

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 18 (2012)
broj 70, ljeto 2012.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Karla Lončar (izvršna urednica / managing editor)
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

PRIPREMA ZA TISAK / PREPRESS: Kolumna d.o.o., Zagreb

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

ZA NAKLADNIKA / PUBLISHING MANAGER: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Tiskara C.B. Print, Samobor

ADRESA / CONTACT: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: karla.loncar@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr, ngilic@yahoo.com

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka

CIJENA: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

SUBSCRIPTION ABROAD: 60 € / **ACCOUNT:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 18. (2012) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 3. 5. 2012.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Radovan Devlić, knjiga snimanja *Kristalnih otmičara*

SADRŽAJ

UVODNIK	5	Bruno Kragić / Prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji
FILM I DRUGI MEDIJI	6 25 39 60 69 81	Ivana Keser Battista / Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu Valter Milovan / Pier Paolo Pasolini: <i>nelagodni subjekt</i> u književnosti i u filmu Igor Tretinjak / Filmski modernizam i multimedijalnost <i>Timona</i> Tomislava Radića Arsen Anton Ostojić / <i>Kristalni otmičari</i> ili <i>Pukotina u izgubljenom vremenu</i> – posljednji dugometražni projekt Dušana Vukotića Leo Katunarić / Filmski jezik u izložbama Petera Greenawaya Ljubomir Maširević / Neo-noir braće Coen: <i>Čovjek kojeg nije bilo</i> i roman <i>Poštari uvijek zvoni dvaput</i> Jamesa M. Caina
ANIMACIJSKE STUDIJE	91	Midhat Ajanović Ajan / Tragajući za vidljivim pojmom: pokušaj definiranja semiotike animiranog filma na primjeru opusa Nedeljka Dragića
OGLEDI IZ NOSTALGIJE	119	Petar Krelja / Brzi put k “vrhu”
FESTIVALI I REVIJE	129 133 156 168	3. festival hrvatskog animiranog filma 2012: Ambiciozni filmovi na trećem FHAF-u, Jurica Starešinčić 21. dani hrvatskoga filma 2012: Bolje o djevojkama nego o meni, Bruno Kragić / Jedan svijet, jedna borba, Stipe Radić / Večer ljekovitog smijeha, Vjeran Koveljanić / Poticajno prožimanje filmskih rodova, Janko Heidl / 5. nagrade Oktavijan 2012 – Prosjek ocjena Hrvatskog društva filmskih kritičara Kritični dani – Ljetopisova škola filmske kritike: Nijema praksa suvremenog filma, Nina Džidić-Uzelac / Povratak intimnosti ili <i>Mušice, krpelji i pčele</i> Hane Jušić, Marinela Neralić / Odmak od realiteta, Kristina Kegljen / 2009. kao nova 1971.: <i>Blokada</i> Igora Bezinovića i <i>Zemlja znanja</i> Saše Bana u odnosu na <i>Poeziju</i> i <i>revoluciju</i> Branka Ivande, Vanja Zaimović Dani europskog filma 2012: Ne odveć originalno propitivanje fragilnosti identiteta, Vanja Kulaš
NOVI FILMOVI	173 218	Kinorepertoar: <i>Blokada</i> (Dragan Jurak), <i>Bračne svađe</i> (Višnja Pentić), <i>Čača</i> (Dunja Plazonja), <i>George Harrison: umjetnik u materijalnom svijetu</i> (Janko Heidl), <i>J. Edgar</i> (Tomislav Kurelec), <i>Ljudožder vegeterijanac</i> (Marijan Krivak), <i>Nasljednici</i> (Boško Picula), <i>Noćni brodovi</i> (Dragan Rubeša), <i>Opasna metoda</i> (Karla Lončar), <i>Oslo, 31. kolovoza</i> (Vladimir Šepu), <i>Pirati! Banda nepoželjnih</i> (Jurica Starešinčić), <i>Slovenka</i> (Maja Gregorović), <i>Ubojstvo iz nužde</i> (Mario Slugan), <i>Umjetnik</i> (Valentina Lisak) DVD: <i>Dama koja nestaje</i> (Dean Kotiga), <i>Ponyo na litici kraj mora</i> (Josip Grozdanić)
NOVE KNJIGE	226 241 247	Nebojša Jovanović / Instant klasik za oprezno čitanje / Jurica Pavičić, <i>Postjugoslavenski film: Stil i ideologija</i> , Zagreb 2011. Lucija Zore / Dejan Kosanović, <i>Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941</i> , Beograd 2011. Elvis Lenić / Kamerom i perom / Eric Rohmer, <i>Dvije ili tri stvari koje znam o filmu</i> , Zagreb 2012.
DODACI	251	Kronika / Filmografija kinorepertoara / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English summaries/ O suradnicima / Najava tribine Hrvatskog filmskog ljetopisa / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5	Bruno Kragić / Proposal for the Act on Amendments to the Croatian Radio-Television Act
FILM AND OTHER MEDIA	6	Ivana Keser Battista / Impure cinema: Intermedial strategies and painting processes in film
	25	Valter Milovan / Pier Paolo Pasolini: <i>An uncomfortable intellectual</i> in fiction and in film
	39	Igor Tretinjak / Film modernism and multimediality of Radić's <i>Timon</i>
	60	Arsen Anton Ostojić / <i>Crystal Kidnappers</i> or <i>A Crack in Lost Time</i> – Last full-length project by Dušan Vukotić
	69	Leo Katunarić / Cinematic language in the exhibitions by Peter Greenaway
	81	Ljubomir Maširević / Coen brothers' neo-noir: <i>The Man Who Wasn't There</i> and James M. Cain's novel <i>The Postman Always Rings Twice</i>
STUDIES	91	Midhat Ajanović Ajan / Searching for a visible concept: An attempt to define animated film semiotics on the example of Nedeljko Dragić's work
ESSAYS FROM NOSTALGIA	119	Petar Krelja / Fast track to the "top"
FESTIVALS	129	3rd Croatian Animated Film Festival 2012: Ambitious films at the 3rd Croatian Animated Film Festival, Jurica Starešinčić
	133	21st Days of Croatian Film 2012: Better to talk about girls than me, Bruno Kragić / One world, one struggle, Stipe Radić / Night of healing laughter, Vjeran Kovljanić / Encouraging interfusion of film types, Janko Heidl / 2012 5th Oktavijan Awards – Average score of the Croatian Film Critics' Association
	156	Critical days – School of Film Criticism of Hrvatski filmski ljetopis: Silent practice of contemporary film, Nina Džidić-Uzelac / The return to intimacy or Hana Jušić's <i>Flies, Ticks, and Bees</i> , Marinela Neralić / Detachment from reality, Kristina Kegljen / 2009 as the new 1971: Igor Bezinović's <i>Blockade</i> and Saša Ban's <i>Land of Knowledge</i> compared to Branko Ivanda's <i>Poetry and Revolution</i> , Vanja Zaimović
	168	2012 European Film Days: A not overly original questioning of the fragility of identity, Vanja Kulaš
NEW FILMS	173	Theatres: <i>Blockade</i> (Dragan Jurak), <i>Carnage</i> (Višnja Pentić), <i>Daddy</i> (Dunja Plazonja), <i>George Harrison: Living in the Material World</i> (Janko Heidl), <i>J. Edgar</i> (Tomislav Kurelec), <i>Vegetarian Cannibal</i> (Marijan Krivak), <i>The Descendants</i> (Boško Picula), <i>Night Boats</i> (Dragan Rubeša), <i>A Dangerous Method</i> (Karla Lončar), <i>Oslo, August 31st</i> (Vladimir Šepu), <i>The Pirates! Band of Misfits</i> (Jurica Starešinčić), <i>Slovenian Girl</i> (Maja Gregorović), <i>Essential Killing</i> (Mario Sluga), <i>The Artist</i> (Valentina Lisak)
	218	DVD: <i>The Lady Vanishes</i> (Dean Kotiga), <i>Ponyo on the Cliff by the Sea</i> (Josip Grozdanić)
NEW BOOKS	226	Nebojša Jovanović / An instant classic for careful reading / Jurica Pavičić, <i>Post-Yugoslav Film: Style and Ideology</i> , Zagreb 2011
	241	Lucija Zore / Dejan Kosanović, <i>Cinema and Film in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Kingdom of Yugoslavia 1918–1941</i> , Belgrade 2011
	247	Elvis Lenić / With camera and a pen / Eric Rohmer, <i>Two or three things I know about film</i> , Zagreb 2012
APPENDICES	251	Chronicle / Filmographies / Current bibliographies / English summaries/ Contributors to this issue / The announcement of Croatian Film Chronicle's film forum / Submission guide

Ministarstvo kulture RH
Runjaninova 2
10000 Zagreb

Predmet: Prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji

Poštovani,

Temeljem poziva na javnu raspravu, molim Vas da u prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji unesete obvezu javne televizije da čuva integritet umjetničkih audiovizualnih djela, napose cjelovečernih igranih filmova.

U tom smislu predlažem nadopunu stavka 5. članka 9. Zakona na način da se uvede novi podstavak i to nakon sadašnjeg podstavka 1. a koji bi glasio:

“čuvati integritet umjetničkih audiovizualnih djela na način da se ta djela prikazuju u cjelosti, bez kraćenja, u kontinuitetu, bez prekidanja ikoje vrste i bez vizualnih intervencija.”

S obzirom da podstavak 4. stavka 5. članka 9. Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji propisuje da je HRT dužan “poticati medijsku pismenost” držimo da je ova zakonska nadopuna potrebna kako bi javna televizija potpunije ostvarivala takvu obvezu u smislu poticanja, odnosno širenja svijesti o važnosti audiovizualnih umjetnosti čija djela kao umjetnička djela trebaju biti zaštićena od intervencija komercijalne provenijencije.

*S poštovanjem,
Bruno Kragić,
predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara*

U Zagrebu, 28. svibnja 2012.



Hans Baldung
Grien: *Smrt i
djevojka*, 1517
(inspiracija za
film *Cléo od 5
do 7*, A. Varda,
1961)

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791:75

Ivana Keser Battista

Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu

SAŽETAK: Cilj je ovoga rada razmotriti film, predmnijevan kao “nečisti”, intermedijalni konstrukt, u odnosu prema drugim reprezentacijskim umjetnostima s naglaskom na vizualne umjetnosti, prije svega slikarstvo. U interesu nam je ustanoviti koji su to gradivni elementi i prednosti nečistoće filma. Prisutnost se slikarstva tematski očituje u filmu na tri razine: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikara ili slikarice te reprezentacijom procesa slikanja. Prve dvije razine uspostavljaju neposredne i lako uočljive estetske relacije, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi najčešće na načela stvaranja umjetničkoga djela.

KLJUČNE RIJEČI: nečisti film, intermedijalnost, interdisciplinarnost, slika, boja, struktura, tekstura

Uvod

Film je nečista umjetnost, pisao je kritičar i teoretičar filma André Bazin 1950-ih (Bazin, 1951), ali i francuski filozof Alain Badiou početkom 2000-ih.¹ Što zapravo znači nečista umjetnost? Film odavno slovi kao sjecište susretanja svih umjetnosti. Prihvatanjem prirode nečistoće, film se kao predmet rasprave često automatski svodio na “slabiji medij”, za razliku od stabilnih umjetničkih formi. Također, smrt se filma dovodila u vezu s tehnološkim napretkom: ranih 1980-ih s pojavom videozapisa, sredinom 1990-ih s razvojem digitalnih tehnologija, ili opet pojavom interneta. Film nije došao do svojega kraja, a krajnji purizam u prilog veličanju tehnologije dokazuje da se evolucijski procesi u filmu ne događaju na razini tehnologije, nego u evolucijskom lancu međusobnog odnosa svih umjetnosti, kako je to davno predvidio Bazin.²

Nove su tehnologije svakako pridonijele dekonstrukciji slike, poticale na vraćanje počeli-ma filmske slike pa pojam nečistog filma sadrži sve manje negativnih i umanjujućih vrijednosti. Štoviše, široko raširena tendencija napuštanja monomedijalne uvjetovanosti umjetničkog djela, odnosno preferiranje multimedijalne koncepcije umjetnosti, afirmira pozitivno iskustvo nečistoga filma.

Razumijevanje filma pretpostavlja interdisciplinarne i interkulturalne pristupe. Post-strukturalizam je među ostalim i u filmologiju unio sumnju u pojmove kao što su čistoća, esencija, originalnost, pa se možemo upitati ne podrazumijeva li u sebi multidisciplinarnost filma kulturalnu hibridnost i intertekstualnost? Cilj je ovog rada razmotriti film u odnosu prema drugim reprezentacijskim umjetnostima s naglaskom na vizualne umjetnosti, prije svega slikarstvo. U

¹ Badiouovi tekstovi iz filmskih časopisa (*L'Art du cinéma*, *Cinéphilosophie*) ujedinjeni su u knjizi *Cinéma* (Badiou, 2010).

² Ibid.

razmatranju nečistog filma riječ je pritom o “umjetničkom filmu”, koji u načelu odbija komercijalnu logiku. Potrebno je napomenuti da se danas umjetnički film, slično kao i nečisti, doživljava kao retrogradni pojam koji zahtijeva redefiniciju.

Sustavi distinkcije i evaluacije, koji će neki film odrediti kao onaj koji pripada više srednjoj struji ili neovisnom filmu, povijesno su i geografski uvjetovani, smatra filmolog Geoffrey Nowell-Smith,³ zbog toga što je umjetnički film postao zbirni pojam koji obuhvaća različite ideje onoga kakav bi film mogao biti unutar i izvan srednje struje, pa stoga predlaže da se umjetnički film podijeli na dva tipa: filmove relativne srednjostrujaške kvalitete i nasuprot tome radikalnije niskobudžetne produkcije kakve nalazimo u autora novoga vala ili recentnije, primjerice u redatelja Akija Kaurismäkija. Teoretičari filma Rosalind Galt i Karl Schoonover predlažu da se umjetnički film definira svojom nečistoćom: teškoćom kategorizacije koja je produktivna za film koliko je frustrirajuća pri pokušaju taksonomije (2010: 6). Ideja je ovog razmatranja pokušati istražiti koje su to nečistoće filma. Znamo da na film ne utječu samo povijesni i ekonomski čimbenici nego i kulturno naslijeđe. Film funkcionira kao sučelje umjetnikova konteksta i svjetonazora.

Éric Rohmer 1950-ih godina piše o filmskoj umjetnosti kao suprotnoj svakoj drugoj, iz razloga koji se još uvijek ne mijenja; filmska umjetnost, naime, još nije doživjela svoje klasično doba, dok druge umjetnosti (književnost, slikarstvo, poezija, glazba, arhitektura) jesu, i mogu se samo s nostalgijom pozivati na njega. Rohmer 1980-ih ublažava svoju tezu pa tvrdi kako je filmska umjetnost nadišla svoje klasično doba i ušla u fazu “dekadencije”, te kako se ona “hrani stvarima koje oko nje postoje”, odnosno kako je film umjetnost koja se “najmanje može samostalno hraniti” (ibid., 144).

U razmatranju filma i drugih umjetnosti najlakše je uočiti podudarnosti na razini vizualne pojavnosti. Posljedice su to samih početaka filma koji sadrže simultanosti i podudarnosti napora kubizma u otkrivanju višestruke perspektive viđenja predmeta. Jedna takva je i koincidencija prve filmske projekcije braće Lumière 28. prosinca 1895. i prve samostalne izložbe Paula Cézannea (1895) na kojoj on među ostalim izlaže i slike planine Mt. Saint Victoire. Cézanne do kraja života (1906) slika istoimenu planinu, više od 60 puta fasetiranom mozaičnom strukturom iz različitih kutova tretirajući sliku kao proces. Slike su to prizora za koji se zna da se ne može vidjeti odjednom i predstavljaju preteču kubizma. Cézanne u slici sve tretira jednako; ljudske likove, prirodu, stvari, te će zbog reifikacije ljudi i svijeta biti osuđivan da unosi nehumanu kompoziciju u umjetnost. U njegovoj zadnjoj slikarskoj fazi motiv se više ne razaznaje, sve postaje boja. Njegova će iskustva poslije, kroz multiplikacije planova i točaka gledišta koristiti umjetnici pri pokušaju dekompozicije akcije.

Slika kao okvir

Vezu između pikturalnosti, filmičnosti i fotogeničnosti predstavlja slika kao okvir. Ono što je zajedničko filmu, slikarstvu i fotografiji možemo protumačiti kao razinu vidljivosti. Slikarstvo i film sudjeluju u istoj ideološkoj (mitološkoj) konfiguraciji varijabilnog oka, primjećuje Jacques Aumont (1992: 83). Michel Chion pak piše o filmskoj slici kao okviru. Chion (2007: 61) se pita zašto, kad govorimo o filmu, govorimo o “slici” u jednini kad znamo da u jednom filmu ima tisuće slika. Slika, ili ono što pod tim podrazumijevamo u slučaju filma, “nije sadržaj već sadržatelj”, pojašnjava Chion, primjećujući kako je filmski okvir, čak i kad je crn ili bez sadržaja, tijekom nekoliko

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Iz uvodnog teksta: “Introduction: The Impurity of Art Cinema”, u: *Global Art Cinema* (2010: 6)

sekundi prisutan i vidljiv za gledatelja kao četverostrano, ograničeno, predvidljivo mjesto projekcije. Okvir kao sadržatelj postoji u filmu prije smisla, on je tu bio prije slike, piše Chion, i moći će tu ostati i kad filmske slike nestanu (natpisi na odjavnoj špici predstavljaju zapravo još jedan način potvrđivanja okvira). Za film je, prema tome, prema Chionu “svojstveno da posjeduje samo jedno mjesto slika, za razliku od video instalacija, dijaporama, spektakla zvuka i svijetla i drugih multimedijalnih oblika koji nude veći broj takvih mjesta” (usp. *ibid.*).

Film je vizualna umjetnost sve češćih interakcija sa suvremenom umjetničkom (likovnom, konceptualističkom, galerističkom, izlagačkom i dr.) scenom. Tajlandski redatelj Apichatpong Weerasethakul, koji svojim radom balansira između auditorija i galerije, slovi za jednog od najinovativnijih filmaša posljednjeg desetljeća kad je riječ o uzajamnoj sprezi filma i videoumjetnosti. Weerasethakul je autor drugometražnih, igranih filmova, ali isto tako i mnogobrojnih kratkih filmova i videoinstalacija. Sprega između suvremenog umjetničkog, galerijskog i muzejskog prostora, nasuprot projekciji u kinodvorani očituje se dvojako posljednjeg desetljeća, smatra Jihoon Kim (2010: 125). Naime, postoje dvije primjetne tendencije kojima se priklanjaju videoumjetnici. S jedne strane tu je tendencija predvođena umjetnicima kao što su Pierre Huyge, Douglas Gordon, Mark Lewis, Sam Taylor-Wood koji stvaraju svoje filmove i videoinstalacije sa znatno različitim filmskim senzibilitetom od onoga što su ga imali filmaši koji su se bavili eksperimentom na filmu i svoje filmove projicirali u filmskim dvoranama. Drugu tendenciju čine afirmirani filmaši koji su svoja djela “preveli” u instalacije ili osmislili nove radove dostupne jedino u zamračenom prostoru galerije, dok istodobno stvaraju filmove koji se projiciraju u tradicionalnim kinodvoranama: Chantal Akerman, Chris Marker, Harun Farocki, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Victor Erice, Raúl Ruiz, Jean-Luc Godard. Obje su tendencije, smatra Kim, značajne za sadašnje stanje filma koje Jacques Rancière naziva filmski “dvostruki život”, prema kojem filmska i suvremena umjetnost često ulaze u međuođnos u kojem jedna utječe na drugu, gdje se specifičnost filmskog medija proteže na druge umjetnosti i obratno (*ibid.*).

Prema Badiouu film ne samo da predstavlja nečistu mješavinu drugih umjetnosti već ima dvojako estetsko svojstvo: hraniti se drugim umjetnostima i uz to postići čistoću iz istih odnosa. Badiou, koji je zapravo radikalizirao tezu Andréa Bazina o filmu, smatra kako film predstavlja modernističku paradigmu separacije između umjetnosti i ne-umjetnosti, odnosno onog što danas prepoznavamo kao postmoderni film. Badiou smatra kako postoje dva razdoblja filma: reprezentacijsko doba Hollywooda i moderno doba antinarrativnog, antireprezentacijskog filma. Prvo doba donosi identifikatorsku, reprezentativnu, humanističku vokaciju, drugo distanciranost, angažiranje gledatelja potpuno drugačijim načinima supstrahiranja slika iz svijeta (McKibbin, 2011), vidljivo primjerice u filmovima Michelangela Antonionija, Abbasa Kiarostamija ili Manoela de Oliveire.

Supstrahiranje slika iz svijeta u filmovima spomenutih redatelja postiže se eliminativnim procedurama, gdje odsutno postaje dio prisutne slike. Razlika između modernog i klasičnog filma leži, dakle, u načinima supstrakcije i stupnju na kojem se film pokušava pročitati od primjesa, odnosno “nečistoća”. Film prema Badiouu, prema riječima Alexa Linga, nije inkluzivna nego ekstraktivna umjetnost (*ibid.*). Ekstraktivna estetika ogleda se tako u Antonionijevim filmovima kroz snimke koje su ispražnjene od ljudi, a u kojima se ukida konvencionalno ogledanje pojedinca i njegova društvenog “ja”. U Rohmerovim filmovima prisutna su odbijanja uključivanja glazbe i time naglašavanja misli i likova prije negoli njihovih akcija. Kod Kiarostamija ekstraktivna se estetika ogleda u odsutnosti pojašnjenja, odnosno distraktivnim elipsama s pomoću kojih nam pogled luta krajolikom dok se pitamo zašto primjerice protagonist filma *Okus trešnje* (*Ta'm e guilass*, 1997) zapravo želi počiniti samoubojstvo (*ibid.*).



Emmanuelle
Béart i Michel
Piccoli u
filmu *Lijepa
gnjavatorica*
(J. Rivette, 1991)

Badiou, kao i Gilles Deleuze, vjeruje kako “film transformira vrijeme u percepciju”. Film transformira intimni osjećaj vremena u reprezentaciju (Badiou, 2005: 380). Vrijeme se najčešće izražava minimalizacijom narativnog događaja. Esencija se vremena, smatra Ling razrađujući Badiiovu opasku o vremenu, izražava u iskustvu gledanja, kad gledatelj proizvodi misli upravo iz vremena zadanog u filmu. Ne prepoznavamo li filmove Andreja Tarkovskog, Abbasa Kiarostamija ili Béle Tarra meditativnima upravo zato što u njima mrtvo vrijeme proizvodi misli? Razlika je između medijacije i meditacije u tome što medijacija posreduje istinu kroz “brze” slike koje nudi film, a meditacija proizvodi misli iz meditiranja nad “sporim” slikama koje stvara autor filma (McKibbin, 2011: 2).

Film prema Badiouu uzima od svake umjetnosti ponešto i proces je ove apropiacije kompleksan. U filmu neprestano putujemo od čistoga do nečistoga, što nije slučaj s drugim umjetnostima, primjećuje Badiou u tekstu naslovljenom “Film kao demokratski znamen”. “Što na primjer film zadržava od slikarstva?”, pita se Badiou (2005: 381). Ne zadržava tehnike, načine reprezentacije i formalizacije. Zadržava senzibilni i uokvireni odnos s eksternim univerzumom. Film je u tom smislu slikarstvo bez slikanja. Svijet naslikan bez boje. “Bismo li išli namjerno negdje gledati loše slikarsko djelo?”, pita se dalje Badiou, zaključujući kako vjerojatno ne bismo. Loša slika uvijek ostaje loša slika. No u filmu je to drugačije: dok čiste umjetnosti podrazumijevaju aristokratski pristup, film podrazumijeva “demokratski”. Film je, možemo reći, vremenska umjetnost koja djeluje na stjecištu “uobičajenih mišljenja i djelovanja misli” (ibid).



Barry Lyndon
(S. Kubrick,
1975)

Likovnost u filmu

Prisutnost se slikarstva u filmu tematski očitava na trima razinama: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikar(ic)a i reprezentacijom procesa slikanja. Prve dvije razine sastoje se od neposrednih i lako uočljivih estetskih relacija, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi više na geste i načela stvaranja umjetničkog djela. Razinu reprezentacije postojećih slikarskih prizora možemo, primjerice, vidjeti u filmu Stanleyja Kubricka *Barry Lyndon* (1975), koji je u filmu prisvojio rokoko stil mizanscene iz 18. stoljeća po uzoru na slike Johna Constablea ili Thomasa Gainsborougha. Ovaj Kubrickov film je zapravo započeo cijeli pokret relacije filma i slikarstva. Jean-Luc Godard snima film *Strast* (*Passion*, 1982) upotrebljavajući slikarske motive, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet snimaju *Cézannea* (1989), Derek Jarman *Plavo* (*Blue*, 1993), radikalno sastavljen od naracije i plavog ekrana.

Razina reprezentacije postojećih slikarskih prizora vidljiva je i u Antonionija, kad za svoju filmsku sliku u *Crvenoj pustinji* (*Deserto rosso*, 1965) nalazi inspiraciju u slikarskim prizorima Giorgia de Chirica, metafizičkog slikara i preteče nadrealizma. Drugu razinu nalazimo u materijalizaciji i revalorizaciji rada pojedinog umjetnika, kako to čini primjerice Maurice Pialat u filmu *Van Gogh* (1991) ili Raúl Ruiz u filmu *Klimt* (2006). Budući da je većina umjetničkih filmova opterećena podjednako naracijom i likovnošću, teže je zamjetna razina reprezentacije procesa slikanja, ili bolje reći nastajanja umjetničkog djela. Kao primjer potonjega možemo uzeti filmove Jean-Luca Godarda s principom kolaža kao što je *Ludi Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965), film *Lijepa gnjavatorica* (*La belle noiseuse*, 1991) Jacquesa Rivettea s principom palimpsesta, te spomenuti film *Dunjin cvijet* (*El sol del Membrillo*, 1992) Victora Ericea, kojega je struktura upravo proces bilježenja svjetla, što je ujedno najizravnija veza između slikarstva i filma.

Kolaž je slikarska tehnika koju su u slikarstvo uveli kubisti. Angela Dalle Vacche (2009: 271) piše kako je pojava kolaža kao slikarske tehnike potpuno uništila tradicionalni pogled na umjetnost kao na nešto odvojeno od života, pa se u analizi Godardova filma *Ludi Pierrot* oslanja na opis

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Corrine
Marchand u
Cléo od 5 do 7
(A. Varda, 1962)

kolaža koji je dala povjesničarka kulture Marjorie Perloff: “U kolažu hijerarhija ustupa mjesto parataksi – jedan kut jednako je važan kao i drugi kut, što znači da više nema sustava uređenja oko središta”. Središte, odnosno hijerarhiju, Godard također urušava primjenom niza *tableaux* kao narativne strukture umjesto kazualnog lanca.

Kao što je princip Godardova esejizma kolaž tako je revizija s pomoću palimpsesta glavni princip Rivettova filma *Lijepa gnjavatorica*. Rivette ovaj film, koji traje 240 minuta, radi i u kraćoj verziji koju naziva *Divertimento* (1991). Ova refleksija o umjetnosti snimljena je prema pripovijetki Honoréa de Balzaca *Nepoznato umjetničko djelo* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831). Protagonist filma, slikar Franhofer nakon desetogodišnje stanke nastoji dovršiti portret s pomoću novog ženskog modela. Rivetteov film oslanja se na vrijeme kao najvažniji strukturni element. Radnja filma odvija se u tri dana, a film je sazdan od dugih kadrova nepredvidljivih rezova. Slikar primorava svoj model na neudobne i bolne poze, pa se film može tumačiti i kao alegorija o odnosu redatelja prema glumcima.

Franhoferovo slikarsko djelo ne vidimo dovršeno u filmu, svjedoci smo jedino procesa nastajanja djela, složenih odnosa između umjetnika i modela, materijalizacije slike, uokvirivanja jednoga medija drugim. Sam Rivette je notorni revizionist, kojemu su zbog financijskih i logističkih problema trebale tri godine da završi svoj debitantski film *Pariz nam pripada* (*Paris nous appartient*, 1960), toliko da su kritičari smatrali kako zapravo nije u stanju završiti film. Sumnja, ili bolje rečeno blokada stvaranja, jedna je od glavnih tema njegovih filmova. Raniji Rivetteovi filmovi zasnivaju se također na sličnom strukturalnom pristupu, na uporabi teatra, probe predstave, postavljanja kazališnog komada, sučeljavanju umjetnosti i života, uloge umjetnika i potrage za sebstvom kroz nepredvidljive interpersonalne odnose, formalnog odnosa nasuprot anarhiji, destrukciji samoopsesiji. Rivette je ovakve preokupacije ujedinio načelom *paralelnog života* (*la vie parallèle*), gdje su zapravo svi njegovi filmovi, smatra Thomas Elsaesser, zasnovani na jednom tekstu koji se iscrpljuje i provlači kroz filmske slike (Elsaesser, 2005: 168).

Kad se redatelji odluče za neki od oblika filmskih (auto)portreta, njihova ostvarenja obično posjeduju esejistička obilježja. Autoportret, jednako zastupljen u književnosti kao i u likovnim umjetnostima, omiljena je forma filmaša poput Chantal Ackerman, Jeana Cocteaua, J.-L. Godarda, Agnès Varde ili Wima Wendersa. Film Michelangela Antonionija *Michelangelov pogled* (*Lo sguardo di Michelangelo*, 2004) redatelj je autoportret načinjen nakon što se Antonioni oporavio od moždanog udara. U ovom crno-bijelom sedamnaestominutnom filmu pratimo redatelja pri opservaciji djela kipara Michelangela Buonarrotija, odnosno njegove netom restaurirane skulpture Mojsija na grobnici pape Julija II. u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu. Film se sastoji od serije detaljnih opservacija skulpture iz nekoliko kutova i može se različito tumačiti: kao dokumentacija i istraživanje rezultata restauracije, kao studija Mojsija, kao refleksija odnosa između filma i lijepih umjetnosti, kao istraživanje digitalne tehnologije i združivanje tradicionalnog stvaranja filma, kao meditacija odnosa između umjetnosti i života, trajnosti i prolaznosti, kao kontemplacija o smrti (Rascaroli, 2009: 178). Antonionijev ulazak u monumentalnu crkvu, meditacija nad skulpturom, njegova jukstapozicija vlastita, bolešću i starošću oslabljenog tijela, nasuprot vječnosti mramorne skulpture, i na kraju njegov odlazak iz crkve predstavljaju film bez riječi u svojstvu redateljeva vizualnog manifesta umjetnosti, filmu i publici.

(Auto)portreti su trajne okupacije redateljice Agnès Varde, koja se filmom počela baviti nakon studija povijesti umjetnosti i karijere fotografkinje. Cijeli je njezin filmski opus u dijalogu s likovnim djelima. U njezinu prvom filmu *La Pointe Courte* (1954) odabir glumice Silvie Monfort bio je inspiriran ženskim likovima sa slika Piera della Francesce. Tijekom snimanja filma *Cléo od 5 do*

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Piero della
Francesca:
*Madonna del
Parto*, 1460
(inspiracija za
film *La Pointe
courte*, A.
Varda, 1955)

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 (*Cléo de 5 à 7*, 1961) o dva sata života pjevačice koja čeka medicinski nalaz o mogućoj zloćudnoj bolesti, Varda na snimanju uvijek ima reprodukciju slike *Smrt i djevica* (1517), Hansa Baludunga Griena, koja je bila inicijalna slika za stanje junakinje filma. Film *Jane B.* (1986) portret je glumice i pjevačice Jane Birkin, koji sama redateljica naziva “ne-filmom” (Varda, 1994: 273). Tema je filma mijena i protjecanje vremena. U filmu Birkin navršava 40 godina i, dok se emocionalno razot-



Philippe Noiret
i Silvia Monfort
u filmu *La
Pointe courte*
(A. Varda, 1955)

kriva pred kamerom, Varda je stalno sučeljava s povijesnim interpretacijama žena: s Tizianovom Urbinskom Venerom, Goyinom Golom Mayom, slikama Renée Magrittea i Salvadora Dalíja.

Slikarska se načela u filmu očituju, dakle, kroz prisutnost kolaža, palimpsesta, (auto)portreta, ali i perspektiva, kompozicijskih načela o kojima zbog nedostatka prostora ovdje neće biti riječi. O filmskoj bi se slici moglo raspravljati višeznačno i kroz likovni element kao što je boja. Svaki od redatelja – Antonioni, Paradžanov, Tarkovski – na inventivan način pristupa boji u filmu. Spomenut ćemo neke od njihovih filmova.

Boja u filmu

U filmu *Crvena pustinja* Michelangela Antonionija tema je uspostava veze između neurotičnog ženskog lika i njegove okoline. Slikarski je pristup vidljiv u svakom kadru ovog redateljeva prvog filma u boji i predstavlja erupciju čistih boja u sivilu krajolika, a ogleda se najekstremnije u transformativnoj tehnologiji, gdje Antonioni među ostalim, za potrebe filma daje obojiti cijelu šumu u bijelo, odnosno sivo, ovisno o mentalnom stanju protagonistice.⁴ Boja je ovdje veza između okoline i psihološkog stanja protagonistice, čija se dosada i klaustrofobija prepleću u sivilu krajolika pa na neki način *Crvena pustinja* prerasta u lamentaciju nasilne transformacije krajobraza oko grada, gdje redatelj u filmu, sukladno opasci Rudolfa Arnheima, čini zapravo “kozmetičku korekciju stvarnosti” (Misek, 2010: 64).

⁴ Te intervencije bojom u prirodi, na kraju, iz tehničkih razloga Antonioni nije uključio u film.



Monica Vitti
i Valerio
Bartoleschi u
filmu *Crvena
pustinja*
(M. Antonioni,
1964)

Boja uvijek predstavlja odnos. Antonionijeve naglašene kolorističke intervencije u filmu ne bi bile vidljive da redatelj za konstantu filmske slike nije izabirao akromatski spektar boja. Kako bi to postigao, poslužio se načelom degradacije boje i interveniranjem čistim bojama.⁵ Antonioniju nije bio stran američki apstraktni ekspresionizam; u svojim intervjuima svjedoči o posjetu ateljeu slikara Marka Rothka i naručivanju njegove slike, a nisu mu bili strani ni europski autori poput Jeana Dubuffeta, Wolsa, Alberta Burrija i slikarskog smjera informela (Chatman, 1985: 54).

Film Michaela Manna *Collateral* (2004) naizgled nema ništa sa slikarstvom, ali demonstrira slikarska načela. Boja se u filmu ne gradi pigmentom, nego svjetlosnim frekvencijama. Grad se eseizira urbanim spektrom boja i njegovim refleksijama: staklom, metalom, neonom, svjetlom u automobilu, farovima, infracrvenim svjetlom. Boje su u interijerima i eksterijerima filma transparentne kao vitraji u katedralama. U filmu se često susreće maksimalna neutralizacija svih ele-

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Degradacija boje postiže se dodavanjem sivih tonova nekoj kromatskoj boji te se time gube čistoća, kvaliteta, intenzitet, zasićenost.



Tom Cruise i
Jamie Foxx u
filmu *Collateral*
(M. Mann,
2004)

menata na plohi, u staklu ili zrcalu koje neutralizira vlastitu površinu, boju, teksturu, te uporaba kubističke kompozicije slike, inzistiranje da se portreti aktera u filmu uvijek naglašeno lome u odrazu stakla ili površine visokog sjaja.

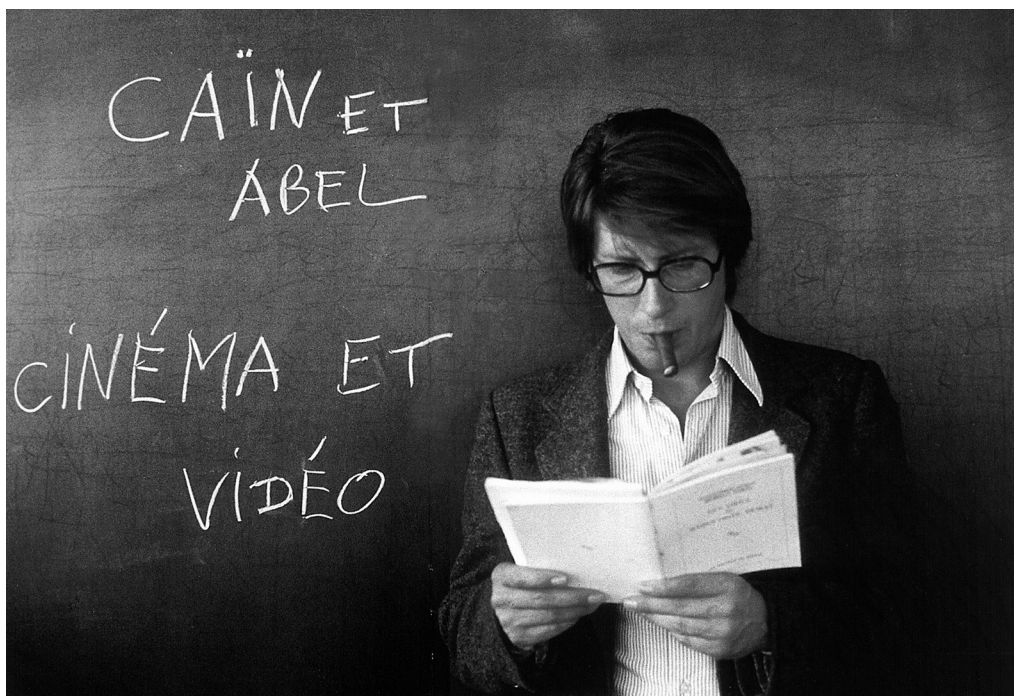
Kad je riječ o boji, potrebno je napomenuti da se mnogi autori danas odlučuju zapravo na “neboju”, odnosno crno-bijeli film kao što to čini Béla Tarr. Andrej Tarkovski filmu *Andrej Rubljov* (*Andrey Rublyov*, 1966) pristupa konceptualno, s odlukom oduzimanja i dodavanja boje i zvuka. Glavni lik slikar Andrej Rubljov nakon svjedočenja nasilja i pokolja odluči prestati pričati, u filmu koji je u cjelini lišen boje. No, na kraju filma, u trenutku kad Rubljov odlučuje sklopiti savez s mlađićem koji je unatoč neiskustvu uspio izliti zvono, prizor crno-bijelog žara pretvara se u žar u boji. Tek je posljednjih deset minuta ovog filma u boji, kada kamera dokumentarno ispituje povijesno djelo slikara *Sveto trojstvo* iz *Staroga zavjeta*. Odluka pozicioniranja govora nasuprot zavjetu šutnje sukladna je temi filma. Umjetnost je Andreja Rubljova kombinacija dviju tradicija: srednjovjekovnog manastirskog asketizma i klasične harmonije bizantskoga slikarstva. Likovi na njegovim slikama su uvijek spokojni, a način na koji je Rubljov slikao postao je ideal crkvenog slikarstva i ikonostikarstva.

Neizostavan primjer uvođenja i dokidanja boje svakako je i film Ingmara Bergmana *Fanny i Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). U prvome dijelu filma, gdje se obitelj okupila na proslavi Božića, boje u filmu tople su i zagasite, scenografija je zasićena i bogata. Nakon smrti oca likova iz naslova filma, tople se boje polako transformiraju u tamnije. Dolaskom u dom poočima, protestantskoga pastora, boje su lišene topline, postaju hladne, degradirane, sugerirajući na konflikt djece s poočimom i otuđenost novog doma, da bi povratkom u obiteljsko okruženje postale pretežno bijele, pročišćene.

Bitna komponenta filma Sergeja Paradžanova *Boja Nara* (*Sayat Nova*, 1968) zasniva se također na tematizaciji likovnog elementa boje. Film prenosi život pjesnika poznatog kao Sajat-Nova, zvanog kralj pjesme, iz 18. stoljeća. Taj je dvorski pjesnik bio protjeran s dvora i na kraju je utočište

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Jacques
Dutronc u
*Spašavaj se tko
može, život*
(J.-L. Godard,
1980)

pronašao u samostanu. Film se sastoji od osam cjelina, odnosno aspekata pjesnikova života. Film, koji je sovjetska cenzura zabranila zbog nerazumljivosti, ima osebujan pristup: mješavina je teatra i slikarstva s osloncem u simboličkome i etnografskome. Cilj je toga filma, koji je istodobno arhaičan i moderan, statičnošću postići dinamiku, pri čemu redatelj dramaturgiju filma postiže mutacijom prizora. Film se sastoji uglavnom od plošnih kadrova, zvukovnog kolaža i ne sadrži povijesne činjenice.

Intermedijalna iskustva filma

Redatelj koji se najviše bavio modusima filmske slike svakako je Godard. Krajnost u njegovu opusu predstavljaju *Filmske priče* (*Histoire(s) du cinéma*, 1999) koje sam redatelj opisuje kao čin slikanja, te *Strast* (*Passion*, 1982). Potonji predstavlja radikalnu ideju snimanja filma po uzoru na slike poznatih majstora, tim više što *Strast* nije snimljena prema pisanome scenariju nego prema vizualnome. U ovom filmu u filmu redatelj se protivi proizvodnji filmske priče, a film se referira na pregršt poznatih slikarskih djela, među ostalima i Rembrandtovu *Noćnu stražu* (1642), koja u povijesti umjetnosti predstavlja princip koordinacije kojoj je svojstvena egalitarna točka gledišta za razliku od subordinacije ili hijerarhijski strukturiranog prizora, principa kakav je vladao u ateljerima slikara suvremenika u romanskim zemljama.

Raymond Bellour svoju zbirku tekstova posvećenu promišljanju prostora između slike i međuslike (*L'Entre images*, 2002) zasniva na razmatranju odnosa između fotografije, filma i videa. U uvodnom tekstu zbirke, Bellour uzima Godardov film *Spašavaj se tko može, život* (*Sauve qui peut la vie, la vie*, 1979) kao primjer zaustavljanja na slici, fiksacije nepokretnim, gdje prekid i raspad pokreta postaje na neki način unutrašnji život filma. Sam početak Godardova filma čine, naime, usporene snimke.⁶ Film tematizira živote troje ljudi u tri dana te je istodobno Godardov povratak filmu nakon bavljenja videom 1970-ih. Godard se uz pomoć eksperimentalnih tehnika koristi us-

porenim pokretom kako bi istražio pitanja ljubavi, rada i prirode filma. Bellour (2002: 14) smatra kako prijelaz između pokretnoga i nepokretnoga ne postoji (ako se govori o analogiji pokretnoga), no tehnika se zaustavljanja na slici i fotografskim oblicima razvila upravo 1960-ih, odnosno u videu kojega je umjetnička snaga upravo u ostvarivanju prijelaza. Video kao sredstvo prijelaza omogućuje da u sprezi sa fotografijom i filmom dolazi do mnogostrukih preklapanja, s konfiguracijama koje je teško predvidjeti, gdje međuslika predstavlja (virtualno) prostor svih prijelaza. To što Godard čini u svojim filmovima esejistički su prijelazi na druge umjetnosti, među ostalim na slikarstvo i književnost. Pokretna slika danas, u doba digitalnog zapisa sve više gubi svoju koherenciju. Filmski redatelji kao i oni koji se filmom bave kritički sve se više bave brisanjem granica između disciplina filma, fotografije i instalacija.⁷

Brisanje granica između umjetničkih disciplina

Iskustvo fotografije očituje se u filmu. Dobra fotografija subverzivna je zato što je misaona. Od glasovitih fotografa, svi su veliki portretisti i veliki mitolozi (Richard Avedon, August Sander, Annie Leibovitz). Na film je ostavila traga i društvenokritička fotografija, kakvu je primjerice zastupala Diane Arbus koja se bavila društveno marginaliziranim ljudima. Fotograf Irving Penn primjerice modelima pristupa slično kao redatelj Robert Bresson glumcima (koji glumce zove modelima). Penn smatra kako modele treba iscrpiti poziranjem do trenutka kada prestaju misliti kako izgledaju, da bi bili prirodni, s uvjerenjem kako su modeli nevažni, a važni su oni koji gledaju fotografije.

Redatelj eksperimentalnih filmova Peter Kubelka, kao prvi praktičar *flicker*-filma smatra kako film nije pokret nego projekcija nepokretnih slika. Filmska slika je tako beskrajno složena cjelina raznih filmskih slika, čije se trajanje može svesti na trajanje samo jednog fotograma, na dvadesetčetvrti dio sekunde (Aumont, 2002: 68). Vrijeme (preciznije ritam), a ne naracija, fundamentalni je pojam eksperimentalnoga filma, iskustva kojega će se redovito transponirati u neki oblik komercijalnoga filma. Za eksperimentalni se film može reći da je često u najizravnijoj vezi s akcijskim slikarstvom, gdje slika više ne predstavlja prikaz nečega, nego prije polje kretanja slikarstva koja za sobom ostavlja trag.

U eksperimentalnom filmu slika se također smatra zapisom akcije, kretanja, intervencije, primjerice u filmovima Stana Brakhagea na kojega je utjecao apstraktni ekspresionizam. Apstraktna slika nema središte, oblici se jednakomjerno šire na sve strane i preko rubova slike, pa tako i serija Brakhageovih filmova *Pas zvijezda čovjek* (*Dog Star Man*, 1961) predstavlja apstraktnu viziju nastanka svemira, nastala među ostalim i izravnom intervencijom na filmsku traku. Eksperimentalni film otvara mnogobrojna pitanja o prirodi filmske slike, koja jedino tumačenje mogu naći u usporedbi s drugim umjetnostima. Jedno od takvih pitanja bilo bi i pitanje dvostruke ekspozicije na filmu (od Dzige Vertova do Jonasa Mekasa) i usporedba s palimpsestom u slikarstvu.

Jan Švankmajer redatelj je koji u igranome filmu preferira kolažno-montažni postupak i stop-animaciju. Filmovi su mu nadrealistički, utemeljeni na propitivanju tabua i podsvijesti. U njegovu filmu *Faust* (1994), koji nema klasičan pristup stop-animaciji i lutka-filmu, dolazi do velikih skokova u kontinuitetu pokreta. Redatelj ne upotrebljava svaku sličicu za svaku fazu pokreta,

⁶ Engleski je naslov ovoga filma *Slow Motion*.

⁷ Kao što to možemo naći primjerice u knjizi *Still Moving: Between Cinema and Photography*, koja se bavi istraživanjem i rekombiniranjem odnosa između

statične i pokretne slike, odnosno stvaralačkim tenzijama između stasisa i pokreta, urođenih fotografiji i filmu.

nego radi s većim skokovima, do granica tromosti oka, pa gledatelj pristaje na tu konvenciju zbog dosljednosti postupka.

Mnogi su današnji redatelji proizašli iz prakse resetiranja granica između disciplina fotografije, videa, instalacija, performansa, slikarstva. Autora ne određuje samo kontekst nego i senzibilitet s osloncem na uporišta u drugim njegovim umjetničkim inicijacijama i praksama. Kad govorimo o pozivanju na druge umjetnosti, riječ je, naravno, o intermedijalnosti. Među slikare, kipare i konceptualne umjetnike koji su postali filmaši spadaju: Vito Acconci, Dan Graham, Christian Boltanski, Bruce Nauman, Laurence Weiner. Iz fotografije i poezije proizašao je Abbas Kiarostami, iz slikarstva Julian Schnabel, iz arhitekture Apichatpong Weerasethakul, iz videa Bill Viola. Steve McQueen, redatelj filmova *Glad* (*Hunger*, 2008) i *Sram* (*Shame*, 2011) prvobitno se afirmirao kao videoumjetnik i konceptualni umjetnik. Miranda July razvija svoje filmove iz performansa. Za svoje filmove sama piše scenarije i u njima glumi: *Ja i ti i svi koje poznajemo* (*Me and You and Everyone We Know*, 2005), *Budućnost* (*The Future*, 2011).

Iz konceptualne umjetnosti proizašla je i Kathryn Bigelow, dobitnica Akademijine nagrade za najbolju režiju za film *Narednik James* (*The Hurt Locker*, 2008). Bigelow je načinila najdrastičniji skok iz konceptualne umjetnosti u visokobudžetnu produkciju filmom *Čudni dani* (*Strange Days*, 1995). Kao rane radove Bigelow potpisuje nekoliko videa s Lawrenceom Weinerom, a radila je i sa skupinom umjetnika *Art & Language* koja se bavila kritikom komodifikacije kulture. Bigelow se prvobitno bavila slikarstvom, potom konceptualnom umjetnošću, što ju je dovelo do politički angažirane umjetnosti. Smatra kako umjetnost koju je radila i film nisu odvojeni, jer ih radi u istom kontekstu upotrebljavajući različite medije (Jermyn i Redmond, 2003: 29).

Struktura i tekstura u filmu

Kad se govori o filmu kao angažiranoj umjetnosti, angažman može biti prisutan na različite načine. Nečisti film kao suprotnost čistomu podrazumijeva otvorene intertekstualne i ekstramedijalne razmjene i eksperimente s različitim oblicima i žanrovima drugih umjetnosti. Film stvara izvanfilmske relacije uz pomoć alegorija (proširenih metafora), aluzija, analogija, ali i uz pomoć strukture i teksture kakvu nalazimo pri promatranju likovnog umjetničkog djela u primjerima crtačkih ili slikarskih tehnika. Struktura se očitava na razini relacije između predmeta i događaja, te predstavlja ono što vidimo apstrahiranjem. Riječ je, dakle, o strukturi kao unutrašnjem odnosu dijelova koji formiraju cjelinu, načelu koje gradi neki oblik. U crtežu su to primjerice unutrašnja načela koja grade neki oblik (iskazana s pomoću crta, točaka, boje ili volumena).

Primjer za strukturu možemo naći, u poentilizmu, u linijskome crtežu kakvim se služio Auguste Renoir, te u Van Goghovim uljima koja se sastoje od poklapanja slikarskog poteza sa silnicama onog što prikazuje (čempresi, zvjezdano nebo). Riječ je, najjednostavnije rečeno, o metodi prikazivanja koja srž prikaza nekog trodimenzionalnog fenomena svodi na njegovu esenciju, kakav bi primjerice bio linijski prikaz kestenove kupule koja se ne može drugačije prikazati nego nizanjem bodlji kupule kao esencijom (linijskim ekvivalentom). Slično je i s vizualnim prikazom drugih prirodnih oblika: čička, borovih grančica, paukove mreže, kao i onih načinjenih po uzoru na žive oblike: ribarske mreže, žičane ograde, kotača na biciklu, čipke.

Tekstura, nasuprot tomu, predstavlja karakter površine nekog objekta kao polja. Ona može biti taktilna u smislu fizičke teksture u stvarnosti ili vizualna u smislu iluzionističkog renderiranja teksture. Karakteristika površine nekog objekta predstavlja identificirajući karakter rada koji u nama pokreće različite senzacije i taktilna iskustva (okusa), načina, raspoloženja (tona, glasa). Radi lakše usporedbe, ovdje možemo vizualizirati primjerice oranicu, omeđeno polje vizualnu obradu

kojega različito doživljavamo, ovisno o kulturama koje na njemu rastu, odnosno o čovjekovim intervencijama, pa polje doživljavamo kao obrisne crte koje ispunjavamo tekturnima. Struktura bi ukratko bila zadanost, unutrašnje načelo koje gradi neki oblik, a tekstura manifestacija, materijalizacija i afirmacija strukture.

U filmu s naglašenom prisutnošću strukture i tekture nije, dakle, riječ o strukturalnom filmu u konvencionalnom smislu, filmu koji istodobno predstavlja objekt i proces, odnosno zapis vlastita nastanka, kojemu cilj nije eksplicirati svoje ideje, već tražiti strategije kojima bi u gledatelja pobudio spoznajni proces, odnosno potaknuo ga na aktivno i kritičko sudjelovanje. Kod prisutnosti dvojca strukture i tekture riječ je, također, o utjecaju strukturalizma. Takvi filmovi ne nastoje načiniti odmak od klasičnog obrasca uzročno-posljedičnog pripovijedanja. To su eksplicitno igrani filmovi s tematikama koje se zasnivaju na dodirivanju neuralgičnih točaka društva, koje pak upozoravaju na procese koji generiraju probleme, primjer kojih možemo naći u dvama filmovima nastalima u velikom vremenskom razmaku, a koji zapravo imaju sličan obrazac. Riječ je o *Kradljivcima bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Sice i *Kišnom kamenju* (*Raining Stones*, 1993) Kena Loacha. Za oba se filma može reći da su filmovi presjeka, da problematiziraju problem nezaposlenosti. U oba filma tekstura i struktura čine zapravo, slikarski rečeno, fakturu autora na filmu.

Ken Loach iznosi filmske priče kao otvorene bajke koje od gledatelja zahtijevaju samostalan sud. A u njegovu se filmu *Kišno kamenje* nameće izravna poveznica s filmom *Kradljivci bicikla* Vittoria de Sice. Radnji u oba filmovima svojstveni su autentični ambijenti i naturščici, oba autora njeguju moralnu ekonomiju filmskog stajališta: odbijanje prekomjernosti. Obma filmovima cilj je deromantizacija filma, prikazivanje epopeje života maloga čovjeka. U *Kradljivcima bicikla*, krađa bicikla kao prijevoznog sredstva, odnosno preduvjeta za posao, a time i preživljavanje, ima isti katastrofalan učinak kao i krađa junakova kombija u *Kišnom kamenju*. U Loachevu slučaju (neo)neorealizam radničke klase ogleda se u sklonosti srednjem planu, zaobilaženju tehnike snimanja pokretnim kolicima jer se tako smanjuje gledateljeva svijest o prisutnosti kamere. Tekstura u ovim dvama filmovima predstavlja fragmentaciju strukture. U filmu *Kradljivci bicikla* se struktura očituje u žbicama bicikla, a socijalna tekstura iskazana je u oskudnim interijerima, jeftinim odijelima, simboličkim plahta kao sredstva za otkup bicikla.

U *Kišnom kamenju* manifestacija tekture očituje se u simboličkim pričesnim haljinama koju glavni lik kao vjernik želi priuštiti svojoj kćeri iako za to nema sredstava. Odsutnost dviju struktura iz ovih filmova – bicikla i kombija – manifestira se kroz mizanscenu, simboličko materijalno okruženje protagonista. Slično se može reći i za film F. W. Murnaua *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924). Pokretač ovog filma, odnosno strukturni element je uniforma hotelskog portira kao manifestacija pojavnoga. Kad portir zbog svoje starosti biva premješten (degradiran) da čuva zahod, on krade uniformu i time postaje meta izrugivanja i prijezira. Bivši portir, sada čuvar zahoda, svoje utočište traži u hotelu. Tekstura se i ovdje manifestira u interijeru, a nije nevažan ni način na koji Murnau traži vizualne ekvivalente u prikazu portira. Kad je portir moćan, Murnau ga prikazuje iz donjeg rakursa (žablje perspektive), kad je degradiran – iz gornjeg rakursa.

Strukture su u suvremenom filmu uvijek posljedica odluka relacijskih estetika na djelu.⁸ Film *Gomora* (*Gomorra*, 2008) Mattea Garronea nastavlja tradiciju tekture radikalnog neorealizama inauguriranoga u *Kradljivcima bicikla*. U filmu *Tražeci Erica* (*Looking for Eric*, 2008)

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Nicolas Bourriaud inaugurirao je pojam relacijska estetika (bit joj je društveno poslanje), kojom opisuje praksu u suvremenoj umjetnosti 1990-ih, a mogla

bi se primijeniti i na filmski opus primjerice Kena Loacha. Umjetnost je za Bourriauda nepretenciozna, a sam predmet umjetnosti nije toliko važan koliko



Prizor iz filma
Babettina
gozba (G. Axel,
1987)

Kena Loacha, gdje glavni lik, poštari u krizi, traži filozofsku potporu poznatog nogometaša Erica Cantone, Loach kroz radničku kulturu i kostimografiju navijačkih dresova daje presjek društveno-političkoga portreta pojedinca. U televizijskom serijalu *Sopranosi* (*The Sopranos*, 1997–2007), pak, uniformirane su trenirke, potkušulje i kućni ogrtači, koje nose konzervativni, religiozni alfa-mužjaci također tekstura filma, no ovdje ne predstavljaju socijalne strukture, prije bi se moglo reći da su to mentalne, odnosno mitske strukture prikaza suvremenog mafijaša.

Film *Babettina gozba* (*Babettes gæstebund*, 1987) Gabriela Axela, također je demonstracija strukture i tekture na djelu. Film je snimljen prema priči danske spisateljice Karen Blixen, (koja je pisala pod pseudonimom Isaka Dinesena) i zapravo je priča o identitetu, odnosno redateljovu preispitivanju temeljnih mitova zajednice. Priča je s engleskog originala prevedena na danski, radnja je iz Norveške premještena u Dansku. Film se zasniva na priči o ruralnoj, religioznoj zajednici na otoku Jutlandu, koja obrede održava prije u kući negoli u crkvi, te na dolasku strankinje, promjeni i pometnji koju ona unosi u zajednicu.⁹ Uporaba prošlosti u priči ironična je, potpomognuta distanciranom naratoricom koja pripovijeda u trećem licu, te strukturom u retrospekciji. Ukratko, na danskome poluotoku Jutlandu u 19. stoljeću dvije sestre žive asketski nakon smrti konzervativnog oca, protestantskoga pastora i nastoje održati zajednicu na okupu sve dok u njihov život ne uđe Francuskinja, odbjegli iz Pariške komune (1870) i unese pometnju. Skromna Babette, nakon

ljudski odnosi kao glavni predmet umjetničkoga djelovanja, kojemu pak nije cilj mijenjati svijet kao takav, već mijenjati svijet oko sebe u malim pomacima. Loach u svojim intervjuima ističe: "Film nije politički pokret ili stranka... jedino što film može, jest dodati još jedan glas javnom nezadovoljstvu" (<http://www.croydonfilms.org.au/Croydon_Films/Ken_Loach.html>, posjet 3. listopada 2011).

⁹ Axel za mjesto radnje svojega filma bira Jutland kao i Carl Theodor Dreyer prije njega, kad je snimao *Riječ* (*Ordet*, 1955). Oba se filma, moglo bi se reći, bave pitanjem vjere, odnosno težine dvojbe, žaljenja u biranju ili odbacivanju puta.

što odsluži sestrama četrnaest godina, dobiva dobitak na lutriji koji predstavlja prvi katalizator u filmu. Drugi je katalizator večera, koju će Babette pripremiti za dvanaest članova zajednice, koja će koštati koliko i cijeli dobitak –10 000 franaka. U već raskoljenoj religioznoj zajednici slijedi strah od gozbe, obrat uživanja u gozbi te ponovno uspostavljanje bratstva. Babette tek nakon gozbe iznosi priču o svojoj kulinarскоj prošlosti, te priznanje da je sav novac potrošila na gozbu te da ostaje kod sestara.

Axelov bi se film mogao nazvati filmom naslijeđa, ali i filmom u tradiciji kršćanske parabole jer je u njemu snažno prisutan kontrast između etičkoga i estetičkoga života. Priča je to o milosti i teologiji svakodnevnoga. Axel nas, naime, sučeljava s Babette kao simbolom prekomjernosti Pariza. Babette, nekoć slavna kuharica u poznatom pariškom restoranu, suprotstavljena je oskudnosti, strogosti i odricanju jutlandskoga sela. Ovaj je sraz dvaju svjetonazora Axel uobličio dihotomnom strukturom izobilja i asketizma, gdje se oba manifestiraju nepomirljivim teksturama koje prepoznajemo u interijerima, jelovnicima, životnim pravilima i navikama pripadnika religiozne zajednice koji dominiraju tijekom cijelog filma, da bismo samo na kraju vidjeli kondenziranu strukturu izobilja u obliku gozbe. I na kraju, Babettino bogatstvo nije u novcu koji je dobila na lutriji, ni u gozbi koju je pripremila, nego u umjetničkoj snazi. Babette na kraju filma kaže kako "veliki umjetnik nikad nije siromašan!" i svojim činom zapravo ne dokazuje, na kraju, da zna kuhati nego da može ujediniti zajednicu, a motiv večere i simbolički broj uzvanika kroz euharistijski imaginarij kršćanstva počinje i obnavlja se motivom posljednje večere (Griesinger i Eaton, 2006: 295). Film se zasniva na oduzimanju i dodavanju percepcije okusa i odnosa prema vizualnoj teksturi hrane. Kroz tretiranje percepcije okusa, tj. odnosa prema hrani i uživanju okusa i izgleda, redatelj razmatra socijalne strukture i odnose zajednice.

Zaključak

U usporedbi filma i drugih umjetnosti najčešće nailazimo na obrambene stavove filmskih redatelja, potrebu za uspostavljanjem jasnih granica protiv "dvostrukog neprijatelja": likovnih umjetnosti i kazališta. Redatelji najčešće ističu kako filmska umjetnost nije slikarstvo i ne treba biti dramatična. Suprotstavljajući se filmske umjetnosti i srodnih umjetnosti temelji na sljedećem načelu: filmska je umjetnost sintetička, a sve su druge umjetnosti analitičke, stvarno ili potencijalno, smatra Jacques Aumont (2006: 147).

Predmet je ove rasprave nečisti film, kao potencijalno mjesto susreta svih umjetnosti. Razumijevanje takve umjetnosti pretpostavlja interdisciplinarne i interkulturalne pristupe. Umjetnički se film može definirati svojom nečistoćom, kategorizacija koje je produktivna za film i frustrirajuća pri svakom pokušaju taksonomije. Cilj je, stoga, ovog istraživanja ustanoviti koji su to gradivni elementi i prednosti nečistoće filma. Prisutnost se slikarstva tematski očituje u filmu na tri razine: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikara ili slikarice te reprezentacijom procesa slikanja. Prve dvije razine uspostavljaju neposredne i lako uočljive estetske relacije, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi najčešće na načela stvaranja umjetničkoga djela.

Kolaž, palimpsest, (auto)portret neki su od slikarskih načela u filmu kojima se služe redatelji poput Jean-Luca Godarda, Jacquesa Rivettea i Agnès Varde. Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovski, Sergej Paradžanov i Michael Mann bave se uključivanjem i dokidanjem boje, naglašenom izmjenom prizora (*tableaux*), te svijetlosnim frekvencijama, dovodeći u vezu svoje demonstrativne postupke s emocijama i unutrašnjim stanjem filmskih likova. Intermedijalna iskustva filma zahtijevaju stalno brisanje granica između umjetničkih disciplina. Niz redatelja proizišao je iz prakse brisanja granica između disciplina fotografije, videa, instalacija, performansa, slikarstva.

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Struktura i tekstura, kao likovna manifestacija, očituju se u izravnoj poveznici između filma Vittoria de Sice i Kena Loacha, te u filmu Gabriela Axela, koji imaju jasno naznačene strukture i socijalne teksture. Struktura u filmu funkcionira kao simbolički, unutrašnji odnos dijelova koji formiraju cjelinu. Tekstura, nasuprot tome, predstavlja izvanjski karakter površine nekog objekta, mizanscenu. Struktura ukratko predstavlja zadanost, unutrašnje načelo koje gradi neki oblik, dok tekstura predstavlja manifestaciju, materijalizaciju i afirmaciju strukture. Primjena slikarskih načela, problematika i procesa poput tretmana boje, *tableauxa*, kolaža, palimpsesta, teksture i strukture čine, slikarski rečeno, fakturu autora na filmu.

LITERATURA

- Aumont, Jacques** / Omon, Jacques, 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clío.
- Aumont, Jacques**, 1992, "Projektor und Pinsel, Zum Verhältnis von Malerei und Film", *Montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 1/1/1992, str. 77–89, <http://www.montageav.de/pdf/011_1992/01_1_Jacques_Aumont_Projektor_und_Pinsel.pdf>, posjet 5. prosinca 2011.
- Badiou, Alain**, 2010, *Cinéma*, Paris: Nova editions.
- Badiou, Alain**, 2005, "Du cinéma comme emblème démocratique", *Cinéma*, Paris: Nova Éditions, 2010, str. 375–388.
- Bazin, André**, 1951, *Šta je film? Film i ostale umetnosti II*, Beograd: Institut za film.
- Beckman, Karen i Ma, Jean** (ur.), 2008, *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press.
- Bellour, Raymond**, 2002, *L'Entre – images: Photo, cinéma, video*, Paris: Éditions de la Différence.
- Bourriaud, Nicolas**, 2003, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du réel.
- Chatman, Seymour**, 1985, *Antonioni, or the surface of the world*, Berkley: University of California Press.
- Chion, Michel**/Šion, Mišel, 2007, *Audiovizija – zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clío.
- Dalle Vacche, Angela**, 2009, "Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva", *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Zagreb: CVS – Centar za vizualne studije, str. 271–295.
- Elsaesser, Thomas**, 2005, "Around Painting and the End of Cinema", *European Cinema, Face to Face With Hollywood*, Amsterdam University Press, str. 165–177.
- Galt, Rosalind i Schoonover, Karl**, 2010, "Introduction: The Impurity of Art Cinema", u: Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), *Global art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 1–27.
- Griesinger, Emily i Eaton, Mark**, 2006, *The Gift of Story: Narrating Hope in a Postmodern World*, Baylor University Press.
- Hallward, Peter**, 2004, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London: Continuum International Publishing Book.
- Jermyn, Deborah i Redmond, Sean**, 2003, *The cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood transgressor*, London: Wallflower Press.
- Kim, Jihoon**, 2010, "Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations", u: Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), *Global Art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 125–141.
- Loach, Ken**, <http://www.croydonfilms.org.au/Croydon_Films/Ken_Loach.html>, posjet 3. listopada 2011.
- McKibbin, Tony**, 2011, "A process of Purification: Badiou and Cinema by Alex Ling", <<http://www.sensesofcinema.com/2011/book-reviews/a-process-of-purification-badiou-and-cinema-by-alex-ling/>>, posjet 29. prosinca 2011.
- Misek, Richard**, 2010, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Rascaroli, Laura**, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London/New York: Wallflower Press.
- Varda, Agnès**, 1994, *Varda par Agnès*, 1994, Paris: Editions Cahiers du cinéma.