. Iako film obiluje atraktivnim golf potezima i sekvencama, potcratnih suparništvom Costnera i Don Johnsona, te čestim komentarima poznatih sportskih novinara, Sheltonu je golf u prvom redu izlika za profinjenu komediju koja vješto balansira između romantične i *screwball* izvedenice. Fino iznijansirani likovi puna dva sata izmjenjuju pametne i duhovite dijaloge, a stajalište junaka prema sportu, dakle i prema životu, Shelton u završnici prihvaća i kao dio vlastitog svjetonazora: nije važno pobjeđuje li se, nego kako se igra (nema veze s Coubertainom). Zato je Kevin Costner kao Tin Cup, jedan iz galerije Sheltonovih fasciniranih *loosera* s pokrićem, a Rene Russo, odlučujući se za njega, a ne za pouzdanog, izglačanog, ali podmuklog Dona Johnsona, pokazala se dostojnom partnericom, na tragu prekrasne uloge Susan Sarandon iz *Bulla Durhama*.

Igor Tomljanović

Film on Video Reviews (Selection)

edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover only a selection of the films on video published in the period July/September '97.

Dejan Jovović

Brian de Palma: Obučena da ubije – analiza sekvence u muzeju



Obučena da ubije: Angie Dickinson

Uvod

Može li se u izdvojenom razmatranju jednog tako uskog segmenta kao što je sekvenca izvući neki zaključak o osobnosti redatelja koji ju je stvorio? Ako i može, očito je da mora biti riječi o nekoj specifičnosti — o nekoj sekvenci u kojoj redatelj mora iskazati svo svoje majstorstvo. Oduvijek sam se divio upravo onim redateljima koji su s najvećom pozornošću i profesionalnom zainteresiranošću prilazili upravo najmanje važnim scenama. Često se, naime, u scenarijima znaju naći tzv. »prijelazne scene« — riječ je o scenama čije se značenje ne nalazi u njima samima, nego u scenama koje im prethode ili se na njih nadovezuju. Tek najveći su redatelji upravo u takvim scenama pronalazili prostor za demonstraciju svog majstorstva. Jedan od klasičnih primjera takva pri-

stupa jest scena na polju kukuruza u filmu *Sjever, sjeverozapad* Alfreda Hitchcocka iz 1959. godine. Što je polazna ideja te scene? Lik kojeg igra Cary Grant uvučen je sasvim slučajno u nekakvu špijunsku aferu i događa mu se niz stvari koje ne razumije. Primarni je cilj ove scene da on shvati ozbiljnost situacije u kojoj se našao na temelju pokušaja da ga netko ubije. Većina redatelja brzo bi prešla preko te scene, poneki bi možda i smislio neki efektan štos, no Hitchcock je upravo toj sceni posvetio maksimalnu pozornost — očišćen u potpunosti od bilo kakva dijaloga, ova scena traje oko sedam minuta i sastavljena je od preko stotinu kadrova. Najbolje je smisao te scene obrazložio francuski redatelj i kritičar Francois Truffaut u svojim razgovorima s Hitchcockom: »Vraćam se na scenu s avionom na polju kukuruza. Privlač-

nost ove scene zasniva se na njoj bezrazložnosti. Ta je scena oslobođena svake vjerodostojnosti i svakog značenja; film koji primjenjuje ovaj način postaje istinski apstraktna umjetnost, kao muzika. A ta bezrazložnost, koju Vam često zamjeraju (Hitchcocku, op. D. J.), upravo gradi zanimljivost i snagu scene.«

Američki filmski redatelj Brian De Palma, bivši čak njujorškog sveučilišta Columbia, jedan je od rijetkih redatelja današnjice koji filmu pristupa na sličan način. Poznat kao veliki poštovatelj Hitchcocka, De Palma je često napadan da je običan plagijator, što je posljedica uglavnom površnih ocjena njegovih djela. De Palma, istina, nerijetko poseže za Hitchcockovim motivima (*Obučena da ubije* svojevrsna je kombinacija motiva *Vrtoglavice* i *Psiha*), no sličnosti među njima ne kriju se u sižejima, nego u načinu na koji ih se oblikuje. Čitav De Palmin opus, baš kao i Hitchcockov, obiluje upečatljivim scenama u kojima su zadane situacije efektno i precizno razrađene. Polazeći od ideje o filmu kao primarno vizualnoj umjetnosti, ove su scene najčešće lišene dijaloga, i tvore neku vrstu »čistog filma« u kojem se odnosi i emocije među likovima ostvaruju isključivo promišljenim izmjenjivanjem slika. Među mnogobrojnim primjerima takvog rješavanja scena u De Palminu opusu, sekvenca u muzeju u filmu *Obučena da ubije* ponajviše imponira svojom atraktivnošću. Jer, poput scene u pustinji u filmu *Sjever, sjeverozapad*, i ona pripada onoj vrsti scena koje na papiru služe samo kao prijelaz na dalji tijek priče, a vrhunskim redateljima kao poligon za demonstraciju vlastitog majstorstva.

Prije nego što se usredotočimo na samu sekvencu u muzeju, evo kratkog sadržaja filma, da bi i kontekst izabrane sekvence bio razumljiviji.

Kratak sadržaj filma

Glavna junakinja, Kate Miller, budi se iz sna u kojem joj je nepoznat muškarac, dok se tuširala, pokušao prerezati vrat. Nakon jutarnjeg razgovora sa svojim sinom, mladim istraživačem, odlazi na razgovor sa psihijatrom, a zatim u muzej, gdje upoznaje nepoznatog muškarca s kojim završava u njegovom stanu. Na odlasku, u dizalu je izmasakrira maskirana plavuša u crnom ogrtaču. Jedini je svjedok ubojstva otmjena prostitutka, koja stjecajem okolnosti postane i sama osumnjičena, pa joj ne preostaje ništa drugo nego da sama, uz pomoć žrtvina sina, pokuša pronaći ubojicu, opravdano sumnjajući da je to netko od psihijatrovih pacijenata...

Mjesto i značenje sekvence u muzeju unutar fabule filma

Sekvenca u muzeju smještena je u uvodnom dijelu filma, točnije, počinje u 11. minuti. Prethode joj tri scene: scena sna, koja je ponajprije vizualni uvod u film, ali i ljubiteljima Freudova učenja služi kao uvod u upoznavanje ličnosti glavne junakinje, zatim scena u kojoj Kate Miller razgovara sa svojim sinom (njezina je uloga uglavnom u predstavljanju sina, koji će u drugom dijelu filma preuzeti poziciju glavnog junaka), i konačno, scena u ordinaciji dr. Eliotta u kojoj doznajemo da se korijeni nezadovoljstva glavne junakinje kriju u njezinom nezadovoljavajućem seksualnom životu. Iako ova

scena sadrži nekoliko znakovitih detalja u vezi misterije koja će se razviti oko ubojstva u drugom dijelu filma, u ovom trenutku više nas zanima ono što doznajemo o Kate Miller — stječe se dojam da je riječ o ženi koja se u svojim srednjim godinama našla u krizi identiteta; s izgubljenim samopouzdanjem, ona stalno nešto želi, ali ne zna što, a kamoli kako. Ova će njena značajka posebice doći do izražaja u sekvenci u muzeju koja neposredno slijedi.

Nakon tri »upoznavajuće« scene, uobičajena dramaturgija zahtijeva da se u radnji konačno počne nešto događati. Iz prethodno prepričanog sadržaja može se uočiti da sljedeća scena služi isključivo tome da se odigra susret između Kate i nepoznatog muškarca, s kojim će doživjeti ljubavnu avanturu. S obzirom na to da lik nepoznatog muškarca neće poslije u filmu igrati nikakvu ulogu, očekivalo bi se da će i susret s jednim prilično beznačajnim likom biti prikazan s odgovarajućom nevažnošću. Upravo suprotno, De Palma ovoj sekvenci poklanja iznimnu pozornost — baš poput Hitchcocka u *Sjever, sjeverozapad*, on svojim pristupom nadilazi važnost scene u kontekstu priče i čini je gotovo zasebnom cjelinom. Ona je tako i strukturirana: ima uvod, razvoj i kulminaciju, a efektnim poigravanjem gledateljevim stajalištima De Palma uspijeva unutar jedne relativno obične situacije — susret muškarca i žene — stvoriti iznimnu uzbudljivost, čak i napetost. Kako u tome uspijeva? Prije svega, De Palma zna gledatelja uvući u raspoloženje svoga junaka, a zatim, unošeći često neočekivane preokrete, postiže da se i gledatelj zaplete u njegovo poigravanje junakom. U sekvenci u muzeju, junakinja je, potaknuta vlastitim maštanjima, u potrazi za nekim osjećajem ugone, no taj stalno biva prekidan ili odgađan neugodama. To stalno inzistiranje na promjenama raspoloženja, izmjenjivanjem ugodnog i neugodnog, osim na planu prizora, ogleda se u određenom izboru načina na koji De Palma te prizore snima. Niti jednog trenutka De Palma ne dopušta da se gledatelj opusti u vlastitom stanju ugone, a ako mu to naizgled i dopusti, to je radi toga da efekt nadolazeće neugode bude uspješniji. Žanr horor, kojem *Obučena da ubije*, unatoč svim svojim drugim razinama, ipak pripada, temelji se upravo na uspješnim promjenama gledateljeva raspoloženja, no De Palma taj postupak ne koristi samo kada želi ostvariti šok-scenu. U tom bi slučaju efekt bio kratkotrajan, a De Palmina je namjera stalno gledatelja držati u neizvjesnosti. Da bih malo objasnio smisao ove ideje, osvrnut ćemo se kratko na sljedeću scenu, scenu u muzeju.

Kate Miller budi se u krevetu muškarca kojeg je upoznala u muzeju. Očito se zadržala duže nego što je smjela i, ne budeći muškarca, brzo se sprema za odlazak. Ipak, prije nego što ode, Kate želi muškarcu ostaviti neku poruku u kojoj će mu zahvaliti na ugodnim trenucima. To je nesumnjivo situacija ugone: Kate smišlja nešto što će se muškarcu svidjeti (da joj je do toga stalo, pokazuje to što je zgužvala prvu poruku koja joj se nije sviđala), i na kraju je time i sama zadovoljna. U tom trenutku, ona u njegovu radnom stolu otkriva liječnički nalaz u kojem piše da muškarac ima veneričnu bolest! Tako inteligentan preokret iz ugone u neugodu ne samo da narušava trenutačan osjećaj ugone, nego iz sasvim novog kuta osvjetljava čitave dvije prethodne scene (zavođenje u muzeju, vođenje ljubavi u taksiju), a priprema teren za još je-

dan, sasvim neočekivani, viši stupanj neugode — monstruozno ubojstvo. Scena u muzeju, između ostalog, služi De Palmi da uspostavi takva pravila igre. U ovom slučaju, izmjenjivanje ugone i neugode dio je igre zavodenja koju ne igra samo nepoznati muškarac s Kate, već i De Palma s gledateljima.

Podjela na cjeline

Sekvenca u muzeju traje točno osam minuta i trideset sekundi, i sadrži u sebi 105 kadrova. Radi zaokruženosti cjeline, njoj ćemo pridodati i dvije scene kojima je uokvirena, a obje se odigravaju na stepenicama pred ulazom u muzej. Radi bolje preglednosti, scenu ćemo podijeliti na nekoliko cjelina; takvu podjelu omogućava ne samo radnja unutar sekvence, nego i precizna različitost u upotrebi filmskih izražajnih sredstava. Tako prvu i drugu cjelinu unutar muzeja razgraničuje početak glazbene teme, a drugu i treću pokretanje kamere iz statične pozicije.

Cjeline su, dakle, poredane sljedećim redom:

1. Kate ulazi u muzej
2. Kate promatra slike i događaje oko sebe
3. pojavljivanje muškarca i međusobno odmjeravanje do njegova odlaska
4. Kate prati muškarca, zatim bježi od njega
5. Kate traži i lovi muškarca
6. Kate ugleda muškarca u taksiju i prilazi mu

Prva cjelina sastoji se zapravo od jednog kadra u trajanju od 9 sekundi i ne zahtijeva poseban osvrt. Riječ je o kadru (totalu) u kojem Kate ide po nekim stepenicama, a kadar završava na skulpturi gole djevojke s lukom u ruci koja se nalazi pri vrhu stepenice. Njegova je uloga isključivo deskriptivna: scena kod psihijatra završila je rezom usred razgovora, i bio je potreban neki kadar koji će ublažiti prijelaz na muzej. Iako je riječ o vjerojatno prepoznatljivom ulazu u Metropolitan muzej u New Yorku, De Palma slika skulpturu s još jednim razlogom: ona istodobno asocira na lov i na ljubav, a obje te stvari bit će sastavni dio radnje koja slijedi.

Mala Kineskinja, slike i rokovnik

Na početku druge cjeline zatječemo Kate kako sjedi pred dvije slike, u laganoj vožnji prema njoj s leđa. To je ujedno i jedini pokret kamere u ovom dijelu — kamera će se pokrenuti tek kada Kate krene za nepoznatim muškarcem. Atmosfera scene je smirena i opuštajuća. Nema nikakvih šumova, osim tihih zvukova iz susjednih prostorija, a Kate se doima kao da uživa u takvu okruženju. Ona promatra dvije slike pred sobom, a povremeno joj pozornost privlače i zbivanja u susjednim prostorijama. Njeno se raspoloženje može opisati kao ugodna, a takav se osjećaj proteže i na gledatelja. Do iznenađnog ulaska muškarca u scenu, u 28. kadru po redu, odnosno nakon dvije minute i trideset sekundi trajanja scene, ništa se bitno neće dogoditi, ali i u tako postavljenoj sceni, De Palma pronalazi čak tri izvora pritajene nelagode.

a. *Zbivanja u susjednim prostorijama.* Kate tri puta odvrća pažnju od slika pred sobom, i sva tri prizora koja ugleda,

nose u sebi neki element nelagode. Sva su tri kadra subjektivna, predstavljaju njen pogled, i na taj način i gledatelja stavljaju u njezinu poziciju, a to je pozicija voajera. Prvi prizor prikazuje mladića i djevojku zagrljene, i mladić rukom dodiruje djevojku po pozadini. Ona se nelagodno osvrće da vidi je li netko to vidio i time pritajenog promatrača (Kate i gledatelja) dovodi u neugodan položaj. U drugom prizoru, neki muškarac prilazi jednoj djevojci i nešto joj počinje govoriti; po njevoj reakciji, očito je riječ o nekom nepristojnom dobacivanju zbog kojeg je njoj neugodno. I konačno, u trećem prizoru vidimo malu Kineskinju kako navlači mamu za suknju dok ona proučava plan zgrade. I ovaj je prizor navještaj neugode: mala Kineskinja kradomice se udaljava i pobjegne — ne samo da se teško snalazi u zamršanim hodnicima muzeja, nego će majka u njima morati tražiti i svoju nestašnu curicu. Naravno niti jedan od ovih prizora ne znači konkretnu neugodu za Kate, ali pažljivim nijansiranjem pritajeno neugodnih prizora, De Palma kao da najavljuje buduće događaje.

b. *Slike.* I u izboru slika koje Kate promatra, De Palma je vrlo pažljiv. Na prvoj, autora Alexa Katza, koju prvo i vidimo, modernistički je portret žene, prodorno zagledane u promatrača. Na drugoj je gorila ispružen na tepihu, ali također zagledan u promatrača. Već sami prodorni pogledi ovih dvaju likova izazivaju kod promatrača blagi osjećaj nelagode. To, međutim, nije sve. Nakon što Kate odgleda prizore u susjednim prostorijama, ponovno se zagleda u slike, i De Palma ponavlja iste kadrove slika u istom trajanju. Kao da je riječ o eksperimentu iz teorije montaže — meni su se slike u drugom pojavljivanju činile još nelagodnijima nego prvi put. Taj postupak pokazuje da De Palma svaki element koji se nalazi unutar scene koristi da scenu obogati s još nekom dodatnom razinom značenja.

c. *Rokovnik.* U prvom kadru ove cjeline, kamera se u vožnji približava Kate s leđa, i vidimo da ona iz torbice vadi rokovnik. U trenutku kada ga otvara, De Palma reže na kadar postavljen s druge strane, a to je stajalište s kojeg ne možemo vidjeti sadržaj rokovnika. Kate najprije gleda sliku, zatim dva prizora u susjednim prostorijama, zatim ponovno sliku, i u tom trenutku nešto zapisuje u rokovnik. De Palma ne pokazuje što — dakle, gledatelj pretpostavlja da se ne radi o nečemu važnom ili neobičnom. Iz slijeda prethodnih kadrova — Kate gleda sliku, zatim nešto zapisuje — on zaključuje da Kate zapisuje svoje dojmove o slikama. Nakon novog gledanja uokolo, i gledanja druge slike, Kate ponovno nešto zapisuje, ali nam De Palma ovaj puta otkriva i što: ispod riječi »dinner« (večera, ručak), koju je očito zapisala u prethodnom kadru, ona zapisuje riječ »nuts« (orasi). Samo na prvi pogled riječ je u duhovitoj dosjetki. Nelagoda se, pak, krije u sljedećem: izbjegavanjem da odmah otkrije sadržaj pisanja, De Palma je ostavio gledateljima mogućnost da sami zaključče o njemu na osnovi situacije. Zatim mu je, otkrivši sadržaj, pokazao da je bio u krivu. Međutim, otkriveni sadržaj otvara i novo pitanje: što Kate uopće radi u muzeju? Prvo se činilo da je razlog njezina posjeta umjetničke prirode — tome je u korist išla i pretpostavka o vođenju bilješki o slikama. Otkrivanjem činjenice da ona na tom mjestu razmišlja o sasvim drugim stvarima, otvara se mogućnost da se Kate ovdje

nalazi zbog nekog drugog, sasvim određenog razloga, koji je gledatelju potpuno nepoznat. Tako pomoću jednog sasvim beznačajnog predmeta kao što je rokovnik, a služeći se mogućnošću da kontrolira informacije koje gledatelj može doznati, De Palma ostvaruje neizvjesnost unutar jedne sasvim opuštene situacije. Zbog toga će treće zapisivanje u rokovnik — ovaj put radi se o riječima »pick up turkey« (idi po purana) — biti izravan uvod u promjenu raspoloženja. U sljedećem kadru, nakon posljednjeg Kateinog krupnog plana, do nje će sjesti nepoznati muškarac, a početak glazbene teme dat će tom ulasku i dodatnu važnost.

Zaključak je prve cjeline, dakle, sljedeći: nasuprot opuštеноj općoj atmosferi scene, De Palma nizom detalja i njihovim preciznim redanjem stvara unutarnju napetost. Niti jedan jedini kadar nije u sceni bez svog točno određenog značenja. De Palma rabi isključivo blize kadrove (osim onih koji predstavljaju subjektivnu vizuru glavne junakinje), a među njima je i nekoliko vrlo krupnih kadrova Kate. Urezivanje mnoštva njenih pogleda omogućuje De Palmi, unatoč statičnosti situacije, vrlo velik broj kadrova glavne junakinje. Velik broj njezinih kadrova, i to isključivo blizih i krupnih planova, omogućuje jaču identifikaciju gledatelja s njezinim likom, na čemu će De Palma bazirati nastavak sekvence.

Prije nego što pređemo na sljedeću cjelinu, pogledajmo na koji način uvodi De Palma u radnju novi lik. Cijela scena u muzeju počela je objektivnim položajem kamere koja se nalazila iza leđa glave junakinje i obuhvaćala slike na zidu pred njom. Vožnjom prema njoj ona je »ušla« u situaciju, i ostala u njoj za cijelog prvog dijela, izmjenjujući samo kadrove glavne junakinje i njene poglede. Nakon ispisivanja riječi »pick up turkey« u detalju, i posljednjeg u nizu Kateinih krupnih planova, kamera se ponovno povlači u »objektivnu« poziciju s početka scene, što je očit znak nečeg novog u odnosu na dosadašnji tok. U tom kadru De Palma ujedinjuje sva tri elementa koja je u prethodnim kadrovima odvojeno slikao: Kate, sliku zamišljene žene i malu Kineskinju. Spajajući ta tri, do sada prostorno i vremenski zasebna elementa, u zajednički prostorno-vremenski okvir (Kate sjedi leđima okrenuta kameri, u pozadini je slika na zidu, a između slike i Kate protrčava mala Kineskinja), De Palma elegantno zaočružuje prvu cjelinu, i ulaskom muškarca koji sjeda do Kate, u istom kadru počinje novu.

Iznevjereno očekivanje

U trenutku kada muškarac sjedne do Kate, počinje glazbena podloga koja će kontinuirano trajati 5 minuta i 56 sekundi, točno do kraja zadnjeg kadra u interijeru muzeja. Treba svakako napomenuti da tijekom čitave ove sekvence nema niti jednog jedinog dijaloga (tek kada Kate u sceni pred muzejom pride taksiju, oni će izmijeniti koju rečenicu, ali tada je glazba već završila), te da muzika u takvoj situaciji postaje element stilizacije — ona umjesto riječi pokušava opisati odnose koji se razvijaju između dvaju likova. Svjesno odustajući od upotrebe dijaloga kao najlakšeg elementa uspostave odnosa među likovima, De Palma je sebi zadao svoj omiljeni zadatak: pronaći takve slike i situacije kojima riječi neće biti potrebne, i staviti ih u takve odnose da njihov sklop izazove kod gledatelja željenu reakciju.

Još u prvom kadru kada se muškarac tek pojavio, Kate reagira prilično neuobičajeno, iznenađeno se zagledavši u nje. Ta je reakcija neuobičajena u odnosu na običnost onoga na što se reagira — sasvim je normalno da na javnom mjestu kao što je muzej netko sjedne do druge osobe bez ikakvih primisli. Međutim, u kontekstu razgovora koji je Kate vodila sa svojim psihijatrom, njezina je reakcija čak i očekivana. Kate ne percipira situaciju onakvu kakva jest, nego onakvom kakvu bi ona željela da bude. Da bi mogao dalje voditi stvari u tom smjeru, De Palma ponovno inzistira na krupnim planovima, ističući reakcije Kate (radoznalost, iščekivanje, simpatija) i nepoznatog muškarca (glumljena ili stvarna indiferentnost). Scena je očišćena od bilo kakva utjecaja okoline, i koncentrirana je isključivo na kontakt ovih dvaju likova. Kateinu uznemirenost De Palma ne pokazuje samo krupnim planovima njezina lica, nego i nekim dobro odabranim detaljima. Prvi kadar nakon muškarčeva ulaska prikazuje njih dvoje u dvoplanu licima okrenutih kameri. Kate pogledava prema njemu i, očito uznemirena njegovom prisutnošću, sprema rokovnik u torbicu i prebacuje nogu preko noge. Ovaj detalj krije u sebi dvostruko značenje: ne samo da otkriva njezinu nervozu, već istodobno njime Kate otkriva i svoje koljeno. Odmah u sljedećem kadru, profilnom krupnjem dvoplanu, Kate se okreće prema njemu, provjeravajući je li time izazvala kakvu muškarčevu reakciju. Budući da ta izostaje, Kate se okreće natrag, a De Palma reže na novi detalj, samo noge od kojih jedna nervozno potpeticom lupka po podu. U ponovnom povratku na prethodni profilni dvoplan, Kate kao da odlučuje hoće li se ponovno okrenuti prema muškarcu. Ono što sada radi De Palma, tipično je za njegov redateljski stil — umjesto da se Kate okrene u dvoplanu, De Palma reže na još krupniji plan Kate u kojem se tada ona okrene. De Palma, naime, preokret u sceni uvijek najavljuje nekom promjenom koja unutar sebe nema pravog opravdanja, ali svoj smisao nalazi u onome što slijedi. A slijedi krupni kontraplan muškarca u kojem se on okreće prema Kate i tako ostvaruje prvi kontakt. No, kada se čini da je ono što je Kate, a preko nje i gledatelj, očekivala, ostvareno, De Palma opet mijenja raspoloženje već isprobanom metodom ugodno/neugodno. Na muškarčev okret, De Palma reže na Kate koja se osmjehuje krajičkom usana — muškarčev pogled za nju je očito čin ugođe. De Palma ponovno reže na muškarca, koji se, međutim, samo nezainteresirano okreće natrag, iznevjerujući Kateina očekivanja i izazivajući razočaranje, dakle, neugodu. U ovom trenutku još uvijek ništa ne znamo o muškarcu i njegovim namjerama, pa ovu situaciju registriramo kao De Palminu igru s gledateljevima očekivanjima. Gledatelj, naime, od prije zna za Kateinu želju da se sviđa muškarcima, a čestom upotrebom njenih subjektivnih kadrova, stvorena je čvrsta emocionalna povezanost gledatelja s glavnom junakinjom. Već u sljedećem kadru, Kate ponovno razmišlja kako da skrene muškarčevu pozornost, i to čini skidanjem rukavice i isticanjem vjenčanog prstena. U prvi čas, ovaj njen potez nije baš najjasniji, jer Kate očito želi stupiti u kontakt s muškarcem, a isticanje prstena može sugerirati upravo suprotno. Kada u sljedećem kadru muškarac naglo ustane i nestane munjevitom kao što se i pojavio, i sama Kate to registrira kao pogrešan potez. Isticanje prstena za-

pravo se može shvatiti kao zamjena za dijalog, i znači otprilike »svidate mi se, ali sam zauzeta«, a njegovo pravo značenje krije se zapravo u već nagoviještenoj osobini Kate: neodlučnosti da provede ono što doista želi. U svakom slučaju, muškarac je otišao, i tu je kraj njezinim maštanjima. Ona ustaje, i pritom joj jedna rukavica ispada na pod, no ona to ne primjećuje. Ovaj vrlo znakovit detalj upućuje na to da je njena uznemirenost mnogo veća nego što je iskazala vanjskim manifestacijama. I upravo ta uznemirenost tjera je da nastavi igru u kojoj zapravo ne zna što doista želi. Ona kreće za muškarcem, što De Palma popraća pokretanjem kamere. Kamera vozi ispred nje zadržavajući nju u blizom planu, i više se neće zaustaviti do kraja scene, držeći uvijek isti razmak, s namjerom da niti jednoga trenutka ne dopusti gubitak identifikacije gledatelja s junakinjom.

Prije nego što predemo na sljedeću cjelinu, koja započinje Kateinim ustajanjem i pokretanjem kamere, zadržimo se na trenutak na liku muškarca. Ne samo da mu De Palma ne pridaje nikakvu osobnost (čak je i glumac koji ga igra prilično neupadljiv), nego ga i tijekom čitave scene slika na taj način da mu gledatelj do kraja njegova pojavljivanja gotovo ne zapamti lice. Nije riječ ni o kakvoj tajnovitosti, već je on jednostavno samo simbol muškarca za kojim Kate toliko žudi, pa je bilo kakva specifičnija odrednica ne samo nepotrebna, nego i suvišna. Ipak, i uz lik muškarca De Palma veže jedan duhovit detalj. Muškarac, naime, kada sjedne do Kate, ima u ruci olovku i zapisuje (ili skicira) njome u nekakav notes. Da nije bilo prethodne igre s Kateinim rokovnikom, ovaj bi detalj bio potpuno nevažan. Ovako, on otvara nekoliko mogućnosti. Prvo, Kate sprema svoj rokovnik čim se muškarac pojavi. Zašto? Boji se da će muškarac vidjeti o čemu ona razmišlja? Budući da nam De Palma ne pokazuje što to muškarac piše ili crta, otvorene su sve mogućnosti. Cijela prethodna scena kadrirana je tako da dopušta mogućnost da je muškarac promatrao Kate cijelo vrijeme s leđa. U tom slučaju, postojanje njegova notesa može biti znak prisnosti i sličnog razmišljanja, ali i ironična dosjetka. Ovakva razmišljanja ponovno pokazuju De Palminu spemnost da svakim detaljem podržava značenje neke protekle ili tek nadolazeće ideje, ne oduzimajući mu ništa od njegove osnovne funkcije.

Uporaba drugog plana

Sljedeće dvije cjeline odlikuje stilsko jedinstvo, pa se razlikovanje među njima svodi na različit motiv djelovanja glavne junakinje. Ove dvije cjeline kulminacija su čitave scene. U njima se sada jasno profiliraju motivi junaka: Kate želi s muškarcem stupiti u kontakt, dok se muškarac očito s njom poigrava, podražavajući stalno njenu želju. Gledano u kontekstu sljedeće scene, u kojoj njih dvoje, nakon što su konačno stupili u kontakt, vode ljubav u taksiju, ove dvije cjeline De Palma tretira kao *predigru*. Blagi pokreti kamere i očaravajuća glazba čine u kombinaciji atmosferu ugođe, no fascinantni dojam koji scena ostavlja na gledatelja ostvaruje De Palma upravo stalnim narušavanjem te ugođe.

Kate, dakle, kreće za muškarcem i prati ga kroz nekoliko prostorija. U jednom trenutku gubi ga iz vida i, razočarana, želi odustati. No, kada se okrene, ugleda muškarca koji je

promatra sa strane. Sada joj je neugodno, jer je muškarac očito shvatio da ga ona prati, te se okreće i odlazi, primjećujući, međutim, da muškarac ide za njom. Hodajući, ona odlučuje konačno ostvariti kontakt, zastaje, okreće se — međutim, muškarac se više ne nalazi iza nje. I po drugi puta, Kate odustaje. Muškarac, pak, uzima njenu rukavicu s poda i s njom na ruci dotiče je iznenada po ramenu. Zaprepaštena ne samo neočekivanim kontaktom, nego i načinom na koji je ostvaren, Kate se udaljava, ali shvati da se radilo o njenoj rukavici. Tada ponovno kreće u potragu za muškarcem, koji sada očito ne želi da ga ona sustigne, što nju vodi u sve veću uznemirenost i završava njenom potpunom frustracijom.

Gotovo cijeli ovaj dio scene sastavljen je od kadrova Kate koja kruži hodnicima muzeja i njezinih subjektivnih kadrova, tako da je gledatelj doveden u maksimalan stupanj identifikacije s njenim likom. Preokreti u radnji, koji uzrokuju promjene raspoloženja junakinje iz ugođe u neugodu, događaju se, međutim, isključivo u objektivnim kadrovima, u kojima De Palma maestralno rabi drugi plan, tako da gledatelj, unatoč tome što je emocionalno izjednačen s glavnom junakinjom, stalno dovodi u poziciju da i prije same junakinje otkrije promjenu raspoloženja. U oba slučaja, radi se o briljantnom izmjenjivanju objektivnih i subjektivnih kadrova, što drugi plan čine iznimno važnim i vizualno dovoljno ekspresivnim. To se posebno dobro vidi u prvom preokretu: Kate prati muškarca u pet izmjena subjektivnih i objektivnih kadrova. U prva tri subjektivna kadra, muškarca vidimo u kadru; u trećem, on zamiče iza ugla, i dok kamera prođe mrtvi kut, njega više nema u vidokrugu, jer se iza ugla nalaze vrata. Četvrti objektivni kadar, dakle, pokazuje Kate koja prolazi kroz vrata i pogledom traži muškarca po prostoriji, međutim, ne primijetivši ga, prolazi pored njega koji stoji pored jedne slike, gledajući za njom. Po prvi puta u ovom dijelu sekvence, muškarac se pojavljuje u objektivnom kadru, i to u drugom planu u trajanju od svega dvije sekunde, no promjena je toliko značajna u odnosu na protekli sklop kadrova, da ne može izbjeći pozornosti. Te dvije sekunde imaju za gledatelja čak dvostruko značenje. Prvo, on je s tom informacijom spoznajno ispred junakinje i može predvidjeti njezinu sljedeću reakciju, jer zna da u sljedeća dva kadra neće ugledati muškarca, sve dok se ne okrene natrag. Drugo, po prvi put gledatelj iz muškarčeve reakcije, iako je to i prije naslućivao, postaje siguran da je on *svjestan* Kateina ponašanja, i da sve što čini, čini s određenom namjerom. Od tog trenutka i gledatelj postaje djelomice frustriran, jer njegovu emocionalnu povezanost s junakinjom De Palma stalno dovodi u iskušenje viškom informacija u odnosu na nju. Vrhunac te relativizacije odnosa koju je sam postavio u prvom dijelu sekvence, predstavlja prelazak s četvrte na petu cjelinu. Nakon što se drugi put izjalovio kontakt s muškarcem, koji je ponovno nestao, Kate se okreće od kamere i odlazi, a kamera se spušta prema podu gdje otkriva detalj izgubljenih rukavica. U tom istom kadru, u tom trenutku u kadar ulazi ruka i podiže rukavicu — sada je odjedanput objektivni kadar postao subjektivan i to, naslućujemo, muškarčev, dodajući nelagodama u radnji i nelagodu gledatelja koji više nema sigurno uporište.

Drugo korištenje drugog plana za izvođenje preokreta u radnji, još je efektinije nego prvo. Kate se, dakle, misleći da je izgubila muškarca, okreće, i ugleda muškarca koji je promatra smiješeći se. Osjećajući se zbog toga nelagodno, ona prolazi pored njega spuštenu pogleda. Objektivni kadar njezina udaljavanja traje dovoljno dugo i dovoljno je širok da u drugom planu možemo percipirati muškarca koji je krenuo za njom. Gledatelj je u odnosu na Kate ponovno korak ispred što se tiče spoznaje situacije. Nekoliko trenutaka poslije, ona se u hodu okreće i ugleda ga, De Palma reže na vožnju s leđa da bi mogao ponovno uspostaviti subjektivni kadar, nakon subjektivnog kadra natrag na vožnju s leđa, i konačno natrag na prvotni kadar s drugim planom. U prvom planu, sada, hodajući, Kate razmišlja bi li se okrenula i dočekala muškarca. Istodobno, u drugom planu vidimo muškarca koji skreće ulijevo u drugu prostoriju, što Kate, okrenuta leđima, ne može vidjeti. Tako u jednom te istom kadru istovremeno imamo osjećaj ugone (Kateino lice) i navještaj neugode (muškarčevo skretanje). Ponovno gledatelj unaprijed zna što će Kate ugledati kada se okrene (prazan hodnik) i njezinu reakciju (razočaranje). Ono u čemu je De Palma dosljedan jest novi preokret, a on je u ovom slučaju, nakon Kateina odlaska, već opisani kadar u kojem ruka podigne njenu rukavicu.

I konačno, završna, peta cjelina, u kojoj više nema niti jednog trenutka ugone, niti za Kate, niti za gledatelja. To je zapravo finale u kojem De Palma svaki od svojih postupaka dovodi do krajnosti. Ona zapravo počinje u trenutku u kojem muškarac iznenada dotakne Kate rukavicom po ramenu. Kate sva uplašena odlazi prema izvješenoj tlocrtu zgrade u potrazi za izlazom. Tamo primjećuje da nema jednu rukavicu, i vraća se na mjesto s početka scene. Ne našavši je, Kate shvaća da ju je muškarac zapravo dotaknuo njezinom rukavicom. Sada je prisiljena još jedanput krenuti za njim, ali bez dosadašnjeg iščekivanja potencijalne ugone. Počinje ga tražiti, i kadrovi sugeriraju njeno raspoloženje. Vožnje više nisu blago klizeće, već pokreti kamere postaju sve nemirniji, rezovi sve nervozniji, a muzika sve dramatičnija. Kada i opazi muškarca, očito je da joj on bježi, što nju čini sve histeričnijom. Kada joj konačno pobjegne iz vidokruga, muzika doseže razinu kulminacije, i čini se da će scena završiti. De Palma, međutim, dodaje još jedan produžetak: glazba prelazi u novu »suspense« temu, a kadrovi postaju još neobičniji — kamera se sve više nervozno »trese«, švenkovi postaju toliko brzi da gube opisnu funkciju, a kadrovi su sve kraći i nepregledniji. Konačno, u jednom trenutku, Kate se uplašeno osvrće i udaljava od kamere — kamera, međutim, po prvi puta u sekvenci ne kreće za njom, nego ostaje na mjestu, ali time dobiva i novu, objektivnu poziciju. Kadar je očito sniman iz ruke, i nervozi glavne junakinje pridružuje i svoju vlastitu nemirnoću. Tako De Palma zaokružuje sekvencu u muzeju kao što ju je i započeo. Na početku je iz jedne objektivne točke gledišta smirenim pokretom kamere prišao junakinji koja je bila u stanju relativne ugone. Na samom kraju, junakinja je u stanju posvemašnje neugode, i ona je ta koja se udaljava od kamere koja nemirno »podrhtava« — i bez vlastitog pokretanja, kamera se ponovno vratila u objektivnu točku gledišta.

Je li treća osoba bila nevidljivi svjedok čitave scene u muzeju?

Zašto De Palma konačno razrješenje odnosa između Kate i nepoznatog muškarca ne ostvaruje unutar sekvence u muzeju, nego to čini u sljedećoj sceni pred muzejom? I ovo je rješenje u funkciji iznenadnog preokreta, dramaturškog efekta koji De Palma najviše voli. Nakon završnog kadra sekvence u muzeju, u kojem postaje jasno da Kate više ne može ući muškarcu u trag, De Palma reže na stepenice pred muzejom, vrativši se iz muzike u realnu zvučnu atmosferu gradske vreve. Sve dosadašnje preokrete unutar sekvence u muzeju De Palma je izvodio unutar samo jednog kadra, bilo da je riječ o iznenadnom ulasku ili izlasku osobe u kadar, odnosno izvan njega, uporabi drugog plana ili neočekivanom »pretvaranju« objektivnog u subjektivni kadar. Promjena zvučne kulise pri ovoj elipsi samo je kratkotrajna prijevara, jer će De Palma ponovno izvesti preokret u jednom jedinom kadru, i to upravo u ovom prvom nakon sekvence u muzeju. Kamera na kranu i Kate koja se spušta stepenicama, približavaju se jedno drugome, i zaustavljaju se, Kate na jednom odmorištu između stepenica, a kamera iznad nje u gornjem rakursu. De Palma koristi ovaj kut gledanja ne samo da potencira jedno stanje u kojem se Kate nalazi nakon potrage po muzeju, nego i zato što samo iz tog kuta može bez reza (a očito je da sada De Palma baš inzistira na jednom kadru — zbog toga, uostalom, i upotrebljava kran) pokazati kako Kate baca na pod svoju drugu rukavicu. Do tog trenutka niti jedan detalj ne navješćuje mogući preokret. No, sada se, sasvim nemotivirano, kamera spušta iz gornjeg rakusa u Katein krupni plan. Pažljivi gledatelj primijetio je da se svaki preokret unutar sekvence u muzeju dogodio nakon kadra u kojem Kate u krupnom planu okreće glavu, bilo prema, bilo od kamere. Prilazak kamere na kranu u krupni plan Kate postupak koji ima svrhu izazvati i ponovljeno značenje koje je taj postupak imao u prijašnjim primjenama. I doista, ona u krupnom planu okrene glavu, ugleda nešto, javlja se glazba kao lajtmotiv njezinog odnosa s muškarcem, i u dugom kadru-vožnji kojom kamera prevaljuje razdaljinu između Kate i objekta njezinog interesa, kamera se zaustavlja na detalju Kateine rukavice kojom se ruka poigrava na prozoru taksija. Čak su četiri razloga zbog kojih De Palma u ovom trenutku odustaje od, do sada uobičajenog postupka, korištenja subjektivnog kadra. Prvo, očito mu je stalo da se preokret doista ostvari u *jednom* kadru. Drugo, napetost je u tom dugačkom kadru-vožnji višestruko povećana (gledatelj naslućuje da je Kate ugledala muškarca, ali je gotovo nemoguće naslutiti u kojem kontekstu — ugodnom ili neugodnom). Treće, De Palma želi istaknuti upravo detalj rukavice, predmeta koji je postao veza između Kate i muškarca, a to ne bi mogao u slučaju reza na subjektivnu vizuru, jer bi tada morao koristiti široki plan. I, konačno, četvrto, u dugačkom kadru-vožnji prema detalju rukavice, kamera će proći pored plavuše u crnom ogrtaču, čiju će pojavu De Palma potcrtati i u jednom od sljedećih kadrova. Tek kada kamera u tom kadru otkrije ruku s rukavicom, De Palma će ponovno rezati na Katein krupni plan, zatim na njen subjektivni pogled (u kojem se potvrđuje da je u taksiju upravo traženi muškarac), da bi njezin prilazak taksiju ponovno riješio kombinacijom

vožnji unaprijed i unatrag, odnosno izmjenama Kateinih krupnih planova u hodu i njezinih pogleda. U jednom od njenih kadrova, u drugom planu ponovno promiče plavuša u crnom ogrtaču i crnim naočalama. Iako nas je De Palma već naučio da kod njega drugi plan često igra važnu ulogu, u ovom slučaju dvostruko pojavljivanje lika kojeg do sada još nismo vidjeli, pa ga ne možemo ni prepoznati kao bitnu pojavu, sračunato je tek na eventualno ponovno odgledavanje filma, kada će nam važnost tog lika biti potpuno poznata. Tome je tako zbog toga što je u oba kadra naglasak primarno na otkrivanju objekta Kateinog pogleda, odnosno na razrješenju odnosa Kate/nepoznati muškarac. Jedini kadar u ovoj sceni u kojem se prizorni interes premješta s Kate na nešto drugo onaj je u kojem Kate prilazi vratima taksija, a u vrlo krupnom detalju u prvom planu, s promjenom oštrine, nečija ruka uzima drugu Kateinu rukavicu. Taj kadar po prvi puta otkriva da unutar čitave sekvence u kojoj je zapravo jedini sadržaj bila igra zavodjenja muškarca i Kate, postoji i jedan drugi nivo značenja, koji će očito determinirati događaje u nastavku filma.

Rukavice

Poantiranje cijele sekvence pomoću Kateine rukavice upućuje nas da tom predmetu posvetimo malo više pozornosti. I doista, kada još jedanput promotrimo čitavu sekvencu, zamjećujemo da je upravo rukavica ključ kojim se De Palma služi u svakoj situaciji u kojoj nešto treba naglasiti. Upravo pronalazak jednog takvog predmeta koji ima jaku izražajnu vrijednost, jest jedan od De Palminih najznačajnijih postupaka. Ne samo da svako njegovo pojavljivanje ima u sebi evolutivnu vrijednost, tj. nosi u sebi značenja i svakog prethodnog korištenja, nego i unutar čitave sekvence gradi sasvim novi minimalistički narativni tok koji dopunjuje i obogaćuje osnovnu liniju radnje.

Rukavica se pojavljuje u sljedećim situacijama:

1. kada je Kate skida želeći otkriti vjenčani prsten — iako ih je i do sada imala na ruci, ovaj detalj prvi put skreće pozornost na rukavicu i ima ulogu svojevrsnog upoznavanja s predmetom.

2. kada Kate ustaje nakon muškarčeva odlaska, rukavica joj pada na pod — riječ je o prvom zasebnom kadru rukavice, u kojem je prizorni interes isključivo na njoj. Očito se gledateljeva pažnja želi usmjeriti upravo na taj predmet, a osim toga, ovaj kadar ima i već spomenutu namjeru istaknuti Kateinu uznemirenost, s obzirom na to da ona ne primjećuje ispalu rukavicu.

3. muškarčeva ruka podiže rukavicu s poda — ovaj detalj rukavice ima mnogo veću izražajnu vrijednost, ali i dobiva sasvim novo značenje unutar narativnog toka. Kamera, naime, unutar jednog sasvim drugog prizora (Kate se okreće i odlazi), započinje neočekivan pokret prema podu i otkriva rukavicu na mjestu gdje smo je zadnji put vidjeli — rukavica, dakle, postaje dominantan izvor interesa u kadru. U istom kadru, nju podiže muškarčeva ruka, i u tom trenutku i rukavica postaje dio igre koju muškarac vodi s Kate, odnosno postaje dio glavnog tijeka fabule.

4. muškarac dodiruje Kate po ramenu s rukavicom na ruci — kao što je nagoviješteno u prethodnom kadru, rukavica postaje dio igre, ali ujedno i detalj pomoću kojega De Palma ostvaruje mini-elipsu (ovaj se kadar nadovezuje direktno na prethodni kadar s rukavicom).

5. Kate, proučavajući plan hodnika, primjećuje da joj rukavica *nedostaje* — iako nije materijalno prisutna u kadru, ideja o njoj je ono što pokreće dalje radnju. Kate se vraća na mjesto gdje misli da ju je izgubila.

6. tražeći je, Kate se, u duploj ekspoziciji, prisjeća da ju je muškarac dotaknuo upravo njenom rukavicom — sada se ideja o rukavici materijalizira u ponovljenom kadru iz situacije 4 u duploj ekspoziciji. Nakon te spoznaje, rukavica postaje osnovni motiv daljeg djelovanja glavne junakinje i njene potrage za muškarcem.

7. nakon izlaska iz muzeja, Kate razočarano baca drugu rukavicu — ovaj detalj na prvi pogled izgleda kao duhovito isticanje osnovne osobine predmeta: bez drugog dijela para, jedna od njih je beskorisna. Ovaj detalj, međutim, pravo značenje otkriva tek u sljedeća dva kadra.

8. muškarac se poigrava rukavicom na prozoru taksija — nakon što je postala dijelom igre zavodjenja, rukavica je poslužila i za njeno razrješenje. Privučena iznadan preokretom, Kate potpuno zaboravlja na drugu rukavicu koju je maloprije bacila. To nije samo dokaz uznemirenosti koju u njoj opet izaziva novo pojavljivanje muškarca, već i potvrda da razlog njezina prilaska taksiju nije u namjeri da vrati rukavicu, s obzirom da će ona opet biti samo neupotrebljiva polovica cijelog para, nego u ostvaraju konačnog kontakta s muškarcem.

9. konačno, ruka neke treće osobe podiže drugu rukavicu — dok je jedna rukavica poslužila emocionalnom razrješenju osnovnog odnosa čitave sekvence, druga služi uništenju sasvim novog pogleda na cijelu situaciju. Uvođenje treće osobe, koju ne možemo povezati niti s jednim segmentom čitave sekvence, očito ima neko vrlo izraženo značenje. Način njezina uvođenja — samo detalj ruke koja uzima rukavicu — krije u sebi napetost i dramatičnost. Njezino vezivanje, pak, upravo za rukavicu, otkriva i jednu novu mogućnost: da je ta treća osoba bila neprimjetan promatrač cijele prethodne sekvence u muzeju.

Takvo dosljedno i inteligentno korištenje predmeta za poticanje radnje, njezino razrješenje, građenje novih odnosa među likovima i stvaranje novih sklopova značenja na nivou cjeline, pokazuje s kakvom visokom razinom razmišljanja De Palma prilazi svakom elementu koji u sebi nosi potencijal višestrukog obogaćivanja zbivanja koja se odigravaju na ekranu. Ako ovakvu uporabu rukavice nazovemo *upotrebom predmeta*, jedan drugi postupak kojim De Palma posvećuje dosta pozornosti mogao bi se nazvati *upotrebom prostora*.

Prostor

Posrijedi je analiza najvažnijih karakteristika prostora u kojem će se scena odigravati i njihovo uključivanje, bilo u samu fabulu, bilo u redateljev izbor filmskih izražajnih sredstava.

Dok Hitchcock npr. određene najprepoznatljivije odrednice prostora u kojem se radnja događa uključuje u samu fabulu (pa je tako u filmu *Tajni agent* iz 1936., čija se radnja odigrava u Švicarskoj, sjedište špijuna smješteno u tvornici čokolade!), De Palma pomno proučava što je to karakteristično za prostor muzeja, i na kraju posebno koristi tri njegove karakteristike:

a) *TIŠINA*. U prirodi je muzejskog postora da se slike promatraju u tišini; kod posjetitelja kao da vlada kult tišine, koja će svakome od njih omogućiti nesmetano uživanje u umjetnosti. Na tu karakteristiku De Palma vas čak i upozorava u jednom od prvih kadrova u muzeju — kada Kineskinja utištava svoju kćer koja ju doziva — kao i cjelokupnom zvučnom kulisom prve cjeline koja se uglavom svodi na potpunu tišinu. Tu karakteristiku muzejskog prostora rabi De Palma kao mogućnost da sekvencu potpuno očisti od dijaloga. Poštujući svetu tišinu prostora u kojem se nalaze, junaci svoju komunikaciju svode na poglede i radnje, što De Palma koristi za razvijanje igre zavodenja, koju bi i najmanji dijalog učinio mnogo manje uzbudljivom. Čak i u trenucima u kojima su junaci primorani da upotrebe glas (npr. kada Kate nikako ne uspijeva sustići muškarca kod kojeg je njezina rukavica), oni to ne čine, ostajući dosljedni u poštivanju prostora u kojem se nalaze.

b) *HODNICI*. Razgranatost hodnika i prostorija u muzeju od tolike je važnosti za igru zavodenja i skrivanja da je vrlo vjerojatno da je zbog ove karakteristike De Palma i odabrao muzej kao poprište ove scene. I tu karakteristiku naglašava De Palma u kadru s Kineskinjom: ona proučava tlocrt zgrade, jer se u njoj očito teško snalazi. Budući da je riječ o strankinji koja se upravo radi toga možda teže snalazi, De Palma još jednom ponavlja detalj s tlocrtom zgrade, ali sada u njemu izlaz pokušava naći glavna junakinja. Sva tri puta kada Kate izgubi muškarca iz vida, to je zbog toga što prostorije imaju izlaze na različitim stranama i čine s njenim pogledom mrtvi kut. Zbog toga je u njima teško pratiti i osobu koja toga nije svjesna (kada Kate ide za muškarcem nakon prvog susreta), a kamoli uhvatiti nekoga tko to ne želi (kada Kate pokušava od muškarca vratiti svoju rukavicu).

c) *SLIKE*. O ulozu dviju glavnih slika već je bilo riječi u prvoj cjelini. No, osim tih dviju slika, koje su zbog svojeg specifičnog dojma koji ostavljaju na promatrača izdvojene kao zasebni detalji, De Palma cijelo vrijeme koristi slike kao dio drugog plana. Osim što kadru pridaju i izrazito visoku vizualnu vrijednost, De Palma se poigrava i njihovim psihološkim djelovanjem (nimalo slučajno, scena se odvija na odjelu moderne umjetnosti!). Slika u drugom planu u nekoliko navrata sugerira stanje u kojem je glavna junakinja: kada prvi put pogleda muškarca koji je sjeo do nje, u pozadini se vrlo jasno razaznaje akt (autora Phillipa Pearlsteina) — taj u tom trenutku simbolizira njezinu podsvijest; kada muškarac iznenada nestane iza ugla, Kate će, okrenuvši se, ugledati samo neku apstraktnu kompoziciju — ona simbolizira konfuziju njenih osjećaja; kada je muškarac dotakne rukom po rame, ona stoji kraj skulpture gole žene — ova kombinacija dodira i skulpture jasno asocira na vođenje ljubavi. Očito je da

De Palma svakome detalju koji se pojavljuje u njegovim filmovima želi dati točno određeno značenje, pridajući tako vizualnom bogatstvu u kadru i bogatstvo ideja i značenja.

I na kraju, osvrnimo se nakratko na važnu ulogu koju u sekvenci ima glazba. Već smo prije istaknuli da ona u zvučnoj kulisi ima najistaknutije mjesto. Dijaloga niti nema, šumovi, pak, ni u jednom trenutku ne postaju nešto više od puke atmosfere. Glazba zbog toga postaje ravnopravna slici, razvijajući u sebi odnose ugone i neugode jednake onima u slici. Koristeći veliki orkestar, skladatelj Pino Donaggio nije toliko zainteresiran za punoću zvuka, koliko za njegovu raznolikost. Poput cijele scene, i glazba se razvija polagano i postupno, i za gledatelja gotovo neprimjetno, završava u punom intenzitetu. Upravo glazbom, koja precizno opisuje najrazličitija raspoloženja, De Palma sigurno upravlja gledateljevim emocijama — onda kada prizor nije gledatelju emocionalno prepoznatljiv, kada glumačka reakcija može sugerirati više značenja, glazba je ta koja nepogrešivo određuje atmosferu kadra.

Zaključak: govori John Carpenter

Sada, kada smo potanko razmotrili čitavu sekvencu iz nekoliko kuteva gledanja, upozoravajući na određene De Palmine postupke i motive upravo takve njihove primjene, preostaje nam samo da se još jedanput upitamo o razlozima baš takvog osmišljavanja scene. Svi postupci koje De Palma koristi isključivo su u funkciji poticanja određene gledateljeve reakcije. U toj se namjeri krije i bit njegova bavljenja filmom. John Carpenter, uz Briana De Palmu sigurno najznačajniji i najutjecajniji američki redatelj horora današnjice, sjajno poantira bit svojega, a sudeći po ovoj sekvenci, i De Palmine bavljenja filmom: »Glavni razlog stvaranja filmova bilo koje vrste jest emocionalni odnos s publikom. Filmovi predstavljaju autorovu odgovornost da gledatelj na ovaj ili onaj način osjeća film, da se uplaši, da se smije, da plače. Ili neki drugi osjećaj, svejedno. I zato, kad pristupam filmu, razmišljam koji je najbolji način da publiku imam uza sebe, da je projiciram na platno.«

Držeći se u potpunosti tog načela, De Palma je od radnje koja se može prepričati u jednoj rečenici, sa samo dva lika i u jednom jedinom prostoru, stvorio fascinantnu osamipolminutnu sekvencu u kojoj je gledatelj prisiljen sudjelovati svim svojim emocionalnim kapacitetima. Komorna scena, tako, zahvaljujući isključivo redateljovoj imaginaciji, postaje spektaklom. Sekvencom u muzeju u filmu *Obučena da ubije*, Brian De Palma samo potvrđuje da su ispravna mnogobrojna mišljenja koja su o njemu zapisana. Poput ovog, koje dolazi iz pera engleskog filmskog kritičara Andyja Gilla (*New Musical Express*): »Brian De Palma is unquestionably the premier horror/suspense director of his day, and arguably one of American cinema's most gifted artists.« (Brian De Palma je nesporno vodeći redatelj horora i thrillera današnjice, ali i dokazano jedan od najnadarenijih umjetnika američkog filma.)

Literatura

Howard Hibbard, 1982., *Metropolitan Museum of Art*, London;

Damir Crnković, *Proširene granice horrorra*, *Polet* br. 267 /1984.; *New Musical Express*, Andy Gill: 1985., *Double Trouble*, London;

Pauline Kael, 1985., *Taking it all in*, New York;

Filmska enciklopedija, 1. dio, 1986., JLZ Miroslav Krleža, Zagreb;

Francois Truffaut, 1987., *Hitchcock/Truffaut*, Institut za film, Beograd;

Sujetlo u tami, 1991. (grupa autora, zbornik tekstova o američkim redateljima 70-ih i 80-ih godina);

Ekran br. 17 /1992. (razgovor s Pinom Donaggiom);

Isidora Bjelica: Brian De Palma, Jugoslavenska kinoteka, Beograd;

Napomena: Pri analizi je korištena VHS kopija filma prikazana na prvom programu HTV-a u sklopu emisije *Film, video, film*, proljeće 1993. Godine.

Podaci o filmu

OBUČENA DA UBIJE / DRESSED TO KILL (1980.)

režija i scenarij: Brian De Palma

producent: George Litto

proizvodnja: Filmways Pictures

fotografija: Ralf Bode

muzika: Pino Donaggio

montaža: Jerry Greenberg

scenografija: Gary Weist

kostimi: Ann Roth

gl. uloge: Michael Caine (dr. Robert Elliott), Angie Dickinson (Kate Miller), Nancy Allen (Liz Blake), Keith Gordon (Peter Miller), Dennis Franz (Detective Marino), David Margulies (dr. Levy), Ken Baker (Warren Lockman)

boja, cinemascope, trajanje: 105 minuta

O redatelju

Brian De Palma rođen je 11. rujna 1940. u Newarku, država New Jersey. Sin liječnika-ortopeda, studirao je na Columbia Universityju u New Yorku. Filmom se amaterski počinje baviti 1960., a u profesionalnu kinematografiju uključuje se radom na dokumentarnim filmovima. Za kratki

film *Wotan's Wake* dobio je 1962. nagradu fondacije Rosenthal, kao najbolji film Amerikanca mlađeg od 25 godina. Izvanredan uspjeh postiže filmom *The Responsive Eye* na Op-Art izložbi u Muzeju moderne umjetnosti. Prvi dugometražni film završio je dok je na postdiplomskim studijima pohađao Sarah Lawrence College.

Filmografija Briana De Palme

1968. GREETINGS

1968. MURDER A LA MOD

1969. THE WEDDING PARTY

1970. DIONYSUS IN '69

1970. HI, MOM / CONFESSIONS OF A PEEPING JOHN / BLUE MANHATTAN

1972. GET TO KNOW YOUR RABBIT

1973. SISTERS

1974. PHANTOM OF THE PARADISE

1976. CARRIE

1976. OBSESSION

1978. THE FURY

1979. HOME MOVIES / THE MAESTRO

1980. DRESSED TO KILL

1981. BLOW OUT

1983. SCARFACE

1984. BODY DOUBLE

1986. WISE GUYS

1987. THE UNTOUCHABLES

1989. CASUALTIES OF WAR

1990. THE BONFIRE OF THE VANITIES

1993. CARLITO'S WAY

1996. MISSION: IMPOSSIBLE

1997. AMBROSE CHAPEL 1997. CROCODILE TEARS

Kratki filmovi

1960. Icarus

1961. 66 0214, the Story of IBM Card

1962. Wotan's Wake

1964. Jennifer

1964. Mod

1965. Bridge that Gap

1966. Show Me a Strong Town and I'll Show You a Strong Bank

1966. The Responsive Eye

UDC 791.44.071.1(73)

Dejan Jovović

Brian de Palma: Dressed to Kill – the Analysis of the Sequence in Museum

Close analysis of the museum sequence aimed at detecting a personal »touch« of De Palma's filmmaking. The paper is supplied with the short encyclopaedic biography and filmography of De Palma.

Is it possible to trace a personal touch of a film director by the analysis of only one sequence in one of his films? The answer is yes, but only with the particular kind of sequences, those that have no marked importance for the development of plot, but in which, nevertheless, the maximal attention and professional interest of filmmaker is invested. This is the case with the museum sequence in De Palma's *Dressed to Kill* (1980). It is the fourth introductory segment, first three being the protagonist's (Kate, Angie Dickinson) dream, then the conversation sequence between the protagonist and her son, and the psychiatric session scene. Though after the first three introductory scenes one can expect to be faced with the first »story event« (something »story-

wise« consequentially happening to the protagonist: say, a murder attempt) it appeared that the museum sequence is yet another introductory segment, but highly enlightening regards protagonist (Kate), and engaging by its suggestive strategy. The sequence has its own closed plot-structure: the introductory part (Kate entering museum, her pensive observation of paintings and her surroundings), problem appearance (appearance of the man and the gaze exchange among Kate and him), intrigue (Kate follows the man, then runs from him), culmination (she has lost him) and solution (she finds him in taxi and approaches him). As paper demonstrates through the close, step by step, analysis of the directorial discursive strategy, De Palma succeeds, through the careful and highly sensitive guidance of spectator's view (through elaborated Kate's POV-s, emphasis on particular scenic details and the occasionally important general situational layout), to involve spectators into the mood of the protagonist, and to inmeshed them into the De Palma's play with his characters. (Intertitles of the paper: Introduction; Short content of the film; Place and significance of the museum sequence within the whole of the film; The smaller segments of the sequence; Small Chinese girl, pictures and the Kate's notebook; Flouted expectations; The use of the background of the shot; Was the third person invisible witness of the whole museum sequence?; The function of the glove; The use of the space; Conclusion: John Carpenter speaks).

Bruno Kragić

Screwball komedija

Američka komedija tridesetih — povijesni pregled

Dolazak zvuka uvjetovao je velike strukturne promjene u žanru komedije. Čitav jedan tip komedije — *slapstick* koji je u različitim varijantama činio američku komediju nijemog razdoblja, nestaje kao poseban tip. Zvučni je film tražio verbalni humor i samim tim potaknuo velike promjene. Naglasak se premješta s vizualnog na verbalno, što se očituje i u priljevu velikog broja glumaca kazališne provenijencije.

Tino Balio (1995.) u svojoj knjizi *Veliki dizajn* navodi sljedeće tipove američke komedije tridesetih: sofisticirana, anarhistička, sentimentalna, populistička, narodna, *screwball*, romantična komedija, te komedija o siromašnim junacima. Osnovni prigovor toj klasifikaciji jest njezina arbitrarnost i nepostojanje jedinstvenog kriterija klasificiranja. Tako su *screwball* komedije uvijek i romantične, a narodne uvijek sentimentalne. Uostalom ni sam Balio ne slijedi u potpunosti ovu klasifikaciju u poblizim razmatranjima pojedinih tipova. Tu on navedene tipove komedije o siromašnim junacima, narodne, populističke i sentimentalne komedije razmatra kao jedan tip koji naziva sentimentalnim. Anarhistička, sofisticirana i *screwball* komedija bile bi ostali tipovi dok je navođenje romantične komedije kao posebnog tipa suvišno, budući da su i sofisticirana komedija i *screwball* komedija u temelju romantične komedije, a poseban tip romantične komedije ne postoji.

Podjela na četiri osnovna tipa — *screwball*, sentimentalna, sofisticirana i anarhistička komedija — znatno je jednostavnija, bliža je stvarnosti i manje izložena mogućim kritičkim primjedbama.

Kada se nakon 1929. zvučni film potpuno etablirao (te je godine prvi put snimljeno više zvučnih nego nijemih filmova)¹ holivudskom su komedijom prevladale sentimentalna i sofisticirana komedija.

Sofisticirana komedija

Filmovi tog tipa snimani su kao prestižne A-produkcije. Radnja je smještena u aristokratskim i rafiniranim sredinama visokog društva, gotovo uvijek europskog, u kojima se odigravaju ljubavni konflikti protagonista tipiziranih kao mondenka i latinski ljubavnik.² Filmovi ovog tipa značili su svojevrsnu »glorifikaciju elita i privilegiranih« (Balio, 1995: 262). Imajući kao izvanfilmske izvore kazališne komade Nola Cowarda, W. Somerseta Maughama i Ferenca Molnara, sofisticirana se komedija pojavila već krajem nijemog razdoblja, filmovima koje je režirao Ernst Lubitsch, npr. *Zabranje-*

ni raj (1925.) i *To je dakle Pariz* (1926). Tip se definitivno oblikovao dolaskom zvuka, budući da su dvosmisleni dijalozi tada mogli postati bitan strukturni čimbenik. Lubitsch je i dalje najznačajniji redatelj, a njegovi filmovi *Nasmijani poručnik* (1931.) i *Nevolje u raju* (1932.) pravi su vrhunac sofisticirane komedije.

Ta je komedija svojim ugođajem, stiliziranošću i mjestom radnje (Europa) bliska nekim muzičkim filmovima s početka tridesetih koji nasljeđuju strukturu europske operete, a istodobno laganim tempom radnje i intimističkim ugođajem, te dominantnim glumačkim tipovima slična je melodrami.

U ovom tipu komedije europske su lokacije, operetni ugođaj te sklonost blagoj ironiji, poimanju života kao igre i etičkom relativizmu (junaci su često prevaranti), značili svojevrsan odgovor na ekonomsku krizu koja je tada vladala. Međutim, sofisticirana komedija nije imala većeg uspjeha osim kod uskog sloja publike — visokog društva najvećih gradova Istočne obale. Upravo zato ti su filmovi bili financijski neisplativi, a pojava *screwball* komedije koja je preuzela njihovo bavljenje muško-ženskim odnosima, ali bez elitizma i s tipično američkim naglaskom na iskustvu i odgovornosti, potaknula je gašenje ovog tipa komedije. Nakon 1934. snimljeno je doduše još nekoliko istaknutih sofisticiranih komedija poput *Čežnje* (F. Borzage, 1936.), ali bez većeg odjeka.³ U tom razdoblju veći broj elemenata sofisticirane komedije možemo naći u *screwball* komedijama kao što su *Ninočka* (E. Lubitsch, 1939.) i *Ponoć* (M. Leisen, 1939).



Ninočka (E. Lubitsch, 1939.): Greta Garbo i Melvyn Douglas

Shirley Temple u filmu *Curly Top* (1935.)

Sentimentalna komedija

Za razliku od sofisticirane komedije, sentimentalna je komedija bila najpopularniji tip komedije tridesetih godina. Radnja tih filmova događala se u provinciji i bila je usredotočena oko glavnih likova — tip običnih ljudi iz naroda — koje su glumili stariji karakterni glumci (npr. Marie Dressler) ili popularni komičari iz kazališta (npr. Will Rogers). Ako je sofisticirana komedija prikazivala aristokratsku europsku elitu, onda je sentimentalna komedija prikazivala i slavila običnog, priprostog, neobrazovanog, ali mudrog i dobrog Amerikanca iz provincije. Priča tih filmova odigravala se laganijim tempom s dosta prostora posvećenog pučkom humoru i iskazima sentimentalnosti, tako da je sentimentalna komedija vrlo bliska određenim tipovima melodrama, npr. filmovima sa Shirley Temple, koji nasljeđuju poetiku dikensijanske melodrame, a sadrže velik broj elemenata sentimentalne komedije.

Paradigmatički je primjer ovog tipa komedije film *Državni sajam* (H. King, 1933.) s Willom Rogersom u glavnoj ulozi. U tom filmu »nema negativca, vrlo je malo napetosti; riječ

je o seoskoj obitelji koja uspijeva na sajmu naći sitna zadovoljstva kojih će se moći sjećati« (Balio, 1955: 261).

U razdoblju dominacije *screwball* komedije od 1934. do 1938. sentimentalna je komedija potisnuta u drugi plan (dijelom i zbog smrti svojih najistaknutijih interpretata Dresslera i Rogersa). Ipak, njezin sentimentalizam, optimizam i populizam koji su bili uzrokom njezine iznimne popularnosti utječu na brojne *screwball* komedije, osobito na filmove Franca Capre npr. *Gospodin Deeds ide u grad* (1936.) i *Gospodin Smith ide u Washington* (1939.), koji su ipak odmaknuti od matrice *screwball* komedije. Kada se krajem tridesetih publika otklonila od *screwball* formule, sentimentalna komedija ponovno dolazi u prvi plan. Ovog puta javlja se u formi B-serija o provincijskim obiteljima: *Jones Family* i *Hardy Family*. Nasljeđujući osnovne formule prijašnjih sentimentalnih komedija, ovi su filmovi stekli golemu popularnost u razdoblju pred ulazak Sjedinjenih Država u Drugi svjetski rat.⁴

Anarhistička komedija

Treći tip, anarhistička komedija nastaje krajem dvadesetih i to apsorpiranjem određenih značajki poetike vodvilja u hollywoodsku komediju, nasljeđujući pritom elemente poetike *slapsticka*. Radnja filmova ovoga tipa smještena je uglavnom u urbane sredine, premda ne i obavezno. Ovdje, međutim, sredina ne igra tako važnu ulogu u definiranju tipa kao kod sofisticirane i sentimentalne komedije. Ovaj je tip izrazito usredotočen na komičara, pa je i doprinos glumca najveći u usporedbi s prethodna dva tipa.

Anarhističke komedije imaju brz tempo radnje i epizodičnu strukturu, sadržavajući minimum vezivnog tkiva priče između pojedinih komičarevih točaka, poput viceva Groucha Marxa ili pantomima njegova brata Harpa. Ta je komedija anarhistička i formom i sadržajem. Svojom formom ti filmovi »napuštaju naglasak na linearnost i kauzalnost priče u korist fragmentirane, gotovo atomizirane narativne strukture, dok sadržajem često slave kolaps društvenog reda i oslobađanje kreativnosti i impulzivnosti protagonista« (Balio, 1995: 263). Naposljetku ti su filmovi, za razliku od ostalih tipova komedije, svjesno kršili načelo mimetičnosti uporabom čestog obraćanja kameri ili autorefleksivnih viceva. U razdoblju 1932-34. anarhistička je komedija na vrhuncu, a paradigmatična djela su filmovi braće Marx (npr. *Pačja juha*, Leo McCarey, 1933.) u kojima dolazi do potpune subverzije društvenih institucija, zatim kratkometražne komedije W. C. Fieldsa s ispoljavanjem dosljedne mizantropije i otvorenog vrijeđanja, pa i komedije Laurela i Hardyja koje od svih hollywoodskih zvučnih komedija najdosljednije slijede poetiku *slapsticka*, a u kojima također često nalazimo apoteoze rušenja društvenih normi. Ipak, unutar ovog tipa postoje i znatne razlike u anarhoidnosti i subverzivnosti pojedinih komičara. Tako se npr. anarhoidnost Laurela i Hardyja poklapala s postojećim konsenzusom o »pokvarenim« institucijama, dok su braća Marx i Fields mnogo subverzivniji. Odatle i stalna velika popularnost Stanlija i Olija, dok je uspjeh u publike Fieldsa i braće Marx bio ograničen na velike gradove na Istoku. Nakon 1935. i u njihovim filmovima događaju se

određene promjene: romantični podzapleti dobivaju istaknutije mjesto, anarhoidnost je ublažena, a njihovi karakteri (barem kod braće Marx) postaju altruističniji.⁵ Anarhistička se komedija tada raslojava u oblike blažih burleski i parodija (npr. filmovi s Bobom Hopeom u glavnoj ulozi).

Svaki od navedenih triju tipova komedije utjecao je na *screwball* komediju čiji se posljednji izdanak pojavio 1934. Sofisticirana je komedija utjecala na *screwball* tematizacijom muško-ženskih odnosa i odnosa prema višim klasama, sentimentalna komedija svojim naglašavanjem tipično američkih vrlina npr. iskustva i odgovornosti, te u određenoj mjeri i svojim optimizmom i samim sentimentalizmom, a anarhistička komedija brzim ritmom radnje, izrazitim preferiranjem dijaloga i u određenoj mjeri svojom ekscentričnošću i anarhoidnim porivima.

Screwball komedija: temeljne tematske i narativne formule

Screwball komedija naziv je za tip hollywoodske komedije koja se bavi muško-ženskim odnosima oslikavajući pritom i određene društvene sukobe suvremene, urbane Amerike. Taj tip, u svojem temelju romantična komedija, nazivan katkad i *madcap* ili *daffy*⁶ inauguriran je 1934. komedijama *Dogodilo se jedne noći* (F. Capra) i *Dvadeseto stoljeće* (H. Hawks) te djelomice detektivskim filmom *Mršavko* (W. S. Van Dyke).

Screwball komedija dominirala je američkom komedijom od 1934. do 1938. kada su se njezine tematske odrednice i narativni postupci poklopili s očekivanjima publike, a krajem desetljeća, uz slabije zanimanje za urbano-romantične teme i s promjenom ideoloških preferencija publike, taj se tip raslojio u različite varijacije romantične komedije koje traju i danas.

Radnja ovih filmova odigrava se u brzom ritmu prikazom antagonističkog odnosa dvoje protagonista (u glumačkim tipovima dobre prijateljice i momka iz susjedstva), koji na kraju završava njihovim vezivanjem. Glavni je tematski interes upravo razrješenje antagonizma dvoje protagonista. Taj je antagonizam često predstavljen i kao društveni antagonizam (protagonisti pripadaju različitim, sukobljenim društvenim slojevima), ali u velikom broju *screwball* komedija funkcionira i kao čisti spolni antagonizam. U filmu *Dogodilo se jedne noći* taj je antagonizam otvoreno društveni, dok je u *Dvadesetom stoljeću* isključivo spolni. Osnovna dilema žanra jest kako pomiriti spolne i klasne (ideološke) razlike. Fabula *screwball* komedije konstruirana je tako da teži tom pomirbi, a film završava spajanjem protagonista i ukidanjem navedenih razlika. *Dogodilo se jedne noći* završava padom metaforičkog »jerihonskog zida« — pokrivača između kreveta Claudette Colbert i Clarka Gablea koji je predstavljao njihove osobne i ideološke razlike. Pad zastora označava početak njihove osobne zajednice i mirenja njihovih sustava vrijednosti. Osnovna ideja tog filma bila bi, dakle, »brak« visoke i srednje klase, mogućnost prevladavanja razlika između tih klasa i, na taj način, vjera u tradicionalni američki ideal društva koje dopušta i potiče stvarni ljudski kontakt među klasama.

Posvećujući se razrješenju klasnih razlika u *screwball* komediji, Thomas Schatz (1981.) u svojoj knjizi *Hollywoodski*



Oliver Hardy i Stan Laurel

žanrovi navodi kako pomirenje spolnih i društvenih razlika uključuje temeljne kulturne kontradikcije što traži svojevrstnu narativnu intervenciju, budući da se glavni sukobi ne mogu razriješiti logički. Analizirajući neke istaknute *screwball* komedije kao što su *Moj čovjek Godfrey* (G. La Cava, 1936.), *Jednostavan život* (M. Leisen, 1937.) i *Ništa sveto* (W. A. Wellman) on navodi niz sličnosti u tematskim i narativnim formualma koje ti filmovi rabe da bi izrazili glavne sukobe. Te bi formule bile: prikazivanje para iz različitih sredina čiji se početni antagonizam postupno pretvara u romansu, tematizacija konflikta ne samo preko spolnih i klasnih razlika, nego i preko generacijskih (sa značajnim likom oca suprotstavljenog svojim nasljednicima), začetak konflikta formulom krivog predstavljanja i razrješenje sukoba mirenjem svih razlika što uključuje (često nemotiviranu) promjenu karaktera i sustava vrijednosti.

Ipak, ne trebamo precijeniti idejne značajke *screwball* komedije i njene prodruštvene iskaze. U svom oslikavanju društvene integracije *screwball* komedija oslikava i ambigvitete integracije: »junak je i ovdje predstavnik društvenog reda čije vrijednosti on sam ne može usvojiti« (Schatz, 1981: 159). Taj je ambigvitete u *screwball* komediji izložen putem triju strukturnih elemenata: ekscentrično ponašanje para i često ignoriranje društvenih konvencija kao protuteža njihovoj integraciji, uloga duhovite, samosvojne žene koja nosi ideju jednakih prava i komplicira jednoznačno imenovanje junaka, te potpuno neinhibirano i oslobodeno traganje za srećom ljubavnog para. Ti elementi su protuteža razrješenju konflikta kroz utopijsku bračnu zajednicu. Uostalom, ono što je doista privlačilo publiku nije bila moguća završna integracija para, nego dinamična »borba spolova« između ju-

Braća Marx: *A Day at the Races*, 1937.

naka, koji imaju otprilike jednaku količinu duhoviti, šarma i pameti i održavaju delikatno uravnotežen odnos međusobnog antagonizma i privlačnosti. Najbolje *screwball* komedije dobro su skrivale prodrustvene impusle ili ih čak izravno podrivale tako da je publika razrješenje mogla promatrati kao usputno, kao što to čine i sami likovi (razrješenje se gotovo nikad ne ostvaruje poljupcem): »Stvaraoci ovih komedija znali su da je najzanimljiviji element njihovih filmova sam konflikt, a ne naivno obećanje neke romantične ljubavi ili realizirane utopije« (Schatz, 1981: 172).

Screwball komedija kao novovjeka komedija

U kontekstu starih i novovjekih komičnih žanrova, od grčke književnosti nadalje, *screwball* komedija nesumljivi je odvjetak novovjeka komedije i to ponajprije šekspirijanske romantične forme kao jednog od dvaju glavnih oblika nove komedije (drugi je oblik više realistički, a predstavljaju ga npr. Johnson i Moliere).

Glavne karakteristike novovjeka komedije⁷ jesu, prije svega, teleološki zaplet u kojem najčešće mladi čovjek teži ispuniti svoje seksualne želje pri čemu tu želju priječi neki lik. Završna je scena najčešće vjenčanje koje znači i novo rođenje. Tada se stvara novo društvo, što je često popraćeno scenom prepoznavanja. Dakle, kretanje u komediji obično je »kretanje od jedne vrste društva prema drugoj« (Frye, 1979: 186). U takvoj strukturi radnju komedije tvore prepreke junakovoj želji, a nadvladavanje tih prepreka funkcionira kao komično razrješenje. Te prepreke, odnosno protivnici junakovih želja obično su roditelji, tj. otac ili netko tko dijeli očevu povezanost s etabliranim društvom. Ti se likovi na kraju češće izmire ili preobrate nego što su jednostavno otjerani, premda komedija često uključuje ritual protjerivanja odabrane žrtve kojim se rješava nekog nepopravljivog lika. Dalje, postoje dva načina odigravanja komedije. Prvi bi bio naglasiti likove-prepreke, a drugi ima naglasak na prizorima prepoznavanja i izmirenja. I u šekspirskoj i drugim tipovima romantične komedije, kao i u samoj *screwball* komediji dominantan je drugi način.

Naposljetku, komičnim završetkom obično manipulira zaočret u komadu. Završetkom se na pozornici pojavljuje novo društvo koje predstavlja »pragmatički slobodno društvo« (Frye, 1979: 193).

Screwball komedija posjeduje sve ove nabrojene bitne elemente novovjeka komedije, kao i njezine tipične likove i značajke četvrte faze komedije (po Fryeu). Ako trenutačno ostavimo po strani inače vrlo zanimljivo i složeno pitanje određenja pravog junaka *screwball* komedije (je li to muškarac ili žena) možemo ustvrditi da se radnja ove komedije događa oko pokušaja junaka da ispuni svoje želje. Tako u filmu *Dogodilo se jedne noći* (F. Capra, 1934.) Claudette Colbert bježi da bi se mogla udati, a Clark Gable joj se pridružuje da bi dobio senzacionalnu priču. I ovdje junak mora nadvladati prepreke da ostvari tu želju, a lik oca također je dosta uobičajena prepreka npr. u filmovima *Dogodilo se jedne noći* i *U grob ništa ne nosiš* (F. Capra, 1938). Likovi koji predstavljaju protivnike junakovih želja raznorodni su pa tu spadaju i likovi koje tumači Ralph Bellamy u filmovima *Strašna istina* (Leo McCarey, 1937.) i *Njegova djevojka Petko* (H. Hawks, 1940.), a kao takav funkcionira i lik Caryja Granta u *Silom dadilji* (H. Hawks, 1938.) koji neprekidno priječi ili bolje rečeno pokušava spriječiti lik Catharine Hepburn da ispuni svoje želje. Većina tih likova završava preobraćenjem; npr. lik oca (Walter Connolly) u *Dogodilo se jedne noći* na kraju pristaje na kćerino vjenčanje (premda s drugim likom), a Cary Grant u *Silom dadilji* prihvaća stil života Hepburnove. Doduše i ovdje nalazimo likove koji moraju biti otjerani. To su najčešće likovi udvarača junakinje, npr. John Howard u *Philadelphijskoj priči* (G. Cukor, 1940.) Napokon, *screwball* komedija u potpunosti naglašava prizore prepoznavanja i pomirenja, a s tim u vezi klasični su prizori u filmovima *Silom dadilja* kad Grant priznaje da je uživao u društvu Hepburnove i *Philadelphijska priča* kad Hepburnova na kraju prepoznaje Granta kao jedinog muškarca za sebe.

Društvo koje nastaje na kraju *screwball* komedije trajnim ulaskom para u zajednicu ne znači samo, kao što sam spomenuo prije, njihovu integraciju u šire društvo i međusobnu integraciju u kojoj usklađuju svoje sustave vrijednosti. To društvo sadrži sve značajke novog društva sastavljenog od ljubavnog para protagonista, budući da njegove bitne odrednice jesu pragmatička sloboda i dominacija »mladosti«, a realizirani su pomoću ekscentričnosti i »pomaknutog« ponašanja protagonista i njihove »potrage za srećom«, što naznačuje da oni nikako ne mogu postati konvencionalan bračni par. Ove odrednice stoje nasuprot onima starog, »poraženog« društva kojim vladaju navika, ritualna vezanost, proizvoljni zakon i starije osobe. Međutim, ni u *screwball* komediji, što je također čini novovjekom komedijom, idealizirani se život ne javlja toliko u samoj radnji koliko u obrascu življenja koji se na kraju realizira sretnim završetkom.⁸

U *screwball* komediji pojavljuju se i svi tipični likovi novovjeka komedije. Lik *alazona* ili varalice i ovdje je lik-prepreka, tako da tu možemo ubrojiti prije naveden lik oca iz *Dogodilo se jedne noći*, koji je zapravo klasični lik *senexa iratusa*, zatim likove udvarača junakinje, npr. zaručnika K. Hep-



TOGETHER FOR
THE FIRST TIME!

CLARK GABLE and CLAUDETTE COLBERT

"It Happened One Night"

with WALTER CONNOLLY • ROSCOE KARNES

From the Cosmopolitan Magazine story by SAMUEL HOPKINS ADAMS • Screen play by ROBERT RISKIN

a FRANK CAPRA PRODUCTION

A COLUMBIA PICTURE

Dogodilo se jedne noći, Frank Capra, 1934.

Hrvatski filmski ljetopis 11/1997.

burn u *Philadelphijskoj priči* ili, u svojoj ženskoj varijanti (inače, rijetkoj u komediji), kao zaručnice C. Granta u *Silom dadilji*.

Lik *eirona* ili samopotcjenitelja i u *screwball* komediji često je glavni junak. Likovi C. Granta u filmovima *Njegova djevojka Petko* i *Philadelphijska priča* paradigmatički su primjeri lika *eirona* koji ovdje spaja dva lika pripadna ovom tipu: i samog središnjeg junaka i lika nositelja nauma što dovodi do junakove pobjede (likovi lukavog roba i sluga u rimskoj odn. renesansnoj komediji). *Bomolochos* ili lakrdijaš, čija je funkcija više povećati ugođaj svetkovine nego pridonijeti zapletu, izrazito je zastupljen u *screwball* komediji. Samo u *Silom dadilji* nalazimo, tako, likove ekscentrične tete, još ekscentričnijeg lovca na egzotične životinje, pripitog sluga, narodskog šerifa, naposljetku lik leoparda, a i lik K. Hepburn ima elemente ovog tipa. Što se pak tiče tipa *agroikosa*, neotesanca ili seljaka, njega čini npr. lik šmokljana, npr. R. Bellamy u *Njegovoj djevojci Petko*.

Na kraju razmatranja *screwball* komedije u kontekstu novije komedije, i to tipa šekspirske romantične komedije, važno je spomenuti njezino temeljno pristajanje uz četvrtu (od šest Fryevih) fazu komedije, te djelomice i uz treću. Ova potonja uobičajena je faza u kojoj se lik-prepreka uklanja pred željama mladića.

Četvrta je faza ona koja postavlja svoju radnju na dvije društvene ravni od kojih se jednoj daje prednost.⁹ Toj fazi pripadaju Shakespeareove romantične komedije. Njih možemo nazvati »dramom zelenog svijeta« (Frye, 1979: 207). Radnja te komedije počinje u svijetu prikazanom poput uobičajenog svijeta, prelazi u »zeleni svijet« gdje doživljava preobrazbu u kojoj se ostvaruje komično razrješenje i vraća se u uobičajeni svijet. Tako u Shakespeareu nalazimo vilinski svijet u šumi u *Snu ivanjske noći*, šume u *Dva veronska gospara*, *Kako vam drago* i *Veselim ženama windsorskim*, pastoralni svijet mitske Bohemije u *Zimskoj priči* ili tajanstenu Portijinu kuću u *Mletačkom trgovcu*, dok u *Oluji zeleni svijet* obuhvaća čitav prostor radnje s referencama na drugi svijet.

U velikoj većini *screwball* komedija možemo naći taj zeleni svijet u kojem se odigrava najveći dio radnje, uključujući i komično razrješenje. Zeleni je svijet uglavnom provincija, ali ne isključivo ruralna, nego često kultivirana (npr. s ladanjskim kućama viših klasa). U filmovima *Silom dadilja*, *Strašna istina*, kao i odvjetcima *screwball* komedije četrdesetih kao što su *Lady Eve* (P. Sturges, 1941.) i *Adamovo rebro* (G. Cukor, 1949.) taj se svijet zove Connecticut. U filmu *Ponoć* (M. Leisen, 1939.) to je dvorac u okolici Pariza, a u *Nimočki* (E. Lubitsch, 1939.) sam Pariz, te poslije Carigrad kao njegova replika. U filmovima F. Capre *Dogodilo se jedne noći*¹⁰ i *U grob ništa ne nosiš* (1938.) zeleni svijet čini cijela američka provincija kojom putuju protagonisti, odn. kuća L. Barrymoora. Ladanjske kuće u gradskoj okolici funkcioniraju na taj način i u filmovima G. Cukora *Praznik* (1938.) i *Philadelphijska priča* u kojem se, inače, cijela radnja, osim jedne scene, događa u zelenom svijetu.

U svim se ovim filmovima (osim *Ponoći*, premda i tu dijelom) razrješenje zbiva u navedenim prostorima zelenog svi-

jeta, s tim da neki i završavaju u tom svijetu, npr. navedeni filmovi F. Capre i G. Cukora te *Strašna istina*.

Zeleni svijet ona je predodžba egzistencije koja je čarobna i idilična. Zato je to mjesto prostor u kojem je moguće ostvariti emocionalno i svako drugo povezivanje protagonista ili njihove pomirbe. To je prostor u kojem najčešće već vrijede temeljne značajke novog društva. Zato je, uostalom, put do njega i lagano kompliciran. »U *Silom dadilji* put u Connecticut obilježen je sudarom, šerifom koji organizira potjeru i krađom automobila, jer ulazak u ovaj svijet zahtijeva drugo sredstvo i drugi način.« (Cavell, 1981: 253). Ondje gdje nema izravnog fizičkog ulaska u zeleni svijet, pravila tog svijeta zahtijevaju emocionalnu promjenu da bi se do njega došlo te da bi se dobila mogućnost razrješenja.

Značajno je da protagonisti uvijek uspijevaju doći do tog svijeta, proći kroz potrebne promjene i završno razrješenje, te se (u načelu) vratiti u stari svijet da tamo uspostave novo društvo.

Screwball komedija kao komedija ponovnog vjenčanja

Ako uzmemo *Dogodilo se jedne noći* kao prototip *screwball* komedije možemo ustanoviti da su se iz tog filma razvila dva dominantna smjera ovog žanra.¹¹ Jedan je predstavljen filmovima F. Capre *Gospodin Deeds ide u grad* (1936.) i *Gospodin Smith ide u Washington* (1939.). To je tip svojevrsnih »utopijskih fantazija« (Balio, 1995: 274), tip čiji glavni interes ne leži u samom paru, nego u prikazivanju ideoloških i društvenih razlika među protagonistima. Drugi je smjer *screwball* komedije bio zastupljeniji, a razvija se kroz romantične komedije u kojima prevladava sam konflikt protagonista, i to njihov ljubavni sukob, »rat spolova« prikazan kroz udvaranje ili pomirenje, odn. ponovno vjenčanje.

Upravo je tematika razvod protagonista i njihova ponovno vjenčanje, odn. pomirenje, bila iznimno zastupljena u nizu *screwball* komedija (često i neizravno). Među filmovima koji najistaknutije prikazuju tu tematiku jesu *Strašna istina*, *Silom dadilja*, *Philadelphijska priča*, *Ponoć*, *Njegova djevojka Petko*, kao i kasnije manirističke varijacije žanra *Lady Eve* i *Priča iz Palm Beacha* (1942.), oba u režiji P. Sturgesa.

U ovim filmovima nema prikazivanja društvene integracije para. Taj je dio ostvaren, oni su već vjenčani (ili su bili vjenčani). Osnovni je problem kako zadržati određeni vlastiti identitet unutar jedne od najtradicionalnijih društvenih institucija — braka. Glavna tenzija u odnosima protagonista proizlazi upravo iz njihove složene zajednice koja se ne može raspasti. Protagonisti ovih filmova često su znatno anarhističkiji karakteri od karaktera u komedijama koje govore samo o udvaranju¹² (doduše takvih je znatno manje). Uostalom, »njihov antagonizam nije posljedica različitog podrijetla ili sustava vrijednosti, nego činjenice da se predobro znaju« (Schatz, 1981: 163).

Stanley Cavell pak rabi termin *komedija o ponovnom vjenčanju* (*comedy of remarriage*), kako bi istaknuo posebnost određenog tipa hollywoodske romantične komedije kojeg je članom velik broj *screwball* komedija. Naime on naglašava

kako nova komedija prikazuje mladića koji mora savladati prepreke što mu ih postavlja neki stariji lik, dok u staroj komediji možemo naći poseban naglasak na junakinji, koja je često prurušena u dječaka, prolazi kroz procese smrti i uskrsnuća, a često drži i ključeve razrješenja.

Cavell dalje kaže kako komedija o ponovnom vjenčanju ističe ulogu junakinje, poput stare komedije, ali kako je različita i od jedne i od druge, te »izgleda da obuhvaća važne karakteristike obje, s istodobnim naglaskom na junakinju i na problem spajanja glavnog para, ali ponovnog spajanja« (Cavell, 1981: 2).

Činjenica da znatan broj *screwball* komedija i svi filmovi koje Cavell analizira doista nemaju jednoznačno određena junaka i izrazito naglašavaju glavni ženski lik (sam Cavell predlaže i termin *komedija jednakosti*; *comedy of equality*), uistinu približava *screwball* komediju nekim elementima stare komedije. No, odgovor na taj problem može biti dosta jednostavan. U *screwball* komediji čak niti nije toliko bitno tko je glavni junak, negdje bi mogli izdvojiti ženu, a negdje muškarcu, ali najčešće su to oboje. Oboje naime teže ostvarenju neke želje i moraju savladati prepreke da je ostvare. I, premda doista u nekim filmovima, poput *Philadelphijske priče*, ženski lik prolazi kroz svojevrsno emocionalno uskrsnuće, u nekim filmovima kroz to prolazi muški protagonist (npr. *Silom dadilja*), a u nekim oboje (npr. *Strašna istina*). *Screwball* komedija uopće, a i one komedije koje Cavell označava kao komedije o ponovnom vjenčanju, ipak sadrže temeljne značajke nove komedije i pripadaju njenoj tradiciji.

Međutim, za samu *screwball* komediju zanimljivije su određene tematske formule komedija o ponovnom vjenčanju nego samo pitanje jesu li filmovi tog tipa poseban žanr srodan, ali i različit i od stare i od nove komedije. Glavna je tema ovih filmova bračna zajednica (ili neka njena varijacija) i njena vrijednost, vrijednost samog vezivanja protagonista jedno za drugog. Odgovor na pitanje vrijednosti takve zajednice uvijek je potvrđan (premda katkad smješten u izrazito ironičan kontekst). Osnovna ideja koju ovdje nalazimo jest ideja neuništivosti te zajednice, junaci, premda se pokušavaju udaljiti jedno od drugog, to ne uspijevaju i na kraju ostaju zajedno, odnosno ponovno su zajedno. Oni se ne mogu razići upravo zbog svoje prijašnje vezanosti, zbog svoje zajedničke prošlosti. Tako Irene Dunne u *Strašnoj istini* kaže za svoj brak sa Caryjem Grantom: »Znali smo se dobro zabaviti.«¹³ »Strašna istina« ovih filmova leži u činjenici da junaci ne mogu jedno bez drugog. Razrješenje njihove radnje leži u iskustvu, i to »ne u prihvaćanju novog iskustva, već u novom prihvaćanju starog iskustva« (Cavell, 1981: 240). Pravi brak, prava veza protagonista kao da počinje tek onda kad oni shvate da se ne mogu razvesti, da im se životi neće razdvojiti. »Samo oni koji su već vjenčani mogu se zaista vjenčati« (Cavell, 1981: 127).

Od najistaknutijih hollywoodskih komedija o ponovnom vjenčanju u *Njegovoj djevojci Petko* i *Philadelphijskoj priči* par je već razveden (u potonjem njihov je razvod slikovito prikazan u prvoj sceni), u *Strašnoj istini* razvod se događa u prvoj polovini filma, dok u *Silom dadilji* par nije ni vjenčan, ali su protagonisti neobjašnjivo vezani jedno za drugo i pokušava-



Philadelphijska priča, Georg Cukor, 1940:
James Stewart, Cary Grant, Katharine Hepburn

ju se tijekom cijelog filma razdvojiti.¹⁴ Pritom jedan član para uvijek više želi razlaz, ili, točnije, samo jedan izričito želi razlaz. Nekad je to muškarac, kao u *Silom dadilji*, češće žena, npr. u *Philadelphijskoj priči*, *Njegovoj djevojci Petko* ili *Strašnoj istini*. Da bi se pomirili taj se lik mora na neki način preobratiti, shvatiti da ne može bez drugog, što taj drugi već zna. To se preobraćenje uvijek i događa s tim da često i drugi član para mijenja neka svoja stajališta kako bi zajednica opstala ili se ponovno uspostavila. Do tog dolazi međusobnim opraštanjem i pomirenjem koje je rijetko prikazano izravno kao vjenčanje (od spomenutih komedija, samo *Philadelphijska priča* završava scenom vjenčanja). Pomirenju vrlo često prethodi molba za oprostom. Ta je molba u *Silom dadilji* i *Ponoći* izražena eksplicitno, u *Strašnoj istini* i *Philadelphijskoj priči* implicitno, dok npr. u *Njegovoj djevojci Petko* (koji je od svih filmova ovog tipa najudaljeniji od romantične komedije šekspirskog tipa) molbe nema.

Ono što je bitno, što priječi bilo kakav trajan razvod i što uvjetuje pomirbu jest zajednička prošlost protagonista. Tako se u *Philadelphijskoj priči* nekoliko puta ponavlja kako su Grant i Hepburnova odrasli zajedno dok *Silom dadilja* praktično prikazuje odrastanje para, odnosno prikazuje ih kako ponovno postaju djeca da bi mogli zajedno odrastati. U skladu je s tim i odsutnost djece iz ovih filmova i inzistiranje na samodostatnosti protagonista. U *Philadelphijskoj priči* eksplicitno se kaže kako je njihova jahta predviđena samo za dvoje (ne za više, ali niti samo za jedno), u *Njegovoj djevojci Petko* pomirenje R. Russell sa Grantom znači odustajanje od djece (i svekrve) dok u *Silom dadilji* i *Strašnoj istini* likovi sami nakratko postaju djeca.

Ta odsutnost djece znak je ne samo prikaza integracije protagonista u društvo (prikazivanjem njih kao djece, dakle kao onih koji odrastaju), nego i činjenice da im za razrješenje sukoba i pomirenje zapravo ne treba nitko osim njih samih. Jer, kao što Cavell kaže govoreći o *Njegovoj djevojci Petko*, »Oni jednostavno cijene jedno drugog više nego što cijene bilo koga drugog, i, svaki bi više volio da ga onaj drugi cijeni nego da ga cijeni bilo tko drugi. Kad su zajedno osjećaju se kao kod kuće bez obzira mogu li živjeti zajedno pod istim krovom.« (Cavell, 1981: 170).

Literatura

- Balio, Tino 1995., *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press
- Finler, Joel 1988., *The Hollywood Story*, London: Octopus Books
- Frye, Northorp, 1979., *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed
- Frye, Northorp, 1991., *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost
- Cavell, Stanley, 1981., *Pursuits of happiness*, Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press
- Schatz, Thomas, 1981., *Hollywood Genres*, New York: McGraw-Hill

Bilješke

- 1 Podatak uzet iz Finler, 1988.
- 2 Podjela glumačkih tipova slijedi tipologiju E. Patalasa.
- 3 Vidi u Finler, 1988.
- 4 O ovim serijama više piše Balio, 1995. Inače, *Jones Family* bila je prva takva serija (započeta 1936.) dok je *Hardy Family* počela 1937. i postala najpopularnija.
- 5 To se dogodilo njihovim prelaskom u MGM. Promjena se komercijalno isplatila što se vidi po uspjehu filma *Noć u operi* (S. Wood, 1935.) O tome vidi u Finler, 1988. i Balio, 1995.
- 6 Za te nazive vidi u Balio, 1995.
- 7 Karakteristike nove komedije, kao i podjela komedije navedeni su prema Fryeovoj *Anatomiji kritike*, 1979.
- 8 O idealiziranom životu u novoj komediji piše Frye u eseju *Stara i nova komedija*, vidi u Frye, 1991.
- 9 Vidi u Frye, 1979.
- 10 Cavell smatra kako u tom filmu nema zelenog svijeta (Cavell, 1981.).
- 11 Za tu podjelu vidi u Balio, 1995.
- 12 O anarhoidnosti tih karaktera piše Schatz, 1981.
- 13 Ovaj citat navodim prema Cavellu, 1981.
- 14 O vezanosti para u *Silom dadilji* više piše Cavell, 1981.

UDC 791.43-22(73)

Bruno Kragić

Screwball Comedy**The US Comedy of Thirties**

The paper presents an interpretative overview of the basic characteristics and subtypes of Hollywood screwball comedy, its historical place among the other contemporary comedy modes: sentimental, sophisticated and anarchistic.

The arrival of sound caused the important structural changes within the genre of Hollywood comedy. Previously predominant type — slapstick comedy had vanished, and new types emerged in twenties, thirties and into forties, the basic ones being: sophisticated comedy, sentimental comedy, anarchistic comedy and screwball comedy (categories based on Tino Balio's division). The screwball comedy took

over some characteristics from all the other contemporary types; from sophisticated comedy it took the thematization of man-woman relationship; from sentimental comedy its emphasis on typical American virtues, sentimentalism, optimism and populism, and from anarchistic comedy it took over its pace, emphasis on humorous dialogue, its eccentricity and anarchistic drives. Screwball comedy was introduced in 1934. with the comedies *It Happened One Night* by Frank Capra, *Twentieth Century* by Howard Hawks and *The Thin Man* by W. S. Van Dyke, and it dominated over US comedy till 1938, when the change in audience interests caused the vanishing of this comedy type. The films were characterized by the quick pace dictated by the antagonistic relationship among the male and female protagonist, the relationship that eventually end in marital or love bondage. The antagonism is often social (different classes), but

it is mostly sex based. The basic dilemma of the genre is how to reconcile sex and class (ideological) differences (there is an obligatory Happy End) the different films of this comedy type vary the modes of the antagonism, and look for its different possible solutions. But, as Schatz stated, the most interesting aspect of films, and the main creative focus was the antagonistic, very dynamic conflict itself, not so much the nature of the ending. Screwball comedy was a variety of »new comedy« (according the Frye's distinction), teleologically structured, with mostly young man tending to fulfill his sexual wishes against the obstacles. Final solution implies the birth of the »new community« were the old antagonisms are either humorously or romantically surpassed. Variety of narrative proposals in different films are investigated, and specifically the main subtype of a screwball comedy a comedy of remarriage.

Nikica Gilić

Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Seymoura Chatmana

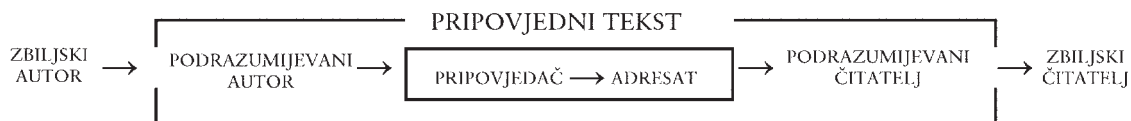
1. Uvod

Tema je našega razmatranja teorijska analiza termina pripovjedač (»narrator«) i podrazumijevani autor¹ (»implied author«) u teorijskom modelu što ga je američki školnik Seymour Chatman sklopio za potrebe analize narativnih tekstova. Naš je interes pritom ponajprije filmološki, ali se Chatmanova teorija odnosi i na književne i na sve druge priče. Analizu ćemo početi kratkim razmatranjem Chatmanove knjige *Priča i diskurs*² (1980.), a nastaviti ćemo osvrtom na vrlo poticajan doprinos izraelske teoretičarke Shlomith Rimmon-Kenan (1983., 1989.) chatmanovskim razmatranjima. Najveći će dio našega rada biti posvećen Chatmanovoj knjizi *Postizanje dogovora (Coming to Terms, 1990.)*, izvoru one inačice Chatmanova teorijskog modela koju ćemo u ovome radu preuzeti kao zaključnu. Jasno, obratit ćemo pozornost samo na one dijelove knjige koji su izravno odnose na temu našega rada, te ćemo vrlo pojednostavljeno spomenuti neke od ostalih teza. Ipak, zbog logičnosti ustroja Chatmanove knjige, velikim ćemo dijelom slijediti njezina izlaganja, ali samo kao formalni kostur pomoću kojega ćemo sustavnije predstaviti Chatmanove teze. Pritom ćemo razloge teorijskim nesuglasicama Chatmana i Rimmon-Kenanove pokušati pronaći u različitosti prirode termina pripovjedač i podrazumijevani autor, u različitim razinama teksta na kojima se imenovane instance nalaze.

2. Evolucija Chatmanovog teorijskog modela

2.1. Autor i pripovjedač u Priči i diskursu

Razvijajući svoj teorijski model filmskoga pripovijedanja, Chatman u knjizi *Priča i diskurs* govori o neisprizvijedanim (»nonnarrated«) pričama (1980.: 147, itd.), ostavljajući doduše mogućnost da ih se nazove i minimalno, odnosno nezamjetno pripovijedanim (»minimally narrated«) pričama (op. cit.). Iz postavke da mogu postojati nepripovijedane priče slijedi neizbježan zaključak da instanca pripovjedača nije obavezan dio narativne transmisije, a isto se odnosi i na instancu adresata pripovijedanja (»narratee«), te ih Chatman stavlja u zgrade u grafičkome prikazu svoga šestočlanog komunikacijskog modela (str. 151.), u prikazu transmisije pripovjednoga teksta (»narrative text«):



Pojam podrazumijevanoga autora³ Chatman preuzima i razvija od Waynea Bootha te, prema njegovu uzoru, shvaća taj pojam kao impersonalnu konstrukciju što je stvarni autor konstruirao pišući svoje djelo. Podrazumijevani je autor, u ustroju narativnoga teksta, načelo koje je izumilo (stvorilo) pripovjedača, kao i sve ostalo u pripovjednome tekstu (»narrative«), te učinilo da se likovima događa to što im se događa, i to baš u određenim riječima i slikama (op. cit.). Podrazumijevani autor, prema istome izvoru, nema svoga glasa, pa stoga ne komunicira izravno, već kroz ustroj cjeline.

Kao najbolji primjer razlikovanja ove instance od zbiljskoga autora navodi se činjenica da isti zbiljski autor u svojim različitim djelima stvara izrazito različite podrazumijevane autore. Tako je, prema Boothovu primjeru, podrazumijevani autor Fieldingova romana *Jonathan Wild* praktičniji od pretenciozno svečana podrazumijevanoga autora *Amelie*, dok je podrazumijevani autor *Josephina Andrews* neka vrsta bezbrižnog šaljivčine. Mi bismo ovdje mogli dodati neki filmski primjer, pa reći kako je podrazumijevani autor filma *Tragači (The Searchers, 1956.)* redatelja Johna Forda ciničniji i pesimističniji od, primjerice, podrazumijevanoga autora *Moje drage Klementine (My Darling Clementine, 1946.)* istoga redatelja, a podrazumijevani autor filma *Rio Bravo (1959.)* redatelja Howarda Hawksa znatno optimističniji od podrazumijevanoga autora *Dubokoga sna (The Big Sleep, 1946.)* istoga redatelja. To bi, međutim, značilo da smo usvojili teorijsku postavku da je redatelj istodobno i autor filma, no, kao što ćemo vidjeti, u filmu je problem autorstva još složeniji nego u književnosti.

Chatman (prema istome izvoru), i dalje slijedeći Boothu, tvrdi da je razliku između pripovjedača i podrazumijevanoga autora osobito lako uočiti kada priču pripovijeda nepouzdan (»unreliable«) pripovjedač; kada se pripovjedačeve vrijednosti toliko temeljito razlikuju od normi cjeline djela, da s pravom posumnjamo u pripovjedačevu sposobnost za predstavljanje događaja onakvima kakvi su se doista zbili u svijetu priče. Vrijedi još istaknuti da Chatman, za razliku od Bootha, naglasak stavlja na estetsku, a ne na etičku (moralnu) dimenziju čitateljskoga prihvaćanja svijeta nekoga teksta (zajedno s njegovim normama). Chatman, nadalje, s pravom



Moja draga Klementina, J. Ford, 1946.

skreće pažnju na poznatu činjenicu da su »holivudski filmovi« sastavljeni sudjelovanjem većega broja zbiljskih stvaralaca (što se, jasno, odnosi na redatelje, scenariste, snimatelje, scenografe itd.), pa ipak svaki film ima jednoga cjelovitog podrazumijevanog autora, dakle, doživljavamo ga kao cjelinu, a ne kao zbroj razaznatljivih pojedinačnih doprinosa.

Prije nego zaključimo ovo kratko razmatranje nekih pojmovnih razlika u Chatmanovoj knjizi (na koje ćemo se, prema potrebi, još vraćati) dodajmo još važno zapažanje da je podrazumijevani čitatelj (»implied reader«, op. cit., str. 149.) instanca analogna podrazumijevanome autoru, dakle ne zbiljski čitač od krvi i mesa, nego publika pretpostavljena samom pričom. Riječ je o instanci koju uvijek možemo uočiti, bez obzira je li bliska adresatu priče (kao u Fieldingovu romanu *Tom Jones*) ili nije (kao u Conradovu *Srcu tame*). Adresata, kao ni pripovjedača, prema tom teorijskom modelu, u priči ne mora biti. Važnim se čini još istaknuti i nespornu Chatmanovu tvrdnju da se zbiljski autor i zbiljski čitatelj nalaze izvan ovako shvaćene narativne transakcije, premda su njezin zbiljski preduvjet.

2.2. Polemički osvrt Shlomith Rimmon — Kenan

Kao bitnu zamjerku opisanome teorijskom modelu, Shlomith Rimmon-Kenan (1983., 1989.) ističe neuvjerljivost Chatmanova mišljenja da pripovjedač i adresat, za razliku od podrazumijevanog autora i podrazumijevanog čitatelja, nisu nužan dio komunikacijske situacije (1989.: 83). Rimmon-Kenanova ispravno uočava da, ako prihvatimo tezu da je podrazumijevani autor umna tvorevina bez glasa i sredstva izravnoga priopćavanja, teško možemo reći da odašilje bilo kakvu poruku; teško, dakle, može biti »adresar u komunikacijskoj situaciji« (op. cit.), dakle odašiljatelj poruke. Stoga, koliko god se radilo o važnim instancama, kaže autorica, podrazumijevanoga autora i podrazumijevanoga čitatelja treba isključiti iz opisa komunikacijske situacije. S druge strane, autorica drži da pripovjedni tekst uvijek ima kazivača (pa makar se radilo o čistom dijalogu ili rukopisu nađenom u boci), baš kao što uvijek ima i adresata (pa makar tekst bio naslovljen i na samoga kazivača). Stoga pripovjedača i adresata treba uvijek uključiti u komunikacijsku situaciju kao konstitutivne elemente, a mjesto razlikovanja teksto-

va koji imaju pripovjedača od onih koji ga nemaju, autorica predlaže razlikovanje različitih oblika i stupnjeva zamjetljivosti pripovjedača u pripovjednome tekstu.

Time što je podrazumijevanoga autora i čitatelja isključila iz pripovjedne situacije, autorica nije, međutim, negirala važnost tih dviju umnih tvorevina, koje gradi na osnovi tekstualnih komponenti (1983.: 87). Tako, govoreći o nepouzdanjoj naraciji (pojavi pri kojoj je razlika između naratora i podrazumijevanoga autora osobito uočljiva), autorica kaže kako su pripovjedačeve »moralne vrijednosti« (»moral values«, 1983.: 101) upitne ako se ne podudaraju s vrijednostima podrazumijevanoga autora toga djela. Autorica zatim ističe neke poteškoće utvrđivanja vrijednosti (»values«) i normi (»norms«) podrazumijevanoga autora, ali ipak obrazlaže mogućnosti njihova utvrđivanja⁴ (1983.: 101-3).

Za prikrivenog ekstradijegetskog naratora, osobito ako je k tome i heterodijegetski (ovu terminologiju Rimmon-Kenan obrazlaže u istome tekstu) autorica kaže kako je uglavnom pouzdan, premda ne i uvijek (kao iznimka se navodi Robbe-Grilletov *Le Voyer*). Što ekstradijegetski pripovjedač više komentira i izravno vrednuje, to će, kaže autorica, sumnjiviji biti njegov prikaz događaja, a intradijegetski pripovjedač (osobito ako je istodobno i homodijegetski) u načelu je manje pouzdan od ekstradijegetskog, jer je istodobno i pripovjedač i karakter (1983.: 103). Ovome možda valja dodati da je i autoričina koncepcija čitatelja narativnoga teksta (1983.: 118-119) nedvojbeno vrlo srodna Chatmanovoj koncepciji podrazumijevanoga čitatelja.

2.3. Chatmanovo Postizanje dogovora

U knjizi *Postizanje dogovora: retorika naracije u književnosti i filmu*⁵ (Chatman 1990.) Seymour Chatman modificira neke teze koje je iznio u knjizi *Priča i diskurs*. No, zbog sustavnosti uvida u problematiku, uputnim se čini pratiti autorovo izlaganje kroz cijeli onaj dio novije knjige koji govori o problemima kojim se naš rad bavi, dakle o definiranju termina podrazumijevani autor u odnosu na termin pripovjedač.

2.3.1. Argumenti u prilog podrazumijevanome autoru

U poglavlju *U obranu podrazumijevanoga autora* (str. 74-89), Chatman se upušta u teorijsku polemiku s različitim pristupima prema kojima je upitna opravdanost umetanja instance podrazumijevanoga autora u teorijski model narativne komunikacije. Nasuprot njima, Chatman ističe kako je pojam podrazumijevanoga autora (kao i pojam podrazumijevanoga čitatelja) važan, jer služi objašnjenju nekih nejasnih narativnih pojava (1990.: 74). Podrazumijevani je autor za Chatmana ne samo posrednik (»agency«) unutar teksta koji vodi svako čitanje, nego i mjesto u kojemu je smještena cjelokupnost značenja djela (»a work's whole or overall meaning«), uključujući konotacije, implikacije i neizgovorene poruke. Chatman ovo »cjelokupno značenje« označava pojmom »intent«, kako sam kaže, slijedeći W. K. Wimsatta i Monroea Beardsleya, koji razlikuju taj pojam od pojma »intention«. Ako »intention« prevedemo s »namjera«, možda bi »intent« mogao biti preveden kao »naum«. Za naše je svrhe, međutim, Chatman u načelu dovoljno precizan i kada govori o cjelokupnosti značenja. Unatoč naglašavanju ispravnosti

isticanja aktivnih i kreativnih značajki čitanja, dakle ispravnosti naglašavanja aktivne uloge čitatelja, Chatman ipak drži kako čitanje rekonstruira naum (»intent«) djela, jer ustroj djela postoji i prije samoga čitanja. Dakle, podrazumijevani je autor, prema Chatmanovu mišljenju, upisan u tekst, i to ne u pojedinom segmentu strukture, već na razini koju možemo nazvati apstraktnijom, kao izvor cjelokupne značenjske strukture djela — tvrdnji, denotacija, implikacija, konotacija i ideoloških serija (»ideological nexus«). Podrazumijevani je pak čitatelj izvan teksta, ali ga sastavlja (»construes«) pri svakome čitanju. Zanimljivo je, pak, da Chatman ističe kako se odgovor na pitanje o tome što tekst znači (»means«) mijenja od čitača od čitača; kako je taj odgovor različit u različitim interpretativnim zajednicama (dakle, kulturama, subkulturama...), pa bi se čak moglo prije govoriti o nekakvom zaključenom, izvedenom (»inferred«) nego podrazumijevanom (»implied«) autoru. Ovo se stajalište, naime, ne čini potpuno uskladivim s tezom da je podrazumijevani autor upisan u tekst neovisno o čitatelju, te rekonstruiran pri svakom čitanju.

Pripovjedač teksta, s druge strane, izravni je izvor tekstualne transmisije; njemu pripada glas. No, čak i kada nema zamjetnih suprotnosti između »nauma« podrazumijevanoga autora i »namjera« pripovjedača, te su dvije instance na različitim razinama,⁶ te ih, prema Chatmanovu mišljenju, možemo smatrati različitim izvorima informacija. Ovakav teorijski model suprotstavlja se i mehaničkom prijenosu teorije govornih činova na analizu književnosti, jer su narativni tekstovi u načelu mnogo složeniji od obične konverzacije, a k tome je riječ o različitim komunikacijskim situacijama, s različitim ulogom publike, itd.

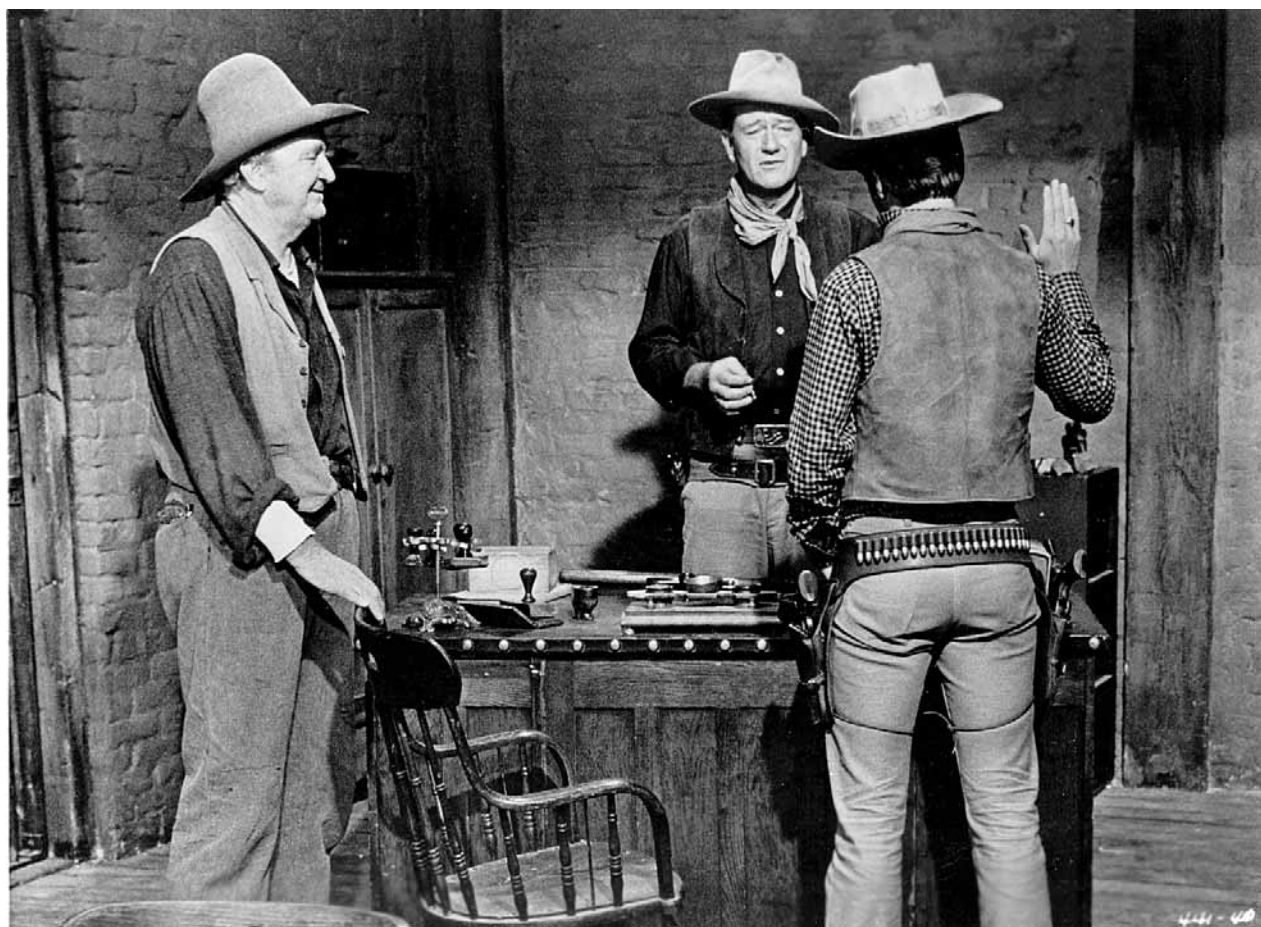
U istome poglavlju Chatman obrazlaže povijesnu i teorijsku pozadinu pojma podrazumijevani autor. Intencionalistima naziva teoretičare koji drže da se interpretacija teksta može potpomoći pozivanjem na namjere (»intentions«) zbiljskoga autora, pa makar taj pristup, kao u slučaju E. D. Hirscha, bio dovoljno sofisticiran da autorove planove pri ustroju djela zamijeni procesom svijesti (»the process of consciousness«, Chatman 1990.: 77). Chatmanu se, međutim, ispravnijima čine stavovi »anti — intencionalista« koji, poput Monroea Beardsleya, inzistiraju na izvođenju tumačenja teksta »isključivo ili barem uglavnom« (Chatman, 1990.: 78) iz samoga teksta, a psihološke aspekte planiranja djela od strane zbiljskoga autora ostavljaju biografima i povjesničarima književnosti. Stoga je i u razmatranjima filmskoga djela pogrešno reći kako, primjerice, »u *Prozoru u dvorište* Hitchcock uvlači gledatelja u junakov voajerizam« (Chatman, 1990.: 79), jer se time u analizu nepotrebno i površno uvlači zbiljski Hitchcock. Uputnijim se čini reći kako »*Prozor u dvorište* uvlači gledatelja u junakov voajerizam« (op. cit.).

Antiintencionalist William Tolhurst razlikuje pojmove »utterers meaning« (izricateljevo; govornikovo značenje), »utterance meaning« (značenje iskaza) i »word-sequence meaning« (značenje slijeda riječi⁷). Prvi se pojam odnosi na namjere s kojima je zbiljski autor pristupio tvorbi teksta; treći se odnosi na značenje što ga znakovi u tekstu imaju prema lingvističkim i semiotičkim konvencijama, a značenje izreče-

noga sastoji se od spoja toga značenja i konteksta. Antiintencionalisti drže značenje izrečenoga temeljnim za tumačenje teksta, premda ni izricateljevo značenje nije nebitno. U istome se poglavlju razrađuju definicije što ih Wayne Booth u svojoj *Retorici proze* pridaje pojmu podrazumijevanoga autora, no, kako je tema našega rada Chatmanov pojam podrazumijevanoga autora, ovdje se nećemo posebno baviti s prve četiri Boothove definicije. Ipak, vrijedi istaknuti kako Chatman smatra da Booth nepotrebno personalizira pojam podrazumijevanog autora, jer postoje tekstovi sačinjeni od većega broja zbiljskih autora; nekada čak i anonimnih. Kao književni primjer Chatman navodi balade i dijelove Biblije, a i holivudski su mu filmovi u tom smislu zanimljivi. Premda ih je stvorio konzorcij zbiljskih stvaralaca, ti se filmovi ipak doimaju poput djela jednoga autora. U holivudskoj je industriji kolektivnost češće izrazitija nego, primjerice, u radovima europske art-kinematografije (ili, primjerice, u filmovima koje režira Woody Allen), no mi bismo mogli dodati da je čak i u neholivudskim filmovima stupanj kolektivnosti rada znatan. Stoga, kako Chatman ističe, o podrazumijevanom autoru ne bi trebalo razmišljati kao o surogatu osobe, klonu zbiljskoga autora, jer je riječ o apstrakciji. Ta apstrakcija međutim, prema ovom teorijskom modelu, ima svoje jasno razaznatljive značajke.

Među pet Boothovih definicija pojma podrazumijevanoga autora, Chatman posebnu težinu pridaje shvaćanju toga termina kao »jezgre normi i izbora«, s tim da ističe kako bi mjesto normi i izbora radije rabio pojmove »kod« i »konvencija« (Chatman, 1990.: 83). Radi se o, Chatmanovim riječima rečeno, činjenicama tekstualne invencije (»the record of textual invention«), pri čemu invenciju po svoj prilici treba shvatiti ne samo u smislu intelektualnoga svojstva domišljatosti, nego i u smislu samoga čina tvorbe teksta. Oba su ta značenja, naime, imanentna izvornoj engleskoj riječi. Riječ »record« možda je trebala biti prevedena sa »zapis«, no ta bi riječ konotirala značenja teško uskladiva s činjenicom da norme podrazumijevanog autora nisu kao takve izravno verbalizirane ili vizualizirane u tekstu, nego se iščitavaju iz ustroja cjeline.⁸ Naime, baš to svojstvo podrazumijevanoga autora možemo smatrati ključnim za razumijevanje Chatmanova teorijskog modela.

U skladu s dosada iznesenim tvrdnjama, Chatman kaže kako je, kao u tekst upisano (dakle, ne u tekstu zapisano) načelo invencije i nauma, podrazumijevani autor čitateljev izvor uputa kako čitati tekst, te kako objasniti izbor i raspored njegovih komponenti. Različiti čitatelji mogu stvoriti »con-



Rio Bravo, H. Hawks, 1959.

struct») različite podrazumijevane čitatelje, no proces njihova stvaranja jest zajednički.

Zanimljivo je, međutim, na što smo već upozorili, da je prije u tekstu Chatman ustvrdio da svako čitanje rekonstruira (»reconstructs«), a ne konstruira naum i načelo invencije teksta, stoga što konstrukcija postoji i prije samoga čitanja (Chatman, 1990.: 74), a sada kaže kako su uputstva za čitanje teksta »u nastajanju« (»emergent«; Chatman 1990.: 84) jer možemo unijeti druge informacije i kontekste, pa tako i sjećanje na druga djela istoga autora. Činjenice tekstualne invencije ostaju tak latentne (»latent«), dakle skrivene, pritajene, odnosno, mogli bismo to možda i tako reći, »virtualne« (u smislu srodnom računalnom pojmu virtualne stvarnosti), sve dok se ne aktualiziraju (»get actualized«). Dakle, dok se ne konkretiziraju činom čitanja. Jer, podrazumijevani autor nije ništa drugo do »upisano načelo invencije i nauma« (1990.: 83) nekoga djela. Nije baš lako uskladiti taj stav s tvrdnjom da čitatelj može konstruirati različite podrazumijevane čitatelje, osobito ako znamo da u knjizi *Priča i diskurs* Chatman tvrdi kako je i podrazumijevani čitatelj imanentan priči. Podrazumijevani autor, naime, upućuje zbiljske čitatelje kakvoga podrazumijevanog čitatelja treba stvoriti, daje upute za oblikovanje svjetonazora (»Weltanschauung«) podrazumijevanoga čitatelja (Chatman, 1980.: 150).

Dakle, u Chatmanovu se teorijskom modelu na jednome mjestu naglašava važnost ustroja djela, koji postoji i prije samog čitanja, a na drugom se ističe presudnost uloge čitatelja. Ako podrazumijevani čitatelj jest varijabilan, i to zbog podataka iz različitih ekstratekstualnih konteksta, otvara se prostor upitu o mogućnosti, primjerice, hrvatskoga čitatelja s kraja dvadesetoga stoljeća da, čitajući francuski roman iz sredine prošloga stoljeća, konstruira podrazumijevanoga čitatelja i podrazumijevanoga autora kao instance ne bitno različite od onih kakve je stvarala zbiljska publika u društvenoj zajednici u kojoj je dotični roman pisan i objavljen. Naime, kako smo već istaknuli, Chatman podrazumijevanoga autora naziva izvorom cjelokupne značenjske strukture narativnoga teksta, ne samo denotacije, nego i konotacija, implikacija i ideologije. Međutim, očitim se čini da ćemo vrijednosti i norme, te ideologiju podrazumijevanog autora jednoga američkog, indijskog ili japanskog igranog filma teško ispravno rekonstruirati ako ne znamo kojim kodovima i konvencijama on vlada, te kakvom je podrazumijevanom gledatelju taj film namijenjen u epohi u kojoj je nastao. Ovim, naravno, ne mislimo reći kako bi trebalo proučiti sociološki presjek originalne zbiljske kino publike, već bi, polazeći od samoga filma, trebalo proučiti konvencije i ideologiju kojom bi trebao vladati njegov idealni gledatelj, gledatelj za kojega se taj film pravi, dakle, podrazumijevani gledatelj. Izrečene teze možemo potkrijepiti i s nekim primjerima: za podrazumijevane gledatelje filmova kao što su *Gremlini* (*Gremlins*, 1984., režirao Joe Dante) i *Gremlini 2* (*Gremlins 2, The New Batch*, 1990., isti redatelj) možemo reći da su opušteniji, ležerniji i »neozbiljniji« od podrazumijevanog gledatelja filma *Ispod vulkana* (*Under the volcano*, 1984. režirao John Huston) ili filma *Do posljednjeg daha* (*A bout de souffle*, 1960., režirao Jean-Luc Godard). S druge strane, podrazumijevani autori filmova *Gremlini* i *Do posljednjeg*



Do posljednjeg daha, J. L. Godard, 1960.

daha dijele opsjednutost filmskom tradicijom, a istu strast imaju i njihovi podrazumijevani gledatelji, jer inače ti filmovi ne bi mogli biti ispravno shvaćeni niti bi se u njima moglo uživati u punoj mjeri i na pravi način. Različiti narativni stil uvjetuje činjenicu da u *Gremlinima* može uživati i zbiljski gledatelj koji konstruira, nazovimo ga tako, »neupućenog« podrazumijevanog gledatelja, osobito ako ima pomalo infantilan ukus (infantilnost pritom ne upotrebljavamo kao vrijednosno obilježenu kategoriju), dok s filmom *Do posljednjeg daha* to baš i nije slučaj. No, i podrazumijevani gledatelj *Gremlina* opremljen kodovima i konvencijama potrebnim za praćenje priče bit će pogrešno konstruiran ako nije opremljen kodovima poznavanja filmske tradicije. Drugim riječima rečeno, podrazumijevani je autor prema ovom teorijskom modelu izvor cjelokupnoga značenja djela, a cjelokupno značenje ne može biti ni približno rekonstruirano ako podrazumijevani čitatelj ne vlada za to potrebnim kodovima, od narativnih konvencija (npr. elipsa) do ideoloških kodova. Scena u filmu *Gremlini 2* u kojoj junakova zaručnica priča o psihološkim traumama iz djetinjstva može se, primjerice, potpuno razumjeti samo na pozadini srodne scene iz filma *Gremlini*, ali ne zato što je oba filma režirao isti zbiljski čovjek, ili zbog »istih« likova, nego zato što je rečena scena iz filma *Gremlini* doista bitna za ispravno razumijevanje scene iz drugoga filma o *Gremlinima*. Za potpuno pak razumijevanje lika što ga u filmu *Gremlini 2* glumi Christopher Lee treba poznavati karijeru toga glumca, itd. Možemo reći i da podrazumijevani gledatelj koji ne bi vladao kodovima određenog žanrovskog segmenta američke kriminalističke produkcije ne bi mogao pravilno rekonstruirati cjelinu značenja filma *Do posljednjeg daha*, a ispravno razumijevanje filma *Američka noć* (*La Nuit Américaine*, 1973., režiser François Truffaut) nemoguće je bez poznavanja kodova i konvencija onoga što se obično shvaća kao »Truffautov opus«.

Dalja razrada ovoga teorijskoga problema izašla bi potpuno iz okvira našega razmatranja, pa samo dodajmo još da, bez obzira kako mi razriješili naznačene probleme, pojam podrazumijevanog autora, sukladno Chatmanovim tvrdnjama, ostaje nedvojbeno koristan za, primjerice, izbjegavanje interpretativnoga biografizma (terora autorova životopisa nad

tumačenim djelom), kao i za precizniju analizu slučaja kada se ono što je prikazano (dakle, ispričano) ne čini istinitim prikazom događaja, odnosno, kada se čini da se ne uklapa u ton cjeline djela.

Chatman razmatra i Boothov pojam »autora opusa« (»career author«) teorijski koncept od manje važnosti za naše razmatranje, no iznimno važan za razumijevanje već spominjane tradicije autorske filmske kritike (vidi u Filmskoj enciklopediji, 1986.: 54). Termin »autor opusa« odnosi se na kreativno središte, jezgru do koje se dolazi analizom i usporedbom većega broja podrazumijevanih autora jednoga opusa (ne samo redateljskog).

U poglavlju *Podrazumijevani autor na djelu* (1990.: 90-108) Chatman razrađuje iznesene teze pa, primjerice, razrađuje različitost osobnih (zbijskih) autorskih doprinosa filmu *Crvena značka hrabrosti* (*The Red Badge of Courage*, 1951.). To je ostvarenje u prvim prikazima bez ograda pripisivano redatelju Johnu Hustonu, premda on nije imao udjela u završnoj montaži i znatnim producerskim izmjenama kojima je film približen pretpostavljenom ukusu publike (jasno, zbijske), a ustroju cjeline znatno su pridonijeli i skladatelj glazbe i drugi filmski djelatnici.

U istome poglavlju Chatman razrađuje i problem zbijskih autora koji pogrešno tumače vlastito djelo, jer polaze od svojih zbijskih namjera, a ne od samoga djela. Zatim izlaže i znakovit primjer uočavanja podrazumijevanoga autora u rudimentarno narativnom reklamnom oglasu za cigarete. Poglavlje zaključuje razmatranjem primjenjivosti termina podrazumijevani autor u marksističkoj analizi, na primjeru analize filma *Pasje popodne* (*Dog Day Afternoon*, 1975.) poznatoga marksističkoga kritičara i teoretičara Frederica Jamesona.

2.3.2. Problem pripovjedača

U poglavlju *Književni pripovjedač* (1990.: 109-123) Chatman ističe kako se priča može prenijeti (»transmit«) prikazivanjem (»showing«) i kazivanjem (»telling«), dakle, i ikoničkim znakovima i neikoničkim (simboličkim) znakovima (1990.: 111-etc). Međutim, izraz pripovijedati (»to narrate«) može izazivati pretjerano verbalne asocijacije, pa se termin »pripovjedač« može zamijeniti pojmom »predstavljajući« (»presenter«, 1990.: 113), ili »pripovjedač u širem smislu« (op. cit.). Riječ je o pojmu nadređenom pojmovima kazivač (»teller«) i prikazivač (»shower«). Podrazumijevani autor, dakle, bira vrstu znakova, odnosno način na koji će priču iznijeti, pa se, prema tome, može poslužiti i kazivačem (npr. u romanu i epskoj pjesmi) i prikazivačem (npr. u filmu ili stripu); može priču iznijeti dijegetski (pomoću kazivača) i mimetski (pomoću prikazivača).

U istome poglavlju Chatman detaljnije govori i o problemu što ga je u tekstu već prije spomenuo (1990.: 85), a koji je za nas osobito zanimljiv. Chatman, naime, kaže kako je, pod utjecajem kritike Shlomith Rimmon-Kenan, prestao vjerovati da su narator⁹ i adresat tek opcije u komunikacijskome modelu. No, premda je usvojio i njeno shvaćanje da se bezglasni podrazumijevani autor ne može izravno obraćati čitatelju, Chatman, za razliku od nje, nastavlja vjerovati u

korisnost svoga šestočlanog komunikacijskog modela (Chatman, 1990.: 218; bilješka br. 29 uz peto poglavlje).

Hemingway je pisac u čijim su djelima neki naratolozi (uključujući i Chatmana, 1980.) vidjeli primjer pripovijedanja bez pripovjedača, no sada Chatman čvrsto zastupa uvjerenje da svaka priča mora biti ispričana, odnosno predstavljena, čak i kada posrednika (»agent«) te prezentacije ne karakteriziraju svojstva ljudske osobnosti. Predstavljanje (»presentation«) jest najneutralnija riječ koju Chatman može pronaći za pripovjedačevu djelatnost, a sam ističe kako je instancu pripovjedača, odnosno predstavljača, depersonalizirao (1990.: 116) u odnosu na teorijsku koncepciju iznesenu u knjizi *Priča i diskurs*. Zbog oduzimanja metaforičkih značajki osobnosti teorijskoj kategoriji pripovjedača, uputno bi bilo, kaže se dalje, izbjeći i metaforički govor o pripovjedačevu glasu (»voice«) i znanju (»knowledge«), pa Chatman takve metaforičke zablude ilustrira na primjeru tumačenja poznate Hemingwayeve novele *Ubojice* (*The Killers*).

Ako je »mimetična« tendencija Hemingwayeva stila sadržana u približavanju objektivnosti prikaza, a u vezi s tim često se spominje i oko kamere (»camera eye«), možemo reći kako bi filmski pandan takvome stilu očito bio neretoričan proces sastavljen od linearnoga izlaganja radnje pomoću nezamjetnih rezova, te u kadrovima snimljenim u srednjemu planu, iz visine očiju, bez košenja kamere, itd. Sve se te značajke mogu zamijetiti u znamenitom vesternu *Rio Bravo* (1959.; režirao Howard Hawks), a Ante Peterlić (1995.: 12-13) naglašava i važnost rijetkih odstupanja od upravo opisanoga postupka, dakle važnost uporabe detalja, bliskoga plana, ekstremnijih rakursa, izmjenične montaže. Rijetka se retorična mjesta, naime, nadaju ključnima za cijelu strukturu, a ovakav je odnos »retoričnijeg« i »objektivnijeg« načina izlaganja priče po svoj prilici utemeljen na nekim općenitijim (nadfilmskim) zakonitostima pripovijedanja. Tako, primjerice, Marcus Cunliffe (1986.: 33) kaže kako se u Hemingwayevim djelima iznimno značenjsko bogatstvo postiže baš rijetkim izletima ispod površine priče. Površinu priče, naime, treba ovdje shvatiti u smislu Chatmanova koncepta pripovijedanja s nezamjetnim pripovjedačem (odnosno, prema terminologiji iz knjige *Priča i diskurs*, pripovijedanjem bez pripovjedača). Naznačena filmsko-književna paralela između »hemingwejskog« i »hoksovskog« pripovjedača upućuje na uporabljivost Chatmanovih naratoloških uvida za pravilno razumijevanje strukture narativnoga teksta kao takvog, bez obzira na medij u kojemu se ozbiljuje. Tako možemo reći da podrazumijevani autor organizira izlaganje priče, te upravlja promjenama u postupku; »odlučuje« o primjeni pojedine pripovjedačke tehnike, i to podjednako u filmskim i u književnim pripovjednim tekstovima.

Na kraju poglavlja Chatman se zauzima za definiciju koja bi omogućila i poimanje pripovjedača kao ljudskog i kao neljudskog; i kao spolno obilježena i kao spolno neobilježena posrednika (»agent«) pripovijedanja (Chatman, 1990.: 122). K tome Chatman, imajući na umu kritička zastranjenja u koja mi ovdje ne trebamo ulaziti, upozorava na opasnost miješanja prostora priče s prostorom diskursa, jer pripovjedač, smješten u prostor diskursa (dakle u ekstradijegetski



Američka noć, F. Truffaut, 1973.

prostor izlaganja), nije u stanju *vidjeti* nešto što se događa u priči. On stoji izvan priče, izvan njezinog prostora, te izvješćuje o njenim zbivanjima.

2.3.3. O nekim specifičnostima filma

U poglavlju *Filmski pripovjedač* (1990.: 124-138) Chatman ukratko iznosi temeljne probleme vezane za primjenu na filmski medij tradicionalnih shvaćanja pripovjedača, shvaćanja usko vezanih za prirodu verbalnog jezika. Stoga su Christian Metz i drugi srodni teoretičari imali velikih poteškoća jer, prema Chatmanovu mišljenju, verbalna djelatnost ne daje mogućnosti za lake analogije s vizualnom djelatnošću (op. cit.: 124). David Bordwell međutim, premda je kritičan prema nekim Metzovim postavkama, ne slaže se ni s teorijom o postojanju filmskoga pripovjedača, te drži da priču konstruira publika svojom umnom aktivnošću, na osnovi natuknica koje joj dolaze s ekrana ili iz zvučnika.

U Bordwellovim gledištima, međutim, Chatman pronalazi teze srodne svojim, primjerice u usvajanju formalističke distinkcije između fabule, sižea i stila (Chatman, 1990.: 124), pri čemu je fabula neizravno data (o njoj se zaključuje), siže je obrada fabule u filmu, dok u stilu nalazimo osobitosti filmskoga medija. Fabula i siže su, jasno, značajke narativne književnosti i narativnih filmova u podjednakoj mjeri. Bordwell, međutim, odbija u međuodnos tih formalističkih kategorija uvesti pripovjedača, jer mu taj pojam konotira ljudsko biće. No, i Bordwell i Chatman vjeruju u pripovijedanje mnogih filmova, te u logičnost njihova proučavanja u sklopu opće naratologije. Chatman, pak, odbacuje prigo-

vor o personalizirajućim konotacijama termina pripovjedač, te u njegovom teorijskom modelu pripovjedač »predstavlja« ono što podrazumijevani autor nalaže. Kao što kaže Chatman, podrazumijevani autor romana *Velika iščekivanja* (*Great expectations*) bira što će odrasli Pip, dakle, pripovjedač, reći a što prikriti (npr. identitet dobročinitelja), pa tako i podrazumijevani autor filma *Prizor u dvorište* odlučuje što će »kamera« pokazati »samostalno«, što će filtrirati kroz junakovo viđenje, a što uopće neće pokazati. Kao u književnosti, i u filmu ima smisla analizirati podrazumijevane autore unutar »opusa zbiljskih autora« pa se (unatoč kolektivnoj prirodi proizvodnje filma) u načelu može očekivati napetost u filmovima koje je režirao Hitchcock, (»Hičkokov« film), a kadrovi krajobraza zaustavljenim vremenom mogu se očekivati u filmovima koje je režirao Antonioni (»Antonionijev« film), itd. (op. cit.). Mi ćemo se takvomu mišljenju prikloniti, a iznesenim bismo primjerima mogli dodati kako opravdano možemo očekivati neku vrstu napetosti u filmovima koje je režirao Zoran Tadić (»Tadićevi« filmovi), s tim da ta napetost nije ista kao »hičkokovska« napetost, a pučki intonirane iskaze katoličke pobožnosti možemo očekivati u filmu što ga je režirao Jakov Sedlar (»Sedlarov« film).

Upućenijega će filmoljupca već sama imena upravo spomenutih redatelja uputiti na zaključak da ovaj tip autorstva, odnosno zamjetnoga autora opusa (»career author«), možemo tražiti u stilski, poetički, pa i kvalitativno vrlo različitim opusima. Osim toga, vrijedi možda podsjetiti i na znakovitu činjenicu da »Tadićeva« napetost u velikoj mjeri korespondira sa značajkama znatnoga broja proznih tekstova što ih je

napisao Pavao Pavličić, scenarist većine »Tadićevih« filmova. U istome bi smislu možda bilo poučno citirati uvodne rečenice iz članka napisanog u povodum smrti snimatelja Wintona C. Hocha, čestoga suradnika cijenjenoga redatelja Johna Forda: »kritičari pišu o vizualnome stilu Johna Forda, kao da individualni stilovi snimatelja s kojima je radio nisu značajni za njegovu viziju. No, kao što se Fordov rad umnogome promijenio krajem četrdesetih, kada je umjesto sa scenaristom Dudleyem Nicholom počeo surađivati s Frankom Nugentom, jednako mu se važan stilski razvoj u isto vrijeme dogodio zbog suradnje sa snimateljem Winstonom C. Hochom.« (McBride, 1979.: 74).

Premda je »nepouzdanu pripovijedanje« (»unreliable narration«) rjeđe u filmu nego u književnosti, Chatman u nastavku poglavlja (1990.: 131) navodi poznati primjer lažne retrospekcije (»lying flashback«) iz »Hičkokova« filma *Trema* (*Stage Fright*, 1950.). Tek se naknadno u priči filma otkrije da je konkretno vizualizirana verzija prošlih događaja lažna, jer su se sva audiovizualna svojstva filmskoga medija bila stavila u službu liku koji je u tome trenutku pripovijedao, te se može reći da je on intradijegetski pripovjedač te retrospektive (Chatman, 1990.: 132). Koliko god ovo bio rijedak primjer, upravo na takvim krajnjim primjerima i treba provjeriti teorije, kaže Chatman, pa možemo reći da podrazumijevani autor kontrolira oba pripovjedača (dakle, ekstradijegetskog i intradijegetskog), te nam sugerira odluku o tome koja je verzija događaja istinita, premda istinitost iznesenih oprečnih verzija nekada može ostati i neriješeno pitanje. Podrazumijevani je autor, naime, tekstualno načelo koje izmišlja, stvara (»invents«) i priču i diskurs, a diskurs uključuje pripovjedače svih razina.

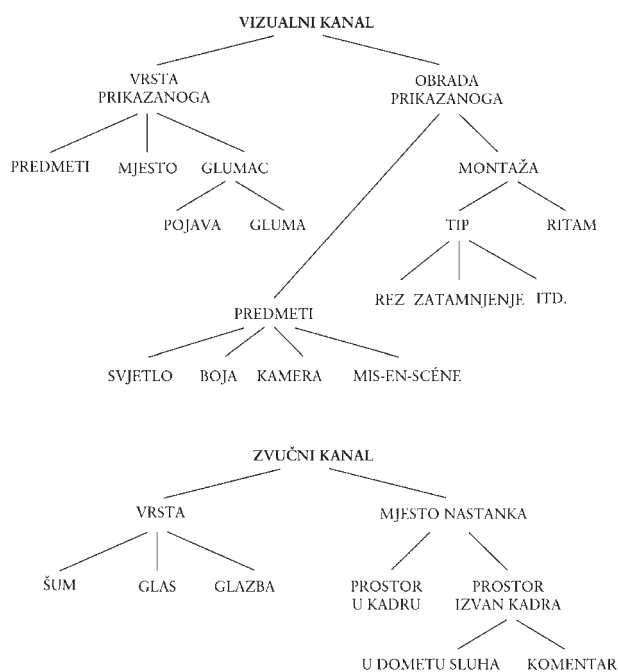
Koliko god uvjerljivo zvučali primjeri opisani iz *Treme*, te iz »Resnaisova« filma *Providnost* (*Providence*, 1977.), o kojemu Chatman također govori, puna snaga ovakvoga koncipiranja odnosa pripovjedača i podrazumijevanoga autora možda ipak leži u znatno jednostavnijim primjerima filmskog pripovijedanja. Riječ je o filmovima u kojima bismo u prvi mah teže pronašli mjesto na kojemu podrazumijevani autor očito nameće svoju sveobuhvatnu tekstualnu volju pripovjedaču, instanci bez tekstualne inteligencije koja bi joj omogućila shvaćanje konotacija znakova (riječ, slika...) što ih sama izlaže. Primjerice, film *Zlatna muda* (*Huevos de Oro*, 1993.) redatelja Bigasa Lune s puno strasti za sočne pojedinosti izlaže priču o Benitu, muškoj šovinističkoj svinji koja se pomoću nečasnih radnji obogaćuje te zatim propada. Njegov se poslovni i imovinski uspjeh vrlo očito i neprikriveno veže za seksualne simbole, porive i energiju, ali i seksualni učinak. U trenucima uspona i na vrhuncu moći, žene su pod Benitovom vlašću, a kada dođe do pada, radi se u podjednako mjeri o materijalnom i o seksualnom padu. No, premda Benitu sirov mužjački pristup ne donosi pravu sreću ni na poslovnom ni na seksualnom polju (o ljubavi da se i ne govori), te premda pripovjedač stalno naglašava povezanost divlje seksualnosti sa svime što Benito čini, ipak se ne može reći da je riječ o moralci o usponu i padu gangstera, filmu koji bi i u etičkom, a ne samo u sižejnom smislu bio srodan poetici holivudskih tridesetih; filmova kao što su, na suprotnim krajevima desetljeća, *Državni neprijatelj br. 1* (*The Public*

Enemy, 1931., režija Williama A. Wellmana) i *Obracun u podzemlju / Burne dvadesete* (*Roaring Twenties*, 1939.; režija Raoula Walsha).

Naime, premda »na površini priče« uočavamo piramidalni narativni mehanizam prepoznatljiv iz filmova koji su govorili o društvenoj pozadini i etičkim konotacijama zločina (uspon i pad hulje), podrazumijevani autor *Zlatnih muda* detaljne prikaze Benitovih seksualnih i poslovnih pothvata nije baš obogatio neseksualnim konotacijama, pa se stječe dojam da, na etičnoj razini, Benito jednostavno jest životinja koja se životinjski ponaša. Prikazana bez moralističkih i socijalnih implikacija, spolnost, naime, ostaje sama u središtu pozornosti pa, ako možemo za podrazumijevanoga autora romana *Tom Jones* metaforički reći da je svojevrstan šaljivac (Chatman 1980.: 148), za podrazumijevanoga autora *Zlatnih muda* možemo reći da je lakomisleni voajer koji podjednako uživa u Benitovim seksualnim podvizima kada je u usponu i na vrhuncu moći te u njegovu poniženju pred kraj filmske priče.

Filmski pripovjedač (»cinematic narrator«) kaže Chatman, prikazuje (»to show«) film, a treba ga razlikovati od zbiljskog i konkretnog glasa što u hrvatskoj terminologiji obično biva nazvan »naratorom« (Chatman koristi termin »voice-over narration«).

Riječ je o nositelju »neprizornog govornog iskaza« (Filmska enciklopedija, 1990.: 213) koji vodi primatelja »narativnog pripćenja« kroz filmsko izlaganje priče (op. cit.). Narator je tek jedno od mogućih oruđa filmskog pripovjedača, instance sastavljene od vizualne i zvučne komponente. U sljedećemu dijagramu (koji ne pretendira na iscrpnost) Chatman popisuje komunikacijska sredstva koja filmskome pripovjedaču stoje na raspolaganju:



Sinteza raznorodnih elemenata odigrava se u semiotičkome procesu što ga izvodi gledatelj (Chatman, 1990.: 135), no katkada podrazumijevani autor stvara ironijsko nepodudaranje među pojedinim segmentima filmskoga pripovjedača, bilo da je zvuk nepouzdan a slika pouzdana, ili obrnuto. U filmovima *Dnevnik seoskog svećenika* (*Le Journal d'un Curé de Campagne*, 1950. režirao Robert Bresson) i *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, 1951., režirao Vincente Minnelli) (op. cit.: 136) nalazimo primjere za potonju vrstu nepodudaranja, a kao primjer nepouzdanosti govora možemo navesti scenu iz filma *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, 1952., režirali Stanley Donen i Gene Kelly) u kojoj Don (glumi ga Gene Kelly) pripovijeda novinarima uljepšanu povijest svoga poznanstva sa sadašnjom oholom i priglupom

glumačkom partnericom Lenom (glumi je Jean Hagen), a vizualni kanal prikazuje kako su se stvari doista zbivale.

Zanimljivo je napomenuti da Chatman drži kako pripovjedače bez osobnosti, dakle »prikrivene« (»covert«) pripovjedače ne bismo trebali nazivati nepouzdanima, jer jedino u pripovjedačevu karakteru možemo pronaći razloga sumnjati u ono što se izlaže. Ako pripovjedač nije personaliziran, nema razloga za sumnju u njegovu izlaganje (i njegovu pouzdanost), jer nema karaktera ni u najprenesenijem značenju!

Poglavlje zaključuje kraće teorijsko razmatranje razloga zbog kojih filmskoga pripovjedača često možemo smatrati bezosobnim; veći se dio filmskog pripovijedanja, naime, može u verbalni kod transponirati pomoću gramatičkog trećeg lica.

Bilješke

- 1 Usvajali smo prijevod toga pojma iz Chatman, 1996.
- 2 Vladimir Biti tako prevodi naslov Chatmanove knjige *Story & Discours* u bilješci uz blok Naratologija 3 (Republika, XXXIX, listopad 1983., br. 10, str. 112.)
- 3 Zlatko Kramarić je »implied author« preveo »implicitni autor« (Rimmon-Kenan, 1989.), što i jest češći prijevod od prijevoda »podrazumijevani autor«. Mi smo se opredijelili za rješenje koje se rjeđe susreće, jer prijevod »implicitni autor« može navesti na pomisao da je izvorni termin »implicit author«. Riječ »podrazumijevani« čini se prikladnijom jer ne sugerira lakša (i pogrešna) rješenja, nego traži provjeru u izvorniku. Engleska riječ »implicit« nije preterano različita značenja od riječi »implied«, no čini se uputnim izbjegavati mogućnost terminološke zbrke gdje god je to izvedivo.
- 4 Vrijedi ovdje istaknuti kako se autorica usredotočuje na književne primjere.
- 5 Ovako je izvorni naslov preveden uz Turkovićev prijevod poglavlja iz te knjige (Chatman, 1996.).
- 6 Ova nam je misao vrlo važna, jer ćemo njenim djelomičnim prihvaćanjem doći do zaključaka nešto drukčijih od Chatmanovih.
- 7 Riječ »word« mogli smo ovdje prevesti čak i sa »znak« jer se pojam odnosi, kako Chatman na istome mjestu kaže, na »riječi ili druge znakove«. Dakle, može se odnositi i na filmski tekst.
- 8 Što, naravno, ne znači da je ovaj prijevod najbolji mogući. Situacija se pri prevodenju komplicira, dakle, time što, kada kažemo da su kodovi podrazumijevanoga autora »zapisani« u tekstu, možemo sugerirati da ih se u tekstu može izravno vidjeti, a zapravo su u tekst upisani kao implikacije.
- 9 Rimmon-Kenan (1989.: 83) pripovjedača naziva i »adresarom« pripovijedanja (izvorni je termin »adresser«; vidi Rimmon-Kenan, 1983.: 88)

Literatura

- Bašić, Sonja, 1996., *Subverzije modernizma*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Beker, Miroslav, 1986., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL
- Beker, Miroslav, 1991., *Semiotika književnosti*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Belan, Branko, 1979., *Sintaksa i poetika filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Booth, Wayne C., 1961., *The Rhetoric of Fiction*. London: The University of Chicago Press
- Chatman, Seymour, 1980., *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Chatman, Seymour, 1990., *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Chatman, Seymour, *Što je opis na filmu* (poglavlje iz Chatman, 1980.; preveo Hrvoje Turković), Hrvatski filmski ljetopis, Zagreb, II, 1/1996., br. 5, str. 114-120.
- Cunliffe, Marcus, 1986. *The Literature of the United States*, Penguin Books
- Filmska enciklopedija (1, 2), 1986., 1990., ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«
- McBride, Joseph, *People we Like: Winton Hoch, 'A Damn Good Job'*, Film Comment, November-December, 1979., Vol. 15, br. 6. str 74-75
- Peterlić, Ante, 1982., *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, *Rio Bravo*, 15 dana, XXXVIII, 1/1995., str. 8-13.
- Prince, Gerald, 1987. *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press
- Rimmon-Kenan Shlomith, 1983., *Contemporary Poetics*, London and New York: Methuen
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Naracija: razine i glasovi* (poglavlje iz Rimmon-Kenan, 1983., preveo Zlatko Kramarić) u *Uvodu u naratologiju*, priredio Zlatko Kramarić, IC »Revija«, Radničko sveučilište »Božidar Maslarić«, Osijek, 1989, str. 81-103
- Solar, Milivoj, 1994., *Teorija književnosti XVI*, Zagreb: Školska knjiga
- Škiljan, Dubravko, 1985., *Pogled u lingvistiku*, Zagreb: Školska knjiga

UDC 791.43.01

Nikica Gilić

Narrator and Implied Author in Seymour Chatman's Theoretical Model

This analysis of the narrative theoretical model by Seymour Chatman focuses on the terms »narrator« and »implied author« as seen through the development of Chatman's model from the book *Story and Discourse* to the book *Coming to Terms*. Special emphasis is put on the problem of film. Attention is also given to the controversial observations by Shlomith Kimmon-Kenan. Some of Chatman's theses are tested (and confirmed) on film materials somewhat different from the ones that they were proven on. However, a theoretical analysis of the fundamental

assumptions and the starting point of Chatman's model show the justification behind Rimmon-Kenan's succinctly produced observations.

Namely, the narrator and implied author are totally different types of instances. The first will serve us very well when speculating on the expression of the story (in connection with contemplation regarding the so-called grammar of narrative text). The second cannot be recognized clearly above the level of story content.

However, since content and expression are not easily separated categories (their separation is mostly speculative), the assertions in the instance of the author being implied dictate the entire structure of the narrative text (depending on point of view, it becomes certain because of it).

The deductions in this work are based not only on the observations of Rimmon-Kenan and the theses of S. Chatman, but also on the practical examples with which the author simultaneously proves the validity of his theories and the value of the corrections suggested by Rimmon-Kenan.

Irena Paulus

Fran Lhotka: narodna glazba u filmu – da, ali kako?

Cijelo devetnaesto stoljeće u Hrvatsku su dolazili strani glazbenici koji su bitno utjecali na razvoj hrvatske glazbene kulture. Tako je, u vrijeme ilirskog preporoda, biskup Maksimilijan Vrhovec pozvao u Zagreb šest koralista iz Beča kako bi se crkvena glazba razvijala pod profesionalnim vodstvom. Među koraliste, koji su većinom bili Česi, primljen je i Juraj Karlo Wisner Morgenstern, koji je podučavao Vatroslava Lisinskog i pomogao mu orkestrirati prvu hrvatsku operu *Ljubav i zloba*.

Početak dvadesetog stoljeća, češki glazbenici i dalje su davali velik doprinos razvoju hrvatske umjetničke glazbe. Među njima je bio i Fran Lhotka, Čeh, koji je najveći dio svog životnog vijeka proveo u Zagrebu. Rođen je 25. prosinca 1883. u malom mjestu Mlada Vožice pokraj Praga. Školovao se u Pragu, na čijem je Konzervatoriju završio studij roga i kompozicije u klasi profesora Karela Stöckera, Josefa Klička i Antonina Dvořaka. Nakon završenog studija i odsluženog trogodišnjeg vojnog roka kratko je radio kao profesor na Konzervatoriju u Ekaterinoslavu, a 1909. na poziv je došao u Zagreb i počeo raditi kao prvi hornist i korepetitor Opere HNK. 1910. prihvaća mjesto nastavnika na glazbenoj školi Hrvatskog glazbenog zavoda i uskoro se tom poslu potpuno posvećuje. Glazbena je škola u međuvremenu prerasla u Muzičku akademiju, a Fran Lhotka od 1920. djeluje kao njezin redovni profesor. Da je taj posao obavljao doista dobro pokazuje i činjenica da je dva puta izabran za rektora, što je za jednog stranca bila velika čast.

Stvaralački opus Frana Lhotke vrlo je velik, pa ćemo među njegovim brojnim djelima istaknuti samo najznačajnija. To su: *Simfonija u E-duru*, *Koncert za violinu i orkestar*, *Gudački kvartet u g-molu*, *Dvije hrvatske rapsodije za violinu i komorni orkestar*, *Koncert za gudački kvartet*, kantata *Moj dom* i dr. Lhotka je velik broj djela posvetio glazbenoj sceni. Na tom je području napisao cijeli niz baleta, među kojima su najznačajniji oni nastali u suradnji s plesnim umjetnicima Pijom i Pinom Mlakarom. To su: *Đavo u selu*, *Balada o jednoj srednjovjekovnoj ljubavi*, *Luk* i *Duša mora*. Napisao je i dvije opere te glazbu za bajku Milana Ogrizovića *Zlatokosi kraljević* i glazbu za fantastičnu priču Srđana Tutića *U carstvu sanja*.

Manje je poznato da se Fran Lhotka bavio i filmskom glazbom. Kao velikom zaljubljeniku glazbene scene, nije mu bilo teško pisati glazbu za filmove kao što su bili *Živjeće ovaj narod* i *Major Bauk* Nikole Popovića te *Svoga tela gospodar* Fe-

dora Hanžekovića. Prva dva filma, *Živjeće ovaj narod* i *Major Bauk*, bila su snažno ideološki obojena, a to se pokazalo i u glazbi. Fran Lhotka, koji je nakon drugog svjetskog rata često obrađivao narodne napjeve i pisao masovne pjesme, napisao je za te filmove neku vrstu spleta melodija partizanskih pjesama koje je često povezivao s motivima narodne glazbe. No, dosjetljivost i vještina skladatelja nisu bili dovoljni da poboljšaju kvalitetu filmova koji su, zbog loše glume, nedovoljno autentičnog redateljskog izraza i teške ideologije, ubrzo pali u zaborav.

Za razliku od filmova *Živjeće ovaj narod* i *Major Bauk*, film *Svoga tela gospodar* doživio je velik uspjeh i kod publike i kod kritike. Lhotkina glazba nije toliko efektna i blještavo instrumentirana kao u prethodna dva filma, ali je zato usko povezana s filmskom radnjom. To je u pravom smislu filmska glazba kojoj nije stalo do popularnosti i do koncertne izvodivosti, ali joj je važno što bolje i što diskretnije pratiti filmsku sliku.

Osim glazbe za igrane filmove, Fran Lhotka je pisao i glazbu za dokumentarne filmove. To su filmovi: *Cement* Ive Tomulića, *Na novom putu* Kreše Golika, te *Jugoslavenski Jadran* i *Dubrovnik* Milana Katića. U ovom će članku biti riječi o dva Lhotkina igrana filma: *Živjeće ovaj narod* i *Svoga tela gospodar*. Premda smo već spomenuli razliku između ta dva filma, vezanu za njihovu ideološku obojenost i scensko-dramaturški pristup, Lhotka je u oba filma — u jednom više, a u drugom manje — zadržao svoj karakterističan neonacionalni stil. Budući da su filmovi smješteni u ruralnu sredinu i budući da oba opisuju život seljaka, svatko bi mogao pretpostaviti da je Lhotka u oba filma inzistirao na citatima narodne glazbe i stilizacijama folklor. No, bilo da je na njega utjecao veliki vremenski razmak nastanka dvaju filmova (10 godina!), bilo da je odlučio slušati želje režisera, Popovića i Hanžekovića, ostaje činjenica da se Lhotka stilizacijom folklor poslužio samo u filmu *Živjeće ovaj narod*. U *Svoga tela gospodar* postoje, doduše, blage naznake folklor, ali je skladatelj glazbom više stavio naglasak na unutarinja psihička proživljavanja glavnih junaka, a mnogo se manje obazirao na mjesto radnje.

Stilizacija folklor u filmu *Živjeće ovaj narod* iskorištena je do maksimuma i to ne samo na jednoj, nego na nekoliko različitih razina. Lhotkin stilizirani folklor možemo, dakle, podijeliti u četiri skupine:



Prizor iz baleta F. Lhotke *Đavao u selu*

1. stilizacija koja nastoji biti što bliža izvornoj narodnoj glazbi;
2. stilizirani folklor koji se udaljuje od izvornog folkloru;
3. simfonijski folklor;
4. kombinacija stiliziranog folkloru i stilizirane partizanske pjesme.

Ad 1. Primjera iskomponirane folklorne glazbe koja nastoji biti što sličnija izvornoj u filmu *Živjeće ovaj narod* ima nekoliko, a mi smo odabrali glazbu iz scene u kojoj seljanke ispraćaju partizane. Scena počinje kadrom partizanskog borca koji se divi bogatom urodu kukuruza.

Za ovu scenu Lhotka je napisao kvazifolklornu temu koju prvi puta donosi oboja, instrument vrlo blizak narodnim glazbalima. U podlozi se čuje ležeća kvinta koja se ponavlja s malim ukrasom na početku, a u nastavku slijedi kratki pentatonski odlomak. Upotreba kvazinarodne teme instrumentirane na odgovarajući način, ležećeg tona, paralelnih kvinti, pentatonike i malog ukrasa na početku ležeće kvinte, daju odlomku prizvuk gotovo izvorne narodne glazbe. No, čim se promijeni instrumentacija teme i čim se u glazbu uključi orkestar, postaje jasno da to nije izvorna narodna glazba, nego glazba koja se temelji na zapadnoeuropskoj tradiciji.

Dramaturška funkcija ove glazbe u povezivanju je dviju različitih scena: scene ispraćaja partizana sa scenom razgovora naučnika i djeda Ilije pred ispit za nepismene. Glazba samo svojom formom odaje promjenu scena, jer se na početku druge scene (razgovor naučnika i djeda) ponovno čuje glazba s početka prethodne scene, dakle ona koja je vrlo bliska izvornom folkloru.

Ad 2. Primjer stilizacije narodne glazbe koja ne nastoji biti tako bliska izvorniku nalazimo u sceni koja slijedi nakon Jagodine smrti. Slika u prvom planu prikazuje prevrnutu stolicu na kojoj je stajala Jagoda, a u pozadini stoje žene koje promatraju prizor obješene djevojke. U nastavku žene na rukama nose mrtvu Jagodu, a preko tog kadra stoji tekst koji objašnjava da neprijateljska ofenziva ipak nije uspjela. Na početku scene gledatelj zapravo ne vidi obješenu Jagodu, ali

mu je jasno da seljanke gledaju baš taj nemili prizor. U pružanju objašnjenja pomaže i glazba: tiha melodija flaute malog opsega kojoj kontrapunktira klarinet. Instrumentacija, opseg i karakter čine ovu melodiju sličnom melodijama iznikulim iz naroda, ali ona je tu i da stvara određenu atmosferu koju zadržavaju i gudači u sljedećem kadru nošenja mrtve djevojke — atmosferu tuge i bola zbog Jagodine smrti. Negdje pred kraj odlomka instrumentacija se ponovno sužava na dva instrumenta koji kontrapunktiraju jedan drugome i dalje podržavajući mračno i bolno raspoloženje.

Ad 3. Fran Lhotka se u sceni Jagodine smrti poslužio stiliziranim folklorom, ali mu nije bilo toliko bitno da se što više približi izvornom folkloru, koliko mu je bilo bitno da ocrta tužan ugođaj i tmurnu atmosferu scene. Od imitacije duha narodne glazbe potpuno odustaje u sceni u kojoj saznajemo da je u rat ušla i Rusija. U toj sceni Lhotka se služi simfonijskim folklorom, dakle onom vrstom stilizacije koja se oslanja na zapadnoeuropsku tradiciju i na zapadnoeuropsko poimanje ruskog folkloru.

U glazbi, naime, postoje obrasci koje Europljani automatski vežu za određeni narod ili naciju, premda oni najčešće nemaju nikakve veze s folklorom glazbom toga naroda. Tako i ova glazba nema nikakve veze s ruskom narodnom melodirom, čak više vuče na Dvoakovu *Simfoniju iz Novog svijeta* — ali će je svejedno svaki europski građanin, zbog karakteristične instrumentacije i melodijskih pomaka, povezati s ruskom narodnom melodikom.

Ad 4. Osim česte pojave stiliziranog folkloru, u filmu *Živjeće ovaj narod* česti su i citati i stilizacije partizanskih pjesama. Želeći istaknuti značajnu ulogu naroda u NOB-i, te vođen samim sadržajem filma, Fran Lhotka je partituru filma *Živjeće ovaj narod* zamislio kao neku vrstu izmjenjivanja ili nadopunjavanja partizanske i narodne glazbe.

U sceni slavlja nakon Titova govora, to je isprepletanje dviju različitih vrsta glazbe dovedeno na najvišu razinu: partizanska pjesma stilizirana je na način folklorne glazbe. Radi se o pjesmi *Oj, Kozaro* koju sretni seljaci pjevaju plešući kolo. Kamera neko vrijeme iz priče perspektive prikazuje njihovo kolo, a zatim se panoramom okreće prema poljima. U trenutku kada kolo potpuno izađe iz kadra, partizansku pjesmu počinje izvoditi orkestar, ali u duhu folklorne glazbe. Tema *Oj, Kozaro* seli s instrumenta na instrument: prvo



Fran Lhotka (1947.)



Živjeće ovaj narod, N. Popović, 1947.

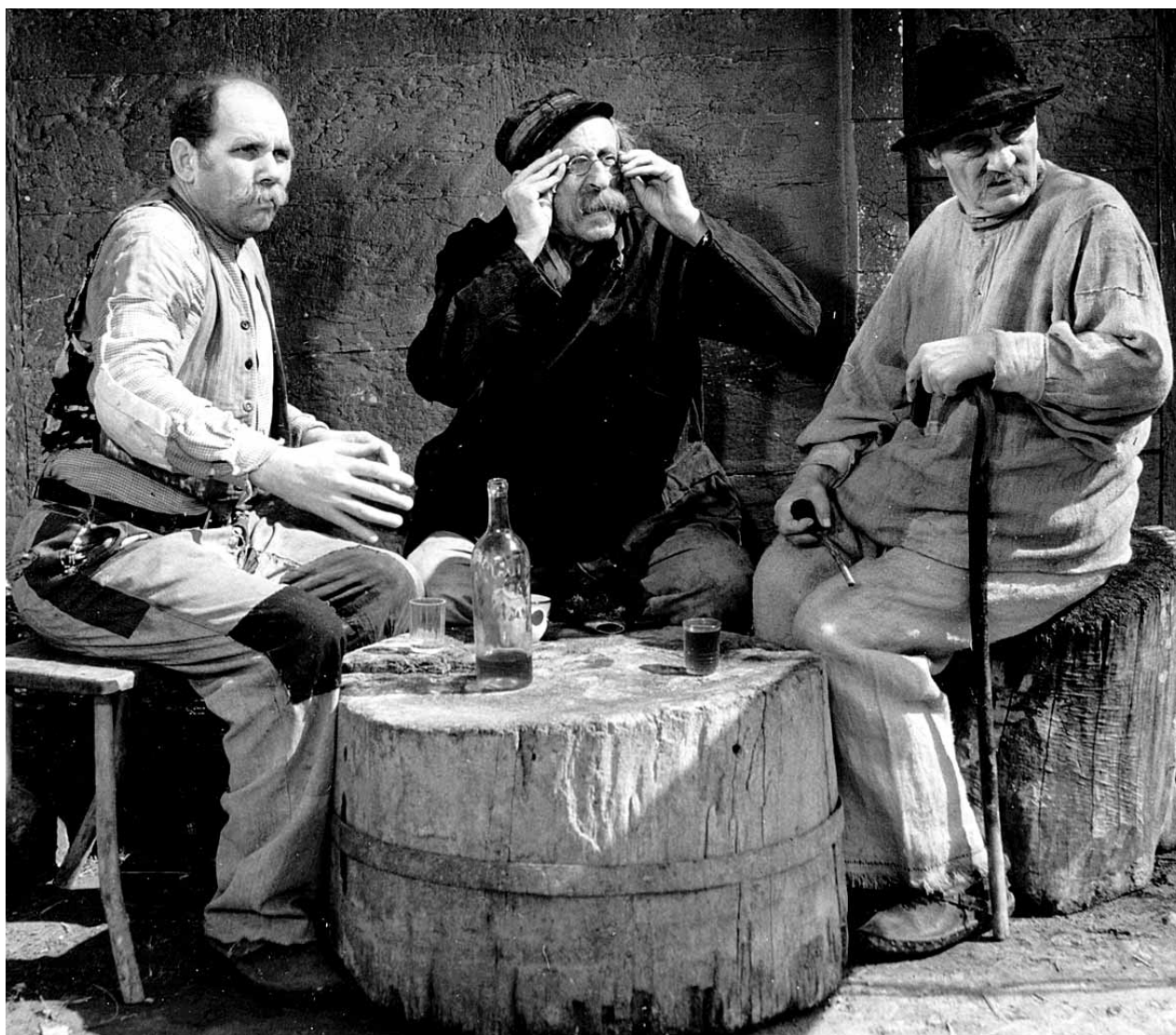
je donosi truba, zatim klarinet uz kontrapunktirajuću melodiju u violinama, onda oboa, pa flauta, gudači i naposljetku fagot. Primijetit ćemo da temu uglavnom donose odabrana duhačka glazbala — ona koja zvuče najsličnije narodnim glazbalima.

Glazba se proteže i na sljedeću scenu, u kojoj Jagoda piše Ivanu pismo. U toj se sceni ponovno čuje tema partizanske pjesme *Oj, Kozaro*. Očito je da ova zanimljiva i neobična kombinacija partizanske pjesme i narodne glazbe ima svoju poruku: partizani su bili ljudi iz naroda, voljeli su svoju zemlju i zato su dobili rat.

Dok su u filmu *Živjeće ovaj narod* asocijacije na folklor doista brojne, u *Svoga tela gospodar* stilizacije narodne glazbe javljaju se vrlo rijetko, i to uglavnom samo u blagim naznakama. Recimo u sceni u kojoj Ivan i njegova majka idu na ugledu i prolaze poljima dok ne dođu do Jurine kuće. To je scena u kojoj je glazba bila nužno potrebna da prekrije tišinu i da poveže dvije dijaloške scene. Glazbenici bi ovaj od-

lomak nazvali međustavkom, dakle kraćim glazbenim odlomkom koji povezuje dva tematski važnija odsječka. Zato se Lhotka i nije poslužio glavnom temom filma, nego je napisao potpuno novi glazbeni odlomak, postavljen u razmjerno visok registar. No premda je scena sadržajno neutralna, Lhotka nije potpuno iskoristio priliku da glazbom ocrtava prekrasan seoski pejzaž. Dok u prvom dijelu nema nikakve naznake folklorne glazbe, u drugom se dijelu elementi narodne glazbe mogu samo naslutiti. Glavni elementi: stalno ponavljanje istog motiva i česti sudari, zbog čega glazba zvuči namjerno »falš«, kao da su slučajno ugrađeni u neutralnu atmosferu glazbenog međustavka. Stilizacija folkloru javlja se u ovoj sceni kao neka vrsta arome.

Lhotka je svoj odnos prema folkloru u filmu *Svoga tela gospodar* otkrio već u najavnici filma. Ona je kratka, jednostavna i vrlo tipična. Podijeljena u dva dijela u kojima se iznose dvije teme različitog karaktera, dramatska i liriska, ona vrlo nalikuje na ekspoziciju sonatnog oblika. Prvu, dramatsku



Svoga tela gospodar, F. Hanžeković, 1957.

temu donosi truba u obliku fanfara, pa time efektno najavljuje početak filma. Nakon kratkog međustavka (koji također ide u prilog tezi o ekspoziciji sonatnog oblika), pojavljuje se lirski tema. Zbog isticanja intervala povećane sekunde, zbog njezinog kružnog karaktera, a osobito zbog toga što je donosi oboa, druga tema u špicu unosi dašak zvuka narodne glazbe. Ova će tema postati glavnom temom filma, ali će već kod prvog pojavljivanja izgubiti sve folklorne značajke.

Druga tema najavnice, tj. glavna tema filma pojavljuje se prvi put u sceni strke oko umiruće krave koja se najela djeteline. Taj ključni događaj povući će za sobom čitavu lavinu drugih događaja u filmu. Glazba počinje u trenutku kada se krava pojavljuje u dvorištu. Dramatičan tremolo najavljuje temu iz najavnice koja sada više nije lirskog, nego dramatskog karaktera. Donosi je trombon, instrument koji je po zvučanju mnogo snažniji od oboe. Tema je i dalje jasno pre-

poznatljiva, ali je, premda je zadržala karakterističan pomak povećane sekunde, potpuno promijenila karakter (lirski u dramatski) i bitno se udaljila od prvotnih asocijacija na folklornu glazbu.

Glavna se tema kroz film dalje razvija. U sceni u kojoj tužni Jakob šeta među prekrasnim Jurinim kravama, temu donose gudači u dubokom registru. U početku je iznose samo unisono ili dvoglasno, izražavajući tako najbolje bol i težinu u Jakobovoj duši. Kako Jakob ide dalje i što se više povećava broj krava oko njega, odlomak sve više raste: i instrumentacijski i dinamički i dramatski. Tema je potpuno izgubila funkciju određivanja mjesta radnje koju je imala u špicu i dobila je novu ulogu pokazivanja emocija i psihičkih proživljavanja glavnog lika.

Ako se prisjetimo glazbe iz filma *Živjeće ovaj narod*, primijetit ćemo da u tom filmu, koji je doduše bogat partizanskim

pjesmama i odlomcima stiliziranog folklora, nema pravih filmskih tema. To nije slučajno. Rukovodeći se ideološkom obojenošću filma, njegovim općim sadržajem i gotovo dokumentarnim karakterom, Lhotka je osjetio da *Živjeće ovaj narod* nema glavnih junaka u pravom smislu te riječi. U filmu se, doduše, izdvajaju likovi Jagode, Ivana, djeda Ilije i Jagodina brata Miće, ali se režiser gotovo uopće ne zadržava u produbljanju njihovih međusobnih odnosa i njihovih osjećaja. Mnogo mu je važnije bilo prikazati narod, seljake i partizane i njihovo sudjelovanje u NOP-u. Zbog toga Lhotka i nije mogao *lajtmotivima* istaknuti pojedince.

U filmu *Svoga tela gospodar* potpuno je drugačija situacija. Ovdje su pojedinci i njihovi međusobni odnosi i te kako važni. Otuda i glavna tema koja se provlači kroz cijeli film, ponavljajući se, razvijajući se i transformirajući. Zbog važnosti pojedinaca, glazba nema toliko općenit karakter kao u *Živjeće ovaj narod*, pa stoga i ne iskorištava stilizaciju narodne glazbe kao način skladanja u toliko velikoj mjeri.

Zbog ideološko-dokumentarnog karaktera filma *Živjeće ovaj narod* Lhotka nije mogao postići osjećaj cjelovitosti i zaokruženosti glazbe i filma upotrebom karakterističnih tema i *lajtmotiva*. On je tu cjelovitost postigao na drugi način: upotrebom karakterističnog stila koji u sebi povezuje partizanske pjesme s elementima narodne glazbe.

Opći karakter filma vidljiv je jasno iz njegove špice. Za razliku od najavnice filma *Svoga tela gospodar*, koja je vrlo kratka, ovdje glazba traje prilično dugo i zadire duboko u početak filma. Upravo ovakav pristup glazbi na početku filma daje mu karakter općenitosti. Jer, gledatelji neprestance očekuju prestanak glazbe koja je započela u špici kako bi mogli pratiti pravi početak filma. Dakle, dijelovi koje pokriva glazba na početku gledaju se kao uvodni dijelovi, premda je radnja već tu započela.

Općeniti karakter filma najavljuje i prva tema špice. Ona je, naime, vrlo jednostavna, oblikovana poput kadence i zahvaća vrlo mali opseg durskog tetrakorda. Ovako neutralno postavljena, tema kojom film započinje ništa ne govori o filmu, ne otkrivajući čak niti njegov žanr. Doduše, upotrebom duhača u prvom planu i korištenjem brojnih udaraljki, tema bi mogla dati najavu svojevrsnog heroizma, ali će svaki gledatelj takav zvuk prije povezati s potrebom skladatelja da efektno najavi početak filma.

Kao što je bio slučaj s karakterom tema u najavnici filma *Svoga tela gospodar*, tako se i u špici filma *Živjeće ovaj narod* na dramatsku temu u duru nadovezuje lirska tema u molu. Ta lirska tema nije ništa drugo nego partizanska pjesma *Ide Tito preko Romanije*, jednostavno harmonizirana u molu i tako orkestrirana. Tek tu, na kraju špice, saznajemo više o žanru i ideološkom karakteru filma. No o tome nam već počinje govoriti i sama slika koja prikazuje uvodni tekst o okupaciji Jugoslavije i u podlozi križanje po kojem se motaju vojnici.

Da je Lhotka ipak odlučio tematski zaokružiti film *Živjeće ovaj narod* kao cjelinu, pokazuje posljednja scena u filmu i njoj pripadajuća glazba. Scena prikazuje oproštaj Ivana i dje-

da Ilije kod Jagodina groba. Ivanov dolazak na početku scene prati samo jedan ton u flauti i violinama, koji stvara doduše statičnu, ali i vrlo mirnu atmosferu. U dubokom registru počinje se, uz povremeno upletanje harfe, ponavljati spori motiv violončela kao daleka varijacija pjesme *Ide Tito preko Romanije*. Unatoč sukobu visokog i dubokog registra, glazba i dalje podržava statičnu, mirnu atmosferu. Tek se u trenutku oproštaja Ivana i djeda tema *Ide Tito preko Romanije* javlja u svom izvornom obliku. Od tog trenutka ta tema sve više raste, dok je ne zapjeva djed pri odlasku, a pridružuje mu se cijeli zbor.

Veliko iskustvo i velika ljubav Frana Lhotke prema glazbenoj sceni i scenskoj glazbi, dala je i u njegovim filmskim ostvarenjima značajne rezultate. Premda ga mnogi kritičari i analitičari vole spominjati kao važnog predstavnika neonacionalnog smjera, Lhotka nije bio *samo* to. On se volio poslužiti narodnom glazbom ako mu je to dopuštao sadržaj, ali nikada nije neopravdano forsirao njezinu upotrebu. To se jasno vidi iz analize glazbe u filmovima *Svoga tela gospodar* i *Živjeće ovaj narod*, a to se čuje i u njegovim drugim djelima, pisanim za glazbeno kazalište i koncertni podij.

U filmovima za koje je pisao glazbu, Lhotka je istraživao one dubinske slojeve koji nisu bili očiti. Zato je njegova glazba uvijek čvrsto prijanjala uz film i filmsku sliku. Njegov rad na filmu bio je doista ozbiljan rad jednog iskusnog glazbenikafilmaša, koji je bio sposoban prilagoditi se zahtjevima i željama drugih, ali koji je isto tako bio sposoban nametnuti vlastito mišljenje drugima. Zato njegovu glazbu za filmove, koja je oduševljavala režisere i scenariste, a publiku ostavljala bez daha, možemo jednom riječju opisati kao upravo takvu: pravu, neiskvarenu i u svojim glazbenim i filmskim namjerama uvijek uspješnu filmsku glazbu.

Filmografija Frana Lhotke

Igrani filmovi:

Živjeće ovaj narod, Nikola Popović (Jadran film, 1947.)

Major Bauk, Nikola Popović (BiH, Bosna film, 1951.)

Svoga tela gospodar, Fedor Hanžeković (Jadran film, 1957.)

Dokumentarni filmovi:

Cement, Ivo Tomulić (Fran Lhotka s Milom Ciprom — Jadran film, 1947.)

Na novom putu, Krešo Golik (Jadran film, 1948.)

Jugoslavenski Jadran, Milan Katić (Jadran film, 1950.)

Dubrovnik, Milan Katić (Jadran film, 1952.)

UDC 78.071(497.5)
784.4:791.43

Irena Paulus

Fran Lhotka – The Question of Folk Music in Film

The paper presents an analysis of the film music for the two feature films, music composed by the Croatian composer of Czech origin, Fran Lhotka.

During the 19th century there was an influx of foreign musicians in Croatia, and they have a crucial influence on the development of musical culture in Croatia. At the beginning of 20th century, the trend

has continued, and one of the foreigners was a Czech Fran Lhotka. Born December 25. 1883. in Czech village Mlada Vožice near Prague, he graduated horn and composition in Prague (Antonin Dvorak was one of his teachers), worked as a professor in Ekaterinoslav, and in 1909 he came by invitation in Zagreb, starting as a professor in Musical School in Zagreb. He stayed in Croatia to the end of his life (Zagreb, 1962), teaching, and prolifically composing (symphonies, instrumental concerts, several ballets and two operas), importantly contributing to the Croatian music life. In late forties and in fifties he also composed music for three feature films and four documentaries. His work was characterized by musical criticism as neoromantic style, imbued with the Croatian folk quotations and folk stylizations. But viewing again his music for the

two feature films *People Will Survive* (1947) and *The Master of His Own Body* (1957) has shown that Lhotka's treatment of folk music is highly flexible and not taken as obligatory at all. The four modes of the use of folk music in the two films was found: (a) stylization that tend to be close to the original folk music, (b) stylization of folk elements in a free manner, (c) symphonic treatment of folklore motives and (d) combination of stylized folk music and stylized partizan songs. In addition to the use of folk motives, Lhotka freely abandoned any folk reminiscences where it was not significant to have them. The musical value of his film scores is high and his music very effective element in films, so the popularity of *The Master of His Own Body* owe much to the music also.

Hilmar Hoffmann

Funkcije filma u Trećem Reichu – zabavni film*

Danas se na televiziji i u kinima kao jutarnje matinee prikazuju — bez komentara i bez obzira na vrijeme kada su nastali — njemački filmovi iz 1940. godine, poput *Koncerta po želji* i *Operete*, ili pak filmovi *Blagdan neženja* iz 1938. pa komedije Heinza Ruhmanna i drugi zabavni filmovi snimljeni u doba nacizma. Prikazivači se pritom ponašaju kao da ti filmovi nisu imali ništa zajedničko, ali baš ništa zajedničko sa strahotama nacističkog barbarstva.

No, da zabava može biti važno propagandno sredstvo ideološke indoktrinacije, to je možda prije svih spoznao Joseph Goebbels. On je takozvanim »Državnim zakonom o slikokazu« iz 1934. upravo zabavnim filmovima, kao mediju oku ugodnog privida, dodijelio ulogu sredstva opušanja i razonode. Koliko je takva politika bila problematična i za samo najuže nacističko čelništvo, pokazuje jedno Hitlerovo direktivno pismo iz prosinca 1939. kojim on zahtijeva »čvrsto unutarnje usmjerenje primjereno vremenu« koje bi, prema Hitlerovu shvaćanju, moralo na području kinematografije biti takvo da »svaki posjetitelj kina zna kako danas ide gledati politički film«. Ipak, što je duže trajala nacistička vladavina, a time i politizacija života, te konačno i zastrašujuća svakodnevnica rata, Goebbelsova posve drukčija strategija pokazivala se daleko djelotvornijom. Jedan od dokaza za to navodi i Erwin Leiser koji tvrdi da »najljepšu junačku smrt u vjernom ispunjavanju dužnosti«, što je inače kulminacijska dramska točka tipična za ideološki motiviran ratni film, dakle da takvu »najljepšu junačku smrt« ikada prikazanu u nacističkim kinima, možemo — kaže Leiser — zahvaliti upravo jednom zabavnom filmu, *Koncertu po želji*, iz 1940. godine, redatelja Edwarda von Borsodya (1898.-1970.).

Nakon početka rata definitivno je dobro proračunana zabava proglašena sedativom. Dobro raspoloženje, pisao je Goebbels, treba upravo tada podupirati »kad moramo izdržati osobito velika opterećenja: ono je nužna pretpostavka uspješnog vođenja rata na bojištu i u domovini«. ¹ Element veselosti osamostaljavao se tijekom rastuće ratne psihoze i potiskivao ono što je Schopenhauer jednom nazvao doživljajem »neizmjerne strahote«. Ne priznajući postojeću zbilju, prvi je put ozbiljno shvaćen »za rat važan« prilog veselog iluzionističkog filma kao sredstva u sprečavanju širenja defetizma na domovinskoj fronti.

Arthur Maria Rabenhalt (1905.-1993.), redatelj pod utjecajem linijaških deviza ACHTUNG! DER FEIND HORT MIT (Pozor! Neprijatelj prisluškuje) ili one suptilnije REITET

FUR DEUTSCHLAND! (Jašite za Njemačku) iz 1941., na osnovi vlastitih iskustava određuje nacionalsocijalistički zabavni film na sljedeći način: »Romantična filmska komedija bježi iz političke svakodnevice u bajkoviti svijet igre. — Neobvezatan društveni film zapućuje se u neki sanjani svijet želja. — Glazbeni film, druga vrsta netendencioznih filmova, podliježe već nekim ograničenjima. — Umjetnički je svijet favorizirano područje bijega u nepolitičkim filmovima.« Zabavan je za Rabenhalta film koji — kako kaže — »ne rastužuje, izaziva smiješak, svjesno potiče na smijeh, čak izaziva eksploziju smijeha pri kojoj se ljudi pljeskaju po koljenima (...) ali i film koji nekoga dira, uznemiruje ga tako da mu se ovlaže oči (...) pri čemu on, onakav frustriran kakav jest, ne mora misliti na svagdanje teškoće (...)« Zabavni film je usto »egzistencijalna alimentacija, potpora, u najmanju ruku droga s vitaminima nužnim za preživljavanje. Zabavni bi film trebao preferirati *Happy-End*, morao bi biti u punoj mjeri optimističan.²

Psihološki izračunan razmjer trivijalnog i veselog i diktirana bliskost puku u žanrovima šaljiva i veselog igrokaza, komedije, lakrdije, farse, bulvarske igre, revije, varijetea — kao trankvilizer za njemačku kolektivnu dušu u vrijeme rata — proslavio je svoj prototip u filmu *Koncert po želji* Eduarda von Borsodya. Osim mišića za smijaje, trebali su ponajprije biti pokrenuti srce i duša, kako bi se kinematografska publika držala u dobru raspoloženju i kako bi se zasladio susret s politikom, a zatim i s ratom. Jer mnogo je toga u njemačkoj stvarnosti postajalo tako glupavo smiješnim da više nije izazivalo smijeh.

Koliko je Goebbelsov pouzdani recept zbilja uspio u *Koncertu po želji*, dokazuje tek u manjoj mjeri činjenica da je film zadobio sve moguće predikate Državnog filmskog povjerenstva, kao što su »vrijedan za mladež«, »popularan u punoj mjeri«, »dragocjen za državnu politiku«. Mnogo je važnija bila činjenica da je njime lansiran emocionalno prihvatljiv model zabave tijekom rata. Kao nacionalsocijalistička kičverzija one Hofmannsthalove želje da se misli srcem, *Koncert po želji* predstavlja predložak za novi žanr. Rekordnim prihodom od 7, 6 milijuna maraka, uz samo 100 tisuća maraka troškova proizvodnje, taj je film bio komercijalno najuspješniji među svim nacionalsocijalističkim filmovima. Po popularnosti kod publike nadišao ga je samo film *Velika ljubav* Rolfa Hansena (1904.-1990.) koji je dvije godine poslije toga (1942.) kopiran po istoj shemi s raskošnim revijskim



Goebels govori filmskim autorima

scenama i sa superzvijezdom Zarah Leander (1907.-1981.) u glavnoj ulozi.

Uključivanjem velikih zvijezda zabavni je film, znatno više nego svi ostali filmski žanrovi, postao učinkovito sredstvo promidžbe koja se umiljavala duši milijunske publike. Postojala je mogućnost da ova ili ona od tih zvijezda izbjegne snimanje izričito propagandnih filmova nastojeći se uzdići na prividno ružičastom oblaku zabave. Ali ostaje činjenica da se upravo tako realizirala zadaća koja je bila osnova Goebelsove filmske propagande.

Komedija, zabavni igrokaz, Boulevard

Uz Heinza Ruhmanna »iskazali« su se u službi narodu i drugi prominentni umjetnici, kao Theo Linggen, Paul Henckels, Paul Kemp, Hans Moser, Hans Brausewetter, Oskar Sima, Fita Benkoff, Grete Weiser, Ida Wust — kako bi poduprli odozgor upravljano dobro raspoloženje. Njihovi su filmovi već i svojim naslovima obećavali pripadnicima naroda kako će im, uz pomoć varava veselog svijeta, dnevne terete i muke pretvoriti u svečanost s osjećajem radosti i sretnim završetkom. Evo tih filmova: Pabstovi *Komedijaši* (1941.), *Gostionica za muškarce* Johannesa Meyera (1941.), *Venera pred sudom* Hansa Heinza Zerletta (1941.), *Uzoran suprug* Wolfganga Liebeneinera (1937.), pa onda filmovi Wolfganga Liebeneinera *Kitty i svjetska konferencija* (1939.) i Kurta Hofmanna *Raj neženja* (1939.).

Carl Froelichova komedija o braku *Kad bismo svi bili andeli* iz 1936. postigla je, kako spominje Alexander Spoerl, uspjeh kod publike premda se radilo o običnoj serijskoj robi. S Heinzom Ruhmannom u ulozi promućurnog Schalka i nategnutom situacijskom komikom željelo se prenijeti visoko rangiranu vrlinu nacionalsocijalističkog kanona: vjernost, dakle i vjernost u njemačkom braku. I smijeh se, prema programskom listu filmske kuće UFA,³ cijenio kao nacionalsocijalistička vrlina (premda se Hitler gotovo nikada nije smijao). U tom listu čitamo: »Gdje još drugdje u cijelom svijetu postoji režim što nagrađuje one koji se ugodno smješkaju i uče nas smijehu?« Neka zauvijek nestane onaj smijeh iz prošlih vremena — kaže se tu dalje — »ono prljavo i ružno ce-

renje koje izazivaju revije s golim ženama i besramne šale (...) U novoj Njemačkoj možemo se opet smijati.« — Tu felix Germania!

Komedija *Feuerzangenbowle* (*Bola s mašicama za žeravicu*) iz 1944. najbolje pokazuje na kako rafiniran način može popularnost glumaca iz prve garniture, čak i u filmovima lakog žanra gdje ima mnogo smijeha, poslužiti prenošenju fašistoidnih poruka koje se podsvjesno prihvaćaju umetnute u kontekst površnih dijaloga. Godinu dana prije nego što je Treći Reich potonuo u totalni kaos, Henckels je na pruski način formulirao svoja razmišljanja u ulozi učitelja (i to bez partijske značke!): »Novo vrijeme zahtijeva nove metode. Disciplina mora povezivati učenike kao što konopac povezuje mlada stabla.«

Film *Feuerzangenbowle* Helmuta Weisa produžuje u ležernoj formi ono što se u prividno bezazlenoj, naizmjeničko toploj i hladnoj kupki veselosti i melankolije, provlači kao crvena nit kroz mnoge filmove. O tome je godinu dana prije (1943.), u filmu Wolfganga Liebeneinera (1905.-1987.) pod naslovom *Otpust*, Emil Jannings u ulozi Bismarcka prijeteci zagrmio: »Bilo bi lijepo kada bi se s ljudima moglo postupati kao sa stablima.« Discipliniranje je bila zapovijed posljednjeg trenutka. U takozvanom *Apelu nepoznatom SS-ovcu* Goebels je cinično poručio: »Kada bi se Nijemci svrstali u red, jedan uz drugoga, kao 30 milijuna ograničenih ljudi, bilo bi načeto vječito carstvo Ahasvera.« Dakle, tražila se disciplina »sve do hladnoga groba«.

I u laganim žanrovima operetnih, revijskih i plesачkih filmova, jednako kao i u cijelom spektru zabavnih filmova, omiljenost slavni pjevačkih i plesākih zvijezda imala je političku marketinšku vrijednost i funkciju duševne rekreacijske masaže. Te su zvijezde trebale pomoći da se zvonkim glazbenim tvorevinama ublaže brige publike već i inače sklone kiču. Tu su nastupali Marika Rokk, Zarah Leander, Erna Sack, Benjamina Gigli, Leo Slezak, zatim filmski par iz snova — Martha Eggert i Jan Kiepura. Također i Lale Andersen čiji je besmrtni šlager *Lily Marleen*, na tekst Hansa Leipa, John Steinbeck nazvao »jedinim darom koji je svijet primio od nacista«.

U filmu Richarda Eichberga *Tigar od Ešnapura* iz 1938. egzotična plesāka zvijezda La Jana svojim je skladnim tijelom unijela u licemjerni nacistički film inače potisnuti erotični šarm. Crvenokosa Zarah Leander smjela je povremeno, pjevajući svojim puteno tamnim glasom zavodljive pjesme, igrati ulogu fatalne žene — primjerice u filmu Detlefa Siercka *La Habanera* iz 1937. U filmu *Kora Terry*, koji je 1940. režirao Georg Jacoby, Mađarica Marika Rokk, sa svojim lijepim nogama, dubokim dekolteom i razgolićenim trbuhom lakonoga je vibrirala na filmskom platnu na način koji nije bio dopušten njezinim njemačkim kolegicama. Obje spomenute glumice smjele su, kao strankinje, u štedljivim dozama ignorirati nacionalsocijalistički moralni kodeks i povremeno iskoristiti u tolerantni prostor *laissez-fairea*. Zbog svoje uzbudljive različitosti, nasuprot zagušljivo uskogrudnom tzv. »zdravom narodnom osjećaju«, erotski idoli, kao što su bile Zarah Leander i Marika Rokk, postale su zvijezdama i u liberalnim sredinama koje su ih upoznale. One su postale »mi-

tovima svakodnevice« kako se o njima izrazio Roland Barthes, budući da su se »odvajale od neposredne sredine i u predodžbama potrošača dobivale snažan samostalni život«.4 Koliko se inače pazilo na tzv. »čistoću« zabavnih filmova, pokazuje Goebbelsova dnevnička zabilježka o bezazlenom filmu Helmuta Kautnera *Žena po mjeri* za koji je napisao da je »ponešto obscen« i dodao: »Naredit ću da se izrežu izazovni prizori.«5

Prije svih drugih, u plitkim je vodama jedrio Villi Forst (1903.-1980.). Već i naslovi njegovih filmova jedva da naviještaju išta dobro: melodrama o Schubertu s prvim riječima njegove Serenade u naslovu — *Tiho mole moje pjesme* (1933.), *Mazurka* (1935.), *Opereta* (1940.), *Bečka krv* (1942.). Operetne melodije bile su u tim filmovima bitan element izraza. I drugi glazbenofilmski proizvodi, udaljeni od stvarnosti, nose tipične naslove koji nas ne mogu dovesti u dvojbu: *Kneginja čardaša* (režirao Georg Jacoby 1934.), *Moje te srce doziva* (Ernst Marischka, 1934.), *Koncert na dvoru* (Detlef Sierck, 1936.), *La Boheme* (Marischka i Bolvary, 1937.). Rolf Hansen je 1942. snimio film *Velika ljubav* u kojemu je bujica slika doduše preopterećena glazbom, ali je ipak dramaturški prihvatljiv. S obzirom na žanr, on je negdje između revijskog filma (u kojem glavnu ulogu ima lijepa Zarah Leander) i ratnog filma (sa žestokim pilotom Viktorom Stahom). Struktura pilotske ljubavi ne samo da povezuje bojište i pozadinu, nego u oba slučaja nalazi ekvivalent na emocionalno relevantnoj glazbenoj ravni. Vrlo omiljela radijska emisija *Koncert po želji* uspostavlja »magičnu vezu« između vojnika na bojištu i njima bliskih ljudi kod kuće. Olimpijska himna iz 1936. postaje znak raspoznavanja za djevojku Inge koja uz pomoć te melodije poslije više godina ponovno pronalazi zrakoplovnog poručnika Kocha. U filmu *Velika ljubav*, pjesme slavne pjevačice iz varietea (koju igra Zarah Leander) prate u letu nad oblacima zračnog junaka u kojemu osjećaj dužnosti nadjačava ljubav.

Poruka je filma da ispunjavanje dužnosti, kao kolektivna vrednota, mora nadjačati individualne osjećaje. Bojišnica i domovina povezuju se u mističnu zajednicu, ali se ona kao takva ne doživljava na neposredan i nametljiv način: suze teku, emocije narastaju u spretno doziranu ritmu primjerenom aktualnom trenutku. I upravo zato je film postigao cilj — zato, naime, jer nije svoju poruku slao na apstraktan ili agresivan način, nego je mobilizirajući osjećaje jačao borbeni moral.

Film je Zari Leander dao priliku da se 1942. godine (kada se dogodio Staljingrad!) visoko plasira kod publike šlagerima aktualnog značenja kao što su *Zbog toga neće propasti svijet* ili *Ja znam dogodit će se čudo*. U filmu su i anonimni junaci zraka slavljani na vizualno prihvatljiv način, da bi se pokazalo kako oni stavljaju život na kocku boreći se i dalje na pobjedničkoj strani. Film *Velika ljubav* trebao je pripomoći stabilizaciji morala pučanstva u trećoj, odlučujućoj ratnoj godini. Iako su neke ljubavne scene opterećene melankolijom, ipak je taj film, koji budi nadu, već u prvoj godini prikazivanja srušio sve rekorde s osam milijuna gledatelja.

Unatoč tomu, film *Velika ljubav* kritizirali su neki pripadnici vojske koji očito nisu priznavali da bi čuvstva mogla ima-



Prizor iz filma *Operette*

ti udarnu snagu. Goebbels je 23. svibnja 1942. zapisao u svoj dnevnik: »U filmu se prikazuje zrakoplovni časnik koji provodi noć sa slavnom pjevačicom. Vrhovna komanda vojske smatra se time moralno pogođenom jer avijatički poručnik navodno ne bi tako postupao. Tome se suprotstavlja ispravno Goringovo mišljenje da zrakoplovni poručnik, koji ne bi tako postupio, ne bi bio pravi zrakoplovni časnik.«

Film u koji *Velika sloboda*, koji je 1944. režirao Helmut Kautner, odstupa na ugodan način od kalupa orkestriranog emocionalnog kiča i bufonerskog humora filmova u kojima se trivijalna programatska glazba uvlači u uho. Pri ocjenjivanju Kautnerova filma valja uzeti u obzir goleme materijalne teškoće koje je prošao tijekom snimanja. Kako je izvorno mjesto radnje, St. Pauli, godine 1944. bio u ruševinama, ambijenti Reeperbahna vrlo su vjerno rekonstruirani u UFA-studiju u Tempelhofu. Ali britanske su bombe uskoro uništile i tu kopiju, pa je isti posao morao biti još jedanput ponavljen u filmskom studiju u Barrandovu.

Epizodična forma toga filma pružila je mogućnost kontrapunktnog iskorištavanja zvukova. Ilse Werner, Hilde Hildebran i Hans Albers zvižde, pjevauckaju i pjevaju punim glom popularne šlagere *La paloma* i *Na Reeparbahnu noću u pola jedan*. Obje su pjesme danas evergreeni. Goebbels je protestirao što su prostitutke u filmu bile Njemice. (Poslije rata je protestirala i katolička crkva protiv njihova prikazivanja u filmu u tim ulogama.) Admiral Donitz je prikazivanje pijanih mornara shvatio kao sramoćenje njegovih besprijeekornih modrih mladića. Zato je u prosincu 1944. Kautnerov melankolični film po kratkom postupku skinut s repertoara.

Filmovi koji su slikali lagodan i neopterećen život nisu se za vrijeme rata rado gledali samo u pozadini, nego su njihove 16-milimetarske kopije dospijevale i do oduševljenih vojnika dobro organiziranom trupnom opskrbbom. Godine 1943., u trećoj ratnoj godini, postigli su njemački igrani filmovi, s ukupno jednom milijardom gledatelja, statistički boom. Ti su filmovi, uz pomoć popularnih glumaca i umjetnog sjaja kulisa, trebali skrenuti pozornost gledatelja sa zastrašujućih stvarnih činjenica. Trebali su pomoći da se nacistički teror

Margit Symo u filmu *Der Postmeister*

prikaže bezazlenim i da se bez otpora prihvate ubilačka djela i riječi protivne razumu. Umjetnička sredstva nisu sama po sebi bila specifično fašistička, ali su u postojećem kontekstu nasilja bila u tom smislu instrumentalizirana. Indoktrinacija se nije postizala pojedinim elementima filma, nego njihovom ideološkom artikulacijom posredstvom montaže. Montaža se u interesu vladajuće partije sastojala u organiziranju slika unutar koordinatnog sustava tad aktualnih ciljeva i tendencija. Pritom su se izostavljanja i prešućivanja pokazala vrlo svrsishodnim — opereta umjesto Staljinovih orgulja, sreća na skrovitome mjestu umjesto koncentracijskog logora.

Kostimirani i luksuzno opremljeni filmovi

U Trećem Reichu snimljeno je mnogo kostimiranih filmova. Najčešće se, uz pomoć povijesnih i kvazipovijesnih kostima, pretrpanog dekora i koreografiranih masovnih scena, prikivala estetska beskrvnost. Radnja nekih od tih filmova događa se u inozemstvu. U njima su se besplatno nudile čari egzotike, ili se pak gebelsovska interpretacija *njemačke* povijesti pokušavala podmetnuti kao tobožnji korijeni nacionalsocijalizma. U tu kategoriju ubraja se film *Ples na vulkanu*, s proslavljenom pjesmom Gustava Grundgensa *Noć nije samo za spavanje*, koji je 1938. režirao Hans Steinhoff, te film Veita Harlana *Zametenih tragovi* iz iste godine. Radnja obaju spomenutih filmova događa se u Parizu u 19. stoljeću. Tu su zatim filmovi: *Anuška* iz 1941. čiju je radnju redatelj Helmut Kautner smjestio u Beč s kraja 19. stoljeća, pa *Bračno putovanje* Karla Rittera (1888.-1977.) iz 1939. i *Kupanje na gu-*

mmu gdje je Volker von Collande (1913.-1990.) prikazao Flandriju iz 18. i 19. stoljeća. U umjetnički izuzetno uspješnim filmovima u boji te vrste, kao što su Harlanov *Zlatni grad* iz 1942. i *Munchhausen* Josefa von Bakyja iz 1943., daleka mjesta događaja bila su Prag, Petrograd, Carigrad, Venecija i — Mjesec.

Filmovi Veita Harlana (1899.-1964.) primjerni su dokazi u kojoj je mjeri sitničavi kritičar Goebbels utjecao na važna filmska ostvarenja već u fazi pisanja scenarija. Kao već i za film *Židov Suss*, iz 1940., ministar propagande se osobito budno brinuo za projekt *Zlatni grad*. Zbog svoje »mezalijanse« s jednom Židovkom morao je nepoželjni glumac Joachim Gottschalk (poznat po filmu *Ustanak u Damasku* iz 1939.) biti zamijenjen Paulom Klingerom. (Spomenimo da je bračni par Gottschalk 6. studenog 1941. počinio samoubojstvo. Poslije rata, godine 1947., Kurt Maetzig je u DEFA-filmu *Brak u sjeni* upozorio na potisnutu krivnju zbog zle sudbine toga bračnoga para).

Goebbels je bio protiv uporabe boja u spomenutom filmu, jer je »zlatni grad« Prag, zahvaljujući boji, zasjao u, za Goebbelsa, preblistavu svjetlu. Prilikom odlučivanja o prihvaćanju gotovog filma, Goebbels je tražio da se ponovno umontira scena Anuškina samoubojstva, koju je glumila Kristina Soderbaum, a koju je scenu Goebbels u prvi mah proglasio neprikladnom. U tom se filmu mogu razabrati nacionalsocijalističke pozicije koje se vješto provlače ispod žita. Tako, primjerice, u filmu jedan nekarakteran čovjek napušta plavokosu kćer njemačkog seljaka iz Moldavije nakon što je ostala trudna, a ona se zbog sramote utapa u močvari. Tako, eto — poruka je filma — postupa jedan Čeh, jedan slavenski *Untermensch*. U filmu se vidi kako iz močvare doslovce izlaze smeđi *Blut und Boden* mjehurići. Redatelj Harlan je poslije, da bi se opravdao, izvijestio o makinacijama ministra propagande: Goebbels je među ostalim tražio da Anuška izgovori sljedeću mea-culpa-rečenicu: »Ja sam premalo voljela svoju domovinu i zato moram umrijeti.« Harlan je, kako kaže, tu odvratnu rečenicu morao prihvatiti i staviti je u usta Anuški u nešto izmijenjenoj završnoj sceni u kojoj ona vodi fiktivni razgovor sa svojom mrtvom majkom.⁶

Osim *Zlatnoga grada*, u golemoj kinematografskoj kući UFA realiziran je 1943. i drugi njemački film u boji, *Munchhausen*, koji je režirao Josef von Baky. Oba filma ubrajala su se za vrijeme rata među malobrojne igrane filmove visokog dometa. Kod gledatelja su ti filmovi nailazili na vrlo dobar odziv. Mogao bi im se pribrojiti i jedan Agfakolor-film kojim je Harlan obogatio povijest filma estetskim i snimateljskim inovacijama. Bio je to *Kolberg*, ep o izdržljivosti, koji je sniman 1944. i početkom 1945. godine.

Poslije dvogodišnjeg snimanja, velefilm *Munchhausen* završen je upravo u danima kada je UFA slavila svoju 25-godišnjicu. Scenarij je, uz posebno odobrenje državnog filmskog intendanta Dr. Fritza Hipplera, smio napisati književnik Erich Kastner kojemu je inače bio zabranjen rad. No, na najavnicu filma morao se potpisati pseudonimom Berthold Burger. Među filmovima koje je proizvela UFA taj je film bio na prvome mjestu po skupoj inscenaciji i raskošnim kostimima. Trošeći goleme svote novca, filmske su radionice bile dugo

vremena zaposlene. Tijekom dvogodišnjeg snimanja troškovi su se popeli izuzetno visoko — na 6, 6 milijuna maraka.

S Hansom Albersom u glavnoj ulozi, te glumcima i glumicama kao što su Ilse Werner, Ferdinand Marian, Kathe Haack, Brigitte Horney i Hermann Speelmans, filmu je bila osigurana glumačka ekipa visoke klase. U kaleidoskopskom nizanju scena zapaža se izuzetna kvaliteta glume, pravo bogatstvo dosjetaka, efektni situacijski gegovi, dotad nevidena tehnika upotrebe kamere — osobito u pretapanju slika — zatim nijansirani dramaturški efekti i vrhunska montaža. Prikaz neobičnih pustolovina potenciran je sve do, rekli bismo, estetsko-kulinarskog užitka. No, nasuprot tome, pripovijedne sekvence u nekima u sebi zatvorenim scenama konvencionalne su, lišene truda oko psihološke diferencijacije. Von Baky je Goebbelsovu maksimu da se »ne treba baviti psihologijom, nego razvijati priču pomoću slika« shvatio doslovnije nego što je bila zamišljena.

Iz filma *Münchhausen* u pamćenju ostaju neke fantastične scene visokoga sjaja. Primjerice, zvonki tonovi iz odmrznutih poštanskih rogova; ples kostima koji su zaživjeli samostalnim životom; strelovito brza izmjena dana i noći s pogledom na plažu u Laguni; mač koji se u dvoboju prizmatično multiplicira; Münchhausenova vještina baratanja oštricom mača kojim protivnika ostavlja bez odjeće; smiješni cvijetovi na Mjesečevim stablima iz kojih se za nekoliko sekundi razvijaju plodovi, i konačno, uz pomoć ubrzana kretanja vizualizirano najbrže trčanje na svijetu. Općenito govoreći, na tadašnjem stupnju razvoja filma, perfektnim slikovnim i magičnim hokuspokusima ostvarene su optičke varke i iznenađenja iz repertoara iluzionističkog kina što podsjećaju na Georgesa Mélièsa i njegov film iz 1902. *Putovanje na Mjesec*. Jedan kritičar je rekao: »Ovim nastojanjima filmsko se stvaralaštvo opet potvrđuje kao čudo fantazije.«⁷ Očito je već zahvaljujući metaforičnom pretjerivanju taj film postao hitom kod publike, ali sigurno i zato što skala inovacija u njemu nije bila neposredno u službi nacionalsocijalističke ideologije.

Godinu dana prije filma *Münchhausen* dr. Goebbels je u naredbi od 28. veljače 1942. objavio smjernice za proizvodnju igranih filmova. On misli da je nužno (citiramo) »proizvesti neke filmove političkog, vojnog i inače osobitog vrijednog sadržaja, ali ipak za vrijeme rata na programu moraju biti filmovi pretežno zabavnog sadržaja«. Goebbelsov cinični optimizam kulminirao je u obvezatnoj direktivi za proizvodnju 70 igranih filmova u 1945. godini (godini propasti Trećega Reicha — op. prev.)

Münchhausen je svojim najboljim dijelovima zakoračio u područje fantastičnog filma. Scene jahanja na topovskoj kugli, montgolfierovski let na Mjesec gdje svaka godina traje samo jedan dan a jedna ženska glava izrasta na biljnoj stabljici i kaže: »Šteta da tu nije cijelo moje tijelo koje djeluje još mlađe.« — sve to upućuje na afinitet prema srodnom žanru, name prema znanstvenoj fantastici.

Također, korintskim ratom nadahnut film *Amphitryon* — *Sreća dolazi iz oblaka*, snimljen 1935., u višestrukome smislu prekoračuje tu granicu vijugavo se krećući između fantastike, adaptacije klasičnih tekstova, komedije i mjuzikla. Dok

je u *Amphitryonu*, iz bojazni da se ne nametne analogija s Hitlerom, morala biti izbačena Alkmenova rečenica: »Ah, da, pred mnoštvom ljudi lako je izgovoriti nešto u što čovjek poslije ni sam ne vjeruje«, dotle je u *Münchhausenu* sljedeći dijalog neoštećen prošao cenzuru: »Vi hoćete vladati, a ja hoću živjeti. Pustolovine, rat, strane zemlje, lijepe žene — meni je sve to potrebno«, razmeće se barun Münchhausen pred čarobnjakom Cagliostrom koji, kao i Hitler, žudi za vlašću nad Istokom. »Sve to vi zlorabite«, dodaje Münchhausen. Općenito su uspijevali bez zamjerke proći mnogi niski udarci usmjereni prema tabuiziranim područjima autoriteta i militarizma. Inače se u *Amphitryonu* režijom Reinholda Schunzela potpuno ostvaruje domoljubna Alkmenova vizija nakon što mu kapetanova žena govori u stihovima: »Budite hrabri u tom teškom času / muževi su u krvavu boju / i tko od njih ondje mrtav padne / za domovinu umire ko junak! / Budite hrabri, ne jadikujte više, / moramo biti dostojni tih ljudi.« Evociranjem stihova kanoniziranog klasika Kleista dobio je scenarij dvostruku moralnu težinu. Osobita pozornost posvećena je završnoj apoteozu u kojoj se javlja i opsežan reper-toar scena iz lakog zabavnog žanra. Pozitivno valja ocijeniti i glazbu Franza von Drollea koja je u filmu važno sredstvo izlaganja sadržaja. Poduprte glazbenom pratnjom koja budi emocije, posljednje se slike urezuju u pamćenje sve do stupnja interiorizacije. Međutim, Schunzelove grandiozne masovne scene, s razvijenim zastavama i narodom koji glasno kliče, navode na usporedbu s državopartijskim filmovima koji su ovdje poslužili kao predložak.

Ekskomunikacija znanstveno-fantastičnih filmova u Trećem Reichu

Filmovi sa sadržajima s područja fantastike ili znanstvene fantastike nisu imali nikakve izgleda u Goebbelsovu režimu upravljanja područjem umjetnosti, jer su dovodili u pitanje strukturu poretka i ideološki poželjnu realnost. Takav prekid s tradicijom začuđuje to više što je tek nekoliko godina prije toga legendarni Metropolis-film international Fritza Langa dostigao tako zavidnu tehničku razinu da je uspio zapanjiti i sam Hollywood. Tri godine poslije, godine 1929., Lang je opet, uz pomoć Thee von Harbou, snimio film *Žena*



Revijska scena iz filma *Première*

na *Mjesecu*, i tom su zgodom prvi put u povijesti filma iskoristene usluge jednog vojnog stručnjaka. Naime, Langov je savjetnik bio Herman Oberth, specijalist za rakete, koji je poslije, zajedno s Wernherom von Braunom, organizirao prve pokuse s raketama V-2, onima uz pomoć kojih se Hitler nadao postići »konačnu pobjedu« u ratu. Tehnička konstrukcija, a ponajprije unutarnji i vanjski izgled rakete u spomenutom filmu, bili su u tolikoj mjeri bliski stvarnosti, da su nacisti, nekoliko godina poslije osvajanja vlasti, naredili uništenje svih crteža, modela i kopija filma *Žena na Mjesecu*.

Uz fascinaciju tehničkim novinama i sve savršenijim strojevima, Nijemce je u ekspresionističkom filmu oduševljavala i stara tradicija umjetno stvorenih ljudi, homunkula i alrauna. U tom se kontekstu znanstvena fantastika često neposredno isprepliće s elementima drevne fantastike. Ali, nacionalstocijalistička filmska produkcija željela se obračunati s tom sintezom fantastičnog filma i odgovarajućih žanrovskih predložaka njemačkog ekspresionizma koji su, međutim, do danas ostali ono što najviše impresionira u povijesti njemačkoga filma. Navedimo filmove Paula Wernera: *Praški student* (1913.) i *Golem* (1914.). Tu je zatim *Kabinet doktora Caligaria* (1919./20.) Roberta Wienea, pa film koji je 1921. režirao Murnau, *Nosferatu — simfonija užasa*. Uz Langove filmove *Umorna smrt* (1921.), uz filmove o doktoru Mabuseu i uz onu glasovitu idolatriju stroja u Langovu filmu *Metroopolis* (snimanom od 1925. do 1927.), stvoren je receptivni kontinuum, osebujan svijet koji Goebbels nije htio prihvatiti, i službeno ga je odbacio dekretom kojim se ekspresionizam u likovnoj umjetnosti osuđuje kao »ars non grata«.

Sve to objašnjava zašto su se samo u prvim godinama opstojnosti Trećeg Reicha javila neka malobrojna nastojanja da se znanstvenofantastičnim filmovima i filmovima s nadnaravno fantastičnim elementima ne dopusti priključak na međunarodne standarde. Tu valja spomenuti film visoke tehničke razine, *Zlato Karla Hartla* iz 1934., s paradnom glavnom ulogom Hansa Albersa. U filmu se jedan laboratorij za razbijanje atoma pojavljuje kao *deus ex machina* koja olovo pretvara u zlato i time omogućuje vladanje cijelim svijetom. Film *Tunel*, koji je 1933. režirao Kurt Bernhardt, osvaja dojmljivim prikazom realizacije divovskog projekta tunela ispod Atlantika i masovnim scenama koje se događaju na vrlo uskom prostoru, a kojih se prisjećamo kad uz današnja recepcijska iskustva gledamo film *Podmornica* Wolfganga Petersena iz 1981. godine.

S nepravom danas povjesničari filma bolje ocjenjuju sintetički remake *Transatlantski tunel*, koji je godinu dana poslije (1934.) u Engleskoj režirao Maurice Elvey (1897.-1967.), nego njemački izvornik koji je vrijedan pozornosti ne samo zbog tehničke raskoši nego i ekipe istaknutih glumaca (Paul Hartmann, Gustav Grundgens, Ferdinand Marian, Attila Horbiger). Za englesku verziju upotrebljeni scenarij pisca znanstveno-fantastičnih tekstova, Kurta Siodmaka, inferioran je prvotnoj verziji jer je razvučen i dosadan. Spomenimo i film Reinarta Steinbickera (umro 1935.) i Heinza Hilperta (1890.-1967.), *Ljubav, smrt i davo* iz 1935., u kome jedna obična boca ispunjava želje poput Aladinove čarobne svjetiljke. Zbog tendencije epiziranja filma izaziva zijevanje.

U pravilu se u navedenim filmovima, poizvedenim u filmskim kućama UFA, Bavaria, Ariel i Terra, hipertrofijom tehničkih novina željelo nadoknaditi nedostatak maštovitih pogleda njihovih autora i redatelja na društvene odnose. Neizbježna posljedica toga bio je tek privid naprednih nazora o društvu, a radilo se samo o restabilizaciji društvenog *statusa quo*. Tako je u filmu *Tunel* Kurta Bernhardta divovski projekt mogao biti ometan samo napeto prikazanim pokušajem sabotaže koji je na odgovarajući način prokomentiran sentencom: »Svaki rad je borba, a u svakoj borbi ima mrtvih.« To je toliko slično retorici ratnog mita i nacističke ideologije krvi i tla, da gotovo nema razlike. I u tada očito neizbježnim filmovima Harya Piela, kao što je recimo *Gospodar svijeta* (1934.) ili *Netko nevidljiv prolazi gradom* (1933.) fantastika se svodi na prokušanu tehniku. Civilizacijski lom izaziva u prvom slučaju jedan robot, a u drugom stroj koji čini ljude nevidljivima. Mnoštvo likova sintetizirano je u samo jednoj figuri — u mehaniziranom čovjeku.

Poslije prvih godina Trećega Reicha ta vrsta igranih filmova bila je svjesno zapostavljena, a zatim potpuno prognana iz ateljea, i to ne samo zato što je visoki standard stranih, a osobito američkih *science-fiction* filmova analognu njemačku produkciju potiskivao u pozadinu. Naime, budući da su virtualnom svijetu »nutrine koju podupire moć« (što je po Thomasu Mannu temeljno obilježje nacističke kulturne svijesti) ti filmovi eklatantno proturječili, zatvorile su se prije otvorene granice njemačkog znanstveno-fantastičnog filma, i taj žanr, kao nositelj idejne slobode, bio je u tišini ekskomuniciran.

Posve je drukčija bila situacija u Sjedinjenim Državama. Ondje je Boris Karloff snimio bezbroj filmova specifičnih za žanr inkarirajući stravu i užas na zapanjujući način. Pribrojimo li tome i sve *B-pictures*, uvidjet ćemo da je u Sjedinjenim Državama, u razdoblju od 1933. do 1945., nastalo više od 500 znanstvenofantastičnih filmova. Već i sami naslovi upućuju na usmjerenost koja karakterizira najvažnije primjere toga žanra. Preteče, kao što su *Fin du Monde* (1931.) u režiji Abela Gancea, ili pak James Wahleova *Frankensteina* iz iste godine, slijedili su u Americi:

King Kong (1933.; Ernest B. Schoedsack), *The invisible man* (1933.; James Wahle), *The Island of lost souls* (1933.; Erle C. Kenton), *The Phantom-Empire* (1935.; Otto Brower), *The Phantom Empire* (1936.; B. Reeves Eason), *The devil doll* (1936.; Tod Browning), *Flash Gordon* (1936.; Frederick Stephani), *Lost Horizon* (1937.; Frank Capra), *Buck Rodgers* (1939.; Ford Beebe), *Mysterious Dr. Satan* (1940.; William Witney), *The invisible man returns* (1940.; Joe May), *Doctor Cyclops* (1940.; Ernest B. Schoedsack), *The spider returns* (1941.; James W. Horne), *G-Men VS The Black Dragon* (1943.; William Witney).

Svi ti filmovi izazivali su veliko zanimanje gledatelja, ali nipošto nisu odgovarali ukusu filmskih kritičara kojima su prebanalnim izgledale deskriptivne priče lišene dubine i refleksije o čovjeku. Njihova argumentacija negirala je socijalno-psihološku relevantnost filmova, pa je ispadalo, slično kao i kod svakovrsnog kiča, da se radi samo o nekoj »ikonografiji za gladne«.

Kritičari su više voljeli engleske *science-fiction* filmove toga vremena. No, ipak su oni gotovo jednoglasno priznavali vizualnu i poetsku snagu filma *Metropolis*. Za razliku od njih, tada već više od 60 godina stari Herbert George Wells oštro je kritizirao sociološku koncepciju potencijalnog društva budućnosti prikazanog u tom filmu. Kada je 1933. bio zamoljen da napiše uvod za novo skupno izdanje svojih utopijskih romana, Wells je skrenuo pozornost na bitno suroviju realnost sadašnjice, u odnos na književna djela nastala uglavnom oko 1900. godine, koja su nastojala prevladati iskazane bojazni. Wells piše: »Sadašnji svijet, obilježen kataklizmičnim realitetima, nema zaista nikakvih potreba za oživljavanjem kataklizmičnih fantazija (...) Igra je završena. Tko bi još mogao prihvatiti nadahnuti humor gospodina Perhama u Bijeloj kući, kada dan za danom možemo promatrati gospodina Hitlera u Njemačkoj?«⁸ Tri godine poslije toga (1936.) napisao je Wells scenarij za engleski film *Things to Come*, koji nas poput Dantea vodi u pakao i svojevrсна je kasna reakcija i obračun s *Metropolisom*. U režiji Williama Camerona Menziesa (1896.-1957.) film je pokušao prikazati jednu društvenu utopiju, pri čemu se zapažaju odjeci renesansnih utopijskih romana o gradovima, kako su ih zamišljali Thomas Morus u svojoj *Utopiji*, Campanella u *Gradu Sunca* ili Bacon u *Novoj Atlantidi*. U žanru znanstvenofantastičnih filmova *Things to Come* ostao je izuzetno kvalitetno dostignuće, osobito u svijetlu kasnijeg razvoja. Kao tek u malom broju filmova iz onoga vremena, tu je uspješno povezan tehnički napredak s refleksijama o njegovim društvenim posljedicama.

Svakako da bi u ideologiju tisućgodišnjeg Reicha bilo jedva moguće implantirati i one fantazije o katastrofama koje u pravilu obilježavaju *science-fiction* filmove, dakle one scenarije o konačnoj propasti koja se još k tome prikazuje sa zastrašujućim humorom. Uostalom, ona značajka tih filmova koju je Susan Sontag jednom pokušala odrediti kao »osebnu ljepotu osvetničkog pustošenja (...) i slika razaranja«⁹ što se javljaju u sprezi koju Sontagova smatra estetski atraktivnom — takođe je kontraproduktivna za ideologiju krvi i tla. Pa čak i kad znanstvenofantastični filmovi sadrže ideje o totalitarizmu koje izgledaju srodne ideologiji Trećeg Reicha, neprihvatljivi su zbog scena destrukcije, budući da nacističke legitimira destrukcija nego prikrivanje prave naravi vladajućih struktura i njihovo apoteozno uzdizanje.

Ipak, desetljeće kojemu je taj žanr dao pečat tek je dolazilo: bile su to pedesete godine. S atomskim bombama na Hirošimu i Nagasaki, te s korejskom krizom, u Sjedinjene Države pristizali su masovno-psihotički i patološki signali koji su izlaz tražili u stravičnim fantazijama o čudovištima, bestjelesnim svemirskim silama, ljudožderima ili nečim tome sličnim. Ali, što je ono »čudovište iz Plave lagune«¹⁰ prema realnoj mračnoj kreaturi koja je točno 10 godina prije toga organizirala istrebljivanje cijelih naroda? I najmračnije fantazije doktora Mabusea, Frankensteina ili doktora Sotone uzmaknule bi pred Hitlerovim paklom, dotad nepoznatim u povijesti. S obzirom na to funkcionirali su *science-fiction* filmovi, osobito oni američki u doba nacizma, možda u prvome redu kao sredstva ublažavanja analognih trauma. Odvrćali su od zbiljskih strahota premještajući ih u izvanzemaljske prostore.

Pritom su ipak posve promidžbeno usmjereni holivudski filmovi tih godina, koji su obračunavali s nacizmom »ovdje i sada«, bili znatno učinkovitiji.

Još jednom zabava: filmovi o domovini i o domu u Reichu

Dok je u razgranatoj povijesti djelovanja nacionalsocijalističke promidžbe mali broj znanstvenofantastičnih filmova u svakom slučaju imao marginalnu ulogu, favorizirali su nacisti jedan posve drukčiji žanr, savršeno podoban da posluži nacionalnom samopotvrđivanju, a to je domovinski film koji je neprekidno, sve do šezdesetih godina, bio sinonim njemačkog uspješnog filma. U režiji uglednih majstora filma trebala se ideologija krvi i tla, *Blut und Boden Ideologie* (poznata i po ironičnoj skraćenici *Blubo*), sa svojim iracionalnim iskazima vjere i glumačkim klišeima napumpanim duševnošću, trajno nastaniti u svijesti njemačkih građana. Uz prirodno lirične ambijente planinskih sela (u filmu *Geierwally*) ili uz idilične krajolike sjevernonjemačkog obalnog područja (u filmu *Jahač na bijelcu*), većinu gledatelja obuzimali su malograđanski sentimentali.

Curt Oertel i Hans Deppe nisu u filmu *Jahač na bijelcu* iz 1934. ostali vjerni poznatoj noveli Theodora Storma, nego su iz nje posudili samo likove i shemu radnje. Kamera je dobro prikazala opore ambijente plitkog mora, močvara i nasipa i frizijskog čovjeka, kojega je teško pobrkati s nekim drugim tipom čovjeka. Drvorezima slični portreti samotnih seljaka, uraslih u tu zemlju, i njihovih jednostavnih, u sebi čvrstih sjevernjačkih žena,⁹ pozivaju gledatelje na identifikaciju. »Tvrdu Frizijku«⁹ igra Marianne Hoppe, a seljaka koji sporo razmišlja igra Mathias Wieman. Drsko nastojanje da se slovi njegova »sudbinski određena priroda«⁹ izjalovljuje se na kraju filma. Glumac se povlači u šutnju, a pisac poznate novele Theodor Storm jedva dolazi do riječi. Optičke objekte u filmu manje podupire dramaturgija, a više neki daleki horizonti.

Prije nego što je emigrirao u Sjedinjene Američke Države, Detlef Sierck (kasnije poznat pod imenom Duglas Sierck) snimio je 1935. film pod naslovom *Djevojka iz Moorhofs*. To je oda njemačkom čovjeku, njemačkom nizinskom krajoliku, njemačkoj domoljubnoj duši. Zapravo sentimentalni, srceparajući *Blut und Boden* filmski kič.

Film Carla Froelicha *Domovina* iz 1938. pružio je izdašnu priliku Heinrichu Georgu i Zari Leander za obilje glicerinskih suza. Pjevačica u varieteu, koja se iz Amerike vraća u zavičaj, opre se želji svoga oca da se uda za čovjeka koji je otac njezina djeteta, jer njegov karakter proturječi njezinoj uzvišenoj predodžbi o pravom Nijemcu. Maramice gledatelja vlaže se suzama kad u epilogu Zarah Leander u seoskoj crkvi svojim zvučnim glasom nadjača zbor koji pjeva Gounodovu *Ave Mariju*. Ali u spomenutom filmu nije samo ta scena sentimentalna do granica kiča. Govoreći o mentalitetu Nijemaca, Amos Oz je uz ostalo rekao: »Vječiti neprijatelj Njemačke nije samo okrutnost, nije samo barbarstvo, nego ta sklonost sentimentalnosti, kiču, sve do iracionalizma.«¹⁰ Froelich je zapovijedenu omiljelost njemačke domovine, a kao prikrivenu tendenciju i raspad Weimarske republike, to-

liko efektno prikazao, da je mogao doći Goebbelsu po nacionalnu nagradu za svoj film.

Film *Geierwally* Hansa Steinhoffa iz 1940. svojim je upečatljivim estetičkim prodorom učinio vizualno prihvatljivim osebujni pranjemački seoski svijet. Steinhoffu je uspjealo scenski organizirati optički plan kao izvanjsku stranu odnosa među ljudima koji ondje žive. Ljudi i planinsko okruženje tu su elementi koji se na djelotvoran način uvjetuju. Da su u tu svrhu upotrijebljena kičasto teatralna sredstva, a dijalozi često upadali u trivijalnost, to je svakako u ono vrijeme moglo poslužiti pojačavanju struje emocija. U filmu se umjetnički afirmirala tom prilikom izvrsna Heidemarie Hatheyer u ulozi robustne Geierwally. Završna apoteoza je simbolična: ona pušta na slobodu grabljivu pticu, bjeloglavog supa (Na njemačkom *Geier* znači »sup« — op. prev.). Njezin postupak trebao bi značiti kako se i ona sama oslobađa patrijarhalnih prisila. Tako je Geierwally istaknuta kao simbol samosvjesne njemačke žene, vrijedne sveopćeg oponašanja, žene koja u teškim uvjetima, počevši od 1940. godine, mora zamjenjivati »svoga čovjeka« — jer taj je čovjek na bojištu. Manje raskošan, ali u argumentaciji militantniji, pokušao je Gustav Ucicky mobilizirati rodoljubne osjećaje Nijemaca svojim sentimentalnim propagandnim filmom *Povratak zavičajnu*, snimljenom 1941. U njemu su bestijalni postupci podljudi, poljskih stražara, trebali naknadno legitimirati Hitlerov napad na Poljsku. Da nisu njemačke trupe tako brzo napredovale — »dokazuje« se u filmu — ne bi bilo spasa za pripadnike njemačke manjine (*Volksdeutsche*) koji su nevini osuđeni, i nikada se oni ne bi mogli vratiti u velikonjemački Re-



Zarah Leander

ich. Film je svojedobno ispunio svoju ulogu koja se sastojala u tome da u Nijemcima izvan domovine učvrsti osjećaj ponosa i veličine i tako ih učini dostojnim svojih germanskih korijena.

Iste je godine Hans Deppe (1897.-1969.) snimio film *Zavičajno tlo*. Osim uznositog prikaza prirode, lijepo snimljenim krajolikom, i nostalgije svedene na izvanjske manifestacije, film ne unosi u igru drugo osim napadno konvencionalnih elemenata radnje koji bi trebali uvjeriti seljake da ih nasljedstvo njihove njemačke grude u najvećoj mjeri odlikuje.

Nacionalsocijalistički domovinski film, kao kategorija *sui generis*, nije drugo nego zaglušujućom glazbom praćena mješavina konzervativno utemeljenog stanja duha, uzvišenog čovjštva, povezanosti s prirodom i već na prvi pogled zemljački obilježenih tipova rasno čistog podrijetla. U nacionalsocijalistički pozitivne ljude usađena je vjera u moć sudbine koja je nepokolebiva bilo što da im se događa. Ta doza providnosti osobito je milostiva prema onima koji su vezani uz mit o krvi i tlu i koji su pripravní dragovoljno umrijeti za svoje nametnute ideale. »Zavičaj«, »Povratak zavičaju«, »Zavičajno tlo« — sve su to karikature fanatizma koje su se već bile istrošile u trenucima propasti Trećega Reicha.

Ekranizacija književnih djela

Egzodus gotovo svih intelektualaca i umjetnika iz fašističke Njemačke rezultirao je zastrašujuće velikim brojem potencijalnih autora scenarija što su radili u inozemstvu, a mogli su pomoći njemačkom filmu da stane na noge. Među njima su bili Georg Keiser, braća Mann, Walter Hasenclever, Odon von Horvath, Alfred Polgar, Vicki Baum, Bertolt Brecht, Willy Haas, Lion Feuchtwanger, Hans Richter, Anna Seghers, Georg Tabori, Ernst Toller, Salka Viertel, Peter Weiss, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Carl Zuckmayer. Tako je intelektualno iscrpljena njemačka kinematografija bila neizbježno upućena na posudbe od klasika kao što su primjerice: Theodor Storm (*Jahač na bijlecu*, *Immensko jezero*), Gerhart Hauptmann (*Pred zalaz sunca* — kao film: *Vladar*), Gottfried Keller (*Ođijela čine ljude*), Rudolf Binding (*Povorka žrtava*), Heinrich von Kleist (*Razbijeni vrč*), Hermann Sudermann (*Mačji brijeg*, *Putovanje u Tilsit*), Theo Fontane (*Effi Briest* — kao film: *Korak ustranu*), John Knittel (*Via Mala*). Njima se pridružuju i nenjemački romanopisci i dramatičari: Lav Tolstoj (*Kreuzerova sonata*), Aleksandar Puškin (*Poštar*), Henrik Ibsen (*Neprijatelj naroda*, *Peer Gynt*, *Nora*), Oscar Wilde (*Lepeza lady Windermere*), Eugene Labiche (*Florentinski slamnati šešir*), Guy de Maupassant (*Bel ami*, *Yvette*, *Dragulji* — kao film: *Romanca u molu*).

Senzibilno-melankolična društvena drama Helmuta Kautnera *Romanca u molu* (1942.) jedini je uvjerljiv primjer poetsko realističnog filma u francuskom stilu. Raskid braka i pomirba nadilaze konkretan psihološki slučaj i dobivaju paradigmatično značenje. Georges Sadoul je pohvalio *Romanca u molu*, s Marijanom Hoppe u glavnoj ulozi Madelaine, kao jedini vrijedan film nacističke produkcije.

Spomenuti redatelji u emigraciji većinom su bili djelatni autori, pa su u toj funkciji bili gubitak za njemački film u istoj mjeri u kojoj su značili dobitak za stranu kinematografiju.

Među spomenutim adaptacijama klasika puki prosjek premašuju samo filmovi Gustava Ucickog *Vladar* (1937.), *Poštar* (1940.), *Put u Tilsit* (1939.) i *Narodni neprijatelj* (1937.). Film *Vladar* jedva da ima išta zajedničko s Hauptmannovom dramom *Pred zalaz sunca* iz 1932., osim obiteljskih odnosa prikazanih na realističnoj pozadini Ruhrskog područja. Uloga krupnog industrijalca Clausena pružila je Emilu Janningu priliku da pokaže cijeli registar svoga talenta. Zanemarujući omrznuti obiteljski klan, Clausen oporučno ostavlja svoje poduzeće državi, što će reći »narodnoj zajednici«. Podsjećajući u mnogo čemu na lik vladara Hitlera, vladar Clausen u svojoj filipici šiba članove Nadzornog odbora riječima koje zvuče kao da ih je izgovorio sam Hitler: »Mi smo ovdje zato da bismo radili za narodnu zajednicu. Služenje narodnoj zajednici mora biti zadaća svakoga čelnika u privredi koji je svjestan svoje odgovornosti. To moje htijenje najviši je zakon mojeg djela. Njemu se mora podrediti sve ostalo, bez protivljenja, čak i ako bih ja zbog toga morao cijelo poduzeće odvesti u propast. Tko se ne podredi tome najvišem zakonu, nema mu više mjesta u poduzeću Clausen-Werke.«

Prijenos Puškinova romana *Poštar* u suvremeni medij filma (1940.) u mnogočemu slijedi predložak (u nas je film prikazan pod naslovom *Dunja, poštarova kći* — op. prev.). Dunja, koju igra Hilde Krahl, kćerka poštara kojega glumi Heinrich Georg, doživljava u mondenom petrogradskom društvu moralni pad. Kako bi odagnala brige svojega simpatično jednostavnog oca, ona mu se predstavlja kao mlada udavača na jednoj lažnoj svadbi koju je fulminantno inscenirao Gustav Ucicky. Otac bi trebao u iluzijama naći utjehu. Da Dunjina podvojena duša ipak nije mogla podnijeti tu životnu laž, pokazat će kasniji tijek života. Drukčije nego u filmu *Vladar*, tu nije književni predložak aktualiziran na oportunistički način, vjerojatno zato što je tijekom produkcije filma Hitler još sa Staljinom pripremao pakt protiv Poljske. Zato je priznati redatelj mogao zanemariti pritisak da ostvari herojski film. Privremeno je mogao eskapirati u slavenski mentalitet i ruski milje.¹¹ Rezultat takve »unutrašnje emigracije« bio je ljudski dirljiv film, vrlo slikovit, nabijen osjećajnošću, čije afektivne kvalitete nedostaju većini nacističkih filmova. Čak i emocionalno prenaplašena scena u kojoj poštar svojim knjizama čita tješiteljsko pismo svoje voljene kćeri, pri čemu gledateljima naviru suze na oči, istodobno je glumački izvrsna i kinematografski djelotvorna. No, film *Poštar*, u kojem postoji razumijevanje za rusku dušu, Goebbels je u trenutku kada se počeo ostvarivati plan *Barbarossa* i kada su njemačke tenkovske postrojbe prodrle u Sovjetski Savez, zabranio prikazivati, a dopustio obnavljanje dotad zamrznute djelatnosti poduzeća Kadetten-film zahvaljujući njegovim antiruskim tendencijama.

Gustav Grundgens nije mogao, kao 1974. Rainer Werner Fassbinder, strogo poštovati sadržaj romana Theodora Fontanea *Effi Briest* iz 1895. godine. Sigurno je upravo zato za ekranizaciju romana, realiziranu 1939., odabrao drukčiji naslov — *Korak ustranu*. Grundgens daje prednost drastičnim scenama, a umjesto dinamičke, pribjegava pripovjedačkoj motorici. Tako se diferencirani psihološki razvoj Effi Briest (koju glumi Marianne Hoppe), od umiješanosti u krivnju do pročišćenja i konačno do samoubojstva, gubi u grozničavoj

Käthe Dorsch i Hilde Krahl u filmu *Komödianten*

inscenaciji i aluzijama punim simbolike. Film ipak ostaje u pamćenju zbog mnogih virtuoznih efekata. Vrijedan je gledanja i zbog mučnog ozračja građanske dekadencije koje se razotkriva na ironičan način.

Harlanov film *Put u Tilsit* (1939.) ubraja se među najbolja ostvarenja toga redatelja. Ritam njegove režije ne samo da dramaturški umjesno lavira između istočnopruskog krajolika i atmosfere zatvorenih prostora, nego prikazuje na psihološki vjerodostojan način unutrašnji život obiju protagonistica. U godini Hitlerova prepada na Poljsku propagandni se elementi svode na raskrinkavanje lošeg karaktera Poljaka. Poljakinji Madlyni Supierskoj, koja je prototipski okarakterizirana kao zla i bezdušna, a k tome još i kao brakolomnica, otac njezine suparnice Elske smije mirno pljunuti u lijevo lice. U glavnim ulogama u filmu nastupaju Anna Dammann (kao Madlyn) i Kristina Soderbaum (kao Elske).

Kako bi uputio filmske stvaratelje na potrebu partijnosti, Goebbels piše: »Ispunjavanje osnovnog zahtjeva svake propagande ne sastoji se u prikazivanju objektivne istine kakva je ona po sebi, nego u prikazivanju dostojnim sredstvima onog dijela te istine koji služi interesima njemačkog naroda.«¹² U skladu s tim zahtjevom ministra propagande, generalizirana su osobna iskustva i pretvorena u mržnju Nijemaca prema Poljacima koju je pohvalno širiti. U svojim memoarima redatelj Harlan naagađa da Goebbels nije bio protiv njegova filma iz umjetničko-kritičkih razloga, nego iz određenih privatnih razloga. Naime, saznalo se za ljubavnu vezu njemačkog ministra propagande i češke filmske dive Lide Barowe, pa je Harlanov film mogao navesti ljude na pikanterne usporedbe. Da se nije radilo o pukom filmskom traču, nego o stvarnoj romanci, pričala je bez ustručavanja u jednoj emisiji ARD-a iz travnja 1991. tada 76-godišnja bivša filmska zvijezda Barowa. »Doktor Goebbels se divno ponašao«, rekla je uz ostalo. U interviewu je emocionalno i raspricano na površan način, prikazivala Treći Reich kao svijet u kojem se nisu međusobno isključivali strast, preljub i prevlast viših državnih razloga. Fantastični svijet nacionalsocijalističkog filma kao da je odjedanput postao stvaran. Po Hitlerovoj naredbi gospođa Lida Barowa protjerana je 1938. godine u Češku.

(S njemačkog preveo Ante Zadrović)

- * Hilmar Hoffmann rođen je 1925. u Bremenu. Godine 1954. organizirao je festival Dani kratkoga filma u Oberhausenu i vodio ga do 1970. Godine 1971. osnovao je prvi komunalni kinematograf, a 1984. Njemački filmski muzej u Frankfurtu na Majni. Kao honorarni profesor Sveučilišta u Marburgu gostovao je s predavanjima o filmu u više gradova u Njemačkoj i u Europi. Više je puta nagrađivan uglednim nagradama za svoj organizatorski rad, te za tekstove s područja povijesti filma i filmske kritike (Deutsches Filmband in Gold, Käuntner-Preis). (Prim. prev.)
Odabrana poglavlja iz knjige Hilmara Hoffmanna: *100 Jahre Film — von Lumière bis Spielberg*, Econ: Düsseldorf, 1995. Prevedena poglavlja odnose se na filmove različitih žanrova snimljene u Trećem Reichu u razdoblju od 1933. do 1945. godine.
- 1 Die Tagebücher von Joseph Goebbels (Dnevnici Josepha Goebbelsa), u izdanju Elke Frölich, II. dio, diktati od 1941. do 1945. 3. svezak, München 1994, str. 389. (1. 3. 1942.).
 - 2 Arthur Maria Rabenalt *Film im Zwielficht. über den unpolitischen Film des Dritten Reiches* (Film o sumraku. O nepolitičkom filmu u Trećem Reichu), München 1958. str. 98.
 - 3 Programski časopis *Licht-Bild-Bühne* (Svjetlo-slika-pozornica) od 19. 10. 1936.
 - 4 Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (Mitovi svakodnevice), Frankfurt/M 1964.
 - 5 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, 4. svezak, München/New York 1987. str. 40.
 - 6 Veit Harlan: *Im Schatten meiner Filme* (U sjeni mojih filmova), Gütersloch 1966.
 - 7 Otto Heinz John: *Das Programm der Ufa-filmkunst. Der deutsche Film 1942/43* (Program filmske umjetnosti UFA-e. Njemački film 1942. /43.), Berlin 1954. str. 68.
 - 8 Citirano prema djelu *Science Fiction in the Cinema* (Znanstvena fantastika u kinu), New York/London 1970. str. 53.
 - 9 Oskar Kalbus: *Vom Wesen deutscher Filmkunst* (O biti njemačke filmske umjetnosti), Altona-Bahrenfeld 1935. str. 109.
 - 10 Usp. *Die Zeit* od 12. 6. 1992.
 - 11 Goebbels je u svom dnevniku zabilježio: »Izvanredan prikaz miljea. Veliko umjetničko djelo.« — Die Tagebücher von Joseph Goebbels, svezak 4, str. 86.
 - 12 Citirano prema tekstu: »Der deutsche Film 1933-1945.« (Njemački film od 1933. do 1945.), dokumentacija Hansa-Petera Kochenratha, Universität Köln, 1963. str. 34.

UDC 791.43-22(430)
791.43(430)(091)

Hilmar Hoffmann

Function of Film in the Third Reich — Entertainment Film (a translation from German)

The paper (excerpts from the chapter of Hilmar Hoffman's book *100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994*) deals with that side of Goebbels' propaganda politics which considered entertainment films to be the most effective means of propaganda. The films that realized this politics and the ways they did it are reviewed.

Noël Carrol

Ontologija masovne umjetnosti*

Noël Carrol, profesor je filozofije na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), u posljednjem desetljeću jedan od istaknutijih predstavnika filozofije umjetnosti, posebice filma i općenito masovnih umjetnosti. Objavio je knjige: *Philosophical Problems of Classical Film Theory (Filozofski problemi klasične filmske teorije)*, Princeton U. P., 1988.; *The Philosophy of Horror: Paradoxes of Heart (Filozofija horora: paradoksi srca)*, Routledge N. Y., 1990.; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (Mistificiranje filmova: mode i mane u suvremenoj filmskoj teoriji)*, Columbia U. P., 1991.; *Theorizing the Moving Image (Teorizacija pokretne slike)*, Cambridge U. P., 1996. U pripremi mu je knjiga *Prolegomena to the Philosophy of Mass Art (Prolegomena za filozofiju masovne umjetnosti)*, Oxford U. P. Objavljuje brojne članke u zbornicima (C. A. Freeland, Th. E. Wartenberg, ured. *Philosophy and Film*, Routledge, 1995. i dr.) i u najuglednijim anglosaksonskim časopisima. Urednik je filmskog časopisa *Millenium*.

Ako pod »tehnologijom« podrazumijevamo ono što uvećava naše prirodne moći, osobito one proizvodne, tada je pitanje odnosa umjetnosti i tehnologije vječnim pitanjem. Međutim, imamo li na umu uži pojam tehnologije, prema kojemu se »tehnologija« odnosi na rutinsku, automatsku, masovnu proizvodnju višestrukih primjeraka istoga proizvoda — bili to automobili ili košulje — tada je pitanje odnosa umjetnosti i tehnologije posebice hitno pitanje upravo našeg stoljeća. I to zato što je, osobito za naše stoljeće, promet umjetničkim djelima pojačano posredovan tehnologijama u užem (masovno proizvodno/distribucijskome) smislu toga naziva. Tehnologija u širem smislu svojevrсна je proteza koja uvećava naše moći.¹ U tom pogledu, tehnologija koja obilježava industrijsku revoluciju zapravo je proteza proteze, uvećavanje naših već uvećanih moći proizvodnje i distribucije, sada uz pomoć automatizacije tehničkih sredstava prvoga stupnja. Nazovimo takve drugotne tehnologije — »masovnim tehnologijama«. Razvoj masovnih tehnologija izgatao je eru masovne umjetnosti, umjetničkih djela otjelovljenih u višestrukim primjercima i raspačavanima naširoko prostorom i vremenom.

Danas je postalo posve obično spomenuti da živimo u okolini kojom prevladava masovna umjetnost — tj. prevladava televizija, filmovi, popularna glazba (podjednako ona na nosačima zvuka kao i ona što je emitirana), *blockbuster* romani, fotografija i sl. Nedvojbeno, takvi uvjeti najistaknutiji su u industrijaliziranome dijelu svijeta gdje je masovna umjetnost, ili, ako vam je draže, masovna zabava, vjerojatno najprošireniji oblik estetskog iskustva za najveći broj ljudi.² Ali masovna je umjetnost prodrła i u neindustrijski dio svijeta, i to do te mjere da na mnogim mjestima, usporedno s izvornim, tradicijskim kulturama, supostoji nešto što je nalik globalnoj masovnoj kulturi, koju je Todd Gitlin nazvao *drugom kulturom*. Doista, u nekim slučajevima ta druga kultura može početi čak i nagrizati prvu kulturu u nekim zemljama trećeg svijeta. U svakom slučaju, postaje sve težim bilo gdje pronaći ljude koji nisu barem donekle izloženi masovnoj umjetnosti kao rezultat tehnologija masovne distribucije.

Nema izgleda da će stisak masovne umjetnosti popustiti. Medijske mogule još i sada oduševljavaju sanjarije o koaksijalnim kablovima što dopiru do svakog kućanstva, a Hollywood proizvodi filmove grozničavom brzinom, ne samo da bi ih prodao na postojećem tržištu, nego i zato da bi svoje ostave dovoljno natrpao kako bi mogle zadovoljiti gargatanski tek centara za kućnu zabavu, koji će se, kako se predviđa, razviti u bliskoj budućnosti. Proizvodnja i nabava svakovrsnog intelektualnog vlasništva dosiže delirijske vrhunce sve u očekivanju da će predviđena medijska tehnologija naprosto tražiti ogromnu količinu proizvoda za emitiranje. Tako, prije nego što drugo, možemo anticipirati daleko više masovne umjetnosti nego ikada prije.

No, unatoč neporecive važnosti masovne umjetnosti za estetsko iskustvo u svijetu kakvoga znamo, u današnjoj se filozofiji umjetnosti masovnoj umjetnosti posvećuje prorijede- na pozornost. Filozofija se umjetnosti čini više zaokupljenom suvremenom visokom umjetnošću, ili, da točnije označimo, suvremenom avangardnom umjetnošću. Počevši od tih praznina u filozofskom pristupu, svrha je ovoga teksta privući pozornost filozofa umjetnosti pitanjima što se tiče masovne umjetnosti, pojave koja je već u prvome planu pozornosti svih drugih pristupa.

Posebno pitanje kojemu se želim posvetiti tiče se ontologije masovne umjetnosti — pitanju načina postojanja djela masovne umjetnosti. Ili, da stvar postavimo drugačije, pokušat ću odrediti ontološki status masovnumjetničkih djela. No,



Kineskinja, J. L. Godard, 1967.: Juliet Berto

prije nego pristupimo raspravi o ontološkom statusu masovnoumjetničkih djela, bit će korisno prvo pokušati odrediti nužne i dostatne uvjete za članstvo u pojmu masovne umjetnosti. Zatim ću uvesti teoriju o ontološkom statusu masovne umjetnosti, i najzad, razmotrit ću moguće prigovore mojim teorijama.

I. Definicija masovne umjetnosti

Možda se prvo pitanje izazvano mojom odredbom masovne umjetnosti odnosi na razlog zašto sam pojavu koju analiziram nazvao »masovnom umjetnošću«, a ne, recimo, »popularnom umjetnošću«.³ Moji su motivi u tome pogledu vrlo jednostavni. »Popularna umjetnost« je ahistorijski pojam. Ako pod popularnom umjetnošću podrazumijevamo umjetnost za niže klase, tada vjerojatno svaka kultura u kojoj se zbila klasna podjela ima i bar neku popularnu umjetnost. Na drugoj strani, ako pod popularnom umjetnošću smatramo umjetnost u kojoj uživaju mnogi ljudi neke kulture, tada bi se moglo nadati da svaka kultura ima bar nekakvu popularnu umjetnost. Ali ono što se naziva »masovnom umjetnošću« nije postojalo kroz cijelu ljudsku povijest. Ta vrsta umjetnosti kojom je pretrpana suvremena kultura — a film, fotografija, *rok and roll* mogu poslužiti kao dobri priručni primjerci za nju — ima neku povijesnu posebnost. Iznikla je u kontekstu modernoga, industrijskoga, masovnoga društva i izričito je izrađena da bi se koristila u takvome društvu, upošljavajući, kako već jest, karakteristične proizvodne snage toga društva — tj. masovnu tehnologiju — kako bi umjetnošću snadbijela ogroman potrošački puk.

Masovna umjetnost, različito od naprosto popularne umjetnosti, nije vrsta umjetnosti koju bismo mogli pronaći u bilo kojem društvu. To je umjetnost masovnog, industrijskog društva, i namijenjena svrhama takvoga društva. Iako je, nedvojbeno, masovna umjetnost povijesno posebna kategorija, ne može se s velikom točnošću odrediti njezin početak. Samo se masovno društvo počelo javljati postupno evolucijom kapitalizma, urbanizacijom i industrijalizacijom, a masovna se umjetnost razvijala s njim u tandemu, javljajući se s takvim uvodnim masovnoinformativnim tehnologijama kakvim je bio tisak, koji je i sam učinio mogućim popularizaciju rađajućih masovnoumjetničkih žanrova, kao što je to bio

roman. Kako se širila industrijalizacija i industrijske tehnologije koje su od nje nerazdvojne, tiskovinama se je pridružio film, radio, telekomunikacije i sada kompjutorizacija, tako da je umjetnost što se tehnološki proizvodi i raspačava postupno postala obilježjem epohe. Ta je epoha počela, barem, u kasnom devetnaestom stoljeću, a nastavila je s eksponencijalnim intenzitetom rasta u dvadeseto i dvadesetprvo stoljeće.

Masovna umjetnost, ukratko, smišljena je za masovnu potrošnju. Smišljena je da je prihvati velik broj ljudi. To je zato jer masovna umjetnost omogućava publici, često razdijeljenoj velikim udaljenostima, istodobnu potrošnju istoga umjetničkoga djela. Vodvilj je bio popularna, ali ne i masovna umjetnost, očito zato što se u sklopu lanca vodvilja u danome trenutku jedan W. C. Fields mogao obratiti samo jednoj publici ograničene veličine u jednom kazalištu. No, kad je Fields preveo svoje točke na film, mogao je istodobno »igrati« na obje strane pruge u Peoriji, u Londonu, čak i u Philadelphiji. Kao što ovaj primjer pokazuje, time što odbijam film nazvati popularnom umjetnošću ne nijemem da često doista postoji neka povijesna veza između popularne umjetnosti, u širokom smislu tog naziva, i masovne umjetnosti. Prilično se često masovna umjetnost razvija iz već postojeće popularne umjetnosti. Balade koje su se prvo raspačavale živom izvedbom i čuvale se zapamćivanjem, ustupile su mjesto potonjim partiturnim baladama, a one partiturnoj glazbi, te su se konačno razvile u zapise na nosačima zvuka. Prijašnje karnevalske predstave s nakazama možda su se razvile u filmove strave, dok su devetnaestostoljetne kazališne melodrame dale reportoar priča i tehnika da bi ih imitirali rani filmovi, upravo onako kao što su pripovjedanje, stilizirane pošalice, koserije, i, konačno, improvizirane komedije postale zamašnim područjem noćnog televizijskog programa, ne spominjući situacijske komedije */sit-com/*.

Naravno, nisu svi tradicijski oblici široko shvaćene popularne zabave preobraženi u masovnoumjetničke oblike. Borba pjetlova, primjerice, nije našla svoj put u masovnu umjetnost. Također, masovna je umjetnost razvila neke oblike koji ne očituju nikakav dug tradicijskim popularnim umjetnostima. Primjerice, glazbeni video vuče nasljedstvo iz prethodnih masovnoumjetničkih oblika kao što je film. Ukratko, iako sva masovna umjetnost može pripadati širem, ahistorijskom razredu popularne umjetnosti, nije svaka popularna umjetnost i masovna.

Ex hypothesi, ono što masovnu umjetnost izdvaja iz šireg razreda ahistorijske popularne umjetnosti — kako to signalizira sama oznaka »masovna umjetnost« — jest činjenica da je proizvedena i raspačavana posredstvom masovnoindustrijskih tehnologija, tehnologija sposobnih isporučiti višestruke primjerke ili komade masovnoumjetničkih djela za međusobno razmaknuta i različita odredišta. Poput masovne manufakture automobila, masovna umjetnost je oblik masovne proizvodnje i distribucije, namijenjena isporuci često geografski udaljenoj, masovno potrošačkoj publici.⁴ Masovna umjetnost je umjetnost masovnoga društva, umjetnost kojoj je određeno da se obraća masovnoj publici posredstvom mogućnosti koje joj pružaju masovne tehnologije.

Masovna umjetnost se proizvodi i isporučuje putem masovnih medija. Ti se mediji nazivaju masovnim zato što proizvod čine istodobno dostupnim srazmjerno velikoj publici, čak i onda kad, u stvarnosti, ne uspijevaju steći veliku publiku. U tom je smislu televizija bila masovnim medijem i prije nego što je u zbilji velik broj ljudi počeo posjedovati televizore.⁵ Proizvodi masovne umjetnosti se, u načelu, proizvode za mnoštvo recipijentata, a masovna tehnologija pridonosi ostvarenju toga cilja time što, kako to iskazuje John B. Thompson, proteže »prostornu i vremensku pristupačnost simbolskih oblika«.⁶

No, iako proizvodnja i isporuka putem masovnomedijskih tehnologija predstavlja nužni uvjet masovne umjetnosti, ovo nije dostatno za identifikaciju kandidata za masovnomjetničko djelo jer se i avangardna umjetnička djela mogu također proizvoditi i isporučivati putem masovnih tehnologija. Robert Ashley upotrebljava iste, široko uzevši, zvukozapisne tehnologije kao što to čine i Rolling Stones i Madonna, dok filmaši poput Michaela Snowa i Jeana Luca Godarda koriste istu filmsku aparaturu koju su rabili David O. Selznik i Victor Fleming u proizvodnji filma *Zameo ih vjetar*. Ipak je prilično jasno da avangardna umjetnička djela, ni onda kad su proizvedena pomoću masovnih medija, nisu prava masovnomjetnička djela zato što ona nisu napravljena za potrošnju masovne publike. Ona su vrlo često napravljena tako da smišljeno zbune masovnu publiku — da razbjesne buržuj-ski senzibilitet. Čak kad to i ne namjeravaju učiniti, svejedno to neizbježno čine jer nužni uvjet da djelo bude avangardnim sastoji se u tome da potkopa, ili barem da prekorači konvencionalna očekivanja.

Avangardna umjetnička djela nisu smišljena tako da budu odmah pristupačna masovnoj publici. S njima se namjerava ili izazvati ili prekoračiti obična razumijevanja i očekivanja koje masovno potrošačka publika ima prema relevantnim umjetničkim oblicima. To ne znači reći da avangardno djelo ne može postati bestsellerom: *Đavolji stihovi* (*The Satanic Verses*) Salamana Rushdieja postali su to. No, objašnjenje tog slučaja više se mora baviti činjenicom da ljudi u takvim mjestima kao što je Iowa prkosno odbijaju dopustiti da im jedan iranski diktator određuje što ne mogu čitati, a manje se mora baviti njihovim poštovanjem prema Rushdiejevim disjunktivnim narativnim strategijama.

Doista, nagađam da Rushdiejeva knjiga, iako je naširoko prodavana, nije naširoko čitana. Zato jer, da bi se čitali s razumijevanjem i uvažavanjem, *Đavolji stihovi* zahijevaju potkovanost u književnoj povijesti, književnoj teoriji, i u vezanim izlaganjima s rascjepljenim temama a to većini anglofonske čitateljske publike nije u malome prstu.

Mostovi okruga Madison (*The Bridges of Madison County*) — da ostanemo u Iowi — jesu masovno umjetničko djelo, ali *Đavolji stihovi* nisu. U čemu je razlika? Prvo djelo je smišljeno da bude pristupačno masovnoj čitateljskoj publici, dok to drugo nije. Ako su druge stvari iste, svaki obrazovani potrošač morao bi moći razumijeti *Mostove okruga Madison* bez neke posebne potkovanosti, osim sposobnosti da čita i osnovne vještine u fikcionalnim praksama. *Đavolji stihovi*, na drugoj strani, zahtijevaju posebnu potkovanost za svoje

razumijevanje, iako se, naravno, nju može steći i samouko. (...)

Zaista, kroz cijelu epohu masovne umjetnosti, upravo su branitelji avangardne estetike (npr. Collingwood, Adorno i Greenberg)⁷ bili najoštrij kritičari masovne umjetnosti. Za njih je avangarda bila i povijesna i pojmovna antiteza masovnoj umjetnosti. Time što je antiteza masovnoj umjetnosti avangarda može dati, na hegelijanski način, uvid u »tezu« — masovnu umjetnost — iz otpora kojoj izvlači svoj program i svoju svrhu. Avangardna umjetnost je pravljena da bude teška, da bude intelektualno, estetski, a često i etički izazovna, da bude nepristupačna svima bez određene podloge znanja i stečenih senzibiliteta. Masovna umjetnost je, nasuprot tome, pravljena da bude laka, da bude priručno pristupačna najvećem mogućem broju ljudi, s najmanjim naporom.

Avangardna umjetnost je ezoterijska; masovna umjetnost egzoterijska. Masovna umjetnost teži steći masovnu publiku. Tako, ona teži biti naklonjena korisniku */user friendly/*. Idealno, strukturirana je tako da bi je mogao praktički bez ikakva napora razumijeti i cijeniti velik broj ljudi. Napravljena je tako da uhvati i zadrži pozornost široke publike, dok je avangardna umjetnost rađena tako da bude naporna i da spriječi mogućnost da je široka publika lako prihvati.

Po tome što je masovna umjetnost smišljena za prisvajanje širokog tržišta, ona teži izboru onih sredstava koji će je učiniti raspoloživom masovnoj, nepodučenoj publici. Stripovi, komercijalni filmovi i televizija, primjerice, pripovijedaju pomoću slika. A slike su simbolima** kod kojih, ako su je sve ostalo isto, odmah i automatski prepoznavamo na što upućuju naprosto pogledavši ih. Naime, slikovno raspoznavanje usvajamo zajedno s raspoznavanjem predmeta, te smo tako sposobni prepoznati sliku nečega, recimo jabuke, onda kad smo već »u prirodi« sposobni zamjedbno razabrati one stvari u našem slučaju jabuke koje su oslikane na slici. Djeca, štoviše, često iz slika nauče što je koja stvar, prije no što ih u vide u zbilji.⁸ Slikovno raspoznavanje ne zahtijeva nikakvu zamjetnu poduku. Na taj način, masovnomjetnički oblici koji se oslanjaju na slike kao svoje temeljne sastavnice bit će temeljno pristupačni potencijalno neograničenoj publici. Doista, upravo je ta značajka filmova — pokretnih slika — izvorno pridonijela međunarodnoj popularnosti nijemoga filma, te je on postao globalnim umjetničkim oblikom naprosto zato što su ga mogli razumijeti gotovo svi bez obzira na njihove nacionalne, klasne, religijske i obrazovne podloge.

Potruga za onime što će biti masovno pristupačno teži u masovnoj zabavi uvjetovati i izbor sadržaja. Tako, akcijsko-pustolovni scenariji upotrebljivi su za masovnomjetničke svrhe zato jer je gotovo svakome lakše slijediti tjelesno nadmetanje između čvrsto ocrtanih snaga dobra i zla nego kompleksnu psihološku dramu, jer ona može zahtijevati određenu kulturalnu potkovanost koja, lako moguće, običnom gledatelju nedostaje. To jest, lakše je nasumično izabranom običnom gledatelju razumijeti *Smrtonosnu borbu* */Mortal Combat/* nego *Uvećanje* */Blow Up/*.

Stvar je, ili zadaća, masovne umjetnosti da se obraća masovnoj publici. Na to ih može tjerati težnja zaradi u kapitalistič-

kim državama, ili ideološke svrhe u totalitarnim zemljama. A to, povratno, diktira određena poželjna unutarnja ustrojstva masovnoumjetničkih djela — tj. masovnoumjetnička djela težat će onim strukturama koje će, poput slikovnog prikazivanja, biti razumljive skoro pri prvome dodiru, bez specijalizirana priprema uvežbavanja ili bez napora, i to za ogroman broj ljudi. Masovnoumjetnička djela teže prema određenoj vrsti homogenosti upravo zato jer ciljaju na aktiviranje onoga što je zajedničko nepreglednome puku potrošača.

Kritičari — uglavnom avangardistički — vrlo često, kad raspravljaju o masovnoj umjetnosti, izdvajaju upravo tu tendenciju prema homogenizaciji da bi se nad njome zgražavali. Traganje za zajedničkim nazivnikom, podjednako na razini stila i sadržaja, nije mana u masovnoj umjetnosti, nego koncepcijski program uvjetovan funkcijom masovne umjetnosti. (...)

Prikupivši i pojačavši neke od ovih zapažanja, mogli bismo definirati masovnoumjetničko djelo pomoću sljedeće formule:

X je masovnoumjetničko djelo ako i samo ako je:

- 1) x višestruki primjerak ili uzorak umjetničkog djela
- 2) proizveden i raspačavan pomoću masovne tehnologije,
- 3) pri tome je to djelo namjerno isplanirano tako da u svojim strukturalnim izborima (tj. u svojim oblicima pripovijedanja, simbolizmom, namjeranim emocijama, čak i svojim sadržajem) teži onim izborima što obećavaju razumljivost djela najvećem broju relativno nepodučene publike, uz najmanji mogući napor, gotovo pri prvom dodiru.

Do prvoga sam uvjeta došao utvrdivši da je moje područje razmatranja masovna umjetnost, a ne masovna kultura koja predstavlja širu kategoriju. To jest, mojom su brigom oni primjerci masovne kulture koje uže identificiramo kao umjetnost — poput drama, priča, ali ne i emisija vijesti, kuharskih emisija, ili sportskih događaja. Kako masovnoumjetnička djela nisu avangardnim djelima, ne bi trebalo biti poteškoće u utvrđivanju pripada li određeni primjerak već uhodanim umjetničkim oblicima — poput drame ili pjesme — ili odaje klasično prepoznatljive umjetničke svrhe kao što su prikazivanje ili izražavanje. Činjenica da su masovnoumjetnička djela ona što se naziva mnogostруким ili uzorak-umjetnostima jest ona osobina djela koja će, ako to već nije očito, biti razjašnjena u sljedećem odjeljku ovoga eseja.⁹

Drugi uvjet da se masovnoumjetnička djela proizvode i raspačavaju pomoću masovne tehnologije — trebao bi također biti prilično očitim. Masovna umjetnost se javlja povijesno; nije oduvijek s nama. Ona se pojavljuje na sceni tek onda kad se javljaju i tehnologije sposobne za masovnu proizvodnju i isporuku. Zato masovna umjetnost nije prosto popularna umjetnost. Ona podrazumijeva tehnologiju koja je sposobna isporučivati mnogostrukie primjerke (barem dva) nekog tipa masovnoga djela istodobno za više od jednog prihvatnog odredišta. Walter Benjamin je govorio o masovnoj umjetnosti u odrednicama masovne reprodukcije.¹⁰ To je pri-

lično u redu za takve stvari kao što su neke fotografije, ali ta odrednica ne obuhvaća baš dobro mogućnost istodobnog emitiranja. Umjesto toga, plodnije je razmišljati o masovnoumjetničkim djelima kao onima koja se mogu isporučiti višestrukim recepcijskim sjedištima istodobno.

Pojam razlučnog recepcijskog sjedišta pomalo je ovdje osjetljivo pitanje. Ne može ga se odrediti u odrednicama mjerljivih razmaka između recepcijskih sjedišta. Domaćinstvo prosječne veličine s dva televizora u standardnim uvjetima ima barem dva razlučna recepcijska sjedišta.¹¹ (...) Svaka kazališna pozornica ima razlučno recepcijsko sjedište, ali, za razliku od televizije, u kazalištu je nemoguće isporučiti istu predstavu istodobno za dva recepcijska sjedišta, dok je ta sposobnost *sine qua non* masovno tehnoloških prijenosa umjetnosti, poput onih televizijom.

No, iako je proizvodnja i raspačavanje relevantnih umjetničkih djela masovno industrijskim tehnologijama bitna crta masovnoumjetničkih djela, nije dostatna da bi se identificirala neka pojava-kandidat kao masovnoumjetničko djelo, jer, kako smo vidjeli, posve je protuintuitivno uračunati avangardna umjetnička djela, poput filmova Stana Brakhagea, kao masovnoumjetnička djela. Takva se djela može proizvesti i isporučiti posredovanjem masovnog medija, ali od njih se ne može očekivati da će pridobiti nepripremljenu masovnu publiku. Ta djela nisu ni spoznajno ni emotivno lako razumljiva običnim gledateljima. Iz tog razloga, Brakhage predavanjima uvodi u svoje filmove: pokušava obrazovati svoju publiku za način na koji da gledaju njegove filmove. Prava masovnoumjetnička djela su ona čiji su koncepcijski izbori učinjeni s jednim okom na potrebu da gledateljima zamče svoju razumljivost, gledateljima koji će ih, bez specijalizirane potkovanosti, moći razumjeti i cijeniti gotovo pri prvom dodiru, ulažući pritom neznatan napor.¹²

Rock glazba, na primjer, uz dodatak svojoj harmonijskoj jednostavnosti, uključuje lako utvrdiv podržavateljski udarački ritam */backbeat/* koji pomaže organiziranju ostaloga zvuka. Taj ritam nije ništa drugo nego naglašena ili prednjeplana okvirna referencija čija repetitivnost jamči lak ulazak u ritmičku strukturu koja se na njemu temelji. Kako to iskazuje stara beatlesovska pjesma, *Rock and roll glazba /Rock and Roll Music/*: »Tu je *backbeat*, ne možeš ga izgubiti« */»It's got a backbeat, you can't lose it«/*. Većina ga ljudi može brzo prihvatiti i gibati se prema njemu, barem lupkajući cipelom ili prstima, ritmičkim klimanjem glave. Upravo ta unutarnja strukturalna crta, između ostalog, čini rok muziku globalno prihvatljivom.

Netko bi mogao pomisliti da se *rock* glazba, zato što se većinom pjeva na prirodnom jeziku, neće osobito širiti. No, sociolozi su otkrili da slušatelji ne posvećuju pozornost samo riječima u rocku, nego širokim emocionalnim obrisima cijele stvari.¹³ Moskovski se student, tako, može predavati istim tonovima euforije i prkosa kao i njegov vršnjak u Liverpoolu.

Po tome što moja definicija masovne umjetnosti ističe njezinu potragu za strukturama koje mogu zadobiti masovnu publiku, formula sugerira bogat empirijski program za proučavanje masovne umjetnosti. Naime, pitanje koje se čini uvijek

korisno postaviti, kad su posrijedi masovnoumjetnička djela, jest: što je to u relevantnim djelima što im omogućuje da zadržavaju pažnju široke publike. To što montažni ritam u MTV-ovim videima iznosi 19. 94 kadra u minuti¹⁴ pomaže objasniti zašto glazbeni video prikliva gledatelja za ekran takav ritam ne daje baš priliku otklonu pažnje. Doista, uzmemo li u obzir način na koji naš zamjedbeni sustav djeluje, tj. uzmemo li u obzir nehotačnu tendenciju naše pažnje da se razbudi (iz zvukovno adaptacijskih razloga) pri nastupu novih nadražaja, moglo bi se reći da MTV iskorištava naše temeljne instalacije, te se tako većina gledatelja nađe nedoljivo privučena njegovim slikama.¹⁵

II. Ontologija masovne umjetnosti

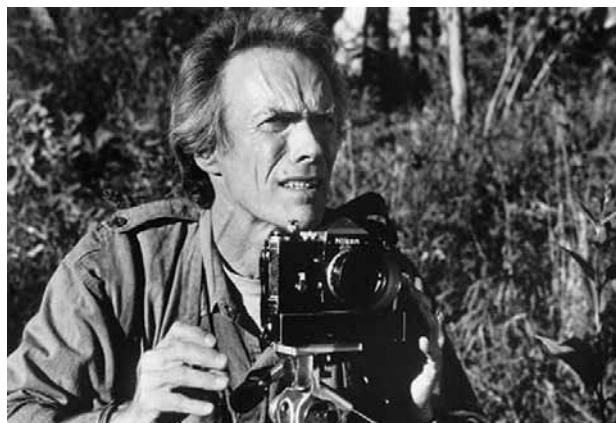
Imajući definiranu prirodu masovnoumjetničkog djela, sad mogu prijeći na pitanje o njegovom ontološkom statusu pitanju o načinu na koji postoji masovnoumjetničko djelo. Moja strategija će biti da prvo pokušam okarakterizirati ontološki status filma, kako bih nastavio utvrđivanjem može li se ta karakterizacija poopćiti, s prikladnim prilagodbama, na druge umjetničke oblike, kao što su to fotografija, zvučni zapisi, radio emisije i telekomunikacije.

Koristan način da se dospije do ontologije filma jest da se usredotoči na razliku između kazališnih i filmskih predstava.¹⁶ Recimo da se danas u osam sati u obližnjem lokalnom premijernom kazalištu daje predstava *Majstora graditelja* [*The Master Builder*], a u susjednom kinu predstava *Vodenoga svijeta* [*Waterworld*]. Čovjek može otići na bilo koju od njih. U oba slučaja, vjerojatno će sjediti u gledalištu, a moguće je da obje predstave počnu dizanjem zastora. Ali, uza sve te površinske sličnosti, postoji duboka ontološka razlika između dvaju predstava.

Nedvojbeno, ta će tvrdnja nekim filozofima izgledati čudnom. Jer, ako se pravi razlika između dvaju vrsta umjetnosti onih koje su jedinične i one koje su višestruke tada su filmske i kazališne predstave istovrsne: i dana kazališna i dana filmska računat će se kao primjerak danoga uzorka [*tokens of a type*]. U svakome od tih slučajeva, predstava je primjerak [*token*] određenog umjetničkog uzorka [*type*] *Majstora graditelja*, na jednoj strani, a *Vodenog svijeta*, na drugoj u smislu da ako bilo koji pojedinačni primjerak spomenutoga uzorka bude uništen, recimo da izgori, njegov uzorak će i dalje postojati.¹⁷

Očito, razlika uzorka i primjerka, *** iako od pomoći u lokalizaciji ontološke razlike između nekih slika i skulptura, na jednoj strani, i takvih stvari kao što su to kazališni komadi, filmovi, romani i simfonije, na drugoj, nije dovoljno istančana da bismo pomoću nje razlikovali filmsku predstavu od kazališne. Da bismo dospjeli do te razlike, instruktivno je razmotriti drukčiji put kojim bismo, s jedne strane, došli od identitetnog uzorka kojeg čini dani kazališni komad do pojedinačnoga primjerka njegove dramske izvedbe, a s druge strane, od identitetnoga uzorka kojeg čini dani film do izvedbe (odnosno projekcije) toga filma.

Da bismo došli od uzorakfilma do njegova izvedbenog primjerka potreban nam je izvornik [*template*]. Standardno je to jedna filmska kopija, ali može biti i videovrpca, laserska



Mostovi okruga Madison, C. Eastwood, 1995.: Clint Eastwood

disketa ili kompjutorski program kodiran u fizikalnome mediju. Takvi izvornici su i sami primjerkom; svaki od njih može biti razoren i svakog se od njih može staviti na određeno mjesto, iako to ne možemo učiniti i sa samim uzorakfilmom (djelom) *Vodenim svijetom*. Nije uzorakfilmom niti negativ djela. I on je tek jedan primjerak toga djela među drugima. Originalni negativ Murnauova *Nosferatua* razoren je po sudskome nalogu, ali taj film svejedno postoji.

Svaka je filmska projekcija primjerak toga uzorakfilma; svaki primjerak prikazivanja čini nam dostupnim dani uzorakfilm. Ali kako bismo predočili primjerak izvedbe filma, potreban nam je izvornik, filmska kopija ili videokaseta ili laserska disketa koji je i sam primjerkom toga uzorakfilma. Primjerak izvedbe filma generira se iz izvornika mehanički (ili elektronički) u skladu s rutinskim tehnološkim postupkom. Na taj način, primjerak filmske izvedbe, dotično prikazivanje filma nije umjetničkom izvedbom niti traži umjetničku procjenu.

Naravno, netko se može potužiti da se film prikazuje neoštro, ili da slika u projektoru izgara, ali ti prigovori nisu estetski. Prigovara se mehaničkoj stručnosti operatera. Stručnost operatera je, nedvojbeno, preduvjet našeg pristupa umjetničkom djelu kao uzorakfilmu. Ali nije predmetom estetskih razmatranja.

Stvar je vrlo drugačija kad su u pitanju kazališni komadi. Razlika je dijelom funkcija činjenice da se kazališni komadi mogu držati ili književnim djelima, ili pak izvedbenim djelima. Kad je kazališni komad, poput *Čudne međuigre* [*Strange Interlude*], razmatra kao književno djelo, tada je moj svezak *Čudne međuigre* primjerak uzorakdjela *Čudne međuigre* na isti način na koji je moj svezak *Stražara* [*The Warden*] primjerak Trollopeova romana. Ali kad ju se promatra sa stajališta kazališne izvedbe, primjerk *Čudne međuigre* posve je određena predstava koja se javlja u određenom vremenu i na određenom mjestu.

Dok se filmsku izvedbu generira iz izvornika, a ne iz interpretacije, kazališna se predstava *Čudne međuigre* generira uz pomoć tumačenja, a ne iz izvornika. Kad se koristi u kontekstu izvedbe, uzorak-igrokaz *Čudna međuigra* Eugena O'Neilla funkcionira kao recept kojega trebaju popuniti



Blow Up, M. Antonioni, 1966.

drugi umjetnici redatelji, glumci itd. Nadalje, interpretacija ravna izvedbom primjerka igrokaza, izvedbom koja se od večeri do večeri nudi publici.

Štoviše, takva interpretacija igrokaza jest uzorkom; samo dano izvedbeno tumačenje igrokaza može se oživjeti nakon priličnog vremenskog zijeva i može se oprimirčiti u različitim kazalištima s brojčano različitim ali kvalitativno istovjetnim kulisama. Prema tome, primjerak izvedbe uzorak-igrokaza generira se putem interpretacije, koja je u sebi uzorkom. Dakle, kazališne interpretacije jesu uzorci unutar uzorka.¹⁸ Krećemo se od uzorka-igrokaza do izvedbe kroz interpretaciju koja je uzorkom. To je suprotno od puta koji se prelazi od uzorakfilma do primjerka prikazivanja filma, jer je taj put posredovan izvornikom koji je i sam primjerkom.

Prije sam upozorio da pojedinačna filmska izvedba tj. film što se prikazuje u vašem obližnjem kinu nije sam po sebi umjetničko djelo, dok s kazalištem stvari stoje posve drukčije. Kazališna izvedba je umjetničko djelo za sebe. Traži se umijeće i mašta da bi se odjelovila interpretacija, dok filmska izvedba ne traži ništa više nego tehničku spretnost. U kazalištu kakvo nam je poznato, i igrokaz, i tumačenje, i izvedba svako je od njih kandidatima za estetsku procjenu.

U najboljem slučaju, kazališni komad, njegovo tumačenje i njegova izvedba integrirani su, iako možemo raspoznati da su to razlučivi slojevi vještine, čak i onda kad jedna osoba napiše komad, režira ga i igra. Mnogo je slučajeva kad loš komad pronađe dobro tumačenje, odjelovljeno u izvrsnoj predstavi, dok, drugi put, dobar komad biva loše protumačen, ali dobro izveden, itd. Činjenica da nam povlačenje tih razlika pada tako lako upozorava nas da je, kad komad dođe do pozornice, riječ o različitom sloju umijeća, sloju koji se ne može naći u filmu na isti način. Zato, dok je u kazalištu uzorak-igrokaz svojevrstnim receptom koji redatelj i drugi umjetnici interpretiraju, dobivajući različita, iako povezana, umjetnička djela, dotle je u filmu recept (tj. njegov scenarij) i umjetničko tumačenje redatelja, glumaca itd. postalo neodvojivom sastavnicom samoga umjetničkoga djela. Ne vrednujemo scenarij neovisno o proizvodnji filma, a čin projekcije filma uopće ne vrednujemo estetski.

(...) Naše je sljedeće pitanje: može li se ovaj obrazac analize poopćiti na druge oblike masovne umjetnosti, uključujući

fotografiju, radio, telekomunikacije, muzičke zapise i dobro prodavane mekoukoričene romane /*pulp fiction*/.

Dobro prodavani mekoukoričeni romani, poput književnosti uopće, jesu umjetničkim djelo-uzorkom. Moj svezak *Dara* /*The Gift*/ primjerak je romana Danielle Steele na isti način na koji je moj svezak *Čudesnoga brda* primjerak romana Thomasa Manna. U oba slučaja, razaranje mojih primjeraka neće u standardnim uvjetima uništiti Steelein ili Mannov roman. Doista, svaki grafički primjerak Steeleinova romana može biti spaljen, a da on uspije preživjeti ako,... *la Fabrenheit 451*, neka osoba zapamti tekst. Naravno, za kolokvijalni je jezik nategnuto te primjerce *Dara* nazvati »izvedbama«; možda bi bilo bolje govoriti naprosto o »primjercima«, ili o »receptijskim primjercima« onda kad naš obrazac analize što smo ga razvili u odnosu na film proširujemo na druge oblike masovne umjetnosti. Štoviše, kao i u filmskom slučaju, naš pristup djelima mekoukoričenih romana ide preko receptijskih primjeraka koje su sami generirani pomoću izvornika, uključujući i uzorak-napravu /kompjutor/ i programe i, možda na samome rubu, otiske u pamćenju.

Ako se od mekoukoričenih romana okrenemo fotografiji, prva stvar koju možemo uočiti jest da ne mora biti, gledano s ontološkog stajališta, da je fotografija uvijek višestruki umjetnički oblik. I to zato jer je moguće, prema načinu proizvodnje fotografija, da postoje fotografska umjetnička djela koja su jedinična, poput dagerotipija.¹⁹ Takve fotografije imaju ontološki status karakterističan za status umjetničkih slika.

Kao i s *Mona Lisom*, ako se razori dagerotipija Niepcea, izgubili smo dagerotipiju, iako nam može ostati njena fotografska reprodukcija, i to će biti istovrsno kao kad bismo izgubili da Vincijevo remekdjelo jer je netko rasparao *Mona Lisu* u Louvreu, i to unatoč tome što bismo i dalje imali sve brojne muzejske razglednice. Kad je riječ o takvim fotografski jedinstvenim djelima, njihove takozvane reprodukcije nisu primjercima djela, nego dokumentacijom o njima. Zato ne želim nazvati takve jedinstvene fotografije masovnom umjetnošću u pravome smislu, iz istih razloga iz kojeg ni *Mona Lisa* nije primjer masovne umjetnosti, unatoč činjenici da o njoj postoje beskonačni fotografski dokumenti u tekstovima o povijesti likovnih umjetnosti i u putničkim vodičima.

Na drugoj strani, uz jedinstvene fotografije, postoje mnoge fotografije koje izravno upadaju u kategoriju masovne umjetnosti. Predvidljivo je, uzme li se u obzir fotografski temelj filma, obrazac koji smo razvili za analizu filma posve dobro pristaje i za takve fotografije. Jer se receptijski primjerci takvih fotografija generiraju iz izvornika, kao što je negativ, koji je i sam primjerkom, a djela u pitanju nastavljaju postojati čak i kad su izgubljeni ili razoreni negativi i kad je veći dio drugih primjeraka relevantne fotografije izgubljen.

Ako razmotrimo radio i televiziju, prvu stvar koju treba istaknuti jest da su u najvećem broju slučajeva emisije tih medija zapisane u takvim tvarima kao što su to magnetska vrpca, kinetoskopi, videovrpce, ili digitalni programi za naknadno emitiranje. Ta je praksa postala prilično standardnom u ra-

diju koncem 1940-ih. A u takvim slučajevima, obrazac analize potpuno se poklapa s onime primjenjenim na film, zato jer primjerci vrpce služe kao nužni izvornici koji omogućuju recepcijske primjerke. Ali što je s jednokratnim emisijama koje nisu zapisane na vrpici ili umjetnički modificirane (takvim postupcima kao miksanjem) na izvoru priopćenja?

Očito, i nezapisane jednokratne emisije na radiju i televiziji trabaju se računati kao primjerci masovne umjetnosti, zato jer mogu istodobno pružiti višestruke recepcijske primjerke istoga djela — pjesmu ili dramu — u recepcijskim sjedištima koja su geografski udaljena jedna od drugih. Ali što je izvornikom u takvu slučaju? Sugerirat ću da je njihovim izvornikom transmijski signal ili priopćajni signal koji se derivira iz izvora priopćenja pomoću naprave za kodiranje i moduliranje a u svrhu transmisije, i koji se prima pomoću naprave za demodulaciju i dekodiranje, kao što je to kućni radio i televizor. Svaki recepcijski primjerak izveden je iz izvornika pomoću mehaničko/električnog procesa (nasuprot umjetničkog). Kao što projiciranje filma nije ni umjetničko ni interpretativno, nije to ni uključivanje radija i televizije, ili traženje stanica na njima. Recepcijski primjerci emisije fizički su procesi. Emisijski signal je fizikalna struktura i neki od tih recepcijskih primjeraka emisije mogu biti razoreni npr. ometanjem dok radijsko i televizijsko masovnoumjetničko djelo i dalje postoji. Naravno, tamo gdje se emisijski signal izvodi iz magnetskog izvornika možemo ne samo magnetsku vrpcu, nego i relej izvornika, uključujući i transmijski signal uzeti kao posrednika između masovnoumjetničkog uzorak djela i njegova recepcijskog primjerka.²⁰

Tamo gdje nezapisana jednokratna emisija uključuje scenarij, kao u slučaju drame, ili partiture u slučaju glazbe, nemamo nikakva problema u shvaćanju da to imamo posla s uzorkom koji, u načelu, može biti oprimirčen i po više puta. No, problem se javlja pri pomisli na one emisije u kojima se javlja improvizacija (bez zapisivanja na vrpici i bez miksanja), jer moglo bi nas zabrinuti što tu nećemo moći odrediti koji su slučajevi recepcije primjercima. Vjerujem da naša nelagoda ovdje počiva na intuiciji da se u slučaju improvizacije radi o jedinstvenim, jednokratnim događajima.

Dva su načina, vjerujem, na koji se taj problem može rješavati. Prvi je da prihvatimo da je improvizacija singularno umjetničko djelo i da ustvrdimo kako su recepcijski primjerci improvizacije kao i u slučaju jedinstvenih fotografija prije dokumentacijom nego primjercima djela u pitanju. Međutim, drugo rješenje toga problema, a to mi je rješenje draže, sastoji se u tome da se zaniče da je improvizacija, u načelu, singularno umjetničko djelo. I to zato jer izvorni umjetnik može zapamtiti improvizaciju i ponovno je odsvirati; a u razdoblju masovne umjetnosti one mogu biti snimljene i/ili ih slušatelji mogu zapamtiti, i, opet, oni ih mogu notno zapisati i/ili ponovno odsvirati. Improvizacija nastavlja svojim postojanjem sve dotle dok njezini izvedbeni primjerci mogu biti ponovljeni. Umjetnička slika prestaje postojati kad je »original« razoren; ali, strogo govoreći, ne postoje izvornici u slučaju improvizirane glazbene ili kazališne produkcije. Konceptualno je moguće replicirati improvizaciju, ali nije

moguće replicirati umjetničku sliku, barem ne dok je u pitanju standardni pojam slike. (...)

Priča o zvukovnome snimanju odgovara objašnjenju tipičnoga emitiranja iz vrlo izravnoga razloga: većina tipičnih emitiranja popularne glazbe uključuje i zvukovno snimanje. U zvukovnome snimanju, mikrofoni preobraća slušne vibracije u električne impulse, koji se pojačavaju i prenose na glavu magnetofona koja je elektromagnetom što proizvodi uzorke na tvari kojom je prevučena magnetska vrpca. Taj se proces, opet, preokreće pri reprodukciji; tamo se magnetski obrazac pretvara u vibracije koje se pojačavaju nekim tipom zvučnika ili slušalica. I ponovno, glazbeno djelo, koje je uzorkom, generira pojedinačne recepcijske primjerke u mojoj dnevnoj sobi putem izvorničkog primjerka, a taj se, u ovome slučaju, sastoji od magnetskog obrasca ili od relejnog primjerka.

No, kao i s nekim medijima koje smo već ispitali, i kod zvukovnog snimanja mogli bismo zaželjeti povući razliku između dviju vrsta slučajeva: između glazbenih komada koji su stvoreni u studiju pomoću miksanja, nadosnimavanja itd., i koje bismo mogli smatrati konstruiranim, masovnoumjetničkim umjetničkim uzorcima, i glazbenih komada koji su potencijalno neuljepšanom dokumentacijom neovisno postojeće muzičke izvedbe.²¹ Iako se vjerojatno ima dobrih osnova, vjerujem i statističkih, prvu vrstu smatrati pravom masovnom glazbom, potonja je odigrala neporecivu povijesnu ulogu u razvoju masovne kulture, iako budućnost izgleda da pripada masovnoj glazbi konstruiranoj u studiju.²²

Privremeno se čini, dakle, da obrazac analize koji smo razvili kako bismo izolirali ontološki status filma funkcionira i preko plota, općenito za masovnoumjetnička djela. Masovnoumjetnička djela višestrukog su postojanja, ona su uzorak-djela. Posebnije, ona su uzorci čiji se recepcijske primjerke generira pomoću izvornika, ili relejima izvornika koji su i sami primjerci. To omogućuje da se razlikuje djela u pitanju od singularnih umjetničkih djela, na jednoj strani, i od uzorak-djela čije se primjerke generira putem interpretacija. Naravno, to ne odvaja djela u pitanju od nekih djela koja nisu umjetnička. Televizijske emisije vijesti i situacijske komedije dijele isti modus postojanja time što su istom vrstom uzorka. Ono po čemu se razlikuju jest u njihovim pretenzijama na status umjetnosti.

(****)

III. Je li masovna umjetnost irelevantna

Jedan od prigovora mojoj polaznoj tvrdnji u ovome eseju da je masovna umjetnost vrijedan predmet estetskog istraživanja mogao bi biti u tvrdnji da je masovna umjetnost već prošlost. Prema tom prigovoru, ovaj predmet razmatranja nema onu ozbiljnost koju mu ja dajem, budući da će se masovna umjetnost pokazati tek svjetlećom točkom na ekranu povijesti. Masovna umjetnost na putu je odlaska. Evolucijska putanja komunikacijske tehnologije otklanja se od masovne umjetnosti a prema poosobljenoj /*customized*/ umjetnosti. Potrošač umjetnosti budućnosti neće biti dijelom masovne publike. Potrošači u bliskoj budućnosti bit će toliko ojačani novim informacijskim tehnologijama da će moći personalizirati svoj umjetnički jelovnik, ponajčešće interaktiv-

no. Doista, možda ćemo svi postati umjetnici u nadolazećoj eri kiberutopije /cyber-utopia/.

Moglo bi se dalje tvrditi da masovna umjetnost, kako je ovdje zamišljam, neće biti drugo do kratkoga kolebljiva trenutka koji prethodi slavnome nastupu visoko individualizirane, tehnološke umjetničke potrošnje (i proizvodnje). Do određene mjere, izgledi poosobljene umjetnosti već su vidljivi u postojanju kablovskih i satelitskih stanica za specijalizirane gledatelje, koji mogu birati između posebnih postaja za animirane filmove, posebnih za znanstvenu fantastiku, za komediju, za povijest itd. Ali to je samo djelić onoga što tek treba doći. Takozvana sinergija između telefonskih, računalnih, satelitskih i video tehnologija obećava razdoblje personalizirane umjetničke potrošnje koja će proizvesti potražnju za proizvodnjom tehnoloških umjetničkih djela nevjerojatne raznolikosti. Kad, tako, nestane masovne publike, i masovna će umjetnost nestati s njome. A ta je neizbježnost tu, iza prvoga ugla.

Prema mojemu su mišljenju takva proročanstva uveliko preuranjena. Vrsta »poosobljavanja« s kojom smo suočeni u obliku televizijskih postaja specijaliziranih za komediju, za crtiće, za djecu i slično,²³ nije svjedočanstvom nestajanja masovne umjetnosti, budući da su izbori koje te postaje pružaju samo izbori između tipova ili žanrova masovne umjetnosti. Strukture emisija na postojama komedije ili znanstvene fantastike nisu vrsno različite od uobičajenih, zato jer su sve emisije zapravo smišljene da budu dostupne običnom neškolanome gledatelju za brzi izbor s najmanjim naporom. Sve te emisije mogu se, lako, zajedno pojaviti i u sklopu jedne postoje ili u sklopu mreže koja se ne posvećuje samo jednom žanru emisija. One su sada skupljene u jednu postaju, ali je ta postaja i dalje posvećena širokoj, heterogenoj publici. Prema ustrojstvu, emisije na takvim postajama još su primjerima masovne umjetnosti. Paralelna montaža u *Babylon 5* i *Čudesnim pričama* /*Amazing Stories*/ istovrsna je s onom

koju se upotrebljava u *Začaranima* /*Bewitched*/, *Dick Van Dyke Show* i *Jeffersonovi* /*The Jeffersons*/.

Nisam uvjeren ni da će masovna umjetnosti iščeznuti napretkom tehnologija koje bi mogle pružati raznovrsniji doživljaj. Više je razloga za to. Prvo, gospodarstvo velikih razmjera kojega omogućavaju tehnološki mediji čine komunikacijske industrije sklonima proizvodnji »masovno proizvodnih medija, pronalaženju zajedničkog nazivnika i masovne publike«. ²⁴ Te se industrije neće tako lako odreći prednosti gospodarstva velikih razmjera i dobitka kojega ono donosi. Naravno, ovi interesi ne kontroliraju samo njihovu vlastitu masovnoumjetničku proizvodnju, nego i relevantne masovnomedijske tehnologije isporučivanja djela i njihove distribucije. A možemo biti sigurni da oni neće ubiti gusku koja im nese zlatna jaja.

Nadalje, publika se neće promijeniti samo zato što su se promijenila tehnološka sredstva. Ukus za lako dostupnu umjetnost neće ispariti, niti će nestati užitak koji imamo u tome što umjetnička djela gledamo zajedno s velikim brojem naših sugrađana. To jest, društvenost koju na više načina pruža masovna umjetnost kao uobičajen izvor razgovora i kritike i kao spremište zajedničkih kulturalnih simbola daje moćnu motivaciju za opstanak masovne umjetnosti. I, u dodatku, daleko je od očitosti da većina ljudi toliko žudi za prehvaljenim sposobnostima za interaktivnost i selektivnost, što su nam tobože danas stavljene na stol.²⁵

Tako, postoje ekonomski i psihološki protupritisci što tjeraju ljude na ratovanje protiv širenja personaliziranih komunikacijskih utopija koje navješćavaju pametnjaci informacijske revolucije. Masovna umjetnost je tu da bi ostala za predvidivu budućnost. I, prema tome, dužnost je filozofa umjetnosti da je počnu teorijski objašnjavati.²⁶

(Prijevod s engleskog: Hrvoje Turković)

je još jedno umjetničko djelo koje je masovnoumjetničkim, i ono se u važnim vidovima razlikuje od onoga što vidi publika u studiju. A u drugome slučaju, gdje ne mora biti nikakva dodatna ustrojavanja (neki mogu pobijati da nešto takvoga ima izgleda), to je onda dokumentacija kazališnog djela, nešto u skladu s muzejskom razglednicom Mona Lise. Sličnu se razliku može povući u odnosu na živi radio prijenos koji će sadržavati živu izvedbu umjetničkog djela za neposrednu publiku u studiju, te ili izravnu njenu dokumentaciju, ili, standardnije, masovnoumjetničko djelo koje se je uobličilo, montiralo i elektronski pojačalo za radio slušateljstvo.

- 21 Mnogi bi možda htjeli zanijekati mogućnost onoga što nazivam neujepšanom snimkom, i prema tome, smatram svaku glazbenu snimku u odrednicama kategorije konstruiranih, masovnoumjetničkih uzoraka. Za proširenu iako kontroverznu raspravu o ontološkoj važnosti zvučnog snimanja za rock glazbu, vidi Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: The Aesthetics of Rock Music* (Ritam i buka: estetika rock glazbe; Duke University Press, 1996).
- 22 Možda se isplati upozoriti da rock glazba koju sviraju podrumske skupine, skupine po kafićima i dr. nisu prava masovna umjetnost prema mojim konstruktima. Ona se može računati popularnom umjetnošću, ali nije masovnom jer se, kao u našem temeljnom slučaju, ne isporučuje istodobno višestrukim recepcijskim sjedištima.

**** Ovdje je ispušteno poglavlje (III. Objection 1: All Art Is Multiple Primjedba 2: sva je umjetnost višestruka) posvećeno polemici s tezom Gregoryja Curriea da je sva umjetnost (a ne samo masovna i replikatorska) višestruka; teza je izrečena u Currieovoj monografiji *An Ontology of Art (Jedna ontologija umjetnosti)*; New York: St. Martin's Press, 1989).

- 23 Postoji čak i program za igre /game-show/, iako, naravno, taj nije nositeljem masovne umjetnosti u mojem smislu, jer igračke predstave nisu umjetnošću.
- 24 Vidi W. Russell Neuman, *The Future of the Mass Audience* (Budućnost masovne publike; Cambridge: Cambridge University Press, 1991.), str. 13.
- 25 Slično, nema razloga predviđati da samo zato što je dana tehnologija tu, da će je ljudi tako koristiti da će svi postati da Vinciji, stvarajući grozničavo nenaslutivu umjetnost na svojim računalnim terminalima. Koje god bile psihološke i društvene sile koje čine ljude nesklonima za vlastit samostalan umjetnički eksperiment, one neće sada nestati samo zato što je nova tehnologija napredovala.
- 26 Htio bih zahvaliti J. J. Murphyju, Douglasu Rosenbergu, Patricku Maynardu, Sally Banes, Annette Michelson, Davidu Bordwellu i Harrieti Brickman za njihove sugestije vezane uz ovaj esej. Naravno, za greške koje može sadržavati ovaj esej krivnja je na meni, ne na njima.

UDC 7.01
7.036:793

Noël Carrol

The Ontology of Mass Art (a translation)

The paper deals with the concept of mass art (which the author distinguishes from the concept of popular art), attempting to define the specific ontological status of mass artworks among other artworks.



**Dražen Movre
Kritike
1973.-1976.**



Petar Krelja

Dražen

(Zagreb, 7. II 1944.-Zagreb, 12. IX 1997.)

Daleko od Zagreba

Zagreb se u životu novinara i filmskog kritičara Dražena Movrea pojavljuje tri puta: u prve tri godine njegova života, za studija i u posljednja dva desetljeća. Pola svojeg života izbio je iz Zagreba ne zato što mu se nije mililo živjeti u rodnome gradu, nego zbog toga što su »drugi tako htjeli«. Kada su mu bile tek tri godine, njegova su oca, inače uvažena suca, 1947. godine premjestili u Beograd; za boravka u tom gradu obitelj Movre dobila je još jednog sina — Mladena.

Iz tog se razdoblja pamti nekoliko zgoda vezanih za Draženovo odrastanje. Otac je zarana uočio da njegova radoznala sina silno privlači šah. Naučivši ga relativno brzo toj igri, u Draženu je našao zahvalna partnera spremna da šahira do iznemoglosti. Nakon nekog vremena otac je, naoko iz čista mira, naprasno prekinuo s partijama koje su Dražena toliko veselile; ustanovilo se da sinčić igra kudikamo bolje od svojeg tatice i da ga nemilice mlati.

U Beogradu se pojavio film koji su svi, ali baš svi htjeli vidjeti. Dakako, poželjela ga je vidjeti i obitelj Movre, ali kadgod bi stali u beskrajni red za karte, karata bi nestalo. Tako je potrajalo sve dok mali Dražen nije uzeo stvari u svoje ruke i odlučio sam uvesti obitelj u kinodvoranu; šmugnuvši mimo kartodrapaca, prikrao se izlaznim vratima, otvorio ih i pustio obitelj u dvoranu. Poslije tog događaja otac je Dražena gotovo svakodnevno vodio u kino.

Od oca su vlasti htjele napraviti diplomata poslavši ga u daleku Kanadu. Obitelj, koja je morala ostanuti u Beogradu, tješila se iščekivanjem očevih bogatih paketa. U jednom su se našle i prekrasne hlačice za Dražena. Još se radost zbog lijepe odjevne predmeta nije stižala, a hlačice su netragom nestale. Dogodilo se ono čega se mater — poznavajući svoga sina — bojala. Dražen ih je darovao svom prijatelju. Kada ga je upitala zašto mu nije poklonio svoje stare hlačice, uzvratilo je da to ne bi bilo u redu jer njegov prijatelj već ima stare.

Draženu su ocu — poslije prve godine boravka u Kanadi — bili predložili da uđe u partiju i da — hoće li i dalje ostanu tamo — za domovinu počne obavljati neke »sitne« poslice... Odbio je i jedno i drugo, i zamalo završio u — Zaječaru. Izborivši ipak Hrvatsku, dopao ga je mali — Ivanec.

Inficiran filmom

Tri godine poslije dokopali su se Đurđevca (1956.), gradića nadaleko poznata sa svojih picokijada kojima se obležavaju oni glasoviti dani kada su lukavi Đurđevčani bili kolosalno prevarili Turke ne dopustivši da Otomansko carstvo proguta i njihovo mjesto. Zna se da je Draženovoj pitomoj pri-

rodi izvanredno godio taj prelijepi podravski kraj — tamo će Krešo Golik mnogo godina poslije snimati svoje *Gruntovčane*.

No, da bi mogao nastaviti sa školovanjem, morao je svakodnevno putovati u znatno veći grad nego što je Đurđevac — u Koprivnicu. Klupu u razredu dijelio je s radoznalim dječakom Vladimirom Kostjukom. Nekom su se zgodom dogovorili da — dijeleći trošak po pola — kupe fotografski aparat. Nije ih smetalo što je spravica, koju su nakon određenog vremena i zaista uspjeli pribaviti, krajnje primitivna; strastveno su se bacili na fotografiranje i uskoro nije bilo izazovnijeg prizora ili zanimljivijeg lica u Koprivnici i njezinoj ruralnoj okolini a da ga nisu poželjeli fotografirati. Kostjuka su zanimali tehnički aspekti fotografske naprave, a Movre je težio spoznavanju umjetničkih mogućnosti medija; fotografski zanos potonjeg bio je toliki da su se spuštali u duboke grabe ili se penjali na visoka stabla ne bi li našli što neobičniji kut snimanja. Dakako, eksperimentirali su s blendama i ekspozicijama; ustajali su fotografirati u rane jutarnje, čekali kasne sate — kada su svjetla u tim krajevima osobito fotogenična... Zapravo, Dražen je zaigrana prijatelja inficirao filmom dobivši u njemu stalna sugovornika na različite, najčešće aktualne filmske teme. Kako im je kinoprogram njihova grada, Koprivnice, bio odveć skučen, brisali bi u Zagreb i tamo pomamno gledali i po četiri filma dnevno. Vraćajući se vlakom, žustro bi raspravljali o viđenim filmovima duboko u noć.

Dražen se mogao u tolikoj mjeri odati filmu ne samo zato što mu je film postao nasušnom potrebom, nego i zbog toga što mu gradivo u školi nije pričinjalo nikakvih poteškoća. Svi ga se u razredu sjećaju kao dječaka izrazite intelektualne nadmoći, a o tome su se znali osvjedočiti i sami profesori. Nekom zgodom, dok je nastavnik iz matematike ispisivao formule na ploči, Dražen je ispod klupe mirno rješavao neki šahovski problem. Nastavnik ga je — uočivši da ne prati nastavu — prozvao i zadao mu zaguljen zadatak. Draženu je trebalo tek koji trenutak da se pribere i da s lakoćom ispiše rješenje. Da nije imao poteškoća baš niti s jednim predmetom, govori što je za svoju maturalnu radnju odabrao gradivo iz matematike, premda se znalo da je izrazito najjači društvenjak u školi.

Kod ljupke znanice

Kako mu je stalna jurnjava između Đurđevca i Koprivnice oduzimala mnogo vremena, njegovi su mu odlučili naći kakav prikladan smještaj u Koprivnici. Uselio se kod roditelja

ljupke i tihe djevojke koja je bila godinu dana starija od nje-ga. Dokopavši se ugodne sobe, znao je satima predano čitati knjige različitih formata, žanrova i sadržaja. No, strogoj se gospođi majci učinilo da se u Draženu probudio uočljivi interes i za njezinu kćer, pa je — nakon nekog vremena — mladoga gospodina uljudno zamolila da nađe novi smještaj. Kćer se poprilčno iznenadila tim majčinih »otkrićem«, jer joj Dražen ništa izravnije nije nagovijestio.

Jedan razredni prijatelj ponudio mu je polovicu svoje sobe; tamo se pak šutljivo zaokupio rješavanjem šahovskih problema...

Bergman iznad svih

Imao je 15-16 godina kada se prihvatio strastvenog izrezivanja svih mogućih članaka o filmu. U tri podeblja fascikla mogu se i danas naći brojni požutjeli članci, koje potpisuju Branko Belan, Živojin Pavlović, Branko Vučićević, Dušan Makavejev, Vladimir Vuković, Taras Kermauner, Vladimir Rokсандić... Zanimale su ga raznovrsne stvari: Češki i poljski film, Eisenstein, avangardni film, Novi val, *Prekobrojna* i *Licem u lice*, Antonioni, Fellini, I. svjetski festival animiranih filmova u Zagrebu, Pula, Venecija, Cannes, Ljetna filmska u Trakošćanu, Nedostatak mašte u domaćem filmu, veliki svjetski komičari, *Good bye Tirke...* Čini se da je ponajviše bio fasciniran stvaralaštvom Ingmara Bergmana: u njegovim je fasciklima dvačestak članaka o filmovima i uopće stvaralaštvu mračnog Šveda potpisanih imenima tada najuglednijih filmskih kritičara.

Sanjalačka priroda

1964. godine obitelj se još jedanput razdvaja: sada Dražen odlazi od kuće, na studij u Zagreb. Kao najbolji dak svojeg naraštaja na koprivničkoj Gimnaziji, dobiva stipendiju Radio-Zagreba.

Premda se iz njegova nonšalantnog i opuštenog, a kadšto i naglašeno zezantskog nastupa to nije moglo zaključiti, Dražen je bio sabran čovjek koji je svoju životnu dionicu — ne rijetko vrlo gorku — odrađivao maksimalno savjesno. Polaznici redovito ispitu na studiju političkih znanosti (novinarski smjer), ostajalo mu je još mnogo slobodnog vremena za ono što mu se sve više stalo nametati kao prioritet — za gledanje filmova i promišljanje o mediju. Svojevrsno prikaziva-lačko izobilje u Zagrebu tih šezdesetih koincidiralo je s artikulacijom modernističkih natruha u intimistički orjentiranom hrvatskom filmu. Student Movre bio je svjedokom premijernih prikazivanja filmova koji će obilježiti hrvatsku kinematografiju.

Samo se na prvi pogled čini čudnim to što se Dražen nije pridružio koherentnoj grupi »mladoturaka« koja je — iz busije kavane »Corso« — obznanjivala svoj pristup filmu. Njegova plaha i uvijek izrazito sanjalačka priroda tako sklona prisnim komornim prijateljstvima nije bila sklona drskom nametanju. Lako ga je bilo zamisliti kako — iscrpljen i gladan — stoji pokraj neke raskošne trpeze, a da niti ne pomišlja ta-knuti u ono što mu nije ponuđeno.

Žena njegova života

Ležerni studij novinarstva ostavljao mu je mnogo slobodna vremena i za — šah. Zahvaljujući toj igri, koja ga je i dalje

snažno zaokupljala, upoznao je ženu svojega života — sim-patičnu plavušu Vesnu Dadić, srednjoškolkicu koja je pisala pjesme i pripremala svoju maturalnu radnju. Vukući danomice na šahovskoj ploči pijune, topove, skakače, kraljeve i — dakako — dama, protiv novostečena prijatelja — Vesni-na brata, stvarnog »krivca« za njihovo poznanstvo — povu-kao je i nekoliko smionih poteza u životu i tako prestao sa-movati u Zagrebu.

Rusi dolaze

Diplomiravši, odmah se otpremio na odsluženje vojnog roka. Dok su se njegovi napokon — te 1968. godine — se-lili u Bjelovar, njega je dopala kasarna u Banjoj Luci. Ošiša-li ga, istuširali ga i posuli praškom. Dali mu nekoliko broje-va veću uniformu. Podvinuo rukave i nogavice. Oficiri JNA vikali na njega. Punica mu, inače profesionalna krojačica — za njegova prvog otsustva — dotjerala SMB. Nije se pravo niti snašao u Skoplju, a već su njegovu jedinicu prebacili na bugarsku granicu. Od Zagrebčanina Dražena Movrea, tenki-sta, tražilo se da brani i obrani domovinu od potencijalna agresora — SSSR-a. Dečki su tjedan dana drhtali od straha u gvozdanim grdosijama s cijevima uperenim protiv neprija-telja. A onda se pronio glas da ona velika aždaja od SSSR-a nema odvažnosti napasti drsku državicu na Balkanu. Idućih dana vojska se »razvaganila«...

Vjenčanje i meki pornić

Tada su se događaji stali odigravati filmskom brzinom. U Za-grebu ga je vjerno čekala odabranica njegova srca, Vesna, koja se — u međuvremenu — i sama izvještala u šahu pa mu je bila kadra parirati. Odlučili su bili da nakon vjenčanja, a prije svatovske večere, odu — zajedno s kumovima — u kino. Kuma je dobila zadatak da odabere film. Na ne malo iznenađenje mladenaca, a osobito čedne supruge, kuma je odabrala meki pornić.

Podvig diverzanta Marijana

Kako svoga stipendista Dražena Movrea Radio-Zagreb nije htio primiti u radni odnos, bila ga je udomila novinska usta-nova znakovita naslova: Informativni centar Radio Bjelovara i *Bjelovarskog lista*. Obavljao je novinske zadatke »općeg« tipa — od stočnih sajmova, preko brojnih sjednica pa sve do različitih vrsta gradskih prekršaja. Jednom zgodom, neki mladić po imenu Marijan, inače osoba poznata u gradu sa svog anarhoidnog ponašanja, bio je onesposobio odašiljač Radio-Bjelovara. Razlog: njegovo nezadovoljstvo progra-mom. Dražen je dobio novinarski zadatak da ispita slučaj, da otkrije pozadinu mladićeva čina i napiše članak. Ne zna se je li članak bio napisan, ali se pouzdano zna da se — tom zgo-dom — između Dražena i inkriminiranog Marijana rodilo — prijateljstvo. Poslije se bračni par Movre uselio u stan Marijanove mame, gdje ih je dopala izuzetno vesela i nada-sve prometna prolazna soba. Nikada im kasnije u životu nije bilo tako lijepo, kao što im je bilo u stanu diverzanta Mari-jana.

Pula: ženska soba, muška soba

Mic po mic, u bjelovarskim je medijima počeo objavljivati svoje prve filmske recenzije. U vremenu određenih oblika li-beralizacije cjelokupnog života, »domaći« je film — svojim

otvorenošću i životnošću — i njemu postao sve zanimljiviji. Želeći ga osmotriti »iz neposredne blizine«, tamo gdje su se okupljali i njegovi tvorci, o svom je trošku — zajedno s mladom suprugom — otputovao u Pulu. Te 1969. godine mogli su si priuštiti tek skromni smještaj u nekom omladinskom domu, gdje su najčešće odsjedali kinoamateri ili slična kinematografska čeljad; njegovu su Vesnu smjestili u žensku, a njega u mušku sobu.

U Areni je gledao — među ostalim — Mimičin *Događaj* i Vrdoljakov *Kad čuješ zvona*.

Fk, bam, lob — tres!

A onda nastupiše tri najljepše, najsadržajnije i najzbudljivije godine u Draženovu životu, u životu mladog bračnog para. Na njegovu inicijativu, a uz moćnu potporu Gorana Tribusona i Mane Tomičića, bio je u Bjelovaru osnovan Filmski klub. Želja mu je bila da, po uzoru na velike gradove, skromnom tekućem filmskom programu suprotstavi neku vrst alternativnog prikazivalaštva zasnovana na svoj vrsti vrijednih, a Bjelovaru nedostupnih filmskih djela. Iz sačuvane »knjigovodstvene« bilježnice, u kojoj je pedantno bilježio broj posjetitelja, te prihode i rashode, jasno se razabire koliko je držao do svog Kluba. Poslušujući na tržišnom načelu (iznajmljivao je kinodvoranu), nije se morao bojati da će »izgorjeti«: dvorana je bila uvijek dupkom puna. Uspio je, na žalost, prikazati tek pet filmova: *Bustera šampiona*, *Trgovinu na korzu*, crtane filmove Zagreb-filma, *Rane radove* i *Džunglu na asfaltu*.

Gradske »strukture« bile su otvoreno sumnjičave spram rada Kluba. »Naravno, nisu nas administrativno zabranili! Stigao nam je — prisjeća se Goran Tribuson u svom memoarskom tekstu *Miris lizola* — tek dopis gradskog kinematografa u kojem nas direktor obavještava kako je radnički savjet, sastavljen od njega, kinooperatera, biljeterke i dviju čistačica, odlučio otkazati najam dvorane za potrebe kluba, budući da, kako je riješeno u dispozitivu, za vrijeme naših projekcija gledatelji jedu burek i tako maste skupa sjedala.«

No, zahvaljujući pojavi mladih radoznalih intelektualaca, koji su žudjeli da uspavani gradić iz pokrajine dotakne duh i dah svježine, netom izgubljeni Filmski klub dobio je svoga nasljednika pod imenom *BAM* (Bjelovarski atelje mladih). Uz tihu »radilicu« Dražena, ideju utemeljenja svojevrsnog multimedijalnog centra podupirali su i mnogi drugi: pisac Željko Sabol (tada kustos Muzeja), profesor Zvonko Lovrenčević, liječnik Zdravko Lacković, glumac Toni Tudić... Prva je startala *BAM*-ova kazališna družina, a njezini glumci bjehu Bogdan Diklić (kasnije poznati filmski glumac) i budući *Histrion* Žarko Potočnjak.

Nije zaboravljen ni šah. U njegovu zagrebačkom stanu, na Podolju 15, i danas se čuvaju pokali osvojeni tih godina na šahovskim turnirima, a među njima i onaj koji svjedoči o Draženovu najvećem uspjehu — osvajanju prvog mjesta na turniru bjelovarsko — koprivničke općine. Dogurao je do majstorskog kandidata.

Gotovo se bolećivo držao starih, gimnazijskih prijateljstava, osobito onog s Vladimirom Kostjekom, kojemu je fotografija postala stalno životno opredjeljenje. Dražen ga je, s manjim ili većim prekidima, redovito posjećivao. Nekom zgodom, doveo mu je u goste i svoju Vesnu. Provedši skupa izu-

zetno lijepe trenutke, Kostjek je poželio da ih na rastanku, ispred autobusnog kolodvora, snimi; tom je zgodom nastala serija od sedam uzastopce snimljenih fotografija raspoređenih na način kakvog žanr filma. Iz njih zrači tada nepomućena sreća obitelji Movre...

Jedno novo Draženovo poznanstvo iz 1970. godine koje će ubrzo prerasti u dugogodišnje neraskidivo prijateljstvo, ono s novinarom i piscem Miletom Radovanovićem, urodit će i novim idejama. Njih su dvojica zamislili novi list pod draženovski duhovitim naslovom *LOB* (*List omladine Bjelovara*). Bio je netipičnog dugoljastog formata i htio je — u svom vremenu — provocirati na način današnjeg *Feral Tribuna*. Dražen je bio odredio da ne startaju s prvim, nego s drugim brojem, »jer se prvi mačići i onako bacaju u vodu«.

Sve te i mnoge druge lijepe ideje srušile su se 1971. godine. Dogodilo se Karadorđevo. Članovi *BAM*-a i njihovi brojni istomišljenici danima su bili privođeni na zloglasne »informativne razgovore« — optuživalo ih se za anarholiberalizam i zagovaranje ideje *MASPOKA*. Pokraj svega, junak ove naše priče, Dražen Movre, morao je istrpjeti dodatni teret optužbi; nisu mu mogli oprostiti što je, kakvih tjedan dana prije Karadorđeva, postao članom upravnog odbora Matice Hrvatske u Bjelovaru. Druge su drastično najurili s posla, a njega su savjetovali da si hitno nađe novo radno mjesto; naime, otac mu je u gradu još bio ugledna ličnost...

Desetotoncem u Osijek

Zahvaljujući poduzetnosti sestrične Stane Hider, početkom 1972. godine dobiva posao na osječkom Radiju. Dakako, mladom bračnom paru nije baš bilo lako napustiti Bjelovar, pa je njihova prijatelja Radovanovića dopala zadaća da im olakša odlazak i da se pobrine o njihovoj selidbi. Stjecajem sretnih okolnosti, bio je sazano za vozača koji je sa svojim desetotoncem iz Osijeka upravo dovezao robu u Bjelovar i kome se učinilo posve prihvatljivim da i u povratku nešto zaradi. Kada je bračni par Movre unio svu svoju imovinu u golemi kamion (pisaća mašina, stolić, noćna lampa, par kofera s knjigama, garderoba), vozač se radoznalo raspitivao o namještaju. Odgovorili su mu da je to sve što imaju, a on im — duboko šokiran — u Osijeku nije htio naplatiti vozarinu.

Iz sedmog reda — lijevo

Dražen će, u najvećem gradu na Dravi, prihvatiti film i filmsku kritiku kao svoje trajno životno i profesionalno opredjeljenje. Na žalost, sve ono što je emitirano na Radio Osijeku — njegovih pet godina rada — zauvijek je izgubljeno. Zauzvrat, sretna je okolnost da je nekoliko godina za redom redovito surađivao u *Glasi Slavonije*. Zahvaljujući marnosti njegove majke — učiteljice po zanimanju — koja je u dalekom Bjelovaru uporno izrezivala i u teke lijepila njegove recenzije filmova ili komentare određenih filmskih događaja, danas smo u stanju da zavirimo i u taj period njegova poletnog i zdušnog bavljenja filmom. Zapravo, Osijek — usudio bih se ustvrditi — revidira i upotpunjuje sliku Dražena Movrea kao filmskog kritičara. Prateći redovito, iz tjedna u tjedan, kinoprogram, Movre je — tih dalekih sedamdesetih u rubrici »Iz sedmog reda — lijevo« dnevnika *Glasa Slavonije* — posve sam i daleko od Zagreba gdje su se bile pojavile ljutite i bojovnički raspoložene formacije kritičara željne da

stubokom mijenjaju kinematografiju — tiho i predano ispisivao neku vrst nježnog kritičarskog dnevnika, koliko osobnog toliko i okrenutog onoj čitateljskoj javnosti koja je od svog kritičara očekivala čitku i transparentu valorizaciju filмова s tekućeg kinoprograma. Fascinira kolikom je elegantnom lakoćom, uz obvezno zrnce duhovitosti, bio u stanju, na skućenom prostoru novinskog članka, ući u bit običnog repertoarnog filma ili kakvog monumentalnog remek-djela. Pišući tečno i lapidarno — počesto »za svoju dušu« — svakodnevno je pokazivao suptilnost svoga ukusa i odnjegovanost svoga stila. Pokraj svega, u svakom njegovu napisu, pa bilo i najkraćem, uvijek se zrcalila ona osobita vrijednost njegova talenta i njegove prirode — sklonost razumijevanju, snošljivosti.

I danas vrijedi pročitati što je Dražen pisao o filmovima autora kakvi su: Peter Bogdanovich, Bob Fosse, Sam Peckinpah, Arthur Penn, Lina Wertmüller, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jacques Tati, Claude Sautet, François Truffaut, Claude Chabrol, Joh Huston, Joseph Losey, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Jerry Menzel, Miloš Forman, Costa Gavras, Walt Disney, Federico Fellini, Francis Ford Copola, Richard Lester, Roman Polanski, Rober Altman... Pisao je i o ostvarenjima Krste Papića, Živojina Pavlovića, Obrada Gluščevića, Rajka Grlića, Tomislava Radića... Tekst *Umijeće Vilmosa Zsigmonda* temelji se na filmovima *Kockar i bludnica*, *Priviđenje* i *Kauboj bez mira*; FEST-u sugerira da uvede underground; dotiče Shakespearea na filmu; govori o MAMAF-u, ističe holivudski nezavisni film...

»Opasni« tapkaroš

Prisutan je, kao kritičar, i u Bjelovaru. Njegov prijatelj Radovanović pokrenuo je 1973. godine glasilo bjelovarskog PTT-a *Telegram* i ponudio mu da u rubrici pod naslovom U KINO! U KINO! recenzira tekuće filmove. I te je kratke recenzije — potpisane su TAPKAROŠ — pisao savjesno. Tko bi, međutim, mogao i pomisliti će se sjena nedavnih zlokočnih događaja ubrzo nadviti i nad tom Draženovom dražesnom rubričicom. Někto je bio otkrio da se iza drskog pseudonima TAPKAROŠ krije »onaj ekstremni hrvatski nacionalist Movre koji je, nema tome dugo, protjeran iz Bjelovara«. Dakako, odmah je pao zahtjev da mu se zabrani pisanje u *Telegramu*, ali tome se odvažno i — začudno — uspješno suprotstavio njegov prijatelj, tako da je Dražen svoga TAPKAROŠA slao iz Osijeka u Bjelovar sve dok se *Telegram* nije utrnulo.

Radićevo NE

Te mu se godine rodila zamisao da o autoru filma *Živa istina*, Tomislavu Radiću, pokuša izraditi veći esej. Budući da mu se Radićev film silno svidio, bio se — ne žaleći ni vremena ni truda — zdušno prihvatio složena zadatka. Kad je tekst bio dovršen, umjesto da ga ponudi kakvom časopisu, najprije ga je poslao samom autoru na ogled. Radić je tekst ocijenio krajnje negativno »zabranivši« njegovo objavljivanje. Dražena je poučavao da se takva vrsta portreta ne može pisati prije nego što se temeljito upozna autorova ličnost i njegov život. Nemoguće je odgovoriti na pitanje tko je od njih dvojice imao pravo jer se tekstu zameo svaki trag, ali Dražen se — duboko pogođen takvim ishodom — više nije pihva-

ćao većih eseja. Svoje recenzije u *Glasi Slavonije* nastavio je pisati s podjednakim entuzijazmom.

Kolega u redakciji bio mu je Siniša Glavašević.

Zagorec bu tukel francuza...

Cijena Draženova povratka u Zagreb (1976.) nije bila baš mala: na preporuku novinara Branka Karajkovića dali su mu posao na Radio-Zagrebu i odredili da, u alternaciji s tada popularnim Mariom Mihaljevićem, vodi jutarnji program u vremenu od 5 do 7. Odrekavši se na neko vrijeme pisanja o filmu, dobro se snašao u emisiji koja je — uz ležernu glazbu, određenu količinu filtriranih vijesti i poneki snimljeni prilog na krajnje benignu temu — budila građane i bezbolno ih pripremala za predstojeći radni dan. Dakako, sve bi s tim emisijama i Draženovim sudjelovanjem u njima teklo u najboljem redu da jednog dana na ovim prostorima nije osvanula visoka državnička ličnost kojoj su mediji bili posvetili najveću moguću pozornost: bio je to predsjednik Francuske, Giscard d'Estaing, osoba čija se temeljna politička uvjerenja, blago rečeno, bila dijametralna uvjerenjima članka ondašnje države. Dogodilo se da je — baš u jeku predsjednikova boravka, kada su se davale kićene izjave i potpisivali važni ugovori — Dražen vodio svoje uobičajeno *Jutro*, a glazbeni urednik — ne sluteći nikakvo zlo — neposredno nakon podrobnih vijesti o Francuzovu boravku, pustio veselu narodnu pjesmicu *Zagorec bu tukel francuza...* Smjesta pozvan na ribanje i političku odgovornost visokog stupnja, uzalud se trudio da dokaže kako se u pjesmici misli na grožđe pod imenom francuz, a ne na predsjednika jedne velike i ugledne europske države — Francuza.

Filmski kritičar Radio-Sljemena

Dražen je kao kritičar Radio-Sljemena — za razliku od svog predhodnika — pustio film na sva vrata inauguriravši nadasve dopadljive radiofonične oblike popularizacije medija. Recenzirajući sve filmove s tekućeg kinoprograma i upozoravajući na one koji su se prikazivali po kojekakvim zabiti-ma ili klupskim prostorijama, organizirao je kvizove na svakojake filmske teme, a nije propuštao da dovodi u studio sve, ali baš sve dostupne i razgovoru sklone protagoniste i antagoniste hrvatskog filma. Iz onog maštovitog obilja njegovih radiofonskih »dosjetki« pamti se ona kada je duhovito kontrastirao pojedine autorske portrete iz Peterličeve Filmske enciklopedije sa živom riječi tih istih autora.

Žalosno je što je sav njegov rad na Radio-Sljemenu otišao u — eter. Kolikogod je poštovao druge i divio se njihovu radu, toliko je bio nemaran prema sebi i svojem bavljenju filmom.

U gluho doba noći

Svikao na podstanarstvo kao način života, i u Zagrebu je bio prisiljen promijeniti veći broj stanova. Kada mu je Radio-Zagreb — napokon — dodijelio stanic u Velikoj Gorici, iznova se u njemu probudio onaj entuzijast iz Bjelovara. U tom gradiću pokraj zagrebačkog aerodroma bio je pokrenuo filmsku tribinu; dakako, od tog su trenutka svi putovi hrvatske kinematografije, a osobito onaj njezine recentne proizvodnje, morali prolaziti i kroz Veliku Goricu. Nije bilo filma novijeg datuma, a da na putu iz Pule za Zagreb i njego-va kina, ne bi — uz samorazumljivu nazočnost cijele ekipe

— zastao na toj Draženoj simpatičnoj postaji. Čak i one ekipe koje su u Puli očitjele svu gorčinu poraza, znale su se ogrijati na toploj vatrici Draženove ljudskosti.

Mijenjajući taj velikogorički stan za manji u Zagrebu, bio se odlučio za onaj koji se nalazio u kvartu gdje je stanovao i Krešo Golik. Njegova su se očekivanja da će često sretati skromnog barda hrvatskog filma, Krešu Golika, ispunila. Volio je ta usputna, ležerna čavrljanja s čovjekom koji je — onako razborit i susretljiv — uvijek bio spreman na razgovor. I ne samo o filmu. Jedan ga se susret s Golikom osobito dojmio. Bilo je to upravo onog dana kada su se saznali konačni rezultati prvih slobodnih i demokratskih izbora u Hrvatskoj. Vraćajući se pješice kući, negdje oko dva sata iza ponoći, ugledao je, na pustoj iličkoj stanici osamljena čovjeka. Ne malo se iznenadio kada je u toj zamišljenoj osobi prepoznao Krešu Golika, čovjeka koji je stajao na stanici na kojoj su obojica ulazili kada bi odlazili kući... Povelili su razgovor o velikim događajima dana zadržavši se na praznim ulicama grada sve do ranih jutarnjih sati.

»Dosta mi je Vučine i njegove brčine...«

Teško je danas posve decidirano odgovoriti na pitanje je li Dražen znao što je novinar Milovan Šibl bio napisao o jezikoslovcu Vuku Karadžiću za emisiju »Dogodilo se na današnji dan« u povodu godišnjice njegova rođenja, ali se pouzdano zna da je ta emisija spadala u domenu njegove uredničke odgovornosti. Bilo ovako ili onako, tek tog dana — u sklopu emisije koja je godinama mirno brstila po imenima i datumima od fundamentalnog značaja za civilizacijski progres ljudskog roda — zatrestao je nabrušeni Šiblov antikaradžićevski pamflet. Učas se prostor oko Dražena ispraznio, krupne ga ribe — ravnopravno sa Šiblom — izbacile na brisani prostor. Svi mediji, uključujući Dnevnik TV Zagreb, označile su i Dražena kao jednog od nositelja opasnih pojava koje treba energično suzbiti.

Sretao sam ga tih dana. Nije se odveć uzbuđivao. Bilo je toga u njegovu životu.

U šarenim bermudama i s drvenim klompama

Vrativši se te vruće 1990. godine iz Pule u Zagreb, svratio je — onako ljetnje ležerno odjeven u šarene bermude i s drvenim klompama na nogama — u svoju redakciju da se raspita ima li što nova. Tamo ga dočekaše s alarmantnom, za njega čak izrazito šokantnom vijest: da je postao šef Redakcije kulture I. programa Hrvatskog Radija i da se istog časa mora pojaviti na urednički kolegij!

Nikada u životu nisam vidio čovjeka kojemu je bilo tako neugodno, kao što je to bilo mome prijatelju Draženu dok je držao svoj prvi redakcijski sastanak. Svi smo mu od srca bili zahvalni kada je priopćio da daljih sastanaka u toj redakciji biti neće i da će se problemčići, ako će ih uopće biti, rješavati onako usput, s nogu.

Svoga se urednikovanja savjesno prihvatio: odlazio je na jutarnje sastanke kolegija i po cijele dane boravio u redakciji. U onom ranom razdoblju, dok je još idealistički vjerovao da nešto može napraviti za svoju redakciju, najavio je da će s Radio Sljemena dovesti darovitu novinarsku prinovu sposobnu da pokrije područje obrazovanja: zvao se Dubravko Merlić i nije mu se dolazilo k nama.

Uprava Radija nije ispunila obećanje da će ga nakon dva mjeseca osloboditi uredničkih obveza i vratiti filmu, pa se zdvojno stao pitati ne sprema li mu se neko veliko zlo. Kada bi u svim ranijim životnim situacijama malčice napredovao — istog bi ga časa klepnulo po glavi...

S početkom rata nestale su s I. programa Radija emisije iz kulture. Nemajući pravog svoga posla, bili smo prebačeni u DESK da pomazemo novinarima u lapidarnom sažimanju tonskih izvještaja što su neprestance stizali s bojnih ratišta. Dražen se zdušno prihvatio DESKA, čak je rado mijenjao one koji su lagano zazirali od tog posla. Ne vjerujem da mu je bilo lako dok je skidao s vrpce Glavaševićeve »krikove« iz Vukovara; neki su, prije pada tog grada, tvrdili da ti njegovi očajnički apeli ne spadaju u novinarstvo... A Dražen je glasno razmišljao ne bi li se bolje osjećao ako bi se vratio u Osijek.

Kada je ratna tenzija malčice popustila i kada su se, na mala vrata, reducirane emisije iz kulture vratile u program, jasno se razabralo da ga taj posao prepun praznih hodova silno zamara; povrh svega, sada mu je postalo definitivno jasno da su njegove uredničke ingerencije zanemarljivo male, praktički svedene na puku formalnost. Molio je da ga oslobode tog posla i vrte filmu; uvjerivši se da se ne obaziru na te njegove opetovane zahtjeve, tiho je iščeznuo iz redakcije i preselio se na I. kat gdje se, ispred udobnih kožnih fotelja, nalazio šank sa simpatičnom i spretnom Šteficom. Tu su se vodili živahni razgovori o različitim, i ne samo ratnim temama.

Izuzetno ga duboko — u tom razdoblju — potresoše dva nadašve velika gubitka: najprije oca, a zatim i majke.

Između Filmske enciklopedije i TAPKAROŠA

Iz neugodne letargije vadila ga je suradnja u Filmskoj enciklopediji; zbog njegove poznate privrženosti hrvatskom filmu, dr. Peterlić mu je povjerio da piše o autorima koji su mu bili ponajviše zanimljivi. A s iznenadnim oživljavanjem *Telegrama*, na stranicama tog bjelovarskog PTT glasila ponovno je progovorio i njegov TAPKAROŠ.

S urednikom *Telegrama* i svojim starim frendom uporno je održavao prisne veze. Zapravo, kada bi mu dosadila velegradska gungula i svi ti tipovi iz njegove branše koji su — poput projektila — bjesomučno jurili oko njega, fantomski bi nestao, kadšto i na više dana. Dražen je pripadao onoj rijetkoj, dobrim dijelom izumrlj vrsti koja se brinula da i dalje ostane na životu čar dokolice i ljepota prijateljstva...

Čovjek koji nije mogao bez filma

S olakšanjem je napustio redakciju kulture i prešao na III. program, gdje se — zdušno — prihvatio uređivanja specijaliziranih filmskih emisija. Iznova se probudila njegova ranija sklonost iznalaženja dodirnih točaka između dvaju medija — filmskog i radijskog. Nije mu bilo teško — u Hrvatskoj kinoteci, s projektora ili kasete — presnimavati tonske zapise koji su njegovim emisijama znali davati životnost i vjerodostojnost. U posljednje je vrijeme, uz znalacku adaptaciju i nužna kraćenja, radijski prezentirao intrigantne igrane i dokumentarne filmove. Za svoju tjednu emisiju *Filmoskop* pronašao je i angažirao mlade još neafirmirane kritičare, a za potrebe kasnonoćnih esejističkih emisija uposlio je najkvali-

tetnija imena hrvatske filmske kritike, vrsne povjesničare i teoretike.

Mnogi su, a osobito oni mlađi, razabrali da je Dražen Movre prije svega daroviti filmski kritičar tek kada su se, na stranicama *Vijenca*, počele pojavljivati njegove filmske kritike. Diskretna rijeka ponornica njegova ustrajnog umovanja o filmu poslije dugog razdoblja bezrazložnog prikrivanja, pojavila se u svom pročišćenom stanju nudeći spisateljsku zrelost, osjećajnu okrijepu.

Na način Golikovih junaka

Dražen je uspio izboriti svoje izdvojeno, rekao bih, povlašteno mjesto u domeni hrvatske filmske kritike, u sklopu cjelokupna korpusa kinematografije. Tu svoju autonomnost, utoliko jaču što ju je uspio sačuvati radeći u izrazito strogim, a ponekad i pogibeljnim državnim medijima, stekao je ne samo svojim neprijepornim ukusom, izgrađenošću svoga stila i transparentnošću svjetonazora — formiranom šezdesetih, u vremenu nastupa autorskog filma (o čemu je argumentirano govorio H. Turković u jednoj emisiji III programa) — već i rijetko viđenom bespogovornom odanošću onim autentičnim vrijednostima medija koje bi jednom prepoznao u skupom mega projektu ili ekstremnoj ezoteriji, a drugi put u nesigurnim, ali obećavajućim početnim koracima kinoamaterica. Nesklon da o filmskom djelu — ma kakvo ono bilo — govori tašto, kalkulantski ili žestokim riječima nesnošljivosti — premda nije zazirao od opravdane britkosti — znao je i u onim tvorevinama koje su bile ispraćene posvemašnjim prezirom kritike, prepoznati skrivenu kvalitetu ili kakvo zrnice vrijednosti. Takav je, prisjećam se, bio slučaj s filmom *Priča iz Lisabona* Wima Wendersa o kojem je pisao s nekom osobitom nježnošću, nadahnuto i uvjerljivo. A o jezično i stilski prpošnoj i duhovitoj recenziji filma *Emma* da i ne govorimo...

Istina je da za njega gledanje filmova nije bio tek puki posao, kulučenje i rutinsko izvršavanje radnih zadataka, nego radost i otkrivenje. Fasciniralo me je kojom je koncentracijom znao pratiti projekciju filma od njegova prvog pa sve do posljednjeg kadra. Kao da je znamenita povjesničarka filma Lotte Eisner imala na umu upravo Dražena kada je ustanovila da kad god stupa u mrak kinodvorane uvijek — poput kakva djeteta — očekuje da se dogodi čudo...

Rekoh da mu je hrvatski film bio važan, a Krešo Golik autor s čijim se djelom nalazio u osobitom, zavjereničkom dosluhu. Razlozi tolike adoracije Golikova stvaralaštva sadržani su ne samo u činjenici što je senzibilni kritik Movre još i te kako bio svjestan dojmljivosti i ljepote Golikova djela, nego i u tome što je svojom blagošću i pomirenošću sa stvarima života na način melankoličnog skeptika i sam neodoljivo podsjećao na junake Golikovih filmova.

Kada sam ga tih — za njega presudnih dana — posjetio u bolnici — na Svetom Duhu — ugledavši me na vratima sa zamotuljkom u kojemu se nalazila knjiga, uzbuđeno me je upitao: *Golik?* Ne, nisam ga mogao obradovati, knjiga o Goliku, koju je i on s onoliko zanosa zagovarao, još nije bila gotova.

Na Svetom Duhu

Duboko me bio potresao svojim patničkim izgledom čovjeka koji je očito dotaknuo granice boli. Ne izrekavši ni jedne jedine riječi kako mu je bilo i kako se osjeća u ružnoj bolničkoj sobi sa sedam kreveta, tek s njemu svojstvenim smislom za autoironiju žustro mi je i s mnogo duha ispričao na koliko mu je stranih jezika njegov liječnik — nakon što se upoznao s nalazima — iskazao svoju šokiranost. Zatim je, kao da je njegova bolest najsporednija stvar na svijetu, poveo razgovor o minuloj Puli; raspitivao se je li Tadić napravio dobar film, jesu li se iskazali Hribar, Nola i mladi Rušinović... da bi — uklanjajući i najmanju naznaku bolničke atmosfere — nametnuo razgovor o malim duhovitim životnim zgodama. Iznenada se sjetio svoje emisije i zamolio me da njegovoj suradnici koja ga je zamjenjivala poručim gdje može naći špicu, ali i to da emisiju svakako uređuje i vodi po svome. Povukao se u sebe tek kada su dvije Vesne, njegova i moja, stale razgovarati o vremenu njegova oporavka... A kada se robustna bolničarka bila okomila na njega, znali smo da je stiglo vrijeme rastanka. Dok sam stajao na vratima, gospođa u bijelom bila ga je posve zaokupila, no on je smogao snage — ne bez boli — da se okrene, da mi se nasmiješi i da mi mahne rukom.

* U pisanju ovog teksta pomogli su mi razgovori sa Vesnom Movre, Mladenom Movre, Milom Radovanovićem, Vladimirom Kostjukom, Snježkom Haberštok i — dakako — oni dugogodišnji s Draženom. (Autor)

UDC 791.43(049.3)
929MOVRE:791.43

Petar Krelja

Dražen

A biographical recollection on the late film critic Dražen Movre.

Born in Zagreb, the late film critic Dražen Movre (Zagreb 7 II 1944. Zagreb, 12 IX 1997) have spent almost half of his life in other parts of ex Yugoslavia (in Belgrade and in a small town Đurđevac). His father was a judge, and they moved as the fortunes of his career required. Though Movre's early and successful interest in chess continued throughout his life, the preoccupation with film became the main one when it was raised in teens, through regular attendance of film shows, and active photographic activity with his friend. Graduating the Faculty of political sciences in Zagreb, Movre got the job as radio journalist in Croatian town Bjelovar (1968/1972), then in Osijek (1972/1976), and finally in Zagreb (from 1976 on; from 1990 being an editor there). Besides doing journalist job for radio, he organized several cinema clubs, published film reviews and essays in several papers, and later on became a professional film critic on Radio Zagreb, writing also for film magazine Kinoteka and lately for cultural biweekly *Vijenac*. His interest in film was simultaneous with the rise of »auteur cinema« in ex-Yugoslavia, and though Movre was open to the classical and commercial cinema, modernist and postmodernist art-film and Croatian auteur films were at the core of his film affinities. Being unimposing, writing only small pieces (most of them lost in the air — Movre did not save the manuscripts of his broadcasted pieces), the subtle stylistic value of his writing, his witty observations and tolerant but unrelenting judgements have passed almost unnoticed.

Dražen Movre

Kritike 1973.-1976.

Izbor filmskih kritika objavljenih u *Glasi Slavonije* 1973.-1976.

Uredila: Diana Nenadić

SPOMENAR NOVOG VALA

Zajednički stol i postelja, film François Truffauta sa Jean-Pierre Léaudom, *Glasi Slavonije*, 17. 02. 1973.

●duvijek su Francuzi znali praviti onu vrst filmova za vrijeme kojih se osjećate kao da je proljetno popodne, vi sjedite pred gostionicom s flašom piva u ruci, ništa se osobita ne događa, ali vam je naprosto lijepo. Od starih majstor je za te šarmantne filmove o običnim stvarima što čine život bio Rene Clair (*Ulica snova*) — a takav je bez ostatka i *Zajednički stol i postelja* François Truffauta sa Jean-Pierreom Léaudom. Ujedno to je i svojevrсни spomenar francuskoga »novog vala«.

S vremena na vrijeme, Truffaut se prisjeti svoje »novovalovske mladosti« pa pokupi Léauda i napravi s njime film o daljnoj sudbini svog, inače, prvog, junaka Antoinea Doinellea. Jean Pierre Léaud naime, dok je još bio dječak, glumio je u prvom Truffautovu filmu *Četiri stotine udaraca*, a to je bio jedan od početaka »novog vala«, filmskog pokreta u Francuskoj što je — bar smo tada tako mislili — zadao posljednji udarac tradicionalističkoj kinematografiji. Kasnije je Léaud rastao a »novi val« prerastao u klasiku i — naravno — zamro. U međuvremenu, Léaud je glumio i kod Godarda, u filmu *Muški rod — ženski rod*, jednom od najvažnijih djela snimljenih u sedmom desetljeću ovoga stoljeća — i tu je pokazao za filmskog glumca onu nadasve dragocjenu i prilično rijetku osobinu, naime da glumi ne glumeći, da se naprosto ljudski ponaša pred kamerom (kao što to čine još Dustin Hoffman i Donald Sutherland). A onda je, kako reko, François Truffaut (vodeći teoretik i jedan od vodećih redatelja »novog vala«), zapavši već u komformizam, osjetio nostalgiju za lijepim prvim danima — i sada već imamo o Antoineu Doinelleu čitavu trilogiju.

U *Zajedničkom stolu i postelji* Antoine je oženjen onom istom mladom damom kojoj je onako ustrajno hofirao u *Ukradenim poljubcima*. To je — je li potrebno isticati — vrlo neobavezan film koji se bavi upravo onim pojedinostima koje bi u drukčijoj duhovnoj klimi, na primjer holivudskoj, bile prezrivo odbačene kao nepotrebne za jednu »suvislu« filmsku priču. Svakodnevni razgovori, dosjetke, govorne ili slikovne aluzije na aktualne društvene prilike... (— Zbilja, što je s malom Giselle? Jeste li vas dvoje još... ? — Ne, udala se za astronauta. Ti momci su puni para, a i rijetko su kod kuće... Ili: Antoine se zapošljava u jednoj američkoj firmi u

Parizu. Budući poslodavač, mister NN, raspituje se o njegovu znanju engleskog: — Čitate li američke novine? — Pa, od proze mnogo više volim poeziju...)

Nije *Zajednički stol i postelja* spomenar »novoga vala« samo zato što produžuje život jednom od njegovih prvih junaka ili pak zbog aluzija na tadašnje filmske prilike (naime, u tome se filmu, uz ostalo, direktno susrećemo s Resnaisovim *Prošle godine u Marienbadu*, s vesternima Johna Forda, a u kratkoj epizodi pojavljuje se glavom i Jacques Tati) — nego ponajprije zato što oživljava stil toga pokreta: slobodnu strukturu filma i slobodno djelovanje njegovih junaka. Ta je sloboda djelovanja, prema Sartreu, tragična pa i većina »novovalovskih« junaka i završava tragično, od *Na kraju daha* pa do *Ludog Pierrota* — no *Zajednički stol i postelja* je, kako reko, krajnje neobavezan film i on se bavi slobodom u onim malim, svakodnevnim i naoko nevažnim postupcima koji čine život ljepšim, a ipak se mnogi od nas na njih prerijetko odlučuju. — Ne zanima me više otvaranje samoposluge s cvijećem, objašnjava Antoine u kiosku svome tasta koji mu je upravo osigurao senatorovu podršku za taj novi bussines, sada se bavim novim istraživanjima: želio bih postići sto posto crvenu boju...

RUŽIČASTI SANJAR U SVIJETU DRUGAČIJH BOJA

Pink Panther — između malog i velikog ekrana, autori: David De Patie, Friz Freleng, Hawley Pratt i Garry Chiniqy, *Glasi Slavonije*, 24. 02. 1973.

●Pred televizorom, dakako ako od radničke plaće nismo već kupili i prijemnik u koloru, bili smo osiromašeni za vrlo značajnu dimenziju *Pink Pantera*: nismo mogli uočiti sadržajno suprotstavljanje ružičaste boje, boje sna, ostalim bojama ovoga svijeta.

Recimo: taman što onaj čovjek stane bojati sljedeći zid, već mu je *Ružičasti* sve ostalo obojio po svojem. Na crno-bijeloj televiziji ta je zgodna bila samo smiješna, ali u izvorniku ima ona i posve programatsko značenje: *Pink* želi da sve postane ružičasto. I uopće, pod površinom onog urnebesnog smijeha baš svaki *Pinkov* doživljava kao da ima i filozofsku dimenziju. Zgodna s vranama koje mu krađu kukuruz promeće se u trenu u vijetnamsko ratište — ili možda ipak ne? — uostalom, gledatelju je slobodno da bira... Pa i formalno, u crtežu, a osobito u »scenografiji«, crtići o *Pinku* daleko su bliži zagre-

bačkoj školi nego li disneyevskoj tradiciji. Možda su sve to i uzroci da *Ružičastog Pantera* vrlo vole djeca, dok stariji već znaju primijetiti kako on nije samo zabavan, nego pomalo i zamoran, budući da čeprka i po ozbiljnome.

U našem prijevodu, *Pink* je »ružičast«, ali i »šeprtlja«. No, u stvarnome svijetu zar ne djeluju upravo sanjari kao najveće šeprtlje? Ali kao što je to nekada činio Buster Keaton, i naš će *Pink* iz svih nedaća, iz svih podmetaljki malih zelenih ljudi, izaći neoštećen i do kraja ostati flegmatičan. Za onaj hod, pak, pronašli su prošle godine, na svjetskom festivalu animiranog filma u Zagrebu, da mu je podrijetlo u jednome od prvih crtića o Popaju, od prije rata. Tim mjesečarskim hodom tamo je koračala Oliva, dok su je Popaj i onaj njegov stalni suparnik spašavali s vrha nebodera. No, prije bih rekao da je podrijetlo i *Pinkova* i *Olivina* sna, kao i ovog velikog, velikog sna što ga nazivljemo filmom, zajedničko: izvorište im je negdje u djetinjoj mašti, tamo gdje su sve stvari pomalo tajanstvene a događaji nemaju svakodnevna značenja nego ona što im ih mi sami dajemo.

Ima li, uostalom, švrće koji izlazeći iz kina neće napraviti barem dva-tri *Pinkova* koraka?

KAO 87. POLICIJSKA STANICA – DA JE PIŠE M. SPILANE

Francuska veza redatelja Williama Friedkina, s riđokosim Gene Hackmanom, *Glas Slavonije*, 03. 03. 1973.

Negdje odmah na početku filma agent Popay veli svome drugu Mračnom: — Ne smiješ vjerovati nikome. Pet minuta nakon toga uhvatio sam sam sebe kako se slažem s njim, i još dodajem: — Nikome, pa ni FESTU... Sada znam da je ta pomisao bila zla, a određeno razočaranje preuranjeno.

Kriva je reklamna halabuka kojom je *Francuska veza* popraćena. Čovjek stoga, čim sličice počnu titrati ekranom, stane napregnuto paziti kada će se dogoditi ono. A budući da je *Francuska veza* film koji želi biti skroman, dakle ne drži do spektakularnosti i ne daje ni pet para na umjetne zaplete koji bi podržavali izvanjsku napetost, njegove izuzetnosti postajete svjesni tek naknadno. Odjedanput se naime ulovite u stanju potpune identifikacije s filmom, svjesni ste da ona već duže traje, ali se ne možete sjetiti od kojeg to točno časa. Razgovarao sam o *Francuskoj vezi* s dečkima. Basby je spominjao onu sekvencu jurnjave automobila za gradskom željeznicom, kroz prolaz ispod platoa sa šinama. Željko je govorio o tome kako se kamera nimalo ne plaši ni polumraka, ni kontra-svjetla, ni povremene neoštine. A Krunoslav je primijetio da je to film koji daje nešto čega u serijskim krimićima nema. Slažem se sa svom trojicom.

Valja svakako istaknuti Friedkinov filmski postupak. U njemu nema ničeg suvišnog, niti jedne nepotrebne pojedinosti, to je pravi obrazac ne samo filma akcije, nego jednostavnog ali značenjima bogatog filmskog jezika. Slično najboljim Hitchcockovim djelima, s tim što je Friedkin daleko bliži suvremenom senzibilitetu gledatelja. Ali ako me pitate kako to Friedkin postiže, ne bih vam znao odgovoriti. Barem ne na-

kon samo jednog gledanja. (Ovdje bismo mogli obrnuti onu poznatu izreku jednog sineasta. Kaže: — Kad gledam loš film, onda sam svjestan ne samo kuta pod kojim kamera snima ili savjeta što ih je redatelj dao glumcima prije ove scene, nego mi se od dosade počne po glavi vrzmati i kino-operater.)

Francuska je *veza* detektivska priča s ulice. To je opet isti onaj New York iz *Ponoćnog kauboja*, autentični velegrad, gledan s ulice a ne iz filmskog studija. A takva je i čitava pripovijest o jednoj pošiljci droge iz Marseillea u Ameriku, o krijumčarima droge i o policajcima koji ih hvataju. Detektivski, a ne gangsterski krimić, dakle film o policajcima više nego o gangsterima. Da se poslužim usporedbom s kriminalističkim romanom: kao *87. policijska stanica* — ali da je piše Mickey Spilane. Mi zapravo gledamo što sve agenti čine da bi, možda, uhvatili bandu i njene glavne šefove strpali iza brave. Ispada da to nije nimalo romantično, nego mukotpan, neizvjestan, nezahvalan i prljav posao. Ne, nisu policajci nikakve ovčice, Friedkin formalno ne navija ni za koga niti gubi vrijeme da bi držao moralne prodičke. Ako ćemo navijati za policajce, to će biti zato što nam oni postaju bliski čisto ljudskim manifestacijama: onim plesanjem od radosti kada, prislušujući telefonski razgovor, doznaju za vrijeme i mjesto sastanka, ili isto tako onom upravo dječje tvrdoglavom ljutnjom Popayevom (ridi Gene Hackman) zbog toga što mu je momak umaknuo u podzemnoj željeznici.

TEK ODRAZ U STAKLU

Sitnice koje čine film, *Glas Slavonije*, 26. 05. 1973.

Odras u običnome staklu, poput odslikavanja u bistroj vodi, ipak nedovoljno je jasan da bi bio neprestano rabljen. Tim prije dobar je za pojedinost. A nemojmo zaboraviti da i filmove, kao uostalom sve u životu, čine upravo sitnice i da prave majstore prepoznamo baš po sitnicama.

Pišem o filmskim umjetnicima, redateljima Jacquestu Tatiju i Johnu Shlesingeru, kako su oni u završnim prizorima svojih filmova *Play-time*, odnosno *Ponoćni kauboj*, svaki na svoj način uz pomoć odraza u staklu sitnim detaljem izrazili bitne stvari.

U *Playtimeu* Tatija skupina američkih turista posjećuje Pariz. Disciplinirano, dvoje po dvoje odlaze do autobusa, obilaze izložbu moderne uredske opreme i večeraju u novom, tek otvorenom hotelu od stakla i betona. Naći će se tu, dakako, i Parižani, neibježni g. Hulot (Ilo) neprestano će ratovati sa svim tim suvremenim okolišem, uz pravu erupciju intelektualnih i mehaničkih gegova. Govorim međutim o jednom od posljednjih kadrova. Sljedećeg jutra mlada Amerikanka kupuje u predvorju još posljednji suvenir, zatim izlazi a iza njezinih leđa staklena vrata odražavaju dio pročelja crkve Notre Dame, simbola onoga Pariza kojega je zapravo i vrijedilo posjetiti. U cijelom filmu ta kratka, neuhvatljiva sličica u staklu ujedno je i jedina slika starog, dobrog Pariza. No, i ona je ostala iza leđa turistkinje. Amerikanci od svega ništa nisu vidjeli.

U Shlesingera spomenuti je kadar mnogo duži. To je upravo onaj posljednji kadar *Ponoćnog kauboja*. Kamera izvana gleda kroz prozor autobusa, upravljena je na sjedalo na kojemu sjede Joe Buck i Ratso. Putuju u Miami, na sunčanu Floridu, gdje ih očekuje bolje. Ali Ratso je u autobusu umro. To smo upravo vidjeli. Na njemu počivaju pogledi putnika, radoznali i zgražajući u isti mah. Tada ga Joe Buck zaštitnički grli, shvaćajući odjednom da je cijeli njegov put u New York, nada u sreću i karijeru u velikom gradu bila samo jedna od prevara, a isto tako da je jedino biće koje ga je doista ljudski primilo bio baš taj mali, neugledni bogalj kojega je, evo, još pred čas zadirkivao. U zadnjem kadru, rekoh, kamera ih prati izvana, kroz prozor autobusa — a u prozoru odražava se duga plaža, s hotelima, išli su u Miami. Ne samo za Ratsoa, koji je nije živ dočekao, već i za Joe Bucka — i sreća u Miamiu tek je varljivi odraz u staklu...

SMJEŠAK BEZ ZLOBE

Svlačenje, američki film čehoslovačkog redatelja Miloša Formana, *Glas Slavonije*, 23. 06. 1973.

Ne, Miloš Forman nije otkrio Ameriku, iako se takvo što moglo pomisliti nakon Velike nagrade filmu *Svlačenje* u Cannesu 71 i oduševljenih kritika u našem tisku nakon FESTA 72. Ameriku nije otkrio, ali je, još jedamput, napravio vrlo zgodan film premda — bar za moj ukus — odveć »američki«.

Miloša Formana trebalo bi zapravo slati u najrazličitije zemlje svijeta redom, da snima filmove i pokazuje nam da su ljudi doista svugdje isti, jednaki i jednako smiješni sa svojim sitnim brigama i radostima. *Svlačenje* je režirao u Americi, u najboljoj tradiciji onoga dijela američke komedije kojega bih nazvao »intelektualnim« a vrhunac je u njemu dosegnuo Billy Wilder. No premda je *Svlačenje*, rekoh, tipično američki film, njegovi junaci vrlo, vrlo podsjećaju na junake iz čehoslovačkih filmova Miloša Formana. To je zato što je zadržao isti onaj odnos prema zbivanjima i prema ljudima kakav je imao i u *Crnom Petru*, *Ljubavima jedne plavuše* ili *Gori, gori, moja gospođice*. Formana u prvome redu zanima svakodnevni život, sve one sitnice koje nam se, dok ih doživljavamo, čine izuzetno velikima, važnima i presudnima — a zapravo i nisu drugo do sitnice. Pritom se, pak, ni u jednom trenutku ne podsmjehuje svojim junacima, ne ismijava ih, on im se tek blagonaklono smješka.

U *Svlačenju* smješka se odnosu generacija. Kći tinejdžerka pobjegla je od kuće i roditelji, da bi shvatili njezine razloge, okušat će i sami način života hipija. Na kraju će se, u tipičnoj holivudskoj maniri pokazati da razlike među generacijama i nisu tolike kao što se to u prvi mah činilo. Cijeli film sastoji se zapravo iz samo nekoliko vrlo dugačkih sekvenci. To je struktura koja redatelju omogućuje bavljenje najsitnijim pojedinostima, da mu film nalikuje svakodnevnom životu. Zanimljivo: koliko se god svim Formanovim filmovima smijemo, jedva bismo za njih mogli reći da su komedije. Ne, oni nisu komični zato što bi ih redatelj namjerno želio napraviti takvima, nego su pomalo smiješni zato što je i život

pomalo smiješan i, naravno, zato što ga Forman takvim vidi. Jedina Formanova komedija, to jest film sa smišljenim štosovima, upravo je *Svlačenje*. U njemu smišljeni štosovi s vremena na vrijeme zamjenjuju one detalje koji Formanu, kao novopečenom Amerikancu, još uvijek ostaju skrivi. Rekao bih da je *Svlačenje* prije film o tome kako Miloš Forman vidi i doživljava sredinu već poznatu iz američkih filmova, nego što bi bio djelo o autentičnoj Americi, o sredini još neprerađenoj filmskim iskustvom brojnih autora.

Nije, međutim, neophodno filozofirati. Forman je redatelj koga se ili voli ili se na nj odmahuje rukom. Ja ga volim.

SMIJEH JE NAJSLADI GRIJEH

Glas Slavonije, 06. 07. 1973.

Tijekom dugačke i bogate filmske karijere Stan Laurel i Oliver Hardy cijelo su vrijeme zapravo eksploatirali jedan te isti štos: Stanlio bi Oliju, najčešće nesvjesno, napravio kakvu psinu i zatim namjestio plačljivu facu, dok bi ga Olio, povrijeđena dostojanstva, prijekorno fiksirao. Vrlo je čudno da pače posve neobjašnjivo, da se tomu štosu ipak uvijek iznova smijemo.

Veo s tajne djelimice razgrće zbirčica kratkih nijemih komedija iz studija Halla Roacha, *Najluđi dani Stanlija i Olija*. Ona nam pomaže da, u potrazi za načinom na koji Laurel i Hardy izmamljuju smijeh svim uzrastima gledatelja, zaključimo kako je njihov humor ponajprije vrlo ekonomičan.

Prvo, Stanlio i Olio fenomenalno shvaćaju ulogu vremena u filmskoj komici: oni vam nikada neće izvesti novi geg dok se niste dovoljno nasmijali prethodnome. Filmovi Stanlija i Olija zapravo su štosovi sa stankama.

Drugo, u međusobnom odnosu dvojice komičara, također u njihovu odnosu s gledalištem, sve je savršeno jasno — pa gledatelj, stupivši iz svakodnevnog života u mrak kino-dvorane, treba uložiti tek najminimalniji napor da bi se »prekopčao«.

I treće, svaki ponaosob vrstan je komičar, od onih koji ne skriveno uživaju u svome vlastitom produciranju. Vrsnoća njihove komike, sposobnost da potpuno ovladaju gledalištem, možda se najbolje može zapaziti u onim, rijetkim, sekvencama u kojima bilo Stan bilo Oli odstupaju na čas od unaprijed zadanih uloga, tako karakterističnih za ogromnu većinu njihovih filmova. Tako smo sav talenat Laurela mogli zapaziti na onome mjestu u filmu *Fra Diavolo* gdje se on najprije opija a zatim dugo, dugo smije — i što dalje smijeh je to zarazniji. Vrhunac pak Hardyjevih komičarskih sposobnosti predstavlja onaj kratki nijemi film kojim i završava zbirčica *Najluđi dani Stanlija i Olija*, film u kojem Olio, kao prpošni milijunaš, neprestano zadirkuje svoga slugu Stanlija, također se pritom smijajući, presretno se prepuštajući raspuštenom smijehu.

Da, u ovom preozbiljnom svijetu smijeh je ipak najsladi grijeh. Stanlio i Olio znali su to čitavim svojim bićem i upravo je u toj spoznaji »ontološki« uzrok uspjeha njihovih lakrdija.

PLJUSKA KONVENCIONALNOJ KINEMATOGRAFIJI

Živa istina, film Tomislava Radića, redatelja i Božidarke Frajt, glumice, *Glas Slavonije*, 19. 07. 1973.

U početku bijaše, dječje naivno i djevičanski čisto, oduševljavanje živim slikama. Reprodukcijska stvarnost u pokretu odmah je postala sajamskom atrakcijom, a poslije — kada su ljudi poput Mélièsa i Pathéa, te osobito Griffitha i Eizenšteina — nastala je i sedma umjetnost: film. No koliko je god od *Dolaska vlaka na stanicu* braće Lumière film napredovao, koliko se god u ovih osamdesetak godina tehnički izražajno usavršavao, još je nedovoljno blizak svome vlastitom izvorištu, još nije dovoljno svjestan osnovnoga svoga svojstva, sposobnosti da jezikom slike i zvuka najneposrednije zahvaća život oko nas i da u njemu otkriva istinu. Taj zaborav iskona ima u krajnjoj liniji klasnu osnovu — ta što se više izmišlja drukčiji i uzbudljiv svijet, to je manje potrebe i mogućnosti za čeprkanjem po postojećem — i veoma je dobro što se s vremena na vrijeme, kao povratak izvorištu, pojavljuju filmovi poput *Žive istine*.

Živa istina redatelja Tomislava Radića i glumice Božidarke Frajt prava je pljuska konvencionalnoj kinematografiji, i svojim sadržajem i svojom formom. Sadržajno, film se bavi svakodnevicom jedne glumice. Božidarka Frajt igra zapravo samu sebe, u trenutku u kakvom je čovjek odjedanput svjestan da »vičući kopno, gleda samo vodu« (Arsen Dedić: *Balada o prolaznosti*, jedna od šansona iz *Žive istine*). Do spoznaje o ranjivosti, ali i o mogućim putovima zaliječenja jedne egzistencije koja je već sva u području neispunjenih želja i neostvarenih ambicija, i ljudskih i profesionalnih, dolazimo prisustvujući svakodnevnim detaljima, najuobičajenijem saobraćanju glumičinom sa svojom svakidašnjom okolinom. Formalno pak, Radić to bilježi metodom izravnog prijenosa i dokazuje da nema toga scenariste i pisca dijaloga koji bi mogli nadomjestiti prisutnost kamere na pravome mjestu i u pravo vrijeme.

Spomenuo sam već ravnopravno autorstvo Božidarke Frajt. U *Živoj istini* ona nije samo velika glumica, čija je krajnje neposredna gluma zasluženo pobrala sve najveće filmske glumačke nagrade u nas u prošloj godini, nego još više zadivljuje kako je ona animirala ljude iz svoje svakodnevne okoline da i oni postanu krajnje prirodni pred kamerom. Imate dojam da je ama baš cijeli film sniman skrivenom kamerom i da nitko od aktera ni pojma nije imao da se zapravo snima. U mnogim, međutim, sekvencama skrivena kamera naprosto nije dolazila u obzir i njihova neposrednost mora da je velikim dijelom posljedica fenomenalne sposobnosti ove glumice da i sve ostale uvuče u svoju igru. Rekoh, dok većina ostalih uglavnom izmišlja, Radić i Frajtova ponudili su nam *Živu istinu*. Njihova hrabrost da, u postojećoj filmskoj situaciji, budu krajnje nekonvencionalni, iziskuje odgovarajuću hrabrost i od gledatelja. Za gledatelja, sviknuta na film kao na produkt industrije (lažnih) snova, daleko odgovornija od odluke da se i po ovoj pasjoj vrućini pođe u kino jest zapravo spremnost da se prihvati pogled u svakodnevnicu i da se u njoj potraži vlastita istina.

POTRAGA ZA SMISLOM

Detektiv Klute, redatelj Alan Pakula, glume Jane Fonda i Donald Sutherland, *Glas Slavonije*, 29. 08. 1973.

Klute je drukčiji krimić.

Na prvi pogled, čak, možemo i posumnjati je li krimić. Jer, osim okvirne kriminalističke fabule, prema kojoj detektiv po imenu Klute dolazi, negdje iz unutrašnjosti, u New York, da bi pronašao nestalog industrijalca, daleko važnije čine nam se ostale dimenzije. Ljubavne, psihološke, socijalne. Zapravo, *Klute* je filmska analiza usamljenosti, tako česte u ovoj suvremenoj civilizaciji.

I upravo po tome, *Klute* i jest u prvome redu krimić.

Jer, na drugi pogled, prisjetit ćemo se kako se upravo krimići, daleko više nego svi ostali filmski (pa i književni) rodovi, pitaju o suvislosti našega opstanka. *Klute*, možda najizravnije, preobrtne zagonetku: umjesto da se pitamo tko je ubojica, počinjemo tragati o samome smislu čovjekova opstanka među neboderima i svim ostalim čudesnim dostignućima ovih godina ovoga stoljeća. Za smislom traga i *callgirl* Bru, svakako glavna ličnost filma, ište ga i naš detektiv, a na svoj način i ubojica. Ubojica kojeg ćemo nazrijeti, pa i definitivno otkriti, puno prije nego što je to u krimićima uobičajeno, što uopće neće nagristi tajnovitost *Klutea*, jer će nam preostati da otkrivamo sve one ostale bogate slojeve Pakulina filma.

Klute je, dakle, krimić o kome se razmišlja.

U najsretnijim trenucima on dodiruje ono neizrecivo. Kao ljubavni film opisuje jedan susret i jedan rastanak, kao socijalni film prodire sve dublje i dublje u naličje velegrada, kao psihološki film otkriva nam uzaludnost mita o sreći... Pa ipak, smiruje.

Mir i pribranost, to su osnovne oznake Pakulina filmskog postupka u *Kluteu*, postupka na granici posve ugodne monotonije.

Jane Fonda najavljuje se kao glumica sposobna da izrazi skalu osjećajnosti mnogo širu od one koju su mogli navijestiti filmovi što ih je režirao njezin bivši suprug Roger Vadim.

Donald Sutherland u *Kluteu* je na posve drukčiji način flegmatičan nego u *Mashu*, a teško je reći što je bolje.

Klute je krimić, to jest potraga za smislom.

DRUGAČIJE KULTURNE VREDNOTE

Klubovi ljubitelja filma — oblik samoorganizacije gledatelja, *Glas Slavonije*, 12. 09. 1973.

Klubovi prijatelja (ili ljubitelja) filma, koji se i u nas (još uvijek stidljivo) pojavljuju, jedan su od oblika samoorganizacije gledatelja kojima se oni nastoje otrgnuti od apsolutne prevlasti moćnih proizvođačkih, raspačavačkih i prikazivačkih sistema što diktiraju i filmsku proizvodnju i repertoar. Distributeri i prikazivači naoko su tek posrednici između filmskih stvaralaca i publike, ali u stvarnosti nadrasli su tu

ulogu i prerasli u moćnu industriju čiji ekonomski (a bome i ideološki) interesi i utjecaji u mnogome određuju profil svjetske kinematografije, posredno ili neposredno djelujući i na stvaratelje (od kojih de facto naručuju upravo takve i takve filmove) i na gledatelje (čiji ukus svakodnevno usmjera vaju).

I pojedini stvaraoci i pojedini gledatelji, pak, pokušavaju uspostaviti međusobnu komunikaciju mimo spomenutih moćnika, ili bar uz korekciju njihova djelovanja, a pritom se afirmiraju nove, drugačije kulturne (a ponegdje i ideološke ili političke) vrednote.

Već privatna projekcija osammilimetarskog amaterskog filma može biti važno suprotstavljanje distributerskom i prikazivačkom monopolu komercijaliziranja velikih sistema, jer filmovima koje oni nameću pretpostavlja djela sasvim drugačije misaone i formalne strukture, a bez značaja nije niti posve drugačiji »cemeronijski« projekcije do kojega tom prigodom dolazi, novi odnos između autora i publike, pa i među samim gledateljima, itd. A da ne govorimo o značenju klupskih projekcija ili festivala. Za stvaralačku klimu u domaćoj kinematografiji vrlo su dragocjeni, na primjer, bili skupovi što su se u Zagrebu održavali pod nazivom GEF, festivali eksperimentalnog filma, koji su podjednako okupljali i amatere i profesionalce, i filmove na uskoj i na profesionalnoj vrpici. Podsjetimo se i nastojanja Festivala jugoslavenskog filma u Puli da od ove godine pod svoje okrilje primi i kinoamatere i da postane sastajalištem svih filmskih djelatnika u nas, bez obzira na njihovo mjesto u filmskoj industriji i imaju li ga uopće... Ili da podsjetimo na čitave samostalne prikazivačke mreže što djeluju u SAD mimo i nasuprot komercijalnoj mreži koju kontroliraju producenti, a od kojih je najvažnija ona kojom su obuhvaćena sveučilišta. Ta mreža prikazuje isključivo djela snimljena nezavisno, ili strane filmove koji inače nisu na repertoaru standardnih kinematogafa.

Klubovi prijatelja filma, kakvi kod nas djeluju (u Hrvatskoj ih je bilo nekoliko: Osijek, Bjelovar, Čazma — neki su se održali: Zagreb), jedan su od blažih oblika »prikazivačkog podzemlja«, budući da im je djelatnost ograničena uglavnom na ona djela koja su distributeri i inače otkupili. No, na polju filmske kulture oni mogu ostvarivati vrlo dragocjen utjecaj: time što prave vlastiti odabir rukovodeći se pritom isključivo kulturnim momentima, što koriste (odnosno mogu koristiti) i vrlo bogat fundus Jugoslavenske kinoteke, što svojim djelovanjem upozoravaju na prave vrijednosti unutar postojećeg (ili mogućeg) filmskog repertoara, što pristup filmskom djelu upotpunjuju neposrednim kontaktima gledatelja s autorima ili kritičarima. Klubove prijatelja filma svakako treba osnivati.

KUM

Najvažnije o razvikanom filmu Francisa F. Coppole, prema knjizi Maria Puza, s glumcima Marlonom Brandom i Al Pacinom, *Glas Slavonije*, 26. 09. 1973.

Senzibilitet filmskog gledatelja ponovno se promijenio: najgledaniji film ovaj put je krimić. Osim promjene senzibiliteta rekao bih da *Kum* najavljuje i popravljavanje ukusa — on je

mnogo bolji od vefilmova koji su posljednjih godina izazivali u nas sličnu masovnu histeriju gledateljstva: i od *Love Story*, i od *Dr. Živaga*, i od *Moje pjesme, moji snovi*, i od *Neretve*. Za toliko razvikano djelo *Kum* je iznad očekivanja dobar — no, to još ne znači i da je izuzetan film.

Vrhunski industrijski proizvod. U trenutku u kojem je nastao, *Kum* je predstavljao vrhunski napor i rezultat unutar tako razvijene komercijalne kinematografije kao što je američka, on je (bio) vrhunski proizvod filmske industrije. Ostanimo na čas pri najneutralnijem značenju te odredbe, što će reći: nemojmo pridjev »vrhunski« automatski protegnuti na sve dimenzije *Kuma* (kao rezultata određenog stvaralaštva, kao sredstva međusobnog doticaja i razgovora autora i gledatelja, riječju: kao kulturnog djela) — ali nemojmo također ni pridjev »industrijski« odmah suprotstaviti »umjetničkom«. Prisjetimo se naprosto:

Kum je stvoren na osnovi književnog bestseler o Mafiji, dat mu je ogroman publicitet i prije, i za vrijeme, i poslije snimanja (u taj publicitet spadaju i navodne prijetnje Mafije Brandu i ostalima, i lansiranje glazbene teme koju su budućim tržištima pronijeli glasovi popularnih pjevača, i osiguravanje filmu nekoliko nagrada Oskar), angažirani su provjereni profesionalci, među njima i jedna od najvećih glumačkih zvijezda (Brando), napokon scenaristi i redatelj u *Kumu* su u umjerenom obliku iskoristili rezultate do kojih su prije došla bolja djela sa sličnom kriminalističkom tematikom i te su rezultate uklopili u okvire klasične realistične kronike, vrste koja već sama po sebi izaziva određeno poštovanje gledatelja.

Pričam ti priču o Mafiji. Izvana, *Kum* je kronika o jednoj od najmoćnijih Porodica Mafije, kronika prvih nekoliko godina nakon Drugog svjetskog rata. Puzo (autor knjige i koscenarist filma) i Coppola (koscenarist i redatelj) nastoje prikazati Mafiju iz nje same — i to je dobro, to je vrlo primjeran pristup. Ali takvu sliku Mafije autori filma grade na posve konvencionalnim predodžbama: U *Kumu* nema ama baš ničega što ne bismo već (o Mafiji) znali. Poznato je uostalom, a i *Kum* to priznaje, da ta organizacija svoje pipke ima i u Hollywoodu pa je vrlo blizu pameti da holivudski vefilm baš neće biti jako sklon radikalnijem istraživanju istine o njoj i da će osobito gledati da u pozadini ostavi društveni mehanizam koji uvjetuje i omogućuje njezino djelovanje. Mislim ipak da takva vrst prešućivanja i nije presudna, tim prije što je ona posve razumljiva u krilu svake organizirane kinematografije na ovome svijetu. Ne možemo baš zatražiti da vrana vrani iskopa oči. Filmskim autorima zato preostaje naoko mnogo diskretniji, a ustvari puno izvorniji put: izricanje istine čisto filmskim jezikom, i atmosferom i detaljem, na onoj razini na kojoj se s gledateljem razumije ne intelektom nego osjećajima, kroz kožu tako reći. *Kum*, međutim, ne posjeduje taj fluid koji bi nas poslije još dugo obavijao, kakav recimo ima *Klute* A. Pakule. Iznutra, *Kum* je prazan, bez duše.

Cijena slave. Pokušajmo ga u sjećanju rastaviti na komadiće — niti u najmanjemu nećemo pronaći ništa što bi nam ljudske postupke ili odnose moglo otkriti na novi, do sada ne-

poznat način. I u detalju *Kum* se zadovoljava poznatim i provjerenim.

Ne znači to da ćemo se za vrijeme filma dosađivati — dapače, bogata tradicija krimića ima što ponuditi — ali poslije svega odjednom ćemo spoznati da su nam ljudi iz *Kuma* daleki i ravnodušni. Upravo metoda koja je kumovala *Kumovu* trgovačkom uspjehu učinila je i da film ostane posve izvan nas: složivši ga samo od elemenata koji jamče gledljivost, koju su, naravno, to svojstvo već morali dokazati, autori *Kuma* odrekli su se utjecaja kakvog na gledatelja može izvršiti samo draž otkrića.

DOĐE LI DO RATA!

Glas Slavonije, 13. 10. 1973.

Srećom, rijetki su filmovi nakon kojih počinjemo sumnjati, a mnogo nam češće prikazuju rat kao mogućnost za junačke pobjede, velike bitke i slavne pobjede. Jer, mi iz prvih redova bit ćemo prvi mobilizirani.

Dođe li do rata, najprije će mobilizirati nas iz prvih redova. Ako je suditi po većini ratnih filmova koje nam prikazuju, to će biti krasno. Bit ćemo sudionici velikih i slavni bitaka, držat ćemo se junački i pobjeđivati, a vrijeme će nam brzo prolaziti i bit će ispunjeno dinamikom. S vremena na vrijeme, međutim, potkradaju im se i filmovi koji govore drugačije. Kao na primjer *Kvaka 22* Mikea Nickolsa, koji se ovih dana vrti u neuglednijim slavonskim dvoranama, na primjer nedavno u Belišću.

U *Kvaki 22* glavni junaci, oni koji uživaju očitu simpatiju autora, čini se da ne shvaćaju svu odgovornost svoga položaja i uopće nisu ponosni na ulogu koju su im dodijelili sudbina i generali. Oni bi kući. Oni se, vodeći avion u napad, kukavno plaše. Željeli bi da ih doktor proglašuje ludima, pa da mogu napustiti front. Na sreću, postoji i jedna kvaka.

Yossarian: — Orr kaže da sam lud, pustite me kući.

Doktor: To što Orr kaže nije nikakav dokaz, lud je zapravo Orr.

Yossarian: — Znači, bar njega ćete poslati kući?

Doktor: — To ne mogu, dokle god sam ne zatraži.

Yossarian: — Čim Orr zatraži da ga pustite kući dat ćete mu potvrdu da je lud?

Doktor: — Ne, to nisam rekao. Naprotiv, tek tada ga neću moći poslati kući.

Yossarian: — Zašto?

Doktor: — Zato što bi time dokazao da je normalan. Lud bi bio da želi ostati...

Što je najzgodnije Nickols ovu logiku apsurdna spojena s crnim humorom provlači cijelim filmom, a što dalje to nas manje želi njome nasmiјati a to više nam nastoji dokazati da je besmisao osnovu svakoga rata i svake militarističke organizacije, da uniformiranost vodi totalitarizmu a svaki nas to

totalitarizam oblači u nove i nove uniforme. Pritom se Nickols služi podjednako poetskom transformacijom koliko i izravnim dokumentarizom, jednako se bavi i općim odnosima i intimnim stanjima pojedinaca, istodobno razvija realističnu ratnu akciju i pušta u igru nadrealističke simbole. U početku smo zatečeni kadrovima neobične vizualne organiziranosti, zatim nas potpuno obuzma praćenje situacije krajnje apsurdnih ali, za divno čudo, u svakome trenutku lagano zamislivih u ratu, da bismo potom na stvari počeli gledati očima Yossariana (Alan Arkin) i ostalih Nickolsovih kukavica i na kraju posve podlegli toj viziji rata kao tragičnog bezumlja.

A ta slika, složiti ćete se, ne vodi nikamo.

Srećom, velim rijetki su filmovi poput Nickolsove *Kvake 22*, nakon kojih čovjek počinje sumnjati. Jer, dođe li do rata...

UMIJEĆE VILMOSA ZSIGMONDA

Šitna stvaralačka zadovoljstva taj snimatelj priušti samo kad je potrebno, Glas Slavonije, 22. 12. 1973.

Ime Vilmosa Zsigmonda nećete naći na filmskim plakatima, iako je vrlo dragocjen njegov doprinos filmovima na kojima radi. Vilmos Zsigmond nije, naime, nikakva glumačka zvijezda, nego snimatelj. Ali kakav snimatelj! Veliki majstor filmske fotografije, jedan od rijetkih koji svoje filmove obdaruju izuzetnim likovnim svojstvima, a zamisli redatelja uspijevaju vizualizirati do krajnjih mogućih granica.

Da je tome tako, govore nam i tri filma u kojima smo, ove sezone, vidjeli njegov snimateljski rad: *Kockar i bludnica* Roberta Altmana, *Priviđenje* istog redatelja i *Kauboј bez mira* Petera Fonde.

Dvije su Zsigmondovljeve jake strane: upotreba boje i bespredrasudno biranje položaja kamere u odnosu na objekt snimanja.

Kockaru i bludnici dao je Zsigmond likovni okvir koji, svojim donekle ispranim tonovima, samo ističe kontrast između dječanske bjeline snježnog krajolika Aljaske i surove borbe za goli život, čast i dostojanstvo, i tako pridonosi baladičnom ugođaju tog vesterna. Krajolik u *Priviđenju*, sasvim suprotno, predstavljen je nijansama koje svojom apokaliptičnom atmosferom, kao pred oluju, sugeriraju košmar glavne junakinje. I u trećem filmu vizualni naboj izaziva i odgovarajuće emocije: u *Kauboju bez mira* kamera je čas impresionistički prozračna, da bi već u sljedećem času njezina paleta gustim namazima boje predskazivala zlu kob.

No, kako rekoh, nije Zsigmond samo majstor boje, nego i oblika. U prvome kadru *Kauboja bez mira* njegova je kamera uprta u blještavilo sunca, a sa suncem u očima, u kontrastu, snimljena je i cijela uvodna sekvenca. Taj postupak koji se, bar u tolikom opsegu redovito izbjegava, donio je ovdje gotovo neponovljiv ugođaj smirene radosti. U *Kockaru i bludnici* pak, u prizoru što se odigrava u polumraku krčme, Zsigmond će nam lica pustolova slikati i neoštro i nedovoljno svjetlo, ali će upravo tako njegova kamera izazvati u

gledatelja osjećaj neizvjesnosti kakav se u normalnim svjetlosnim uvjetima nipošto ne bi mogao postići.

Niti jednim, međutim, efektom Zsigmond ne pretjeruje. Naprotiv, svoja sitna stvaralačka zadovoljstva taj će si snimatelj priuštiti samo kada je potrebno i što će činiti nenametljivo i diskretno, no još u dovoljnoj mjeri da bi nam sugerirao kako imamo posla s djelima čija nadahnuća svakako valja slijediti.

ŠARMANTNA LJUBAVNA PRIČA

Cesar i Rosalie, redatelj Claude Sautet, glume Yves Montand, Romy Schneider, Sammy Fray, *Glas Slavonije*, 14. 05. 1974.

●duvijek je film imao nešto od bajke, a čini se da su tome najviše znali pridonijeti upravo Francuzi. Jedan od primjera mogao bi biti i film Claude Sauteta *Cesar i Rosalie*.

Jedna opojna žena.

Jedan čovjek njezina života.

Jedan čovjek s kojim živi.

Ona je osjećajna, senzualna i pametna (i uz to dobro izgleda), on je visok, crn, tajanstven i crta stripove koji imaju uspjeha čak u Americi, a treći je sirov ali ima brdo love. U normalnim okolnostima film bi mogao završiti ili sretno, to jest da ona napokon odabere čovjeka svoga života, ili poučno, to jest da ostane s tipom koji ima lov. I u jednom i u drugom slučaju ovoga s lovom trebalo bi da mrzimo. Ali, u ovome filmu njega neodoljivo glumi Yves Montand i u gledalištu naprosto ne može biti čovjeka koji neće navijati upravo za njega.

No, *Cesar i Rosalie* nije šarmantan samo zbog Montanda. To je film lijep, čist i skladan, ima u njemu i mnogo nedorečenoga, onog neuhvatljivog fluida što ga rasprostrijeti znaju samo miris mora, modrina bistrog neba, lijepe žene i duhovite pripovijesti.

NEŠTO O SAMOĆI I O SMRTI

Krik i šapat, film Ingmara Bergmana, glume Harriet Anderson, Karin Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullman, *Glas Slavonije*, 28. 09. 1974.

Priznajem da ne mogu podnijeti nazor na svijet Ingmara Bergmana, ali da se uvijek nanovo divim tome filmskome magu, njegovu umijeću da vas dovede do samog praga najcrnjeg ništavila.

Bergman se grozi tjelesnosti — ali njegovi junaci ne mogu pronaći nikakva sigurna utočišta izvan nje. Upravo u Bergmanovu opusu kršćansko tragično poimanje vezanosti duha uz tijelo kao da je dospjelo do svoga punog zaokruživanja, ali istodobno u Bergmana dijalektika spiritualnog i animalnog suvereno nadilazi svaku religioznu tradiciju da bi doprla do samog iskona. Ingmar Bergman pripada rijetkima koji se usuđuju baciti pogled na samo dno, na čistu svjetlost i čisti mrak čovjekova bivstvovanja.

Krik i šapat, mislim, najintenzivniji je Bergmanov film do sada. U njemu nema ničega drugog osim patnje četiriju osamljenih žena, okupljenih na kratko jer jedna od njih umire.

Kad žena pati, patnja je daleko bolnija, jer žena je plemenitije biće, biće bliže tajni života, biće mnogo bogatije od muškarca koji postoji tek slučajno (prisjetimo se: tako je u gotovo svim Bergmanovim filmovima, od *Osmijeha ljetne noći* pa do *Tišine*). U uvodnim prizorima Bergman s nekoliko kratkih poteza upravo briljantno naznačuje motive filma, svaku od pojedinačnih patnji. Sat neumitno otkucava uz Agnes koja će umrijeti, djetinjastu i samoživu Mariju vidimo prvi put uz lutke, Karin je gospodarica, hladna, zatire u sebi svaku ženstvenost, u Anninoj sobi prazna kolijevka preminule kćerkice. Slike iz prošlosti proširuju te motive, a Bergman ih do kraja dovodi prikazujući četiri žene u temeljnim životnim situacijama do kraja ogoljelim: u susretu sa smrću i u pokušaju oslobađanja međusobnim približavanjem. I gotovo sve čitamo na njihovim licima. Krici — i šutnja koja kriči još jače.

Ima stvari zbog kojih se čovjek u svojoj nutrini grči ali se to izvana ne opaža. U *Kriku i šapatu* Ingmara Bergmana vidi se upravo taj grč.

SLOM »VELIKE UMJETNOSTI«

Smrt u Veneciji Luchina Viscontija, *Glas Slavonije*, 05. 10. 1974.

Pred nama je, dakle, bio film koji iza sebe ima ugled filmskog autora poput Luchina Viscontija i književnika poput Thomasa Manna (prema čijem je romanu snimljen), pa i manifestacije kao što je FEST: *Smrt u Veneciji*, »jedno od pet najboljih ostvarenja prikazanih na FESTU 73«. Tema mu je usamljenička smrt umjetnika, vrhunskog intelektualca, smrt koja je okrunila njegovu intimnu životnu i umjetničku krizu i — alegorijski — krizu velike umjetnosti i europskoga duha uopće. Viscontiju je, međutim, uspjelo samo ono što mu — pretpostavljam — u vrijeme stvaranja filma ipak nije bilo na umu: ovu krizu naime, taj slom »velike umjetnosti«, njegovo djelo otkriva jedino posredstvom svoga vlastitog neuspjeha. *Smrt u Veneciji* predstavlja u malome poraz cijelog jednog pogleda na film, shvaćanja prema kojem je filmsko djelo veliko tek utoliko ako je — dosadno.

No, da se odmah razumijemo: nije to dosadan film zato što u njemu nema formalne filmske akcije, ili što je ima vrlo malo. Naprotiv, baš to svojstvo predstavlja zapravo i jedinu draž Viscontijeve *Smrti u Veneciji* i nesumnjivo majstorstvo ovaj autor potvrđuje upravo u onim prizorima u kojima se sve svodi na čistu atmosferu, na odgonetavanje izražaja ljudskih lica i na pokušaj praćenja riječi nerazumljivih koliko glavnome junaku toliko i nama u gledalištu, dakle u prizorima u kojima nas poziva da dosegemo onu unutrašnju pribranost potrebnu za sudjelovanje u bilo kojem umjetničkom činu.

Nažalost, ljepota i tajnovitost filmske slike nije u *Smrti u Veneciji* praćena i odgovarajućom duhovnom podlogom, misaonim sadržajem s kojim bi vrijedilo uhvatiti se u koštac — i zato je to dosadan film. Podloga koju *Smrt u Veneciji* ima nije ništa drugo do li prežvakavanje uskih cehovskih »intelektualističkih« temica i dvojbi koje, osobito ako su uzdignute na razinu »velike umjetnosti«, doista više nisu u stanju izbaviti čovjeka od ravnodušnosti.

Nezavisan film GRUDI U KUTIJI

Peter Weibel i Valie Export: projekt *Pipajući film, Glas Slavonije, 04. 12. 1974.*

I kod formalnog pravca, i kod proširenog filma vrlo je velika uloga gledatelja, točnije rečeno, njegove naknadne refleksije o doživljenom. Prošireni film znači zapravo služiti se nečim drugim, a ne filmom, služiti se nečim, kako njegovi autori vjeruju, vjernijim, neposrednijim od filma, postići u gledatelja doživljaj spontaniji od onoga što bi mu ga pružile bilo kakve sličice na ekranu. Stvoriti prošireni film znači prezreti film i slaviti ga ujedno. Prezreti njegove dosadašnje tehničke okvire, a proslaviti njegovo značenje u svakodnevnom životu.

Uzmite ovaj primjer:

Najznačajniji predstavnici proširenog filma u Europi, Peter Weibel i Valie Export, u svome *Pipajućem filmu* doživljaj gledanja zamjenjuju doživljavanjem dodira. Vjerujem da se sjećate fotografije koju je prije nekoliko godina objavio naš tisak, poprativši je, naravno, zluradim i licemjernim tekstovima. Fotografija prikazuje spomenuti projekt. Djevojka je u kutiji, a gledatelji konzumiraju film tako da u kutiju uvlače ruke. Teoretsko objašnjenje autora: — Da bi vidio film, gledatelj (korisnik) mora u ovom slučaju kinodvoranom provesti obje ruke. Zastor spoznaje, koji bi se inače podigao samo pred njegovim vidom, sada se diže pred njegovim osjetom. Umjesto voajerizma nastupila je čisto osjetilna spoznaja. To je već mala revolucija — jer dokle god se građanin zadovoljava reproduciranim kopijama seksualne slobode (na primjer gledanjem erotičnih filmova, sudjelovanjem u Erosu jedino očima), dotle država ušteduje stvarnu seksualnu revoluciju.

WESTERN KAO BAJKA

Glas Slavonije, 12. 12. 1974.

Sovjetski western *Jahač bez glave* pridružuje se brojnim pokušajima kinematografija izvan SAD da daju svoju interpretaciju vesterna, toga — kako kažu — najfilmskijega i najpopularnijega filmskog žanra. Ovoj ležernoj filmskoj bajci V. Vajnstoka sasvim sigurno pripada posebno mjesto unutar svih ovih pristupa.

U biti, imamo tri osnovna slučaja: western se ili parodira (što su s manje uspjeha radili Francuzi — recimo u *Revolverašicama* sa B. B. i C. C. — a upravo genijalno Čehoslovaci u filmu *Limunadovy Joe*), ili ga se nastoji što vjernije imitirati (kao što su to loše činili Nijemci u seriji filmova prema Karlu Mayu), ili se pak tematiku američkog vesterna nastojalo do krajnosti radikalizirati, što s uspjehom čini talijanski western, koji je taj rod prvi bio do kraja oslobodio vezanosti za mit o idiličnome osvajanju Divljega Zapada, usmjerivši ga ka iskazivanju čistoga nasilja.

Jahač bez glave nešto je četvrto: on i jest i nije western. Radnja mu se odigrava u Texasu, priča je za western tipična, junaci također, a sve je to prikazano s drugačije točke gledišta

od američke. U *Jahaču bez glave* vidi se da su i na Zapadu postojali bogataši i sirotinja, gospodari i robovi, jednom riječju više i niže klase.

Ni on, dakle, ne polaže mnogo na idiličnu dimenziju mita o Divljem Zapadu, ali svaka sličnost s talijanskim vesternima tu ujedno i prestaje. *Jahač bez glave* je, naime, u prvome redu vrlo blag film, on je stvoren po uzoru na ruske filmovane bajke, dakle i vrlo je naivan film. Na njegovu naivnost, međutim, vrlo je lako pristati, jer se osjeća da mu je pristup iznad svega dobrodušan. To je film ugodan za gledanje, a iako ni njegov mentalitet ni njegov stil ne odgovaraju ustaljenim predodžbama o vesternu, on nas ipak uspijeva uvjeriti da unutar toga žanra svakako ima svoje mjesto, da su upravo i ovaj stil i ovaj mentalitet jedna od čak vrlo mogućih interpretacija vesterna.

NEMILOSRDNA BALADA

Bivši prijatelj Kid, redatelj Sam Peckinpah, glume James Coburn, Kris Kristofferson

Sam Peckinpah nemilosrdan je redatelj, ali i vrlo osjećajan. Takvi su i junaci ovoga filma, a takav je uostalom cijeli *Bivši prijatelj Kid, Glas Slavonije, 22. 01. 1975.*

Svako svoje djelo Peckinpah prožimlje atmosferom nasilja, ljudi, koje u tim filmovima srećemo pomalo su čudni, ima u njima nečeg nedokučivog, sve su to napola manijaci — ali u svemu naslućujemo i nekakav smisao. Ovdje, u *Bivšem prijatelju Kidu*, ubrzo ćemo ustanoviti da se Peckinpah obračunava s tradicionalnim vesternom, i to na dvjema razinama. Najprije, kod njega nema ni dobrih ni zlih, svi su u istoj kaši i svi postupaju na sličan način. Pokazuje nam to već uvodni prizor. U njemu vidimo odmetnike, među njima i Billy Kida, kako vježbaju gađanje iz revolvera, streljajući nedužne i nemoćne kokoši. Dolazi Pat Garrett i pridružuje im se. Taj isti Pat Garrett u cijelom će filmu zatim progoniti Billy Kida i čitavo to vrijeme bit će posve svjedeno hoće li će ga uhvatiti i ubiti ili neće — jer obojica su isti. Klasičnome vesternu to je ozbiljan udarac, jer taj se žanr upravo i zasniva na sukobu Dobra i Zla, sukobu u kojemu će, naravno, pobijediti Dobra, kako bi se pokazalo da ipak živimo u svijetu u koji se možemo pouzdat. Zatim, u poznatu legendu o Billy Kidu i Patu Garrettu, Peckinpah uvodi i motiv koji ranijim vesternima nije bio ni na kraj pameti, a zapravo je veoma razuman, pa i moderan trenutačno (kao u *Sucu za vješanje, J. Hustona ili Butch Cassidy i Kidu, G. R. Hilla*): to je pogled, koji u romantičnoj prošlosti vesterna ne vidi drugo doli borbu interesa. I Garrett i Billy žive u doba kada je na Zapad počeo prodirati kapital s Istoka, i kada je moćnim ulagačima u velike farme, u buduće željeznice i u naftonosna polja počeo smetati zakon revolvera i kodeks individualnog i društvenog ponašanja prvih osvajača Zapada, uz koje njihova imovina i njihova prevlast nisu bili još posve sigurni. Garrett, koji je počeo raditi za velike vlasnike, jednako sumnja u pravednost svoje misije, koliko je i Billy Kid svjestan uzaludnosti svojega otpora.

Sve to Peckinpah nam slika u maniri velikog majstora i svoje krajnje nemilosrdno viđenje jedne romantične legende daje

cjelovitim, uravnoteženim autorskim postupkom. Sve vrijeme inzistira na sjetnom, baladičnome ugođaju, a toj atmosferi podjednako pridonose glazba Boba Dylana uz gitaru, kao i pejzaž kojeg Peckinpah u pravilu otkriva u onim rijetkim i iznenadnim trenucima posljednje zore ili prvoga sumraka, kada su sve stvari i lica obasjani nekakvim čudnim, unutašnjim svjetlom.

RELJA BRILJIRA..

Deps, redatelj Antun Vrdoljak, glume Bekim Fehmiu, Milena Dravić, Fabijan Šovagović, Relja Bašić, *Glas Slavonije*, 04. 03. 1975.

Ne vidjeti *Deps* bilo bi šteta — ali samo zbog onih desetak, petnaestak minuta koliko se u njemu pojavljuje Relja Bašić. Njegova epizoda lucidnog pijanca svakako ulazi u svaku našu antologiju filmske komike, a rekao bih čak ne samo naše, ne samo filmske i ne samo komike, nego u antologiju glumačkih ostvarenja uopće. Taj propali inteligent, sitni lopov, šarmer i kozer uz gemište, koji se krvavo ruga i prkosi tragikomici ljudskog bivstvovanja, podsjeća doduše na ličnosti o kojima smo čitali u knjigama, a i Bašić ga donekle daje po uzoru na neke kazališne interpretacije sličnih »izgubljenih ljudi« — ali čini to s toliko invencije i glumačkoga šarma, da očito literarno i kazališno podrijetlo njegova lika uopće ne smeta.

Sam *Deps* inače je stilski poprilično neujednačen. Vrdoljak je u njemu mnogo toga načeo, ali dalje od osnovnih naznaka ni u čemu nije otišao. Na trenutke *Deps* je kriminalistički film — čak obećava da bude i dobar »krimić«, jer Bekim Fehmiu zbilja je kao rođen za taj žanr, a u svoju priču uveo je Vrdoljak i temu o onoj famoznoj pljački banke u zagrebačkom Oktogonu koja ni dan-danas nije odgonetnuta. No, zatim se film pretvara u psihološku dramu bivšeg kriminalca, koji bi raskinuo s prošlošću, ali mu to ne uspijeva, između ostalog i zbog sumjičavosti milicije, i tu Vrdoljak pomalo gnjavi suvišnim psihologiziranjem. Zatim, *Deps* je i komedija iz zagrebačkog polusvijeta, pri čemu varira od već spomenute Bašićeve briljantnosti preko dosta simpatičnih međusobnih zadirkivanja policajaca i sitnih prekršitelja, pa sve do otrcanih i posve nepotrebnih »štosova«, koji kao da su prepisani iz lošijih konferensi putujućih komičara.

Sve u svemu, djelo za koje je doista šteta što nije stvoreno ujednačenije i, prije svega, promišljenije, dakle s jasnijom autorovom spoznajom najprije o tome što bi filmom htio, a zatim i kako da to postigne. Ionako je malo domaćih filmova sa suvremenim temama, još manje ostvarenja u popularnim žanrovima kao što su krimić ili komedija i zato svako poludovršeno djelo poput *Depsa* predstavlja to veći gubitak.

ERUPCIJA NASILJA

Psi od slame, redatelj Sam Peckinpah, u glavnoj ulozi Dustin Hofman *Glas Slavonije*, 12. 03. 1975.

Komedije ljudi rado gledaju jer se vole smijati, melodrame zato što su skloni cmizdrenju, a trilere zbog toga što vole

kad ih netko uplaši. Filmovi o nasilju najvjerojatnije su toliko popularni zato što na trenutak oslobađaju svu onu agresivnost potisnutu u gledatelju. *Psi od slame* Sama Peckinpaha omogućuju to u doista velikoj mjeri.

Peckinpah naime nasilje prezentira pučki, zdravoseljački: između ostaloga prikazuje nam i veoma sočan prizor silovanja i dugačak, stravično okrutan pokolj. Pa ipak, koliko god time odstupa od tradicionalnog poimanja »lijepo umjetnosti« (utoliko, naime, koliko izbjegava sublimaciju, koliko se odriče pročišćavanja svoje grube tematike), on istodobno i te kako umješno od samoga početka strpljivo uznemiruje gledatelja svim mogućim sitnim pojedinostima koje, ovako na okupu, izgrađuju ugođaj nesigurnosti i pripremaju erupciju do koje će doći, daje dakle svome djelu posve »umjetničku« formu.

Unatoč želji (i umijeću) da gledatelju, željom svakovrsnoga nasilja, pruži gotovo sve što se može — ili upravo zbog toga, zbog natopljenosti ovoga filma orgijastičkim, gotovo orgazmičkim nasilništvom — *Psi od slame* sadrže i dublji smisao, bave se možda sudbonosnim pitanjima jednoga svijeta. Ali, to je i razina ovoga djela na kojoj je moguća i poneka dvojba.

Naime, Peckinpah se bavi mirnim čovjekom, pitomim intelektualcem koji se grozi grubosti, no, koji će otkriti u sebi istu sklonost k uništavanju, koju ima i skupina nasilnika što ga sve vrijeme na ovaj ili onaj način terorizira, pa će im na kraju uzvratiti istom mjerom, dapače i mnogo okrutnije. No, taj glavni junak je Amerikanac i on spomenuto maltretiranje doživljava izvan Amerike i to od ljudi koji nisu Amerikanci. I zatim, on će osjetiti potrebu da uzvрати tek u trenutku kada biva povrijeđen sustav vrijednosti u kojeg vjeruje, prije ne — iako je ranije bio ponižavan na relativno grublje načine. Ne miriše li to pomalo na razloge kojima Amerikanci sami pred sobom opravdavaju angažiranje SAD u Vijetnamu ili Chileu u »obranu slobodnog svijeta«?

Ne bih rekao da je tako, ovaj film ne opravdava nasilje. Uistinu, on ga ni ne osuđuje. On samo predstavlja autentičan prikaz kolektivne psihoze što vlada društvom u kojem je i sam nastao. Mislim također da je dobro što se opredjeljenje autora ne može na prvi pogled dokučiti, jer brojne dvojbe koje izviru iz filma, a osobito iz njegova otvorenog završetka, kao da upućuju na jedno, osnovno pitanje: čemu sve to vodi i ima li iz kruga nasilja, kada ono započne svoj krvavi ples, uopće ikakva izlaza?

LJUBAVNICI SU DJECA U IGRI

Cvijet 1001 noći, film P. P. Pasolinija, *Glas Slavonije*, 03. 09. 1975.

Dražesna ljubavna radost tamnoputih djevojaka i dječaka, što se grle uz zvonki smijeh, kao da nam prenosi poruku iz jednog čišćeg i jednostavnijeg svijeta. Spoznaju možda da i ljubavlju i smrću upravlja sudbina, koja doduše zna biti i huda, ali je najbolje slijediti je s povjerenjem poput djeteta u igri.

Cvijet 1001 noći završno je djelo Pasolinijeve erotične trilogije, kojom je taj zaljubljenik u izgubljenu mladost čovječan-

stva ekranizirao bisere »golicave« književnosti iz prošlosti. *Canterburyske priče* nismo doduše vidjeli, no u dva preostala dijela trilogije, u *Decameronu* i u *Cvijetu 1001 noći* otkrit ćemo navlas istu inspiraciju. Erotika je u njima izraz pune egzistencije, put oslobođenog življenja, a materijalni svijet i duhovnu podlogu dobrih starih civilizacija slika nam Pasolini u želji da obnovi i sačuva osnovna iskustva i stajališta prema životu drevnih kultura.

Pasolinijeve »Priče iz 1001 noći« doimlju se povremeno poput bajke, prožete su dječjom naivnošću, no vidi se da je to naivnost odraslog djeteta, stajalište zrela čovjeka koji shvaća koliko je taj djetinj, neposredan i povjerljiv pristup stvarima i pojavama zapravo dragocjen. U prvom redu, međutim, ovo je film začuđujućeg realizma.

Sažetost svoga filmskog pripovijedanja doveo je Pasolini tu do vrhunca. U središte stvari dovodi nas on najčešće već prvim kadrom pojedine epizode, prikazavši nam detalj koji najbolje otkriva situaciju ili ličnost o kojoj epizoda govori. Nije mu potreban nikakav uvod da bi razrađivao psihologiju junaka ili objašnjavao događaje što će uslijediti. Naprosto, osjećamo da se sve odigrava prirodno, samo od sebe.

U erotičnim filmovima mnogo češće gledamo hvalospjeve ženskom nego li muškonom nagom tijelu. Pasolini njihovu ljepotu izjednačuje i prirodno neposrednost vraća golotinji obaju spolova. Ljubavnim prizorima snimljenim bez ustezanja obiluje *Cvijet 1001 noći* mnogo više nego *Decameron*, ali određena razlika u pristupu erotici u ta dva djela prije svega izvire iz razlika u duhu vremena europskog srednjeg vijeka i drevnog arapskoga svijeta. Dok su se erotika, i hedonizam uopće, u srednjovjekovnome *Decameronu* pokazivali kao bijeg iz duhovnog i materijalnog mraka, kao most prema budućnosti na ovome, a ne na onom svijetu — dotle je u »Pričama iz 1001 noći« erotika već dio aktualne kulture, kulture u koju je ljubav kao radost opstanka odvajkada ugrađena.

Svoj nostalgični pogled u prošlost Pasolinijeva je trilogija tako završila otkrićem svijeta spokojnog i mudrog, ali još uvijek djetinje svježeg.

ODRICANJE OD ŽIVOTA

Muke po Mati, film Lordana Zafranovića — u glavnim ulogama Boris Kavazza, Alicia Jachiewicz, Božidarka Frajt, *Glas Slavonije*, 04. 10. 1975.

●dricanje od života, trpljenje — to je duhovno stanje kojim je preokupiran Lordan Zafranović. Njegovi ga junaci nose iz svog škrtog kamenjara isto onoliko koliko ga nasljeđuju i od mračne kršćanske tradicije, a na jarkome kamenu i među crnim maramama čak i oblici praznjenja nagomilane životne energije, kao seks ili nasilje, prije se doimlju kao nekakav mistični ritual samokažnjavanja negoli kao bilo kakvo oslobađanje.

To je pogled na svijet koji čovjek, naravno, ne mora dijeliti, ali ga je kod Zafranovića svakako morao poštovati, prije svega zbog dosljednosti i zbog umijeća kojim je taj mladi autor u dosadašnjim svojim djelima očitovao svoj svjetonazor.

U *Mukama po Mati*, međutim, i sam se Zafranović kao filmski autor odrekao života oko sebe, pa umjesto da njega prenese na filmsko platno, on je većinu prizora iskonstruirao. Te iskonstruirane, izmišljene situacije trebale bi biti pročišćeni simbolični prizori koji će poslužiti pri uspostavljanju svijeta stvarnijeg od dane sociološke i psihološke realnosti. Drugim riječima, umjesto da filmom dovede gledatelja do spoznaja koje bi počivale u svakodnevnom životu (odakle ih je svakako crpio i sam autor — ako su naime doista autentične) — Zafranović mu nudi spoznaje »iste«, oslobođene »puke« realnosti. Postupak koji ne mora unaprijed biti osuđen na propast, ali koji je o ovom slučaju krahirao.

Radničke sportske igre

Muke po Mati povijest su seoskog mladića koji radi u brodogradilištu u velikom dalmatinskom gradu (Split) i boksa za tvornički klub, a neprestano je razapet između toga života i obitelji (majka, žena) što ju je ostavio u selu. Razapet je između dva načina življenja, ali i između dvaju pogleda na svijet, dvaju sustava doživljavanja i ponašanja, između različitih moralnih stajališta. U razvijanju priča, koju nastoji ipak strukturirati na način tradicionalnog filmskog postupka, Zafranović dopušta mnoštvo psiholoških i socioloških proizvoljnosti — kao da je oko sebe gledao zavezanim očima.

Rijetke sretne trenutke Zafranovićev film ima u prizorima boksanja, kao sublimiranog izraza Matine patnje, i to ponajprije zato što su oni donijeti posve dokumentaristički, pa imaju i sve preudvjetke da ponesu i neko »više« značenje, a onda i po tome kako ih autor u širem kontekstu filma shvaća. Šakanje na ringu koji je redovito improviziran u radnoj sredini — u mamut hali, na plovećem doku — gleda Zafranović drugim očima nego što bi boks gledala TV-kamera u izravnome prijenosu, i čovjek bi ga kao »radničke sportske igre« mogao doživjeti samo uz gorke, sarkastične prizvuke. To je možda motiv na kojem je valjalo mnogo više inzistirati, uz uvjet, dakako, da u filmu Matina patnja dobija i potvrdu u relevantnom sociološkom i psihološkom podatku.

Ovako bez stvarne građe, svaki bi završetak priče o Mati izgledao nelogičan (jer kada nema zapleta, odakle onda i raspleta), no ovaj u soc-realističkome tonu kako se naš junak vraća stroju i radi ozarena lica, dok iza njega, u dvostukoj ekspoziciji, vidimo kako vrcaju iskre, simbol radnika-metalca — djeluje još najnategnutije.

Odrekašvi se, rekoh, života, u čije bi ime jedino i valjalo snimati, u *Mukama po Mati* Zafranović je stvorio tek narcisoidnu i poprilično morbidnu sliku jednog unutrašnjeg svijeta u čiju nas je opravdanost — ovaj put — propustio uvjeriti.

GASTARBAJTERSKA TRAGIKOMEDIJA

Kruh i čokolada, film Franca Brusatija, u glavnoj ulozi Nino Manfredi, *Glas Slavonije*, 18. 11. 1975.

■z Italije evo još jednog filma koji u popularnoj, vrlo »gledljivoj« formi izražava aktualan društveni sadržaj. To je tem-

peramentna i profinjena, poetična i istodobno neumoljiva, praskava, pa ipak opora komedija Franca Brusatija *Kruh i čokolada*.

Kada odmah u početku Brusatijev junak gricka sendvič od kruha i čokolade — to će nas nasmijati. No taj geg jednako uspješno najavljuje i osnovnu temu filma, prikazuje samu bit Manfredijeva položaja: kao Talijan na putu u Švicarskoj on zapravo nije ni ovdje ni tamo, nego negdje u sredini, između siromaštva vatrenog Juga i hladnog obilja razvijene Europe. Dvojtvo koje neće uspjeti prevladati ni nakon komične odisejade kroz koju ga Brusati čitavim filmom vodi, a koja završava također gegom, no, ovaj put čaplinovskim: kose napola tamne, napola svijetle naš će junak ostati na granici i neće znati kamo bi, svjestan da ne pripada više nikamo.

Između toga, film sjajno razvija dijalektiku prisilnog rada u tuđini, a Brusati je pri tom »ozbiljan« sadržaj uspješno udružio sa »smiješnom« formom. Svaki od autorovih razloga da se srdačno nasmije svojim zemljacima krije u sebi i po jedan besmisao, ili je bolje reći otkriva besmisao njihova položaja. To je i prirodno, jer čemu se uopće smijemo ako ne neočekivanoj, naglo nadošloj spoznaji koja stvari odjedanput prikazuje u potpuno drugom svjetlu, što nam je zapravo smješno, ako ne narušavanje ravnoteže, najopćenitije rečeno. A upravo u položaju svojih zemljaka na radu vani nalazi Brusati ne jedan poremećaj ravnoteže — odakle do sočnog humora nije više daleko.

O plavim bogovima i zakržljanim robovima

Kako traje Manfredijeva odisejada i kako ga autor uvaljuje u nove i nove peripetije (u kojima ovaj vrsni komičar dokazuje svu raskoš svog talenta), tako se i komika u *Kruhu i čokoladi* polako ali neizbježno transformira. Nakon »epizoda skoro minelijevske elegancije neosjetno sreće u neorealističkom komediju, korozivnu, neumoljivu i gorku« (Batelemi Amengual u *Ecranu* 74), da bi se u jednome trenutku preobrazila u krvavu grotesku. našem se junaku, naime, pruža posljednja prilika da ostane u Švicaskoj: može se zaposliti kao koljač kokoši na nekoj udaljenoj farmi. Ta upravo genijalna sekvenca kao da prikazuje kako je već sada došlo do one definitivne podjele na ljude-robote i na ljude-božanstva, koju u mračnim predskazanjima budućnosti najavljuje poneki socijalni fantast (poput Huxleya u »Vrlom novom svijetu« na primjer). Koljači kokoši, koji, da bi prošli jeftinije, čak i stanuju u kokošinjcu, posve su se preobrazili — počeli su nalikovati živadi, već i misle i ponašaju se kao kokoši. Jedini navještaj da postoji i nešto veliko, no njima nedohvatljivo, doživljavaju gledajući krišom mlade, plave bogove — djecu tvorničarevu — kako se nagi i obasjani suncem kupaju u obližnjoj riječici. Dirljiva je napregnuta pažnja tih zakržljalih stvorova kojom, u tišini, pripijeni uz žicu kokošinjca, promatraju čaroban vanjski svijet, a upravo taj prizor otkriva nam se središnjim u filmu koji odjednom doživljavamo kao briljantnu alegoriju ekonomske nužde što tjera čovjeka da se odrekne svoje vlastite prirode.

Poslije će nas Brusati i Manfredi još nasmijavati, no pučki smijeh *Kruha i čokolade* definitivno ostaje gorak.

Kao što reče moj prijatelj Željko (Ognjenović), film kojem se najprije smiješ, a kada shvatiš čemu si se zapravo smijao, dođe ti da zaplačeš — to je film.

ČEDNO SKANDALOZNO DJELCE

Noćni portir, film Liliane Cavani, glume Dirk Bogarde, Charlotte Rampling, *Glas Slavonije*, 06. 12. 1975.

Brojne polemike o filmu Liliane Cavani *Noćni portir*, koje su do nas doprle mnogo prije od samoga filma, mogle su ovo djelo najaviti tek površno. Prema njima on se mogao učiniti veoma skandaloznim — a zapravo je romantičan pa, rekao bih, na neki način čak i čedan.

Da se podsjetimo: film Cavanijeve o ljubavi logorašice i naciste, začetoj u logoru i nastavljenj poslije, negdje u ovom našem vremenu, talijanska je cenzura odmah zabranila. Zbog povrede javnog morala, kako je obrazloženo, no čuli su se glasovi da je to bila samo isprika i da je film ustvari zabranjen zbog svog antifašističkog opredjeljenja. S druge strane, dvojbe koje su se pojavile u našoj javnosti nakon FESTA 75, kao da su stvari vraćale na početak. Jer neki su se pitali — nije li to ipak film koji ne samo da ne osuđuje fašizam, nego ga čak i zagovara, braneći jednu vezu koja može biti samo patološka, a čuli su se i prosvjedi inspirirani upravo onime čime je potrebu da ga zabrani opravdala i talijanska cenzura, to jest brigom za javnim ćudoređem.

Zbog čega tvrdim da je ovo djelo, koje nedvojbeno nagriza tradicionalni građanski moralni osjećaj, u svojoj biti ipak romantično, dapače čedno?

Romantičarsku tradiciju nastavlja Cavanijeva slikajući ljubav koja se bori s preprekama što su joj postavljene izvana. U trenutku kada će njezin junak i junakinja morati da odaberu: ili će se rastati, ili se predati na milost i nemilost skupini bivših nacista koji u ovoj vezi naslućuju opasnost za svoje postojanje i spremni su da je unište bilo kakvim sredstvima, njihova će ljubav, baš poput svih velikih ljubavi iz knjiga i filmova, doći u najveću kušnju. Čednim pak krstim *Noćnog portira* upravo zato što bi valjalo očekivati da takav jedan odnos, odnos koji počiva na duboko zapretanim porivima, na onim stranama ljudske prirode o kojima se uglavnom šuti i pred sobom samim, da takav odnos dakle doživi svoje razriješenje iznutra, u sebi samom — a autorica naprotiv izbjegava da ga dublje razradi i, posebno, da ga dovede u stvarniju vezu s vanjskim svijetom od ove konstrukcije kakvu je u filmu dala, pa ga tako ipak zadržava u granicama »dopuštenog«.

Noćni portir pripada filmovima, u posljednje vrijeme sve češćim, koji fašizmu prilaze, pitajući se gdje su bili uzroci njegove pojave i onolikoga razmaha (i, slijedom toga, otkud i dan-danas pokušaja njegove obnove), i koji u odgovoru na to pitanje kažu: — Svi mi nosimo u sebi malo nacizma. Dobro je skriven. Duboko zakopan. Ali neka jedna vlada otvori brane — svi izločini postaju mogući. Svatko će preuzeti svoju ulogu: ulogu ubojice ili ulogu žrtve (Liliane Cavani). No, usporedba koja mi se nameće, odnosila bi se na *Posljed-*

nji tango Bertoluccia mnogo više nego na *Lacombe Luciena* Louisa Mallea. Manje zato što je film Cavanijeve dočekan unutar građanskoga sustava mišljenja istom zbunjenošću kao i Bertoluccievo remek-djelo, a više zato što se *Portir* približuje *Tangu* atmosferom, teškim ugođajem intereiera koji predstavlja građanski svijet u raspadanju, svijet što može biti još samo okvirom poremećenih odnosa pojedinca kao posljedice patologije društva. No, ako tu usporedbu valja razviti dalje, ona će biti na štetu Cavanijeve, jer njezin film ipak u dovoljnoj mjeri ne raspoláže magijom, ne nalazimo u nje-mu onaj fluid što se rasprostire *Tangom*, ono nešto »između kadrova« — pa ako treba dati ocjenu reći ćemo da je *Noćni portir* dobar, a ne i osobit film.

NJEŽAN POGLED U TAMU

Prizori iz bračnog života, film Ingmara Bergmana, glume Liv Ullmann i Erland Josephson, *Glas Slavonije*, 29. travnja 1976.

Ženu i muškarca nalazimo na početku Bergmanovih *Prizora iz bračnog života* kako igraju uobičajene uloge u sredenome građanskome braku, ne napuštamo ih u trenutku u kojemu su samo još dva bića, što su se srela u tami, u praznoj kući, negdje u svijetu... bića koja jedno drugo trebaju. Ne znam ima li ikogi ljubavni film ljepši završetak.

Dakako, do te preobrazbe junaka *Bračnoga života*, odnosno preobrazbe njihova odnosa, nije došlo tek iz potrebe standardne televizijske ili filmske ljubavne priče sa zašćenim krajem, nego je usredotočenje na samu bit glavnih ličnosti i na samu srž teme što je Bergman razrađuje, posljedica njegova uobičajena pristupa. I ovdje on svoje junake neumoljivo razotkriva i ljušti od svih mogućih predrasuda, ne bi li tako napipao ranjivo mjesto svih nas, nebi li ih zatekao u onom egzistencijalnom trenutku u kojem život kao da se topi pod prstima i nekamo oteče a ne možemo ga zaustaviti.

Još jedan, dakle, pogled u ponor, ali ne tjeskoban, kakav je u Bergmana znao prije biti, nego prije svega nježan: pogled koji u tami ljudskog bivstvovanja sada umije pronaći dovoljno svjetlosti. Reklo bi se, jedan Bergman posve nov, na trenutke čak i sentimentaln i to do krajnje granice, ali dubok jednako kao i prije (kao u *Kricim i šaputanju* na primjer) i isto toliko hrabar u rovanju do samog dna, u upravljanju pogleda na one slojeve što ih sami od sebe najradije skrivamo.

Prizorima iz bračnog života Bergman postiže i nešto što se moglo činiti nemogućim: sa samo dvoje glumaca, koji uz to čitavo vrijeme neprestano pričaju, on ne samo da uspijeva zadržati pozornost gledatelja, nego ga jednostavno općinjuje. To je magija što izvire iz savršene čistoće izraza: još se jednom potvrdila stara istina da tajna savršenstva počiva u jednostavnosti.

UDK 791.43(049.3)(05)

Dražen Movre

Criticism 1973-1976

The selection of the early reviews and essays of the late film critic Dražen Movre.

Reviewed films: Truffaut's *Bed and Board*, Freleng's *Pink Panther*, Friedkin's *Franch Connection*, Shlesinger's *Midnight Cowboy*, Forman's *Taking off*, compilation of Laurel and Hardy's silent films, Radić's *Živa istina (Real Truth)*, Pakula's *Klute*, Copola's *The Godfather*, Nichol's *Catch 22*, Sautet's *Cesar and Rasalie*, Bergman's *Cries and Whispers*, Visconti's *Death in Venice*, Weibel&Export's project *Touch Film*, Vajnstok's *Headless Rider*, Peckipah's *Pat Garrett and Billy the Kid*, Vrdoljak's *Deps*, Peckinpah's *Straw Dogs*, Pasolini's *The Arabian Nights*, Zafranović's *Muke po Mati (Mathew's Passion)*, Brusati's *Bred and Chocholade*, Cavani's *The Night Porter*, Bergman's *Scenes from the Marriage*. There is, also, an essay on Vilmos Zsigmond cinematography, and the article on the cinema clubs.

UDC 791.66(497.5)
791.43(497.5)

Jurica Pavičić

The Trends of Croatian film Pula Festival '97

An interpretative review of the situation in the Croatian feature film, motivated by the annual production shown at the Croatian film festival in Pula.

Pula 1997 national film festival, although scarce with high quality films, has brought a shift in the dominant trends in the Croatian cinema of the nineties. The mainstream of nineties was highly ideologized war films made by directors of the middle or the elder generation. On the side of them, within the TV film production, a »young Croatian cinema« movement started a deconstruction of the mainstream. At the festival Pula '97, this »off-stream« had gained a mainstream position for the first time by making their first medium-budget cinema films. That shift in dominance was not followed by the shift to the notably higher quality of production. The new generation's mainstream films have been disappointing both for the audience and the critics: the young filmmakers were more welcomed with their early TV works. Simultaneously, the new mainstream got immediately its own counter-cinema, incarnated in *Mondo Bobo* by Rušinović, the black & white low-budget, independently made film, inspired by Godard and Jarmusch. *Mondo Bobo* even got most of the awards at the festival, what meant that the new mainstream already faces the challenge by its own »young film«.

UDC 791.6

Diana Nenadić

Out of Bounds INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM AND VIDEO, SPLIT '97

Presenting authors and works from more than thirty countries, the International Festival of New Film and Video in its second issue (Split, 6th-12th October) considerably exten-

ded its boundaries. In comparison with the last-year programme marked by the dominance of experimental and media exploration, this year competition has included film and video works occupied with themes from broader political and cultural arena, such as social misery, sex and sexuality, or violence. Only introduced boundary was that between video and film competition, both marked by aesthetic, structural and stylistic diversity.

UDC 791.61

Dragan Rubeša

Celluloid Bridge Between Europe and Asia — Venice '97

An overview of the main film trends manifested at Venice film festival '97, with a short introductory view into the history of the festival.

Established in 1932, legendary Mostra is the oldest, exclusively film, festival. Its program has suffered frequent changes, trying to satisfy whimsical requests of critics and general public. After the durable direction by Gile Pontecorvo, which has shown signs of tiredness during the last festival years, the new selector Felice Laudadio not only changed the names of old festival programmes, but tried to establish a bridge among the European and Asian cinemas, which left no space for the US blockbusters (that dominated last year). Several trends have been emphasized in this year Mostra: the revival of East European film (Russian Pavel Čukraj *Vor*; Polish *Love Stories* by Jerzy Stuhr), East Asian film (impressive Japan film *Hana-bi* by Takeshi Kitano; Chinese *Keep Cool* by Zhang Yimou), and the important British contemporary film presented within special retrospective program, with its new important directors and actors. Other Europe did not have much to offer. Except the individual contribution by the funny Italian film *Ovosodo* by Paolo Virzi, and intelligent Belgian film *Nettoyage a sec* by Anne Fontaine, other Belgians, French and Italian filmmakers were not up to the occasion. The Americans were present with equally uneven contribution, more impressive being that of Joe Dante (*The Second Civil War*), and unavoidable Woody Allen (*Deconstructing Harry*).

Igor Tomljanović

Cinema marketing in USA

The paper overviews the basic phases and principles of cinema marketing in USA. In the Addenda, the particular case of the highly successful marketing of *Jurassic Park* is presented.

As in other provinces, cinema industry marketing has gained in importance in the last few decades. Marketing departments become more powerful than studio bosses, and numerous film productions offer the possibility of high creative achievements in marketing design. It is not wrong to assert that marketing has become the new art of the end of the twentieth century. Marketing begins long before the very shooting of the film, and it greatly influences the production of film (script choice and preparation, choice of actors and title). Basic defining marketing »factors« are, first, film itself (the product), second, the distributors, and, third, the promotional campaign. Each of these has its own particular marketing aspect. In the »product« phase, the nature of the film is stated, its target audience, its title, and its possible »buyers« (producers and distributors, the cinemas, and the audience). In a distribution phase, the important aspects are the choice of the distributor, distributing plan, film royalties, and timing of the premiere. Promotion phase comprises the timing of promotion (well before the premiere), design of the promotional materials (one-sheets, posters, trailers, EPK, stand-ups, tickets, giveaways), preview and publicity, premiere, video-premiere, etc. Though the film itself is highly important for its market success (and the unfavorable »word of mouth« can render inefficient the best marketing campaign), without developed marketing the film has feeble chances on the world market today. US market experts even assert that, from the marketing point of view, to achieve the high income with the premiere and the first few days of the film run is not a problem anymore, but the maintenance of the high audience attendance in longer run (few weeks) is highly difficult problem, and then the qualities of the film itself become more important.

UDC 791.44.071.1(73)

Dejan Jovović

Brian de Palma: *Dressed to Kill* — The Analysis of the Sequence in Museum

Close analysis of the museum sequence aimed at detecting a personal »touch« of De Palma's filmmaking. The paper is supplied with the short encyclopaedic biography and filmography of De Palma.

Is it possible to trace a personal touch of a film director by the analysis of only one sequence in one of his films? The answer is yes, but only with the particular kind of sequen-

ces, those that have no marked importance for the development of plot, but in which, nevertheless, the maximal attention and professional interest of filmmaker is invested. This is the case with the museum sequence in De Palma's *Dressed to Kill* (1980). It is the fourth introductory segment, first three being the protagonist's (Kate, Angie Dickinson) dream, then the conversation sequence between the protagonist and her son, and the psychiatric session scene. Though after the first three introductory scenes one can expect to be faced with the first »story event« (something »storywise« consequentially happening to the protagonist: say, a murder attempt) it appeared that the museum sequence is yet another introductory segment, but highly enlightening regards protagonist (Kate), and engaging by its suggestive strategy. The sequence has its own closed plot-structure: the introductory part (Kate entering museum, her pensive observation of paintings and her surroundings), problem appearance (appearance of the man and the gaze exchange among Kate and him), intrigue (Kate follows the man, then runs from him), culmination (she has lost him) and solution (she finds him in taxi and approaches him). As paper demonstrates through the close, step by step, analysis of the directorial discursive strategy, De Palma succeeds, through the careful and highly sensitive guidance of spectator's view (through elaborated Kate's POV-s, emphasis on particular scenic details and the occasionally important general situational layout), to involve spectators into the mood of the protagonist, and to in-meshed them into the De Palma's play with his characters. (Intertitles of the paper: Introduction; Short content of the film; Place and significance of the museum sequence within the whole of the film; The smaller segments of the sequence; Small Chinese girl, pictures and the Kate's notebook; Flouted expectations; The use of the background of the shot; Was the third person invisible witness of the whole museum sequence?; The function of the glove; The use of the space; Conclusion: John Carpenter speaks).

UDC 791.43-22(73)

Bruno Kragić

Screwball Comedy**The US Comedy of Thirties**

The paper presents an interpretative overview of the basic characteristics and subtypes of Hollywood screwball comedy, its historical place among the other contemporary comedy modes: sentimental, sophisticated and anarchistic.

The arrival of sound caused the important structural changes within the genre of Hollywood comedy. Previously predominant type — slapstick comedy had vanished, and new types emerged in twenties, thirties and into forties, the basic ones being: sophisticated comedy, sentimental comedy, anarchistic comedy and screwball comedy (categories based on Tino Balio's division). The screwball comedy took over some characteristics from all the other contemporary types;

from sophisticated comedy it took the thematization of man-woman relationship; from sentimental comedy its emphasis on typical American virtues, sentimentalism, optimism and populism, and from anarchistic comedy it took over its pace, emphasis on humorous dialogue, its eccentricity and anarchistic drives. Screwball comedy was introduced in 1934. with the comedies *It Happened One Night* by Frank Capra, *Twentieth Century* by Howard Hawks and *The Thin Man* by W. S. Van Dyke, and it dominated over US comedy till 1938, when the change in audience interests caused the vanishing of this comedy type. The films were characterized by the quick pace dictated by the antagonistic relationship among the male and female protagonist, the relationship that eventually end in marital or love bondage. The antagonism is often social (different classes), but it is mostly sex based. The basic dilemma of the genre is how to reconcile sex and class (ideological) differences (there is an obligatory Happy End) the different films of this comedy type vary the modes of the antagonism, and look for its different possible solutions. But, as Shatz stated, the most interesting aspect of films, and the main creative focus was the antagonistic, very dynamic conflict itself, not so much the nature of the ending. Screwball comedy was a variety of »new comedy« (according the Frye's distinction), teleologically structured, with mostly young man tending to fulfill his sexual wishes against the obstacles. Final solution implies the birth of the »new community« were the old antagonisms are either humorously or romantically surpassed. Variety of narrative proposals in different films are investigated, and specifically the main subtype of a screwball comedy a comedy of remarriage.

UDC 791.43.01

Nikica Gilić

The Narrator and the Implied Author in Seymour Chatman's Theoretical Model

This analysis of the narrative theoretical model by Seymour Chatman focuses on the terms »narrator« and »implied author« as seen through the development of Chatman's model from the book *Story and Discourse* to the book *Coming to Terms*. Special emphasis is put on the problem of film. Attention is also given to the controversial observations by Shlomith Kimmon-Kenan. Some of Chatman's theses are tested (and confirmed) on film materials somewhat different from the ones that they were proven on. However, a theoretical analysis of the fundamental assumptions and the starting point of Chatman's model show the justification behind Rimmon-Kenan's succinctly produced observations.

Namely, the narrator and implied author are totally different types of instances. The first will serve us very well when speculating on the expression of the story (in connection with contemplation regarding the so-called grammar of nar-

rative text). The second cannot be recognized clearly above the level of story content.

However, since content and expression are not easily separated categories (their separation is mostly speculative), the assertions in the instance of the author being implied dictate the entire structure of the narrative text (depending on point of view, it becomes certain because of it).

The deductions in this work are based not only on the observations of Rimmon-Kenan and the theses of S. Chatman, but also on the practical examples with which the author simultaneously proves the validity of his theories and the value of the corrections suggested by Rimmon-Kenan.

UDC 78.071(497.5)
784.4:791.43

Irena Paulus

Fran Lhotka — The Question of Folk Music in Film

The paper presents an analysis of the film music for the two feature films, music composed by the Croatian composer of Czech origin, Fran Lhotka.

During the 19th century there was an influx of foreign musicians in Croatia, and they have a crucial influence on the development of musical culture in Croatia. At the beginning of 20th century, the trend has continued, and one of the foreigners was a Czech Fran Lhotka. Born December 25. 1883. in Czech village Mlada Vožice near Prague, he graduated horn and composition in Prague (Antonin Dvorak was one of his teachers), worked as a professor in Ekaterinoslav, and in 1909 he came by invitation in Zagreb, starting as a professor in Musical School in Zagreb. He stayed in Croatia to the end of his life (Zagreb, 1962), teaching, and prolifically composing (symphonies, instrumental concerts, several ballets and two operas), importantly contributing to the Croatian music life. In late forties and in fifties he also composed music for three feature films and four documentaries. His work was characterized by musical criticism as neonational style, imbued with the Croatian folk quotations and folk stylizations. But viewing again his music for the two feature films *People Will Survive* (1947) and *The Master of His Own Body* (1957) has shown that Lhotka's treatment of folk music is highly flexible and not taken as obligatory at all. The four modes of the use of folk music in the two films was found: (a) stylization that tend to be close to the original folk music, (b) stylization of folk elements in a free manner, (c) symphonic treatment of folklore motives and (d) combination of stylized folk music and stylized partizan songs. In addition to the use of folk motives, Lhotka freely abandoned any folk reminiscences where it was not significant to have them. The musical value of his film scores is high and his music very effective element in films, so the popularity of *The Master of His Own Body* owe much to the music also.

UDC 791.43-22(430)
791.43(430)(091)

Hilmar Hoffmann

Function of Film in the Third Reich — Entertainment Film (a translation from German)

The paper (excerpts from the chapter of Hilmar Hoffman's book 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994) deals with that side of Goebbels' propaganda politics which considered entertainment films to be the most effective means of propaganda. The films that realized this politics and the ways they did it are reviewed.

UDC 7.01
7.036:793

Noël Carrol

The Ontology of Mass Art (a translation)

The paper deals with the concept of mass art (which the author distinguishes from the concept of popular art), attempting to define the specific ontological status of mass artworks among other artworks.

UDC 791.43(049.3)
929MOVRE:791.43

Petar Krelja

Dražen

A biographical recollection on the late film critic Dražen Movre.

Born in Zagreb, the late film critic Dražen Movre (Zagreb 7 II 1944. Zagreb, 12 IX 1997) have spent almost half of his life in other parts of ex Yugoslavia (in Belgrade and in a small town Đurđevac). His father was a judge, and they moved as the fortunes of his career required. Though Movre's early and successful interest in chess continued throughout his life, the preoccupation with film became the main one when it was raised in teens, through regular attendance of

film shows, and active photographic activity with his friend. Graduating the Faculty of political sciences in Zagreb, Movre got the job as radio journalist in Croatian town Bjelovar (1968/1972), then in Osijek (1972/1976), and finally in Zagreb (from 1976 on; from 1990 being an editor there). Besides doing journalist job for radio, he organized several cinema clubs, published film reviews and essays in several papers, and later on became a professional film critic on Radio Zagreb, writing also for film magazine Kinoteka and lately for cultural biweekly Vijenac. His interest in film was simultaneous with the rise of »auteur cinema« in ex-Yugoslavia, and though Movre was open to the classical and commercial cinema, modernist and postmodernist art-film and Croatian auteur films were at the core of his film affinities. Being unimposing, writing only small pieces (most of them lost in the air — Movre did not save the manuscripts of his broadcasted pieces), the subtle stylistic value of his writing, his witty observations and tolerant but unrelenting judgements have passed almost unnoticed.

UDK 791.43(049.3)(05)

Dražen Movre

Criticism 1973-1976

The selection of the early reviews and essays of the late film critic Dražen Movre.

Reviewed films: Trufault's *Bed and Board*, Freleng's *Pink Panther*, Friedkin's *Franch Connection*, Shlesinger's *Midnight Cowboy*, Forman's *Taking off*, compilation of Laurel and Hardy's silent films, Radić's *Živa istina (Real Truth)*, Pakula's *Klute*, Copola's *The Godfather*, Nichol's *Catch 22*, Sautet's *Cesar and Rasalie*, Bergman's *Cries and Whispers*, Visconti's *Death in Venice*, Weibel&Export's project *Touch Film*, Vajnstok's *Headless Rider*, Peckinpah's *Pat Garrett and Billy the Kid*, Vrdoljak's *Deps*, Peckinpah's *Straw Dogs*, Pasolini's *The Arabian Nights*, Zafranović's *Muke po Mati (Mathew's Passion)*, Brusati's *Bred and Chocholade*, Cavanini's *The Night Porter*, Bergman's *Scenes from the Marriage*. There is, also, an essay on Vilmos Zsigmond cinematography, and the article on the cinema clubs.

**Obavještavamo sve suradnike
da su novi telefonski brojevi
Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu:**

**01/619-0-618 (izravni tel/fax)
i preko centrale: 01/619-0-619; 01/619-0-624**

O suradnicima u ovom broju

Noël Carrol (1947.), profesor filozofije na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison) i jedan od istaknutijih predstavnika filozofije umjetnosti, posebno filma i masovnih umjetnosti, te autor brojnih knjiga s tog područja.

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

Hilmar Hoffman (Bremen, 1925.), honorarni profesor Sveučilišta u Marburgu, osnivač festivala *Dani kratkoga filma u Oberhausenu i Njemačkog filmskog muzeja u Frankfurtu na Majni*, Marburg.

Dejan Jovović (Zagreb, 1967.), diplomirao režiju na ADU, objavljuje filmske kritike od 1989. u *Kinoteci, Oku, Globusu*. Redateljski suradnik *Plavog filma*, Zagreb. Režira na TV, Zagreb.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967.), redovit suradnik i urednik filmskih blokova u časopisu *Quorum*, suradnik filmskih emisija HRT, filmski kritičar *Feral Tribunea*. Uz kritičarski rad piše i objavljuje pjesme, Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973.), apsolvant komparativne književnosti i francuskog jezika na FF u Zagrebu, književni recenzent u *Vijencu* i na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940.), diplomirao na FF u Zagrebu, filmski i TV redatelj i filmski kritičar, urednik filmskih emisija na Hrvatskom radiju, Zagreb.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), zaposlen je u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Dražan Movre (Zagreb, 1944.-Zagreb, 1997.), diplomirao na Fakultetu političkih nauka u Zagrebu, novinar na radiju u Bjelovaru, Osijeku i u Zagrebu, objavljivao filmske kritike u brojnim časopisima, uređivao filmske emisije na 3. programu HR-a.

Diana Nenadić (Split, 1962.), samostalna publicistkinja, na postdiplomskom je studiju iz Američkih studija u Zagrebu, redovita je suradnica *Vijenca* i *Kola*, te radijskih i televizijskih filmskih emisija, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala na muzikološkom odsjeku Muzičke akademije u Zagrebu, predaje na glazbenoj školi, redovito surađuje u filmskim emisijama III. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965.), diplomirao i magistrirao na FF u Zagrebu. Urednik je u *Slobodnoj Dalmaciji*, a redovito surađuje u *Vijencu* i nizu drugih časopisa, Split.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973), student je Fakulteta političkih znanosti, Zagreb i povremeni suradnik filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb.

Jasna Posarić (Zagreb, 1965.), filmske kritike objavljuje od 1995. godine u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, a sada je suradnica *Vijenca*, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF u Zagrebu, objavljivao u brojnim časopisima i listovima, zaposlen u *Studiju* kao urednik TV-programa, filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* u ediciji Hrvatski biografski leksikon, Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Ivan Salečić, Jr. (Zagreb, 1968.), diplomirao psihologiju na FF u Zagrebu i studirao filmsku režiju na ADU, samostalni je filmski kritičar, urednik »medija« u *Tjedniku*, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže na ADU, filmski kritičar Radija 101, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), docent na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, suradnik časopisa *Hollywood*, prevodi s engleskog, Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Upute suradnicima

U dvije godine izlaženja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim priložima omogućili redovito izlaženje časopisa i održavanje visoke kvalitete njegova sadržaja.

Radi što bolje daljnje suradnje, molimo suradnike da po mogućnosti poštuju sljedeće upute:

1. Prilozi za *Hrvatski filmski ljetopis* mogu biti pisani pisaćim strojem, ali preporučujemo da se uredništvu, kad god je to moguće, dostavljaju na disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta.*

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu naslove filmova i drugih autorskih djela koje spominju, umjesto označavanja navodnicima, pišu *kosim slovima* (italic), a da druge mogućnosti uređivanja teksta (različiti formati slova, naredbe za formatiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italica), prilikom pripreme teksta za tisak moramo ionako usklađivati s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u dosadašnjim brojevima *Ljetopisa*).

Popis literature treba biti u sljedećem obliku: autor, godina, naslov, mjesto, izdavač (primjerice: Franklin, J., 1983., *New German Cinema*, London : Columbia Books). Kod navođenja izvora (citiranja) u tekstu, treba u zagradama navesti autora, godinu i, prema potrebi, stranicu citiranoga djela (primjerice: Franklin, 1983.: 35).

5. Posebice molimo autore da uz svoj stručni rad prilože sažetak (abstract) na hrvatskom (ili engleskom) jeziku. Sažetak ne smije biti duži od 30 redaka.

6. Uz tekst treba po mogućnosti priložiti i fotografije (koje vraćamo na zahtjev). Opis i redni broj slike treba biti označen na poleđini fotografije i na posebnom listu koji se prilaže uz tekst.

U izdanju Hrvatskog državnog arhiva iz tiska je izašao
HRVATSKI FILMSKI I VIDEO GODIŠNIAK '97.



s podacima o hrvatskoj kinematografiji u 1996. godini.

Urednik: Vjekoslav Majcen; suradnici: Maja Gregl, Ivan Grgurević, Veljko Krulčić, Mato Kukuljica, Dražen Movre, Diana Nenadić, Ivan Paić, Jasna Pervan, Sanjin Petrović, Vera Robić-Škarica, Igor Tomljanović, Branka Turkalj; 256 str. Na hrvatskom i engleskom jeziku.

Iz sadržaja:

Hrvatski film i video 1996. — filmografija
Dramski program Hrvatske televizije
Zbivanja: Kronika '96.

Filmske priredbe i nagrade: Filmski i videofestivali i revije: Hrvatske filmske nagrade: Predstavljanje hrvatskog filma i videoumjetnosti u inozemstvu

Kinorepertoar 1996.: Kinematografi u Republici Hrvatskoj: Umjetnička kina: Filmski program Hrvatske televizije

Filmska i video poduzeća: TV postaje: Akademija dramske umjetnosti: Hrvatska kinoteka: Hrvatski filmski savez: Hrvatsko društvo filmskih kritičara: Društvo hrvatskih filmskih redatelja

Bibliografija: Filmski časopisi: Bibliografija knjiga i članaka o filmu

Kazala: Popis naslova: Kazalo hrvatskih autora.

Cijena Godišnjaka je 100 kn., a naručiti se može u

HRVATSKOM FILMSKOM SAVEZU
10000 Zagreb, Dalmatinska 12. (tel/fax 01/424-045)