Triler u hrvatskom filmu

Ribarić, Goran

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:274669

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ODSJEK FILMSKE I TV REŽIJE: IGRANI FILM

Student: Goran Ribarić

TRILER U HRVATSKOM FILMU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Bruno Kragić

Zagreb, 2015.

SADRŽAJ

SADRŽAJ 1

1. UVOD 2

2. RATNI TRILER 5
2.1. SVJEDOCI 5
2.2. CRNCI 8

3. POLITIČKO - ŠPIJUNSKI TRILER 12
3.1. ZLATNE GODINE 12
3.2. TREĆA ŽENA 14
3.3. KRADLJIVAC USPOMENA 17
3.4. CVJETNI TRG 19

4. KRIMINALISTIČKI TRILER 21
4.1. PREPOZNAVANJE 21
4.2. RUSKO MESO 23
4.3. HITAC 26
4.4. NIJE SVE U LOVI 27

5. PSIHOLOŠKI HOROR TRILER 30
5.1. POTONULO GROBLJE 30
5.2. FINE MRTVE DJEVOJKE 33
5.3. ĆAĆA 38

6. ART TRILER 41
6.1. NAUSIKAJA 41
6.2. SAMI 43
6.3. MRAK 45

7. AKCIJSKI TRILER 48
7.1. VRIJEME RATNIKA 48
7.2. GARCIA 50
7.3. ŠUMA SUMMARUM 52

8. ZAKLJUČAK 56

IZVOR PODATAKA 59

INDEKS SLIKA 60

FILMOGRAFIJA 61

1. UVOD

Primjere trilera u književnosti pronalazimo od klasične literature primjerice Alexandrea Dumasa, sve do današnjice i Johna le Carréa. Jedan od začetnika trilera na filmu kakav danas poznajemo je Alfred Hitchcock koji od dvadesetih godina 20. stoljeća vizualno plaši publiku, ne režirajući žanrovske trikove, već oblikujući mističnu atmosferu. Ljudska težnja prema žanru trilera vidljiva je od samih umjetničkih početaka, a kako se medij umjetnosti razvija, gradira i njegova vizualizacija. Hitchcock na pitanje zašto pubika voli gledati trilere odgovara: „Vole staviti svoje pete u hladnu vodu straha.“[1].

Diplomskim radom *Triler u hrvatskom filmu* namjera je objediniti, kategorizirati te analizirati žanr trilera unutar hrvatskog cjelovečernjeg filmskog stvaralaštva u razdoblju od političkog i pravnog nastanka Republike Hrvatske 1991. sve do 2015. godine i zaključivanjem njena redovitog kinotečnog repertoara. Metodološki okvir postavljen je prvotno stvaranjem popisa svih cjelovečernjih filmskih djela, bilo proizvedenih uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra, nezavisnog filma ili jednostavno samo financiranim unutar televizijske kuće. Manjinske koprodukcije nisu uzimane u obzir, s obrazloženjem kako se ne radi o prvotno hrvatskim filmovima, što riječ „manjinska“ jasno potvrđuje. Napisavši takav spisak, prije samog analitičkog odabira naslova, potrebno je definirati postavke i definiciju trilera.

Nikica Gilić u knjizi *Filmske vrste i rodovi* piše kako se u trileru „formira svijet oko temeljne ugroženosti junaka.“[2]. Neovisno o filmskoj umjetnosti, već i u književnosti ono što razlikuje triler od ostatka kriminalističkog žanra je upravo pojam ugroženosti, jer središnji lik unutar kriminalističkog prosedea istražuje zločin, ali njegova sigurnost nije upitna, niti je središte zbivanja. Od gangsterskog žanra triler dijeli pozicioniranje junaka kao običnog građanina, kao jednog „od nas“ običnih gledatelja, nasuprot primjerice detektivu unutar kriminalističkog žanra, unutar trilera, kako piše Hrvoje Turković za *Filmsku enciklopediju*, veća je „pozornost posvećena psihol. procesima u temelju postupaka i reakcija likova...“[3]. Gilić

[1] Gottlieb, Sidney, (1995) Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews, Los Angelos, California, University of California Press, str. 150

[2] Vidi Gilić, Nikica, (2007) *Filmske vrste i rodovi*. 1. izd. Zagreb: Zagrebački holding d.o.o. – Podružnica AGM, str. 101.

[3] Vidi Turković, Hrvoje, (2003) „Triler“ u *Filmski leksikon*, ur. Nikica Gilić, Bruno Kragić, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 701

nadalje ističe kako je nužno potrebno „izazivanje suosjećanja s junakom“, a to se postiže kombinacijom dviju tipova fokalizacija. Miješanjem fokalizacije priče koja proizlazi iz lika (kako bi se postiglo stvaranje istih osjećaja kod publike kakve ima i glavni protagonist) i fokalizacije sveznajućeg pripovjedača (pomoću kojeg je na trenutke gledatelj u prednosti sa sadržajem i prijetećom opasnošću te stoga može „navijati“ i strepiti nad njegovom sudbinom) postiže se ravnomjeran opseg stvaranja suspensea, ali i važnost psihološke gradnje samog lika.

Utvrdivši definiciju žanra i njegove karakteristike, unutar stvorenog popisa na kojemu je više od 180 naslova, izdvojeni su svi filmovi koji se žanrovski mogu svrstati u trilere. Pomnijim odabirom, te rasčlanjivanjem žanrova ustanovio sam kako premda u nekim djelima postoji jasna ugroženost glavnog lika, scenaristično i režijsko pozicioniranje tvoreno je unutar dominantnijeg žanra. Tako primjerice temeljna ugroza likova postoji u djelima Kristijana Milića *Živi i mrtvi* i *Broj 55*, no ustvrdio sam kako se primarno radi o ratnim filmovima.

Analizom odabravši 19 filmskih naslova, započeo sam dodatnu klasifikaciju kako bi ih se moglo podijeliti prema drugim žanrovima s kojima se dodiruju te tvore posebne kategorije. Krenuvši s jednom od najčešćih predrasuda o hrvatskome filmu kako se on najčešće bavi ratom i njegovim posljedicama, uvidom u filmove došao sam do zaključka kako unutar žanra trilera postoje tek dva filma koji podžanrom odgovaraju ratnom trileru. Nadalje, kako ostalim filmovima rat nije u središtu, kao daljnji žanr za klasifikaciju odabrao sam politički film, koji nužno najčešće nakon devedesete proizlazi iz poratnih događanja. Uvidjevši kako se kroz većinu tih filmova unutar žanra prepleću i tajne organizacije, pa čak i špijunaža, u kategoriju političkog trilera uključio sam i onaj „špijunski“ trilera. Daljnja klasifikacija nije utemeljena unutar okvira spomenutih predrasuda, već je definicija samoga žanra. Stoga je daljnja analiza temeljena unutar ostalih žanrova, koji u ovom slučaju tvore tek trilerske kombinacije; akcijski triler, art triler, psihološki-horor triler, te naposljetku kriminalistički triler.

Prije ulaska u razmatranje odabranih hrvatskih filmova potrebno je sagledati razdoblje vremena Jugoslavije kada u Hrvatskoj započinje razvoj trilera kao filmskog žanra. Takva žanrovska potreba u oblikovanju priče u pedesetim godinama najistaknutija je u filmu Nikole Tanhofera *H-8...* (1958), s današnjeg stanovišta jednim od ponajboljih jugoslavenskih, ali i hrvatskih filmova. Nabijen tenzijom oko velike nesreće, za koju gledatelj zna mnogo prije samih sudionika, ali pitanje tko će preživjeti uvlači gledatelja u sadržaj, među likove te tako, odlikom pravog trilera, publika osim osiguranog suspensa i navija za poneki lik da se spasi od neizbježne prometne nesreće. Već iduće godine, žanrovske težnje, ali tek kao podžanr nastavlja i ratna melodrama *Deveti krug* Francea Štiglica, kojim Jugoslavija drugi put dobiva nominaciju

za Oscara u kategoriji stranoga filma. I redatelji većih i raznolikih opusa; poput Vatroslava Mimice (*Događaj*, 1969), Antuna Vrdoljaka (*Povratak*, 1979.), ali i Fadil Hadžić te Dušan Vukotić koji su se svojim filmovima *Abeceda straha* (1961), odnosno *Akcija stadion* (1977.) ponajviše približili potpunom žanrovskom ugođaju, posežu povremeno za žanrom trilera ili njegovim karakteristikama ukalupljenima unutar drugog žanra.

Najznačajniji i najkoherentniji autor trilera u hrvatskoj kinematografiji prije devedesete svakako je Zoran Tadić. Svoj debi ostvaruje unutar televizijskog filma *Dobri duh Zagreba*, koji uz pomoć Centar filma, tadašnjeg srpskog kino distributera, kreće u kino prikazivanje pod novim, univerzalnijim naslovom *Ritam zločina* (1981). Istinski triler s elementima fantastike, prema kratkoj priči scenarista filma Pavla Pavličića, Tadićeva stalna suradnika, osim u priči svoj značaj temelji i na izrazito uvjerljivim glumačkim ostvarenjima Ivice Vidovića, Fabijana Šovagovića i Božidarke Frajt. Do tada dokumentarist, Tadić za razliku od žanrovskih tendencija, vizualno film koncipira gotovo dokumentaristički, te gledatelj ima još jači dojam „stvarnosti" i njezine opasnosti. Tadićev cijeli opus nadalje od *Trećeg ključa* (1983) do *Orla* (1990), koji sveukupno, bez *Treće žene* (1997), broji čak šest filmova unutar devet godina čime kreira začetak „novožanrovskog filma, orijentacije sukladne vrijednosnom sustavu i estetskim načelima hičkokovaca."[4]

Uz Tadića, tijekom osamdesetih godina valja još izdvojiti redatelja i filmskog kritičara Živorada Tomića čiji opus sveukupno broji svega dva filma. *Kraljeva završnica* (1987) i *Diploma za smrt* (1989) trileri su tada suvremene, moglo bi se čak i reći politički zataškane stvarnosti običnih ljudi uvučenih u osvetničke ili kriminalne radnje.

Težnja za žanrovski postavljenim filmovima, trilerima koji su bili uzor i podloga filmovima obuhvaćenim ovim diplomskim radom, vidljiva je već nekoliko godina nakon Drugog svjetskog rata, da bi svoj kreativni i značenjski vrhunac dosegla upravo u osamdesetim godinama 20. stoljeća. Usprkos ratnom, poratnom i političkom stanju devedesetih, težnja za trilerom nije jenjavala, već je kroz njih prvotno predviđala budući tijek stvarnih događaja, a zatim analizirala društvena pitanja. Triler ratom nije nestao jer već prvi predstavnici žanra pristižu već 1991. (*Vrijeme ratnika*) i 1993. (*Zlatne godine*).

[4] Vidi Škrabalo, Ivo, (2008) *Hrvatska filmska povijet UKRATKO (1896-2006)*. 1. izd. Zagreb: V.B.Z. d.o.o., str. 123.

2. RATNI TRILER

2.1.SVJEDOCI

„Jedan velike glave, jedan velikog nosa i jedan ružan. Strašno ružan."

- Ljubo (Predrag Vušović Pređo) u filmu *Svjedoci*

U hrvatskoj kinematografiji devedesetih godina prevladavala je ratna i poslijeratna tematika. Rijetko su snimani filmovi koji izlaze iz žanrovskog okvira drame, a iznimka je ratna komedija Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* iz 1996. godine koja je i danas na vrhu ljestvice najgledanijih hrvatskih filmova.

Ponovno 2003. godine, Brešan progovara o ratnoj tematici, ali ovoga puta u potpuno novoj žanrovskoj odrednici – trileru. Film *Svjedoci* nastao je prema motivima romana *Ovce od gipsa* u kojem književnik, kolumnist i filmski kritičar Jurica Pavičić pripovijeda priču smještenu u Splitu 1992. godine. Skupina mladih hrvatskih vojnika pod utjecajem alkohola i emocija, jedne noći odluči osvetiti poginulog zapovjednika HV-a odlučivši podmetnuti bombu u kuću lokalnom Srbinu Jovanu Vasiću. Nakon Vasićeve pogibelji, vojnici otkrivaju da postoji živi svjedok – Vasićeva kći.

Do tada, nasilje nad osobama srpske nacionalnosti nije bila tematika hrvatskog filma. Redateljevo žanrovsko opredjeljenje pridodaje na atmosferi, ali i otklanja mogućnost patetike. Uspijeva potaknuti kritiku društva, ali i razumjeti ogorčenje i postupak mladića. Brešan miješanom filmskom strukturom, kao svojevrsnom slagalicom, gledateljima otkriva uzroke i posljedice zbog čega i pod kojim okolnostima je počinjen zločin.

Za razliku od romana, redatelj Vinko Brešan se u suradnji s montažerkom Sandrom Boticom Brešan odlučuje na „montažu emocija"[5] kako je i sam naziva. Redateljeva je želja ispreplesti ljudske sudbine nelinearnom filmskom strukturom, ali tako da grupira emocije po poglavljima. Premda se film sadržajno vrti oko zločina trojice vojnika koji uz pomoć majke jednog od umiješanih vojnika pokušavaju prikriti zločin, autor ne odabire za glavne junake

[5] Vidi Brešan Vinko, *Svjedoci*, Continental film, 2004, posebni dodatci: Berlinale 2004. – prilog (DVD)

samo njih, već im ravnopravno suprotstavlja policijskog istražitelja Barbira koji je rastrgan između istrage i umiruće supruge te istraživačke novinarke Lidije i njezina dečka Kreše, osakaćenog ratnog veterana koji se vraća s bojišnice da bi shvatio da su mu brat, majka i dvojica prijatelja uključeni u stravičan zločin. Jedan događaj gledamo iz tri različite tematske, emocionalne i sadržajne perspektive sve montažno vezano početkom policijske istrage, a koja na svakog od glavnih sudionika utječe drugačije.

Film započinje prologom u kojem svjedočimo zločinu trojice vojnika i skrivanju svjedoka u majčinoj garaži. Brešan virtuoznim početnim kadrom (direktor fotografije Živko Zalar) prolazi kroz eksterijere i interijere, te uspostavlja mračnu, svjetlosno pomalo neonsku atmosferu koju drži kroz ostatak filma koji je podijeljen na tri dijela, s time da svaki dio započinje istim kadrom Vasićeve kuće, a potom naknadno i auditivno policijskom sirenom. Prva priča uglavnom je ispričana iz perspektive majke (Mirjana Karanović), sina Joška (Krešimir Mikić) i dvojice prijatelja (Bojan Navojec, Marinko Prga), njihovog raščlanjivanja svijeta oko sebe, te načina kako postupiti nakon zločina. Druga priča otvara potpuno novu vizuru gledanja na priču kroz istragu Barbira (Dražen Kühn) i Lidije (Alma Prica), dok je posljednja priča zapravo odnos dvojice braće, Kreše (Leon Lučev) i Joška. Premda se može izvesti teorija kako svaka od cjelina proizlazi iz perspektiva likova, ipak redatelj razbija perspektivu scenama koje nisu u nijednom slučaju mogle biti viđene, kao što je važan razgovor strica Matića (Ljubomir Kerekeš), javnog tužitelja (Tarik Filipović) i pomoćnika policijskog inspektora (Rakan Rushaidat). Također, Brešan konstantno gledatelje uskraćuje za informacije. Tako na primjer u nijednom trenutku u prva dva dijela Krešu ne prikazuje u kadru širem od blizog plana kako ne bi pokazao da je zapravo osakaćen. Drugi dobar primjer je kada majka i počinitelji upitaju strica što napraviti sa svjedokom u prvoj priči, no tada slijedi rez, te nas redatelj opet namjerno uskraćuje za informaciju, koju ćemo saznati tek u zadnjoj priči. Stoga bi bila točnija teorija da je događaj gledan kao moguće raščlanjivanje cijelog filma na početak, zaplet i rasplet. Uskraćivanjem informacija redatelj postaje sveznajući pripovjedač koji odabire što i kako dozirati gledatelju time postižući tilersku napetost, neizvjesnost i uzbuđenje.

Vinko Brešan postavlja film u žanru modernističkog trilera na tragu francuskog novog vala s većinom glavnih likova kao nepredvidljivim antijunacima. Njihova ugroženost temeljena je na uspjehu istrage policijskog inspektora Barbira i Lidije. Ipak, kako sam film nema tipičnog glavnog lika, tako ni razrješenje nije uobičajeno za žanr, već je podijeljeno na odnos pravde i nepravde. Jedino su dva karaktera dovoljno jaka „spasiti“ nastalu situaciju, svaki na svoj način. Tu je korumpirani gradonačelnik i liječnik Matić, stric obitelji, koji političkom moći, ucjenama

Barbira i javnog tužitelja odvraća istragu s mladih vojnika. Isto tako, brat Krešo se ipak na kraju odlučuje da pravda koliko toliko mora biti zadovoljena te spašava Vasićevu kći od ubojstva koje suptilno i hladno odobrava stric Matić rečenicom: „Svjedoka nema. Ne postoje. Ako nitko za njih ne zna, onda nitko za njih ne treba ni znat'. Ono što nitko nije vidio, nije se ni dogodilo.“ Krešo spašava Vasićevu kći i sprječava mogući zločin, dok bratov zločin ostaje nekažnjen. Oba lika svaki na svoj način zaokružuju radnju koja s nijedne strane nije u potpunosti pravedna.

Scenaristi Brešan, Pavičić i Zalar kako bi što više potkrijepili emocije i postupke glavnih likova posežu za kratkim scenama retrospekcija u prošlost (flashback), vješto umontiranim u ionako nelinearnu strukturu. Odabirom u kojem trenutku će se gledatelju objasniti povijest određenog događaja i odluke Brešan hitchcockovski gradi napetost, što nije u suprotnosti s novovalskim tendencijama. Nelinearnom strukturom i promatranjem događaja iz tri različite vizure u kojima dobivamo nove informacije Brešan postiže iznimnu napetost. Scenarističku „montažu emocija“[6] koristi kao najjače „oružje“ kojom uspostavlja žanr i suspense. Grupira ih i u svakom novom pogledu dovodi na novu granicu da bi kulminirali na kraju, kako fizički i vizualno kod samoubojstva jednog od vojnika, tako i psihički i emocionalno kod prikaza Lidijinog psihičkog sloma. Raščlanjivanjem emocija, osjećaja pravde i krivnje postiže se kod gledatelja razumijevanje naspram svih likova i njihovih djelovanja. Snažne su glumačke kreacije cijelog glumačkog ansambla, predvođene minucioznom glumom Alme Price i Dražena Kühna.

Kako bi izbjegao patetiku Brešan i njegov stalni suradnik, skladatelj Mate Matišić ne postavljaju glazbu u filmu na klasično određena mjesta, već kratkim, pomalo difuznim tonovima potkrepljuju strukturnu liniju priče. Primjerice, nema glazbe u pomalo akcijskoj sceni postavljanja bombe, ali dominira u sceni sprovoda. Ono što se postiže je da Brešan pojačava montažne prijelaze, a oni su potkrepljeni promjenama u emociji i kutu gledišta. Takve kratke trenutke Matišić odlično prati glazbenim minijaturama, da bi svaka od tih glazbenih minijatura u bajkovitom kraju kulminirala u orkestraciju.

Za kraj, Vinko Brešan ipak poseže za blagom fantazijom i preuveličanim sretnim završetkom sa svrhom svojevrsnog epiloga. To je vidljivo i montažom gdje se prvi put poseže za pretapanjem kojim postiže blagost i nadu, a koju i poručuje završnim kadrom sutona i nove obitelji. Epilogom se udaljava od modernističkog stila te poseže za klasičnim Hollywoodom i njegovim „happy endom“. Kako Brešan sam naglašava nakon projekcije filma u službenoj

[6] Vidi Brešan Vinko, *Svjedoci*, Continental film, 2004, posebni dodatci: Berlinale 2004. – prilog (DVD)

konkurenciji Berlinalea: „Koliko god je ovaj film preslika našeg viđenja stvarnosti, toliko ovaj kraj to nije. Taj kraj je naša želja.“[7]

2.2.CRNCI

„Druga su pravila.“

- Lega (Emir Hadžihafisbegović) u filmu *Crnci*

Vinko Brešan uspostavlja novi ton ratnog filma ulaskom u idealni završetak svog filma *Svjedoci*, koji korespondira s Hollywoodom. Za razliku od njegova, film Zvonimira Jurića i Gorana Devića *Crnci* već na samom početku ostvaruje mračni, nimalo bajkoviti ugođaj. Filmski teoretičar Nikica Gilić ističe da se film razlikuje „od ratnog filma 1990-ih barem onoliko koliko su se od partizanskog žanra razlikovali autorski i modernistički Vrdoljakovi „partizanski“ filmovi.“[8] Već u prvom kadru filma, okotom crne mačke, redatelji postižu željenu atmosferu, ali i anticipaciju nesreće poznatim narodnim praznovjerjem o crnoj mački. Premda je porod simbol novog života, premda mačka i prede, crna mačka i mačići izazivaju nelagodu i prijetnju, koju potkrepljuje uznemirujuća, mučna zvučna podloga. S jakim mračnim kontrastima, samo kroz konture, može se razaznati što se točno događa, točno kako je i sam film koncipiran.

Djelo, jednako kao i u „Svjedocima“ ne izlaže radnju kronološki, već započinje zadnjom, akcijskom scenom u šumi. Glavni likovi, u strahu od mogućeg napada, Barišić (Krešimir Mikić), Franjo (Franjo Dijak), Šaran (Nikša Butijer) i Darko (Rakan Rushaidat), predvođeni zapovjednikom Ivom (Ivo Gregurević) izgubljeno, vrteći se u krug pokušavaju pronaći ubijene im kolege. Zvučna kulisa Dubravke Premar snažno pridonosi ugođaju glasnim šumovima, koracima i grmljavinom iza koje slijedi obilna kiša. U trenutku pronalaska razorenih tijela kolega tenzije dosežu vrhunac te se kroz međusobnu svađu, oprani pljuskom svi međusobno poubijaju, ostavivši jedino Darka na životu. Takvim krajem prve scene redatelji

[7] Vidi Brešan Vinko, *Svjedoci*, Continental film, 2004, posebni dodatci: Berlinale 2004. – prilog (DVD)
[8] Vidi Gilić, Nikica, (2011) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. 2. izd. Zagreb: Leykam international, str. 149.

nam odmah poručuju da se radi o mračnom filmu, bez previše uljepšavanja i poruka nade. *Crnci* su hladan i odmjeren žanrovski prikaz zločina počinjenog u Domovinskom ratu.



Slika 1: Prikaz poroda crne mačke u filmu *Crnci*

Nakon prve scene, autori nas oštrim rezom vraćaju na sam početak priče; u dugački mračni, neonskim lampama osvijetljen hodnik kojim prilazi ona ista crna mačka. Hodnik povezuje sve zapuštene uredske prostore u kojima se većina radnje odvija. Jasnim simbolizmom i provlačenjem mačke koja hoda iz prostorije u prostorije, kao svojevrsni objektivni promatrač, redatelji slažu slagalicu neotkrivenih detalja. Tijekom cijelog trajanja filma gledatelju niti jedna informacija nije do kraja izrečena već djelo iziskuje interakciju s publikom kako bi se razlučilo što se uistinu događa. Prva rečenica koju čujemo u drugom dijelu filma je kada Šaran kaže Darku: „Nisi ti niš' kriv.“ Gledatelj još uvijek ne zna što se dogodilo između likova u prvom dijelu, u prvih dvadeset minuta filma, a već ga prva rečenica „u prošlosti“ vuče u još dalju prošlost.

Sporim otkrivanjem zločina koje je počinila srpska strana, ali i zločina nad Srbima, Jurić i Dević drže gledatelja u konstantnoj neizvjesnosti. Jednako kao i Brešan posežu za žanrom modernističkog trilera u kojem su junaci zapravo antijunaci. Postrojba *Crnci* se, osim misije

izvlačenja tijela, psihički rastrojena, uputila i u osvetničku misiju premda je došla vijest o apsolutnom prekidu vatre. Ratom iscrpljeni ne prihvaćaju prestanak ratnog stanja, nastupanje mira, činjenicu da se nemaju protiv koga boriti. Završni pokolj u šumi je zapravo borba između njih samih. Glumci tu borbu između demona u njima, pomiješanih osjećajem krivnje iznimno uvjerljivo, polaganim tempom stvaraju, kako bi sve kulminiralo u jednoj jedinoj rečenici Franjina lika zapovjedniku Ivi, malo prije nego krenu u posljednju misiju: „Ne mogu više ubijati, Ivo.“, dok mu Ivo na to odgovara: „Šta misliš da je meni lako?“ Premda to izgovara jedan lik, ostaje dojam da drugi to samo nisu imali snage izgovoriti.

Takvu mučnu atmosferu najviše potkrepljuje rad direktora fotografije Branka Linte. Dominantnim trima bojama; crnom, zelenom i suptilnom crvenom gradi se kontinuitet i ugođaj slike kako u interijerima, tako i u eksterijerima. Linta stvara nelagodan ugođaj čak u potencijalno lijepim, ugodnim kadrovima kao što je prelazak rijeke u malom kajaku pri crvenkastom izlasku sunca. Likovi su u maglovitoj, crnoj sjeni, potenciranoj jakom kontrastnom slikom, kao i tijekom noćnih scena u kojima gotovo pa i ne razaznajemo detalje na crnim uniformama. Prvi dio filma obiluje zelenilom drveća, no dok još sunce ne svane kroz to zelenilo razabiremo gotovo neprirodno crvenkastu zemlju po kojoj hodaju. U već spomenutom, prvom kadru filma vidimo dominantu crnu mačku i okolo nje crnilo iz kojeg izvire crvenkasta boja i jasno vidljive zelene mačje oči. Tako i u trenutku prodaje droge Franji, diler (Saša Anočić) je u crvenom autu, uz blago toniranu i nijansiranu crvenkastu kožu. U pozadini je zelena fasada crkve i zelena krošnja drva, dok su oni kao likovi obučeni u tamno, crno. U interijerima, Linta zelenu boju postiže neonskim osvjetljenjem koje pridonosi na hladnoći prostora premda je zelena boja poznata da smiruje, odmara.

Atmosferičnom slikom filma i pažljivim slaganjem informacija autori nas vode do kulminacije, do posljednje prostorije – garaže u kojoj su izvršena ubijanja i mučenja srpskih zarobljenika. Širokim polutotalom prostora, bez ijedne riječi objašnjenja dvojice likova (Barišića i Franje), prema krvavo ispranim zidovima i glumačkoj ekspresiji Krešimira Mikića, gledatelj može shvatiti što se u toj prostoriji uistinu događalo. Tišina tog prizora mnogo je snažnija od ikakvog objašnjenja likova te su nam u tom trenutku mnogo jasniji i njihovi prošli šturi dijalozi. Kako i sam koredatelj Jurić ističe: „Krvavi zidovi su jači psihološki i dramaturški

momenat od bilo kakvog ubijanja u tom filmu. Čudovište koje vidiš je manje strašno od onog kojeg ne vidiš ili vidiš kratko.“[9]

Redatelji prvo grade triler na osjećaju ugroze koja dolazi s druge, srpske strane, a zatim slijedi nova opasnost između njih samih, njihovih postupaka i odluka uzrokovanih ismijavanjem srpskih radijskih emisija koje se rugaju ubojstvima njihovih bliskih suboraca. Psihički izmoreni, i sami stradaju. Kiša koja lije po njihovim tijelima, svojevrsni je „božanski“ oprost, ispiranje grijeha.

[9] Vidi Njegić, Marko, (2010) Zvonimir Jurić&Goran Dević: Hrvatski „crnci“ iz kreativnog braka. *Slobodna Dalmacija* (online). Dostupno na: http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/115707/Default.aspx

3. POLITIČKO - ŠPIJUNSKI TRILER

3.1.ZLATNE GODINE

„A, gledajte, on je sad negdje u prošlosti.“

- Mislav (Goran Grgić) u filmu *Zlatne godine*

Raspadom Jugoslavije i raspisivanjem prvih višestranačkih parlamentarnih izbora započelo je stvaranje nezavisne Republike Hrvatske. Zbog novonastale situacije, na području bivše Jugoslavije ubrzo počinje ratni sukob, pobunom i okupacijom dijela srpske populacije u kolovozu 1990. što kasnije prerasta u Domovinski rat. Takozvanu „balvan revoluciju“ donekle je filmski predvidio Dejan Šorak, a o Domovinskom ratu i cijelom društveno-socijalnom stanju nacije nakon jeseni 1990. snimljen je niz filmova. Za razliku od ostalih, *Zlatne godine* scenarist i redatelj Davor Žmegač smjestio je u mirnodopsko razdoblje od završetka parlamentarnih izbora do konstituiranja prvog demokratski izabranog višestranačkog Sabora 30. svibnja 1990.

Žmegač priču poglavito temelji na sjećanjima i prepričavanjima, te ju provlači kroz tri vremenske linije, tj. dva povijesna politička perioda. Film započinje i završava kadrom rijeke Save u sumrak 1990. kada glavni junak Jakov (Igor Galo) baca fotografiju na kojoj je Tala (Mirta Zečević). Odmah nakon što protagonist baci fotografiju u vodu, Žmegač nas pretapanjem uvodi u crno-bijelu prošlost: studentski pokret 1971. godine. Hodnicima i prostorijama fakulteta šeće druga djevojka, Sunčana (Aleksandra Turjak), dok paralelno svira Gibonnijeva pjesma u skladbi Zrinka Tutića „Zlatne godine“. Treća vremenska linija priče događa se isto tako u devedesetima, ali odmah poslije višestranačkih izbora kada se Jakov iz Australije vraća u Hrvatsku i istražuje čudnu automobilsku nesreću u kojoj je poginula njegova djevojka Sunčana. Takvim fabularnim, ali i glazbenim postupkom redatelj nas odmah uvodi u sustav linija pripovijedanja te se cijeli film može protumačiti kao Jakovljevo sjećanje.

Istovremeno postavlja u središte i dvije žene koje će, svaka na svoj način, voditi Jakova kroz radnju i uvelike utjecati na njegov život u dva politička sustava. Obje djevojke, svaka u svoje vrijeme, njegov su ljubavni interes i ključ razrješenja njegove prošlosti. Žmegač glavnom

junaku u ruke „stavlja“, kao aktivni rekvizit, fotografski aparat kojim bilježi svijet oko sebe. Sakupljanjem starih i novonastalih fotografija, metodom kolaža, Jakov spaja Talinu i Sunčaninu fotografiju u jedan prostor – stari tramvaj. Na taj način, redatelj još jednom, ovoga puta vizualno, sugerira gledatelju povezanost dvaju svjetova kroz dvije žene koje žive u različito vrijeme i pod drugačijim okolnostima.

Već nakon špice, scenarist i redatelj otvara nove pripovjedne perspektive i često mijenja fokalizaciju ovisno o potrebi. Premda bi se dotad moglo zaključiti kako će radnju pripovijedati samo Jakov, u određenim trenutcima pratimo film iz perspektive njegova brata, drugog glavnog lika Mislava (Goran Grgić). Obojica likova svojevrsni su lakmus papir kroz koji naviru sjećanja a pratimo i „flashbackove“ mnogih drugih likova. Gledatelj se ne može oteti dojmu da Žmegač točno kontrolira i odabire kada će i u kojem trenutku otkriti pojedini segment priče. Upravo zbog toga ne može se govori o perspektivi jednog od likova, već o sveznajućem pripovjedaču – redatelju.

Kao što je već navedeno, Žmegač film temelji na prepričavanjima i velikom broju povrataka u prošlost, a možda najbolji primjer za to je kada Jakov bratu govori o posjetu Sunčaninoj majci (Marija Kohn) i teti (Inge Appelt). Unutar tog flashbacka ulazimo u potpuno novi, onaj Sunčanine majke. Na taj način redatelj pregledno i vješto, u naizgled kompliciranoj slagalici slaže djelić po djelić priče stvorivši napetost koju ne bi postigao jednostavnim linearnim pripovijedanjem.

Naizgled bi se moglo ustvrditi da se radi o priči detekcije no ipak to nije slučaj. Triler, kako je u uvodu i rečeno, nužno zahtjeva povećan psihološki proces kroz postupke i reakcije likova. Također, upravo je sveznajući pripovjedač odlika trilera pošto redatelj sam odlučuje kada će glavnom liku prezentirati ili zatajiti poneku informaciju. Redatelj, u suradnji s direktorom fotografije Slobodanom Trninićem i montažerkom Bernardom Fruk, postiže atmosferu na odnosu svjetla i sjene, te jakim kontrastnim svjetlima pogotovo u crno-bijelim sekvencama. Tako za primjer pri napetim scenama koristi iskre od zavarivanja ili farove automobila, dok jaki kontrast u romantičnim scenama postiže velikim pahuljicama snijega koje skoro pa bliješte u crno-bijelo komponiranoj noćnoj sekvenci. Takvim efektima dodatno vizualno stimulira gledatelja i donosi kadru dodatnu „atrakciju“. Također, korištenjem dvostruke ekspozicije u kojoj je Jakov unutar krupnog plana Sunčanine glave, Žmegač vizualno simbolizira njihove odnose i razmišljanja. U drugom pak političkom razdoblju, onome u boji, koristi žarke tonalitete kako bi predočio nešto novo, svjetlo i pozitivno. Ipak, slika je tada u kontrastu s radnjom i likovima.

Triler smješten u politički kontekst služi kontrastu koji se postiže između svijeta oko Jakova i njegova zadiranja u prošlost. Svakim korakom kojim je Jakov bliže rješenju Sunčanine smrti prošlost ga sve više sustiže, kao svojevrsni zlikovac iz sjene. Pri kraju filma, u trenutku dolaska sretne vijesti o konstituiranju prvog hrvatskog Sabora, Jakov odlazi u završnu potragu za istinom koja vodi do istražitelja Puha (izvrsni Vjenceslav Kapural), ali i do Talina djeda, višeg milicijskog inspektora Brkana, kojeg odlično igra Ilija Ivezić. Upravo u završnom sukobu braće s Brkanom, Žmegač čak i previše sugestivno podcrtava kontrast krvavog obračuna, dok u susjednom dvorištu pjevaju i slave.

Jakov, opterećen prošlošću, ne uklapa se u novonastalu političku situaciju, koju Žmegač suptilno i slojevito gradi. Već na samom početku Mislavova žena (Ksenija Pajić) govori im za ručkom: „Sada valjda dolazi vaše vrijeme.“ Usprkos tomu, Jakov se za razliku od brata teže snalazi u okolini. Tako kada Mislav organizira zabavu u svome domu gdje dolaze šefovi gradske vlade i pjevaju domoljubne pjesme, Jakov reagira suprotno očekivanjima. Bratova mu supruga na to govori da se ne mršti, jer „Netko bi mogao posumnjati u tvoje rodoljublje.“ na što Jakov kasnije odgovara Mislavu: „Gdje pronalaziš ove ljude?“

Temeljna ugroženost glavnih likova u „Zlatnim godinama“ ne manifestira se u racionalnoj prijetnji ili zlikovcu koji vreba. Prijetnja glavnim muškim likovima, braći Petras njihova je nesretna prošlost. Jakovljevim otkrivanjem činjenica iz sedamdesetih i rastućim osjećajem krivnje stvara se razdor između braće i ujedno raste obostrana agresija prema možebitnom Sunčaninom ubojici. Na kraju, otkrivanje istine tek je djelomična satisfakcija, jer njihov osjećaj krivnje ne nestaje. Dapače, nakon što Sunčaninoj teti ispriča što je otkrio, ona odgovara Jakovu: „Da ste onda bili ovdje, možda se sve to ne bi dogodilo.“

3.2.TREĆA ŽENA

„Svi smo onda bili pomalo komunisti.“

- Gospođa Vinkić (Vera Zima) u filmu *Treća žena*

Početkom devedesetih Davor Žmegač kao debitant „otvara vrata“ političkom trileru, za kojim također poseže i Zoran Tadić u svojemu posljednjem filmu *Treća žena*. Naš svakako

najpoznatiji redatelj toga žanra, svoje likove stavlja u politički okvir ratnih devedesetih godina. Premda se radnja odvija u ratnom periodu, Tadić se ne dotiče samog rata već špijunsko-političkih konotacija toga vremena. Takvo ozračje Tadićeva je osobna inspiracija za jedini svjetski remake (zapravo obradu) kultnoga filma Carola Reeda *Treći čovjek* (1949).



Slika 2.1: Alma Prica (Vera) u filmu *Treća žena*



Slika 2.2.: Ena Begović (Hela) u filmu *Treća žena*

Na indirektan način *Treća žena* bavi se prošlošću, baš kao i Žmegačev film. Hela (Ena Begović) se vraća u Zagreb nakon mnogo godina emigracije te saznaje kako je njezina dobra, zapravo jedina prijateljica Vera (Alma Prica) nekoliko dana ranije poginula u naletu nepoznatog automobila. Jednako kao i Jakov u *Zlatnim godinama* ona ne vjeruje kako se radi o nesretnom slučaju, te započinje privatnu istragu, zajedno s Verinim ljubavnikom Antunom (Vedran Mlikota) kako bi konačno došla do spoznaje o njezinoj lažnoj smrti. Iz originalnog Reedova predloška muški likovi Holly i Harry kod Tadića postaju dvije žene, a podzemlje nezadovoljno demokratskim promjenama u ratnom Zagrebu, uključuje se umjesto u trgovinu lijekovima u trgovinu ljudskim organima zamaskiranoj u tobožnjoj misiji humanitarne pomoći. No, Tadićeva „humanitarka“ Vera, za razliku od Harryja, na koncu ipak preživi i ponovno nestaje lažnom smrću uz nevoljku pomoć najbolje prijateljice Hele. Iz toga je vidljivo kako Tadić režijski stvara vlastitu priču, odnosno vlastiti autorski film. Njegova želja nije *remake* poznatoga klasika, već odlično uklopljena referenca. Domovinski rat redatelju služi samo kao podloga, dobar scenaristički motiv kako bi što bolje snimio vlastiti žanrovski film koji ga zanima. On ostaje vjeran svome stilskom opredjeljenju: autohtonom i atmosferičnom urbanom prostoru u koji smješta „malog čovjeka“. Režijski se gotovo dječje veselo poigrava motivima *Trećeg čovjeka*, te čak u jednom trenutku dvoje glavnih junaka odvodi u kino gdje je na

repertoaru *Treći čovjek*. Dok Hela i Antun tiho pričaju tijekom filma, sam Tadić im se okreće i ušutkuje ih. Tako Škrabalo dobro piše da film „otkriva više o svome autoru, nego o Domovinskom ratu, o kojemu formalno govori fabula tog neobičnog filma.“[10]

Film se otvara gotovo dokumentarnim kadrovima Zagreba u crno-bijeloj fotografiji Gorana Trbuljaka koji vješto na 16mm vrpci ostavlja dojam stare snimke i starog filma. Uz istančanost gotovo izgarajućih, svijetlih bijelih podloga, crnine su iznimno kontrastne čime se postiže još veći dojam starine gradskog prostora, ali i filmske trake. Tadić i Trbuljak pomalo zastrašujuću atmosferu grade na dobro izračunatom odnosu svjetla i sjene. Film obiluje autorskim kadrovima kojima redatelj uspostavlja odnos gledatelja prema istrazi i situaciji u kojoj se nalazi glavna junakinja. Uporabom gornjih rakursa i dubinskih kadrova, ali i postavljanjem likova, pogotovo Hele, u svojevrsne zatvorene, kvadratne oblike, snimajući je ispred ograde ili žice, kod gledatelja budi osjećaj sve veće opasnosti i stezanja obruča. Uz to, glazbena podloga Vanje Lisaka nema namjeru uspoređivati se s kultnom izvornom skladbom, no neovisno o tome uspješno hvata Tadićev ritam i atmosferu filma.

Ipak, dobra ženska transformacija u odnosu na Reedov klasik nije uspjela kada se radi o liku Antuna. Iako bi trebao igrati veliki ljubavni interes obiju protagonistica, kemije između Vedrana Mlikote i Ene Begović gotovo pa i nema. Taj ljubavni trokut ostaje u drugom planu, štoviše pomalo kvari dojam filma. Tome ne pomaže ni Filip Šovagović koji odlično igra inspektora Hercega. Unutar svakog Helinog i Hercegovog zajedničkog kadra film ponovno živne, jer Šovagović svoj lik igra izrazito šarmantno. Nikica Gilić jasno piše da je teško „zamisliti da bi junakinje kakve su Tadićeve mogle pokazati dublje zanimanje za Mlikotinu varijantu „momka iz susjedstva.“[11]. Stoga se može zaključiti kako bi bolji i logičniji ljubavni par bili Filip i Ena. Uz to, njegovom liku jedinom među glavnima nije promijenjen spol u odnosu na original. U tome možda i leži problem, jer da je Tadić sustavno slijedio promjenu spolova svim važnim likovima, inspektor bi u stvari bila inspektorica Herceg te ne bi došlo do situacije u kojoj Herceg postaje dominantna muška figura.

Svakako treba akcentirati da dobroj atmosferi političko-špijunskog trilera izuzetno pridonose sporedne glumice Gordana Gadžić i Vera Zima. One su odlično ocrtale kompleksnost svojih likova morbidnih gospođa, „članicama podzemlja“, poznatima samo pod bezazlenim

[10] Vidi Škrabalo, Ivo, (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997*. 1. izd. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 488.
[11] Vidi Gilić, Nikica, (2011) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. 2. izd. Zagreb: Leykam international, str. 151.

prezimenima Kurtek i Vinkić. Scenaristički, u suradnji sa svojim stalnim suradnikom, književnikom Pavlom Pavličićem, Tadić vjerno ocrtava „podzemlje“ i način njihova funkcioniranja. Kada Hela upita Kurtekicu kako ju je uopće pronašla ona joj samo odgovara: „Čujte, imamo mi još uvijek svojih veza.“ Premda se one politički opredjeljuju za suprotnu, srpsku stranu, njihovo djelovanje Pavličić i Tadić ne vežu nikakvim idealima, već samo čistim koristoljubljem, tj. novcem. Već na samom početku, Tadić gledatelju svjetlosno naglašava da se radi o mogućim antagonisticama i prije negoli se to može zaključiti. U običnoj sceni u kafiću kada se Hela i Kurtekica po prvi puta nalaze, polovicu lica Gordane Gadžić ostavlja u sjeni, crnilu, čime se jasno može shvatiti o kakvim je likovima riječ.

Tandem Pavličić i Tadić sve do samog kraja drže se klasično postavljenog trilera u kojem postoji junak u opasnosti te antagonist koji je često korak ispred njega. Ipak, u samoj završnici prijateljstvo pobjeđuje i dobro i zlo te Hela poprima, u duhu modernističkog trilera, značajke antijunaka. Ostavivši glavnog zločinca, svoju prijateljicu Veru, na slobodi ona ne zatvara zločinački krug, već samo vlastiti. Taj posljednji čin prijateljstva sadržajno zaokružuje film, no time Tadić poručuje da su opasnost i zlo još uvijek tu, prerušeni često u prijatelja, u ovom slučaju „mrtvog“ najboljeg prijatelja.

3.3.KRADLJIVAC USPOMENA

„Ideološke razlike su stvar prošlosti. Danas *lijevo* i *desno* više ne postoji“

- Juraj Križanić (Sven Medvešek) u filmu *Kradljivac uspomena*

Glumac Vicko Ruić, kao filmski redatelj u kinematografiju ulazi nezavisnim art trilerom *Nausikaja*, nakon kojeg slijedi festivalski uspješnija art drama *Serafin, svjetioničarev sin*. Dvanaest godina nakon debija vraća se žanru trilera s *Kradljivacem uspomena*, ukomponiravši ga ovaj put u špijunsko-politički kontekst. Napuštajući teren art filma nije se snašao u zamršenosti adaptacije istoimenog romana Dina Milinovića o kontroverznim vezama hrvatskih tajnih službi u zemlji i inozemstvu malo prije pred smrt prvog hrvatskog predsjednika Franje Tuđmana.

Neposredno pred raspisivanje parlamentarnih izbora u siječnju 2000, u Parizu nestaje hrvatski diplomat Juraj Križanić (Sven Medvešek), a u potragu za njim kreće branitelj Vukovara, u dječačkoj dobi hrvatski emigrant u Francuskoj, Gawain Skok (Nikša Kušelj). Ruić i Milinović u želji da prikažu zamršenost odnosa tajnih službi i njihova djelovanja, prenijevši to iz književnog u filmski jezik nisu uspjeli pregledno ni u cijelosti jasno ispričati filmsku priču. Potentni Milinovićev roman trpi nelinearni stil fabuliranja dok na filmu Ruiću to jednostavno ne uspijeva. Konstantnim skakanjem u „moru" izmiješanih vremenskih linija (Moskva '93, Zagreb studeni, rujan, lipanj, listopad, prosinac '99, Zagreb svibanj '95, Toronto '90, Plitvice '71, Vukovar '91, Zagreb listopad '94, Zagreb '90, Pariz '90, Pariz '71) gledatelj se jednostavno u prvom gledanju gotovo i ne snalazi. Potrebno je više puta pogledati film kako bi se shvatilo da nužno treba pamtiti i čitati svaki natpis unutar kadra u kojem se govori gdje je, u kojoj godini, čak i kojem mjesecu radnja smještena. Drugačijim fabuliranjem, izbacivanjem viškova i novim vođenjem priče postigla bi se mnogo veća napetost. Tako bi podjelom filma na dva dijela, kako je primjerice uradio David Fincher u *Zodijaku* (2007), u kojem bi linearno pratili prvo život i nestanak Križanića, dok bi u drugom dijelu Gawain preuzeo glavnu ulogu, preglednije bi se iznijela priča, a pritom se ne bi mnogo izgubilo.

Uza sve to, Ruić nastavlja režirati statične scene i kontemplativne kadrove pa tako mogući uzbudljivi špijunsko-politički triler gubi na dinamici. Premda to ne pomaže filmu, jasno je da se radi o namjernoj autorskoj odluci što potkrepljuje i umirujuća, sporija, jazz glazbena podloga Matije Dedića. Režijski ne uspijeva uvijek jasno riješiti prijelaze i elipse iz scena u scenu, pa tako mogući efektni Staničev (Dragan Despot) dolazak, nakon što Križanić upuca obavještajca (Slaven Knezović) djeluje nespretno. Nevješto je izrežirana i scena sudara na Plitvicama 1971. u kojoj pogibaju Skokovi roditelji, a on gotovo neozlijeđen mirno sjedi između roditeljskih mrtvih tijela.

Ipak, nakon višekratnog gledanja, film postaje mnogo tečnijim te se tada uočavaju pozitivne značajke. Redatelj uspijeva glumački izrazito uvjerljivo prikazati funkcioniranje hrvatskih tajnih službi, u čemu mu pomažu interpretacije Milana Pleštine, Marka Torjanca, Dragana Despota i Tvrtka Jurića. Također, Ruić, jednako kao i Vitez u *Šumi summarum* odabirom karakterno različitih glumaca i brojnim krupnim planovima olakšava gledatelju percipiranje i pamćenje likova. Uspješno vodi veliki ansambl u kojem po prvi puta u hrvatskom filmu glumci igraju neke stvarne političke osobe. Tako, Žarko Radić igra tadašnjeg ministra zdravstva Željka Reinera, a Ivo Gregurević preminulog ministra obrane Gojka Šuška. Milinović i Ruić nenametljivo, ali jasno prikazuju iste obavještajce u oba režima koji u strahu od dolaska

nove vlasti gube kontrolu. Indikativna je rečenica ravnatelja jednog od odbora (Joško Ševo) upućena glavnom negativcu Svilenom (Marko Torjanac), jednom od šefova tajnih službi, odgovornom za gotovo sve smrti u filmu: „Gotovi smo ako se raspišu izbori. Crveni nas neće primiti natrag."

Vicko Ruić ponovno, kao i u *Nausikaji* ne može pobjeći od svoga „zaštitnog kadra" – golubice zatvorene među krilima dvostrukih prozora. Već na samom početku taj metaforički kadar s jednakom namjerom ponovno koristi kako bi sugerirao gledatelju zatvorenost i nemogućnost bijega glavnih junaka. Ruić se u cijelosti drži proporcija klasičnog trilera u kojem su oba glavna lika, Križanić i Skok pod prijetnjom vanjskih sila koje ih žele zaskočiti. Uza sve dužnosnike, Gawain se kao „mali čovjek" nalazi na vjetrometini dviju interesnih skupina, koje ne prežu pred sredstvima kako bi postigli određeni cilj.

3.4.CVJETNI TRG

„Ne ti nisi naša mama, ti si strašan vuk! Nećemo otvorit vrata, sretan tebi put!"

- Stih iz lutkarske predstave u filmu *Cvjetni trg*

Krsto Papić često je režijski pomalo koketirao sa žanrom trilera, no tek je u svom posljednjem filmu *Cvjetni trg* u potpunosti primijenio klasične značajke žanra. Od samih početaka redateljske karijere njegove su preokupacije, bilo u dokumentarnim bilo u igranim filmovima, politika i njezini učinci na okolinu. Stoga i ne čudi da se u svome posljednjem filmu ponovno, možda najizravnije dotad, bavi njezinom lošom stranom. Sa svojim dugogodišnjim suradnikom, scenaristom i skladateljem, Matom Matišićem, glavnog lika, glumca Filipa Kapeca (Dražen Kuhn), baš kao što Ruić svoga, smješta između dviju kriminalnih „struja"; mafijaške i političke. Kako film odmiče tako gledatelj može spoznati očitu povezanost dviju strana koje u završnici tvore jedinstvenu organizaciju.

Nepoznatoga glumca lutkarskog kazališta, policijski inspektor Branko (Dragan Despot) ucjenom nagovori da odglumi ispovjednika navodno teško bolesnome mafijaškom bossu Macku (Mladen Vulić). Kada se ispostavi da Macko ipak ne umire, Filipova zadaća nije

dovršena već biva prisiljen nastaviti svoju „ulogu“, ulovljen u zapetljani krug u kojem se otkriva da su inspektor i mafijaš braća. Kulminacija u cijeloj priči, te Papićeva sugestivna poruka, događa se kada se Filip za pomoć obraća neimenovanom Ministru (Goran Grgić) za kojeg niti ne pomišlja kako drži i političku i mafijašku moć pod svojom kontrolom. Filip postaje marioneta, uvlačeći cijelu svoju obitelj u nesigurnost koja potraje još dugo vremena. Po završetku inspektor Branko mu, pokušavši ga uvući još jednom u novu „igru“, jasno poručuje: „Ni vi ni ja nismo sigurni, gospodine Kapec.“ Jer, Papić završava film kadrom Filipa i njegove supruge (Anja Šovagović Despot) u krevetu te Filipa koji začuje zvonjavu mobitela kojeg mu je tada već pokojni Macko dao za kontakt. Ustaje iz kreveta i odlazeći u dnevnu sobu pogleda kroz prozor no tamo nema nikoga. Tada Papić reže ponovno na kadar Filipa u krevetu, onaj isti s početka scene. Ostavlja gledatelju na razmišljanje jeli to tek Filipov umišljaj ili je to stvarnost, ali u svakom slučaju agonija se nastavlja. Ludilo u koje je uvučen nedužan građanin, Papić prikazuje direktno, ali i kao metaforu hrvatskog društva i položaja hrvatskih građana. Scenaristički izrazito snažno film započinje i završava kadrovima lutkarske predstave „Vuk i sedam kozlića“ u kojoj glumi glavni protagonist filma. Za razliku od početka, vidjevši scenu ponovno na kraju, kontekst postaje u cijelosti drugačiji.

Scenaristički, Matišić, u suradnji s Papićem, uspostavlja i zaokružuje dobar triler s puno potencijala. Koristeći, uobičajeno za svoj scenaristički rad (*Kad mrtvi zapjevaju, Fine mrtve djevojke, Nije kraj*), mnoge crnohumorne elemente, Matišić ostavlja prostor poigravanju žanrovima i komedijom u klasično postavljenom trileru. Tako očito priču isčitava Mladen Vulić, sočno i pomalo karikaturalno odglumivši lik mafijaškog šefa. Papić jedino njemu dopušta ekscentričnost dok ostatak filma gradi izrazito klasično, u relativno mračnom, dramatičnom tonu. Takva postava ne bi bila loša da se ne osjeća blagi redateljski zamor. Još u prošlim filmovima, bili oni kritički osporavani kao *Infekcija* ili hvaljeni poput *Kad mrtvi zapjevaju*, Papić je stvarao uvjerljivu atmosferu i pozamašnu dinamiku, dok mu u posljednjem uratku to ne uspijeva u potpunosti. Većina scena funkcionira po sistemu plana i kontraplana, a ni akcijske scene Papić ne gradi s mnogo napetosti. Nemaštovita kamera i klasično osvjetljenje direktora fotografije Branka Cahuna ne pridonose atmosferi filma, već kao da samo bilježi radnju, ne unoseći dodatan značaj i kvalitetu filmu.

Cvjetni trg, premda u režijskom smislu ostaje gotovo najmanje uvjerljiv Papićev film, otvara mnoga pitanja i dijagnosticira površinske, ali i dubinske probleme društva, ostavivši gledatelju poruku posljednjim kadrom – lutkama kozlića koji veselo poskakuju i mekeću.

4. KRIMINALISTIČKI TRILER

4.1.PREPOZNAVANJE

„Šta to radiš, Mihajlo?!“

- Anina baka (Ljerka Boroša) u filmu *Prepoznavanje*

Početkom devedesetih mlađa generacija filmskih redatelja odmiče se od uobičajenog prikaza ratnih i poratnih tema, približavajući se žanrovskom filmu, ogoljenom od patetike i parola. Domovinski rat i njegovo okruženje kao zanimljivu podlogu za kreiranje kriminalističkog trilera prepoznala je scenaristica Maja Gluščević. Snježana Tribuson poseže za scenarijem te ga Hrvatska radiotelevizija proizvodi u vlastitoj produkciji. Prepoznavši potencijal filma s tri Zlatne arene na festivalu igranog filma u Puli (najbolja glavna glumica, montaža i glazba), *Prepoznavanje* odlazi u kino distribuciju, postavši time prvi kino film te redateljice.

Jednako kao i Robert Orhel u *Hitcu* dvadesetak godina kasnije, Gluščević scenaristički konstruira film kao triler s elementima detektivskog zapleta, fokalizacijom priče kroz Anu (Nataša Dorčić), žrtvu silovanja u ratu te policijskog inspektora Kovača (Milan Štrljić). Nakon što Ani četnik Mihajlo (Zoran Čubrilo) ubije baku i majku, Ana mu uspijeva pobjeći. Naknadno u filmu, kroz mnoge flashbackove saznajemo da ju je Mihajlo i seksualno napastvovao. Preselivši se u Zagreb, nekoliko godina poslije slučajno prepoznaje svog silovatelja na ulici. Nakon što im se pogledi susretnu, kreće bjesomučna „igra mačke i miša“ koja vodi sve do dramatične završnice. Strahote Domovinskog rata Maji Gluščević ne služe samo kao analiza učinjenog zla već primarno kao pokretač za napeti triler.

Dojmljiv je prolog u kojemu nakon pokolja, redateljica s totala zadimljenog Anina sela, reže na krupni plan Ane u kompletno novom ambijentu, u Zagrebu, u tramvaju. Samo jednim rezom naglašava protok vremena i promjenu mjesta zbivanja radnje. Povratci u prošlost obiluju usporenim, katkada kosim kadrovima u kojima redateljica kombinira statičnu i kameru iz ruke, otklanjajući time realističnost prizora i smještanjem u područje sjećanja. Kada Ana ugleda

Mihajla na ulici, njegov okret glave prema njoj usporen je kako bi doveo u vezu ta dva Anina svijeta.

Usprkos napetosti, scenarij se doima stereotipan uz ponešto krutih dijaloga koji su izrazito očiti u sceni prvog susreta Ane i inspektora. Upravo zbog tih ponekih dužih, „drvenih" dijaloga, osjeća se traženje glumaca u sceni. Štrljićev lik loše je definiran ali u suradnji s Tribuson dobro gradi međusobne odnose s kolegama i suptilni loš odnos sa suprugom, dok neprirodna bliskost koju osjeća spram Ane nije vidljiva kao zaljubljivanje, a ne može biti ni suosjećanje zbog početnog, velikog nepovjerenja. Nataša Dorčić minuciozno pristupa ulozi, tvoreći strah minimalistički, stvarajući uvjerljivu karakterizaciju glavnog lika. Gotovo uopće bez dijaloga Čubrilo gradi monstruma koji jednim fiksacijskim pogledom ulijeva nelagodu. Ipak, ono što Tribuson u cijelosti polazi za rukom, na čemu će temeljiti režijski svoja sljedeća dva filma je prikaz svakidašnjih situacija i likova bliskih publici. Filmski epizodisti kao što su Josip Bobi Marotti, Emil Glad, Miljenka Androić, Mirjana Rogina i Edo Peročević briljantno, kroz svega rečenicu ili dvije, stvaraju prirodan „okoliš" koji drži uvjerljivost glavne linije priče.

Scenarsitica kao da se ne može odlučiti bi li fokalizacija bila Anina ili druge dvojice muških likova – inspektora ili Mihajla. Dominantno je priča ispričana iz Anine pozicije, uz ponešto upada Kovačeve fokalizacije i nekoliko kadrova Mihajlove. Stoga je nemoguće govoriti o sveznajućem pripovjedaču. Čak i flashbackovi, prvotno viđeni kao Anina sjećanja, najednom postaju i Mihajlova. Za razliku od scenarija koji je utemeljen na kombinaciji kriminalističkog žanra i trilera, Tribuson režijski film gradi na emocijama općeg straha i iščekivanja, skrojenih međusobnim nijemim pogledima i ogledavanjima. Policijska, pa čak i Anina istraga nisu sadržajno središte priče, već temeljna ugroženost glavne junakinje. Time redateljica scenarističin kiminalistički podžanr zatire stvorivši opći osjećaj nelagode, uvlačeći gledatelja u podsvijest glavne junakinje montažnim prijelazima, ali i obradom zvuka u kojoj prenaglašava zvukove i šumove. Neprirodno glasnim koracima publika, baš kao i Ana, ima osjećaj da joj netko iz prikrajka prilazi ili ju prati, a glazbena podloga Davora Rocca čak i pomalo pretjerano prati unutarnje stanje junakinje. Tribuson opasnost generira kadrovima prozora Anina stana s kojega ona promatra ulicu i mogući Mihajlov dolazak. Odnos svjetla i sjene, mračni kutevi u kojima se skriva Mihajlo i tek djelićem glave izviruje, žanrovski dobro pozicioniraju film. Praznim kadrovima prozora, susjedstva, noćnih scena prepunih sjena nastalih čipkastim uzorkom zavjesa, vizualno se stvara „paukova mreža" u koju je Ana „ulovljena".

Snježana Tribuson konstruira napeto finale na vizualno kontrastnim, idealnim lokacijama otoka Krka gdje u morskoj vodi Ana smišljeno uzima stvar u svoje ruke, te se gotovo u potpunosti samostalno, tek uz nenadanu inspektorovu pomoć razračunava s prošlošću.

4.2.RUSKO MESO

„Ostavi cipele."

- Vuk (Ivo Gregurević) u filmu *Rusko meso*

Tek godinu dana poslije *Prepoznavanja* s prošlošću se, ovoga puta ne svojom, već svoje sestre Laure, razračunava i glavna junakinja Nolina filma *Rusko meso*, ponovno sa središnjim likom mlade djevojke. Dok Gluščević i Tribuson slijede klasične postavke trilera s kriminalističkim elementima, Nola stremi modernističkim tendencijama u kojima je glavna junakinja Ida Palamar (Barbara Nola) sušta suprotnost Tribusonkine Ane. Ida već na samome početku posumnja u policijsko izvješće o sestrinoj smrti te samostalno kreće u rješavanje slučaja. Odlazi i prijavljuje se pod lažnim prezimenom u bordel gdje joj je sestra radila i bila ubijena. Namjera joj je glumeći prostitutku otkriti i približiti se mogućem ubojici, te na kraju osvetiti sestrinu smrt.

Nola atraktivno otvara film kako sa sadržajne, tako i tehničke razine pripovijedanja. U prvoj minuti uspostavlja tri vremenske razine priče. Prvim kadrom filma, k tome i krupnim planom, upoznajemo glavnu protagonisticu koja odlazi u bolnicu na Laurinu službenu identifikaciju. Nadalje bljeskom popraćenim nedefiniranim, ali efektnim zvukom prelazi na krupni plan ogledalca na kojem je kokain koji ušmrkava mafijaški boss Vuk (nadahnuti Ivo Gregurević). Mnoštvom šarenih krupnih planova i detaljima redatelj opisuje bordel, ali i Vukovo psihološko stanje brzim švenkovima, kosim kadrovima i pojačanim zvukovima. Jednako zvučno ponovno prelazi i na posljednji segment, treću razinu priče, snimljen u crno-bijeloj maniri imitirajući snimanje televizijskog intervjua. Iz razgovora muškarca (Igor Serdar) i strane novinarke gledatelj može razumjeti kako će Serdarov lik, Idin potencijalni suprug, zapravo prepričavati Idinu priču.

Kroz kratki uvod u kojemu paralelnom montažom upoznajemo zaplet filma, smjestivši ga tek dijaloški u kontekst ratnog razdoblja, Nola uspostavlja vizualni izgled koji gledatelja očekuje. Izrazito karikaturalnog, ali zastrašujućeg prosedea s mnoštvom šarenih boja, kosim kadrovima, slow motionom, brzim dijagonalnim vožnjama iz američkih ili srednjih planova do krupnog plana, katkada ukomponiranih švenkovima, Nola gledatelju predstavlja unutarnji svijet likova u koji će ubrzo ući glavna junakinja.

Smještanje Ide kao glavnog lika te njezinim upuštanjem u iznimno opasnu misiju u kojoj joj, a da toga nije ni svjesna, svi „rade o glavi“ Nola žanrovski pozicionira film kao triler. Premda je Idina želja otkriti ubojicu svoje sestre, mogućnost kriminalističkog (detektivskog) žanra otklonjena je već u prvoj minuti kada autor prikazuje Laurino ubojstvo i njezina ubojicu Vuka. Nadalje, Nola gotovo uopće nije zainteresiran za narativni segment filma već slikom i zvukom želi dočarati osjećaje i svijet koji prikazuje čime ostavlja po strani detekcijski aspekt priče. Koncentrira se dočarati izopačenu opasnost koja predstoji Idi te filmskim elementima opisati unutarnje stanje njezina lika. Idin monolog, u kojem prepričava kako je počelo Laurino prostituiranje, ostavlja u dugačkom krupnom planu. Tek „jump cutovima“ presijeca njezino prepričavanje priče, kreirajući time odraz njezinog stanja glavne junakinje pričajući slikom o liku i sve većoj opasnosti koja se sprema za nju.



Slika 3.1.: Prikaz kolorita u filmu *Rusko meso*



Slika 3.2.: Prikaz kostima u filmu *Rusko meso*

Likovni izgled filma, prepun žarkih boja (crvene, zelene, plave, narančaste) Nola stvara u suradnji s direktorom fotografije Stankom Hercegom, scenografom Velimirom Domitrovićem i kostimografkinjom Vandom Ninić. Dolazi do gotovo cirkuskog ambijenta prepuno lampica, svjetlucavih kostima kako na ženama, tako i na muškarcima, a posebice

Vuku. Umjesto mračne, ozbiljne slike kakva bi se konvencionalno očekivala, film je režijski usmjeren u kontrast veselih boja, odmičući se od ustaljenog prikaza mafije. Prikaz odlaska u lov Vuka, njegove bande i talijanskog partnera (Galliano Pahor) na prvi pogled djeluje normalnim, no kada podrobnije prati gledatelj uviđa kako je Gregurević obučen kao za safari, a u lov na životinje odlaze u pustom kamenjaru. Tako se Lukas Nola humorističnim detaljima poigrava s gledateljem postižući promišljenu ravnotežu između napadnog i suptilnog prikaza svijeta koji opisuje.

Nola uspješno vodi veliki ansambl glumaca, kreirajući opuštene i nadasve uvjerljive likove koji vješto balansiraju između ozbiljnosti i karikature. Gregurević grotesknim izgledom i ponašanjem podsjeća na kasnijeg Papićevog i Matišićevog Macka iz *Cvjetnog trga*, no dok Papić neozbiljnog, gotovo humorističnog i pretjeranog mafijaša pokušava prikazati u „ozbiljnom svjetlu“, Nola odlazi u drugu, zanimljiviju krajnost. Zanimljivo je ipak da odabir glumca, za kojim oba redatelja posežu kada treba prikazati staloženu osobu koja „vuče sve konce“, odabiru Gorana Grgića. Dok kod Papića igra Ministra, Nola mu daje zadatak trostrukog agenta Hrvoja koji obmanjuje policiju kao njihov visoko namješteni zaposlenik, zaposlenike bordela kao njihov čuvar, te Idu kao osoba od povjerenja. Takvim prikazom mafije, ali i ljudi iz sjene kao što je Hrvoje, Nola šalje jasnu poruku kako generator korupcije ne leži samo u podzemlju, već i u strukturama koje su zadužene za njegovo hvatanje.

Nažalost, u finalu ne iskorištava Idin lik u cijelosti kada Vukovim ubojicom, neočekivano postaje tek jedna od prostitutki (Ksenija Marinković). Ostaje dojam kako je lik Ide na kraju samo mnogo toga želio a malo toga izvršio, odnosno kroz cijeli film ništa nije ni postigao, čak ni to da prepriča vlastitu životnu priču. Zbog toga je odličan postupak u samoj završnici kada Idu, nakon cijelog kaosa i opće pucnjave, na kamenjaru pronalazi lik Igora Serdara. Nakon što njih dvoje u njegovu kabrioletu polagano odmiču u daljinu, Nola, unutar istog kadra iz boje prebacuje u crno-bijelu fotografiju, insinuirajući intervju s početka, te začujemo: „ Ida, dođi molim te. Reci ti nešto.“

„Baroknom režijom“ Nola kroz cijeli film inovativno koristi filmska izražajna sredstvima, koristeći ih kako bi što bolje ispričao priču. Njegova igra proizlazi već iz samog imena ubijene sestre, kao očita, ne referenca, već zafrkancija na kultnu seriju Davida Lyncha *Twin Peaks*. U cijeloj toj igri zapostavlja sadržajnu komponentu, ali stvara zaigran i vizualno raskošan film, estetski razrađen, ali i promišljen.

4.3.HITAC

„Trudna sam.“

- Anita (Ecija Ojdanić) i Petra (Iva Babić) u filmu *Hitac*

Premda kroz povijest u kriminalističkom podžanru trilera dominiraju snažni muški likovi, u novom mileniju ponajviše u europskoj kinematografiji, ali i sve jačem serijskom programu, ženski likovi dobivaju sve veću i značajniju ulogu. U hrvatskom filmu već Tribuson i Nola pozicioniraju žene kao protagonistice, a Robert Orhel u *Hitcu* odlazi korak dalje, stvorivši ženski kriminalistički triler. U središte radnje smješta dvije žene, Petru (debitantica Iva Babić), osumnjičenu za zalutali hitac, te policijsku inspektoricu Anitu (Ecija Ojdanić). Radnju isprepleće njihovim privatnim životima, uspoređujući njihove različitosti i sličnosti. Tijekom filma obje saznaju da su trudne, obje bez oslonca uza se. Neizmjerno su same u donošenju značajnih osobnih odluka. Osim dvije odlične glavne glumice u ansamblu se ističe Barbara Nola koja vrlo precizno, bez pretjeranog gestikuliranja, mirno i uvjerljivo igra Petrinu majku alkoholičarku. Zanimljivo je da bi tako razrađeni vjerojatno trebao biti jedan od muškaraca iz Anitinog života, npr. otac (Milan Štrljić) ili ljubavnik (Alen Liverić), no autor im ne daje prostora za stvaranje veće i kompleksnije uloge, kako bi naglasio likove Petre i Anite. Muški likovi u filmu samo su sredstvo za poticanje radnje ili kako bi potpomogli u gradnji dviju glavnih ženskih likova. Engleska fraza „supporting actor“ ovdje se može doslovno prevesti pošto su ostali likovi stvarno samo „support“, tj. oslonac glumicama u kreiranju njihovih uloga.

Orhel stvara sličnu konstrukciju Gluščevićinu *Prepoznavanju*, kreirajući napetost i balansirajući triler s kriminalističkim zapletom. Međutim, za razliku od Maje Gluščević, Orhel dvjema protagonisticama daje jednaki prostor i podjednako im se posvećuje. Uspostavlja dinamiku između njih dvije unutar koje provodi pitanje mogućeg Petrina uhićenja. Anita polagano stvara nedovoljno jaku mrežu oko Petre. Niti kod Petre, niti Anite ne postoji namjera; tako Petra nema namjeru hitcem ubiti čovjeka, a Anita nema namjeru bez čvrstih dokaza osumnjičiti Petru. Orhel postavlja Petru u poziciju akcije jer njezina je odluka hoće li biti uhvaćena ili ne. Ono što ovo tvori triler, osim uobičajenog sadržaja i suspensea jest da redatelj gledatelje postavlja u nadmoćni položaj, publika u potpunosti zna što se i kako dogodilo te je u mogućnosti suosjećati s obje protagonistice. Publika je na strani i progoniteljice i osumnjičenice.

Ipak, dok konstruira scenu po scenu, redatelj se suptilno kreće kroz radnju, rijetko postavljajući scenu na način da publika od prvog trenutka zna njezin smisao. Možda je najbolji primjer kada poslije policijskog očevida Anita i njezin kolega Ivan (Enes Vejzović) odlaze u uličicu, sličnu onoj iz koje je Petra slučajno opalila smrtonosni hitac u nedužnog obiteljskog čovjeka. Nakon što pozvone na vrata, publika je u iščekivanju obavijesnog razgovora, no tek po završetku scene autor nam objašnjava situaciju kada začujemo glas dječaka: „Mama, tata je opet zaboravio ključ!“ U samoj završnici jednako tako nenametljivo ostavlja otvoreni kraj: Hoće li Petra u zatvor? Hoće li Anita pobaciti? Kamo se voze u posljednjem kadru filma?

Redatelj u suradnji s direktorom fotografije Stankom Hercegom i scenografom Bojanom Drezgićem po uzoru na europsku, a pogotovo dansku televizijsku proizvodnju (serije *Forbrydelsen* i *Bron/Broen*), uz brigu za detalje, rekvizite i okoliš, stvara ujednačenu, stiliziranu fotografiju hladnih zelenkastih tonova. Mračnu atmosferu koja podupire sadržajni kostur i žanr filma postiže i čestim kadrovima golih grana, kišnim i maglovitim scenama te odrazima prirode na licima likova u staklu prozora. Ipak, ostaje dojam kako filmu možda nedostaje još jedna sadržajna nit, rukavac kojim bi pridonio na kompleksnosti i zamršenosti cijelog djela. Ovako film više djeluje kao izvrsna duga epizoda kriminalističke serije danskih uzora ili televizijski film. Orhel priču gradi sporije, dužim kadrovima dvoplana u kojima se odvijaju gotovo cijele scene. Takvim postupkom, u trenutku kada koristi krupni plan gledatelj stječe dojam važnosti izrečenoga te ga na taj način Orhel uspješno vodi kroz priču, pažljivo odjeljujući bitno od nebitnog. Snimajući glavne protagonistice u krupnim planovima Orhel psihološki ulazi u njihova bića, u njihovu psihu. Gledatelj kao da kroz pogled, mimiku, bez potrebnih riječi čita njihove misli i proživljavanja privatnih, za njih tajnih situacija.

4.4.NIJE SVE U LOVI

„Pa, nije sve u lovi.“

- Ines (Sara Stanić) u filmu *Nije sve u lovi*

Za razliku od Orhelova *Hitca*, Dario Pleić jedinu protagonisticu svog debitantskog igranog filma *Nije sve u lovi* postavlja između dva muškarca, u svojevrsni ljubavni trokut. Inesin

(Sara Stanić) dečko Robi (Marko Cindrić) u ograničenom roku od sedam dana mora kamataru (Živko Anočić), prijatelju iz djetinjstva, vratiti puni iznos duga ili će ih ovaj u protivnom oboje ubiti. Kada Ines upozna bogatijeg udovca, bankara Marka (Nikša Butijer), par dolazi na pomalo svodničku ideju u kojoj bi Ines trebala izvući potreban novac. Kako ona to odmah ne uspijeva, smišljaju kako bankara opljačkati i nastavljaju ljubavni igrokaz.

Scenaristi Dario Pleić i Branko Ružić jasno postavljaju žanrovske odrednice trilera, a redatelj ih još dodatno nadopunjuje uporabom napete glazbene podloge skladatelja Tomislava Babića. Što se priča filma više odmiče, gradnjom ritma napreduje i napetost koju Pleić gradira kako bi kulminirala u završnoj trećini filma kada slijedi priprema, a potom i sama pljačka koja završava šokantnim krvavim obračunom. Uz to scenaristički duo intrigantno, ali pomalo nemaštovito vrti priču, zavaravajući gledatelja kako je Marko nedužna žrtva, da bi se tek na kraju utvrdilo da njegovi supruga i dijete nisu poginuli, već ih je on sam ubio. Svo troje likova ni u kom slučaju nisu tipični protagonisti, već antagonisti u glavnim ulogama, no gledatelj tek u završnici shvaća kako je Ines možda jedina koja nije sve radila zbog novca već iz ljubavi, jer „nije sve u lovi“. Ponovno je žena u središtu zbivanja, ali za razliku od Snježane Tribuson, Lukasa Nole i Roberta Orhela koji pronalaze sretne krajeve svojim junakinjama, Pleić svoju brutalno ubija u mračnoj završnici.

Ipak, Pleiću ne uspijeva uspostaviti odnos između gledatelja i likova u filmu. Suhoparno i odmaknuto režira scene koncentrirajući se katkada samo na pojedine režijske koncepte, kao što je primjerice onaj u sceni odlaska na piće Marka i Ines. Pleić tada kadrira polublizi plan Marka u prvom planu, dok u istom kadru srednji plan Ines vidimo kao odraz u ogledalu, u drugom planu. Cijelu scenu provodi kroz taj jedan kadar čestim preoštravanjem s jednog lika na drugi. Takvim postupkom gubi se na prikazu emocija, neugodnosti situacije, gradiranju njihova odnosa. Iako je postupak zanimljiv, on jednostavno ne pridonosi sadržaju, ne dograđuje ga, već se naprotiv tim konceptom udaljuje gledatelja od priče i skreće pozornost na samog redatelja. Suprotno Pleić radi u scenama izlazaka u klub ili lunapark kada se direktni režijski postupak ne osjeća već se približava likovima.

Uz to, ne uspijeva vizualno uspostaviti kod, atmosferu koja bi pridonijela mističnosti i dodatno uvukla gledatelja u priču. Izgled koji uspostavlja s direktorom fotografije Mariom Delićem, ali i scenografom Ivanom Ivanom nije usklađen, niti vizualno zanimljiv i primamljiv. Izblijedjela slika ne ostavlja poseban dojam niti dodatno potpomaže priči, a nije ni u skladu s neujednačenom scenografijom. Tako velika kuća bogatog bankara djeluje prazno, gotovo

nenamještena sa starijim jeftinim namještajem, što je u suprotnosti s pričom koju film želi ispričati.

Uza sve nedostatke film postiže napetost, stoga je i donekle zanimljiv za gledanje, ponajviše vještom kombinacijom detekcije te stvaranjem suspensea smjestivši glavnu junakinju u dvije različite opasnosti, od kojih jedne, sve do samoga kraja, ona uopće nije svjesna. Koliko god bi dvoje muških likova odgovaralo kategorizaciji glavnih likova, zanimljivo je kako ponovno žena postaje najkonkretniji i najrazrađeniji lik hrvatskog kriminalističkog trilera.

5. PSIHOLOŠKI HOROR TRILER

5.1.POTONULO GROBLJE

„Bog nam nalaže istinoljubivost, ali nam ne brani da budemo praktični.“

- Svećenik (Božidar Smiljanić) u filmu *Potonulo groblje*

„Roneći“ kroz rijekom preplavljeno potonulo groblje, uz glazbenu partituru Igora Kuljerića, Mladen Juran otvara svoj drugi cjelovečernji igrani film *Potonulo groblje*. Tijekom najavne špice stvara kod i ugođaj uvodeći gledatelja odmah u stil i žanr filma. Polaganim kretnjama kamere među podvodnim grobovima te gotovo usporeno jezivom, kontradiktorno žanru umirujućom glazbom, popraćenom ženskim vokalom uspostavlja sporiji ritam filma, s jasnim vizualnim identitetom. Voda i njezino dno koloristički je ujednačeno zelenom bojom koja se kasnije proteže kroz cijeli film.

Potonulo groblje nastalo je kao adaptacija istoimenog romana Gorana Tribusona, a Tribuson uz redatelja Jurana potpisuje scenarij, uz suradničku pomoć mladog Ivana Salaja i oscarovca Jiřija Menzela, koji ujedno ostvaruje jednu od značajnijih sporednih uloga. Scenaristi uz mnoge elemente horora i fantastike film prvotno žanrovski pozicioniraju kao triler s glavnim junakom Ivanom Humom (Sven Medvešek), koji se nakon dugog izbivanja vraća u rodni grad otkriti „vlastitu prošlost“, ne sluteći prijeteću opasnost svog istraživanja. Nepovezanim i nejasnim flashbackovima na samom početku uviđamo kako junak nema čista, jasna sjećanja, već ih kao i gledatelj treba „izgraditi“ tijekom trajanja filma. Onako kako Juran prikazuje prizore jasno je da oni nisu ni ugodni ni pozitivni već naprotiv stvaraju nelagodnu vizuru kosim kadrovima igranja dvoje djece kraj rijeke, usporavanjem slike, ali i nejasnim, izduženim i neoštrim kadrovima.

Pitanjem „Možda znate gdje je Ulica Lipa?“ Hum započinje potragu za vlastitim identiteom, u razrušenom, gotovo napuštenom gradiću u kojem „svi sanjaju da odu“. Povratnika na put usmjerava dr. Javorski (Jiří Menzel), kojeg će se tek kasnije moći okarakterizirati kao glavnog negativca. Na mjestu njegove kuće tek su ruševine i malena pikula koju pronalazi i s kojom se, kako vidimo u sjećanjima, igrao. Pokraj ostataka njegova doma nalazi se kuća obitelji

Kovack, u kojoj mlada Marilyna (Barbara Nola) iznajmljuje sobe. Unatrag nekoliko godina članovi njezine obitelji preminuli su pod neobičnim okolnostima, a zlato koje je otac donio iz Amerike nikada nije pronađeno. Njezin brat Aleksandar, posljednji koji je znao gdje je blago, misteriozno se utopio u rijeci, te sada sestra očajnički pokušava pronaći izgubljeno naslijeđe. Jedini tko joj može pomoći u tome je Gašpar (Asim Buka), lokalni čudak, čovjek s nadnaravnim moćima za kojeg sugrađani „znaju da ima moć ozdravljenja, da čita tuđe misli, da pokreće predmete...“ Gašpar smjera oživiti Marilynina brata Aleksanda i tako joj pomoći.

Scenaristi sporedne likove uvode jasnim prvim kadrovima i scenama, dobro opisujući njihove osobnosti i značaj za radnju filma. Primjerice kada prvi put vidimo Marilynu ona nožem rezrezuje madrac, pokušavajući pronaći zlato, a Gašparova moć predviđanja publici je odmah objašnjena kao moć koju on koristi za činjenje dobra. Tako nakon priviđenja moguće tragične smrti dječaka u naletu kamiona Gašpar ga spašava promijenivši svjetlo na semaforu u crveno. Također, scenaristi dobro uvode sadržajne minijature koje će tek tijekom filma postati jasnije i u cijelosti se pokazati bitnima. Asocijacijama na Spielbergov *Dvoboj* jureći kamion na samome početku prvo skoro usmrti Ivana, potom rijeti već spomenutom dječaku da bi tek na kraju svoju filmsku ulogu završio prouzročivši Gašparovu smrt. Drugi takav motiv, neizgrađen do kraja kao kamion, pojavljuje se u prvoj sceni filma kao začudno Ivanovo priviđenje crvenih divljih makova u polju usred zime, uvodeći gledatelja u začudnost događaja koji tek slijede.

Žanr trilera sadržajno se stvara pozicioniranjem glavnog junaka u nesvjesnu opasnost između dva svijeta, dva ludila. S jedne ga strane Javorski, hineći lijekove za bubrege u stvari truje otrovnim biljnim alkaloidima, a s druge strane sve više vjeruje u Gašparovu moć oživljavanja te primjenjuje eksperimente i vježbe pristupa „točci trećeg oka“, što ga dovodi gotovo do neuračunljivosti. Uz to Ivana Javorski obmanjuje i pokušava se njegovim psihičkim zdravljem igrati kao marionetom, uvjeravajući ga da je psihički bolesnik, ali i da je tijekom njegova djetinjstva autor knjige „Razgovor s mrtvima“ Josef Fuchs izveo spiritističku seansu nad njime. Sve dovodi do zaključka kako je, osim tjelesne ugroze, junakov zdrav razum najviše u opasnosti.

S filmske strane Juran okuplja vrsne suradnike koji mu pomažu u stvaranju mističnog ugođaja pa tako scenograf Mario Ivezić u suradnji s direktorom fotografije Slobodanom Trninićem i kostimografkinjom Rutom Knežević kreiraju dojmljivu vizualnu filmsku sliku, usklađenu stilski i koloristički. Ivezić dobrom kombinacijom lokacija Samobora, Karlovca i Zagreba prikazuje omanji, stariji gradić, lišen ičeg modernog te zajedno s Trninićem i Knežević stvara atmosfere zelenim tonalitetima, obavijenih u mračni, često noćni prostor. Polurazrušene

građevine, među kojima je i zatvoreno kino s plakatom filma *Istjerivač đavola* u kombinaciji s golim granama i sivilom neprestane magle te kišom tvore sumorni ugođaj i pridonose mračnom svijetu. Uz to Ivezić dobro povezuje rijekom gotovo preplavljeno groblje, smjestivši mnoge objekte blizu ili gotovo na vodi. Ruta Knežević stilski slijedi scenografiju starinskim kostimima od kojih jedino iz tog „svijeta" iskaču Ivan i Marilyna u modernim kožnim jaknama, čime Knežević naglašava njihovu različitost od sumještana.

Igor Kuljerić komponira izvrsnu glazbenu podlogu prateći i potpomažući filmu u dodatnom stvaranju jezovite atmosferičnosti i mističnosti. Sporijim ritmom, mjestimično uz ženski vokal i muške *back* vokale u pozadini doima se kao da stvara glasove mrtvih s groblja. Uz to stilski se opredjeljuje za klasični stil, na trenutke podsjećajući na instrumental opere. Takvim postupkom, osim što odlično prati ugođaj, slijedi i sadržaj filma jer Marilyna voli i želi svijet vidjeti kao sadržaj opere. Kuljerić uklapa vlastite skladbe, izvrsno ih udruživši s korištenom glazbom iz opere Julesa Masseneta *Werther*.

Marilyna Ivanu pri jednom od prvih susreta govori kako je u operi „sve nekako ljepše nego u stvarnom životu. Ljudi zbog ljubavi odlaze na stratišta, mrtvi ustaju iz podzemnog svijeta.", što je donekle i poruka autora – čežnja za boljim životom. Juran pokušava i sam film graditi kao operu, sa sporijim arijama kao što je korištena Massenetova *Pourquoi me réveiller*. Opera je sinteza svih umjetnosti u kojoj emocije dolaze do vrhunca, ma koliko spora bila. Najveća mana Juranova *Potonulog groblja* nije sporiji ritam kojim on ne gubi na napetosti, već potiskivanje emocija. Takvim pristupom ne gubi se samo na snažnim glumačkim interpretacijama nego na jačem doživljaju zastrašujućih scena okultizma. Juran, uz izvrsne suradnike s tehničkog, vizualnog i produkcijskog gledišta uspijeva ostvariti atmosferu, no režijski pristupa prekruto te u vjerojatnom strahu od pretjerivanja, gubi na dojmljivosti prizora. Jedino kod Barbare Nole izvire jača glumačka interpretacija koja se na trenutke doima zastrašujućom. Nola, stvarajući nagle promjene ponašanja pridonosi karakterizaciji lika i njegovoj začudnosti. Nažalost, Juran ju ne vodi „do kraja" zbog čega postoje oscilacije u glumačkim interpretacijama. Ipak, Juranu se ne može osporiti kako je okupio i dobro podijelio glumačke uloge, jasno fizički definiravši i izdvojivši likove. Koliko god redatelj „podhlađuje", uz Nolu se ističu još Asim Bukva, Zvonimir Torjanac kao doktor i Božidar Smiljanić kao svećenik. Torjanac i Smiljanić mirno i uvjerljivo stvaraju upečatljive uloge, dok na filmu rijetko korišteni Bukva uspijeva fizički i glumački vjerno dočarati možda najkompleksniji lik filma pa je šteta što mu autor nije dao malo više glumačkog prostora. Nevjerojatno je stoga da je upravo Asim Bukva zaboravljen, nenapisan na odjavnoj špici filma.

Uza sve režijske nedostatke, Juran podžanr psihološkog horora uspijeva održati vrsnom scenarističkom i vizualnom bazom polagano vodeći film prema dramatičnoj završnici. U fantazmagoričnom posljednjem činu Gašparu uspijeva oživjeti Aleksandra i svoju preminulu suprugu Anu, no tada slijedi, gotovo kao u operi, masovna pobuna seljana koji vilama i vatrom idu na Gašpara, što kulminira s nekoliko iznimno krvavih scena. Nažalost, Juran nespretno režira masovne scene pobune gdje na trenutke montažni rezovi zbog lošeg kontinuiteta radnje djeluju naglo.

Tribuson i Juran ponajviše su zainteresirani za pitanje „igranja Boga“, kako u psihijatriji, farmaciji, tako i u najradikalnijem i sveopće smatrano nemogućem – oživljavanju mrtvih. Opasnost takvog psihijatrijskog poigravanja Ivan shvaća i agresivno govori Javorskom „Nema tu Boga! Vi ste se tu možda nekada igrali Boga!“ Ipak, pitanje nadnaravnog obuzima i njega želeći oživjeti pregaženu gusku, da bi njegov pokušaj dokazivanja „čuda“ kulminirao kada susreće mrtvog Aleksandra van groba s dokazom kako je upravo on ubio Javorskog. Ivan zadržava sat kao dokaz te u epilogu, u najznačajnijem dijalogu, Tribuson zaokružuje svoju nemoguću priču, dokazujući svećeniku oživljavanja. No, svećenik mu uzima dokaz i baca ga daleko u vodu a na Ivano čuđenje odgovara rečenicom: „Ma kad bi jedno čudo bilo moguće, bila bi moguća i sva ostala. To bi svijet pretvorilo u nepodnošljiv kaos.“ Zaokruživši priču, junak odlazi iz grada onom isto cestom kojom je i došao, s otvorenom mogućnošću neke bolje budućnosti.

5.2.FINE MRTVE DJEVOJKE

„Ližu se...“

- Olga (Inge Appelt) u filmu *Fine mrtve djevojke*

Dalibor Matanić, brojem naslova najplodniji hrvatski filmski redatelj od nezavisnosti, već je svojim prvijencem *Blagajnica hoće ići na more* izazvao pozornost kako kritike, tako i publike. Drugim filmom *Fine mrtve djevojke* radi žanrovski zakret, u suradnji sa scenaristom Matom Matišićem, prema trileru s nagovještajima psihološkog horora, kroz njega otvarajući tada još tabu temu homoseksualnosti, ali i homofobije. Matanić otvara film krupnim kadrom

ulaznih vrata i ruke policijskog inspektora koji kuca. Zanimljivo je kako povezuje prijelaz iz prvog cjelovečernjeg filma u drugi ponavljanjem likova dvojice policajaca (redatelj Zvonimir Jurić i pomoćnik redatelja Marko Svaguša) i inspektora (Milan Štrljić) koji umjesto mjesnih pljački i razračunavanja u lokalnom dućanu, ovoga puta rješavaju slučaj moguće otmice djeteta. Matanić se uza sve poigrava povezujući svoja dva filma, snimajući pri kraju kadar inspektora na mobitelu sa ženom kada kaže ime blagajnice Barice (Dora Polić) s kojom se na kraju prošloga filma spojio.

Nakon što Blaž (Ivica Vidović) otvori vrata policiji, pridružuje mu se u invalidskim kolicima i supruga Olga (Inge Appelt). Otkrivamo kako baš nju njihova bivša podstanarka, tadašnja studentica medicine Iva (Olga Pakalović) optužuje za otmicu svoga sina. Kako inspektor ne pronalazi nikakvih dokaza već samo fotografiju preminulog sina Danijela (Krešimir Mikić) odlaze u Ivin bogati stan u kojem ona inspektora ispriča svoju životnu priču. Sadašnjost, time i sami okvir filma na početku i kraju redatelj prikazuje kroz hladne, mračne sivkasto plave boje, većinom statično, uz poneke kranske vožnje. Time odaje dojam elegancije, ali i odmaka od emocija i likova. Kada kreće Ivino prepričavanje, boja filma naglo se mijenja, te kamerom iz ruke pratimo priču u gotovo pa veselim, optimističnim crvenkasto narančastim nijansama. Iva započinje priču o sebi i svojoj tadašnjoj djevojci, sportašici Mariji (Nina Violić) te njihovu dolasku u siromašni, uz prugu vezani periferni kvart u kojemu iznajmljuju stan od dominantne gazdarice Olge. S ulice ih prati čovjek u crnome, za kojeg tek kasnije saznajemo da je Marijin otac (Ilija Zovko). Radnja se komplicira kada gazdarica, kao i sustanari saznaju za njihov lezbijski odnos koji ne prihvaćaju.



Slika 4.1.: Prikaz hladnih boja sadašnjosti u filmu *Fine mrtve djevojke*



Slika 4.2.: Prikaz toplih boja prošlosti u filmu *Fine mrtve djevojke*

Stanare zgrade u koju djevojke useljavaju autori prikazuju kao svojevrsni Zagreb u malom, uz to svjesno se poigravajući i koketirajući s bizarnošću i stereotipima. Ispod sobe djevojaka stanuju Olga, Blaž i njihov sin Danijel dok su ostali sustanari branitelj s PTSP-om (Zdenko Sertić), njegova supruga (odlična Marina Kostelac) i djeca, potom ginekolog (nadahnuti Boris Miholjević) i njegov sin Ivica (Janko Rakoš), susjed s mrvom suprugom u stanu (Mirko Boman) i lokalna prostitutka Lidija (Jadranka Đokić). Matanić i Matišić kroz bizarne, skoro komične situacije prikazuju užase društva koje simboliziraju gotovo svi likovi u filmu. Horor nastaje kada se ti „užasi društva“ gotovo nesvjesno spoje u netoleranciji naspram drugih.

Svi osim racionalnih i staloženih Blaža i Ive uklapaju se u prenaglašenu, gotovo grotesknu vizualizaciju kuće. Njih dvoje su jedini ukućani koji ne upadaju u razmirice ili neprilike, pokazujući agresivni ili scenaristički prenaglašeni karakter. Čak i Marija ima takvu tendenciju koju Nina Violić vješto oslikava, balansirajući i gradirajući „ludilo“. Njezina ljubomora je patološka te je dojmljiva i jaka scena razgovora Ive i gospođe Lasić na ulazu njihova stana dok ju Marija čeka na krevetu, ljubomorno i agresivno, kao malo dijete lupajući glasno nogom o metalni okvir kreveta.

Do zastrašujuće apsurdnosti zbilje dovode razne situacije u ginekološkoj ordinaciji/stanu, npr. kada na pobačaj dolaze maloljetni brat i sestra iz Zagorja s majkom jer su se u sijenu igrali mame i tate ali i časne sestre koje doktor pozdravlja „Oooo, velečasne opet vi!“. Također, Matanić se ne libi trash estetikom dodatno karikirati jednodimenzionalnost

likova što se može iščitati iz scene pristajanja Marijinog religioznog oca na seks s prostitutkom Lidijom. Iako to prikazuje tek njegovim pogledom i okretom glave, Matanić dodaje i bljesak groma, sa zvučnom podlogom kao dodatnim efektom. Pitkim rečeničnim kostrukcijama kao što su „Pogleč Jura, pimpek je pal s neba!“ ili glumačkim interpretacijama i situacijama kao što je ona kada Marijin otac leži mrtav u Lidijinom krevetu, a prvo što Olga kaže je „Sram te bilo, ovo ti je već drugi ove godine.“ autori postižu da ono što se na prvi pogled doimalo simpatično i smiješno na drugi postaje zastrašujuće. Stoga Mataniću uspijeva kod gledatelja isprovocirati jednake misli i emocije kakve imaju i djevojke u filmu. Ozbiljnu tematiku Matanić uprizoruje živopisno i na trenutke duhovito s brzim ritmom i dinamičnom montažom, gotovo podsjećajući na ranije Almodóvarove filmove. Tragom Almódovara središte radnje kolorira toplim spektrom boja, suprotno većini hrvatskih trilera, koristeći hladne boje jesenskog ili zimskog ugođaja tek u sadašnjosti kao sadržajni obrub.

Također, s direktorom fotografije Brankom Lintom često se poigrava korištenjem ekstremnih rakursa, kadriranjem i filmskim objektivima, tvoreći time autorske kadrove. Na primjer, uvriježeno je da se donji rakurs koristi kako bi se nekoga prikazalo nadmoćnim, superiornijim, dok gornji rakurs prikazuje osobu kao nesigurnu, uplašenu u podređenom položaju, no Matanić se ne drži pravila. Iz donjeg rakursa snima i najobičnije situacije, nadmoć i podređenost stvarajući u stvari opći osjećaj nelagode. Gledatelj, premda ne mora poznavati te tehnike, osjeća dojam neuobičajenosti što kod njega izaziva nelagodu. Iz scene u scenu se prelazi naglim, brzim i oštrim rezovima, učestalim korištenjem detalja i nedovršenih švenkova kao prijelaza u sljedeću scenu. Kada se iz šireg kadra u kojemu Lidija zamoli Ivu kavu prelazi u sljedeći prizor koji je također u širem, američkom planu, redatelj se koristi izrazito kratkim kadrom između ta dva – detaljem vrenja kave na štednjaku iz ptičje perspektive. Jaki zvuk koji gradi montažerka zvuka Dubravka Premar, oštro odrezan između dva tiha kadra, ostavlja dojam i grubosti među samim likovima. Takvim postupcima, redatelj ne samo sadržajno, već auditivno i vizualno, podsvjesno aktivira publiku.

Napetost postiže i paralelnom montažom izmjene detalja i krupnih planova ljubljenja i seksualnog čina između Ive i Marije te Olginog spremanja da izrazi Mariji sućut. U trenutku kada s Olgina mazanja usta, Matanić s montažerom Tomislavom Pavlicom prelazi na detalje seksualnog poigravanja s ustima djevojaka stvaraju se direktne asocijacije, brzom izmjenom, dodatno potpomognutom oštrim rezovima u zvuku pjesme koja svira u Olginu stanu. Na taj se način kod gledatelja postiže iščekivanje koje kulminira Olginim pogledom i krupnim planom kada ih zatiče u krevetu. Tu Matanić vješto odabire ostati duže na izražajnoj i uvjerljivoj

glumačkoj interpretaciji Inge Appelt, znajući kako će njezin pogled i doživljaj diktirarti radnju ostatka filma jer njezina rečenica govori sve: „Marš! Kurve, treba ih naučiti pameti!“

Prikaz Ivina sna, idealističkog svijeta na plaži u kojemu su boje čak i neprirodno blještave i šarene, nagoviješta potencijalno krvavo finale crvenim velom koji prekriva Marijino lice, a za koji se ispostavi da zapravo skriva lice muškarca, stanodavkina sina Danijela koji se Ivi cijelo vrijeme agresivno nabacuje. Redatelj krvavo crvenim velom nagovješćuje gledatelju očito povezanu Marijinu i Danijelovu smrt. Ivin idealni svijet raspada se ulaskom njezinih sustanara i Danijela u njezin život. Matanić opasnost stvara konstantnim osjećajem ugroze od svih sustanara, naspram glavnih junakinja a sve kulminira u žestokom finalu kada Marija sazna da je Danijel silovao Ivu te ga u naguravanju baca pod jureći vlak. Vidjevši to Olga doživljava emotivni šok, prikazan iz ptičje perspektive. Redatelj ju centrira u kadru te uz pomoć predramatične glazbe Jure Ferine i Pavla Miholjevića vizualno ističe njezin okret i put prema kući. U zvuku čujemo i jako naricanje koje komponirano s glazbenom podlogom izaziva jezu. Vožnjama u američkom planu s kombinacijom krupnih planova prati se dojmljiva glumačka interpretacija Inge Appelt dok korača i glasno jauče: „Ljudi, kurva mi je ubila sina!“ Opasnost za glavne junakinje sada postaje u potpunosti stvarna, utjelovljena u kompletnom sastavu ukućana. Matanić sve ukućane osim Ive smješta u malu prostoriju međusobno ih sukobivši, dok kulminaciju karakterizira tišina koja prati Ivin pogled na mrtvu Mariju na stubama.

Redatelj nikada, pa ni najmanjim mogućim tragom ne otkriva tko je odgovoran za njezinu smrt, baš zbog toga što je odgovor – svi. Povratkom u sadašnjost, Matanić ponovno smisleno narušava vizualni kod koji je uspostavio prikazujući prošlost kamerom iz ruke, a sadašnjost sa stativa. U sceni u kojoj Iva odlazi pospremiti fotografiju sebe i Marije, iz statičnog kadra, totala sobe, redatelj montažom prebacuje na kadar Ive s leđa, praćen kamerom iz ruke. Time spaja dva vizualno odvojena svijeta te u Ivin novi svijet, ubacuje filmskim jezikom trenutak prošlosti.

Razmišljajući o gledatelju i njegovoj satisfakciji, priča se razrješuje kada Blaž konačno uzima stvari u svoje ruke te se tupim predmetom razračunava s agresivnom Olgom i vraća Ivina sina natrag svojoj majci. On zaustavlja sav horor kako u Ivinom životu, tako i u filmskom smislu. Triler završava „happy endom“, stoga Matanić dosljedno kao zadnji kadar uzima čvrsta, čelična ulazna vrata Ivine nove zgrade, novog života, koja se zatvaraju u krupnom planu. Sve ostalo ostaje s druge strane pa je logično da odjavna špica traje pod kadrom idiličnog Ivina sna – prizorom plaže i morske pučine u daljini.

5.3.ĆAĆA

„E, jel' se sjećaš kad smo vidjeli onu zmiju kako guta žabu?“

- Vera (Iva Mihalić) u filmu *Ćaća*

Nasuprot *Finim mrtvim djevojkama* koje su kako kulturno-društveni, tako i filmski „iskorak“, Matanićev *Ćaća*, također pozicioniran kao psihološki-horor triler ni po čemu ne odudara i ne unosi novotu kako filmski, tako i u, kako ga Peterlić naziva, „izvanjski svijet“[12]. Ipak, to apriori ne znači da je film loš već, kada ga uspoređujemo s prethodnim, žanrovski sličnim uratkom istog autora, ne ostavlja dojam važnosti. Matanić se voli baviti značajnim društvenim pitanjima, uz to pomičući granicu filmskog jezika unutar hrvatskoga filma, što mu *Ćaćom* ne polazi za rukom.

Onkraj usporedbe s *Finim mrtvim djevojkama* Matanić stvara ugođajni psihološki triler prepun obrata koji kulminiraju krvavim horor finalom. Smjestivši u središte radnje dvije junakinje, sestre Luciju (Judita Franković) i Veru (Ivu Mihalić) koje s Lucijinim dečkom Vanjom (Igor Kovač) dolaze posjetiti Ćaću (Ivo Gregurević) u snijegom zametenu Liku, već na samome početku redatelj kamerom iz ruke direktora fotografije Vanje Černjula oslikava nelagodu i anticipira nevolju, zlo. Kadrovima kroz zamućeno i zaleđeno automobilsko staklo zimskog krajolika prepunog beskonačne bjeline i ogoljelih grana slikom ulazimo u priču dok auditivno kroz razgovor razabiremo kako Ćaća nije tek obični teško bolesni otac kako ga Lucija predstavlja već se iz Verina ponašanja može zaključiti da se mnogo toga krije ispod površine. Direktnim rečenicama „Rekla je nek' crkne tam gdje je.“ ali i razgovorima prisjećanja na djetinjstvo kroz slike zmijina proždiranja žabe Matanić gledatelju sugerira u kojemu smjeru film kreće te kako će ga žanrovski pozicionirati. Priču o zmiji i žabi koristi na više mjesta u filmu stvorivši čak i predirektnu metaforu. Ono što bi trebalo biti suptilno prisjećanje pretjeranim naglašavanjem i dovođenjem u prvi plan poništava dobro stvorene psihološke odnose i situacije.

Strah i neizvjesnost među likovima Matanić prenosi na gledatelja „lažnim subjektivnim kadrovima“, kao što je onaj sniman iz prazne kuće kada glavni likovi prolaze imanjem i prilaze kući. Gledatelj stječe dojam kako je netko unutar kuće no kada Lucija zaključi kako unutra

[12] Vidi Peterlić, Ante (2001) *Osnove teorije filma*. 4. izd. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 36.

nema nikoga shvaćamo kako redatelj provocira gledatelja i uvlači ga u misli junakinja. Kako one istražuju prostor u kojemu nisu bile od djetinjstva tako ga i gledatelj upoznaje skupa s njima dok se auditivnim efektima tišine, jakog zavijanja vjetra i šumove gaženja snijega očituje dojam praznine, surovosti i nesigurnosti. Tek kroz dijaloge i njihovo prisjećanje na djetinjstva otkrivamo kako je u biti loš odnos između sestara, s izrazito drugačijom percepcijom oca. Dok Lucija silno želi ostati te ih je pod izlikom Ćaćine bolesti koje nema i dovela, Vera ga ne želi niti susresti. Nakon prepričavanja triju životnih prča, Vera u noći ugleda u daljini čovjeka koji mirno stoji pod rasvjetnim stupom te ih promatra. Autor filmski snažno uvodi sliku prijetećeg neznanca za kojeg publika kasnijim razvojem događaja saznaje kako je upravo „prijeteća silueta“ u mraku ustvari iščekivani Ćaća.

Pojednostavljenim sadržajnim linijama i rečeničnim konstrukcijama kao što je „Pričaj sa mnom Ćaća. Zašto si otišao?“ Matanić vrti radnju, sporijeg ritma koja se komplicira tek u zadnjoj trećini filma. Tada gledatelj još jednom slikom može uvidjeti koliko je loš odnos dviju sestara kada iz perspektive Ćaćina lika gledaju scenu seksa Vere i Lucijina dečka Vanje.

Ćaćinim polusubjektivnim kadrom kroz prozor u kojemu preoštrava s Verina dugog pogleda prepunog mržnje na očev odraz u staklu i kontakt dvaju pogleda Matanić dobro režijski uvodi gledatelja u zamršen odnos protagonista filma. Redatelj dobro oslikava trenutak izražajnom i jakom filmskom glazbom stalnih suradnika Jure Ferine i Pavla Miholjevića. Od tog trenutka Matanićev pshiloški triler počinje prerastati u horor; Ćaćinom otmicom Vanje, prijetnjom, svađom, te konačnom potjerom i krvavim ubojstvom. U totalu, iz vizure dviju sestara, Ćaća nesvjestan njihova prisustva sjekirom zakolje Vanju, uz dronovsku, dramatičnu glazbenu podlogu koja zatomljuje sve ostale šumove, kao da autori žele u potpunosti ući u glavu poludjelog Ćaće. Slijedi bjesomučni bijeg dviju sestara od Ćaće, koji kao da se tim činom želio iskupiti za još uvijek neobjašnjene grijehe iz prošlosti, koje jedino Lucija ne zna i ne razumije.

Dugim kadrovima odnosa snježne bjeline prirode i sunca, čime se stvara ugođaj idile, pomiješane sa strahovitim događajima i prijetećim golim granama, film prelazi iz dana u noć, sve ponovno do jutra kada Vera odluči potražiti oca i raščistiti prošlost konačno jednom za svagda. U finalnom, scenaristički pomalo nategnutom „okršaju“ otkrivamo, premda ne direktno činjenicu da je otac Veru kao dijete silovao. Rečenicama kao „Ubio si me.“ i „To se ne radi maloj djeci, Ćaća.“ Matanić provodi misao silovanja, no izgradnjom cjelokupnog djela nije uspio napraviti podlogu kojom bi takva scena, kao i očeva klanja djelovale prirodno. Čuvši to, Lucija, nevjerojatno mirnog Ćaću polegne na krevet te ga hladnokrvno ubije.

Autorova želja je izgraditi Lucijinu preobrazbu iz plahe djevojke u mogućoj opasnosti koje nije svjesna i koja nema kontrolu nad događajima oko sebe u djevojku koja uzima stvar u svoje ruke. Ona je snažna i odlučna na kraju „izvršiti pravdu“ te se pomiriti i konačno razumjeti tragičan lik svoje sestre. Kompliciranu životnu priču, Matanić prejednostavno postavlja unutar trajanja cjelovečernjeg filma od svega sat i deset minuta te četvero likova. U finalnoj sceni, želeći potkrijepiti prošlošću mogućnost nagle Lucijine preobrazbe, Matanić se još jednom vraća paraboli o zmiji i žabi no sada ju nadopunjuje Lucijinim govorom sestri: „Sjećaš se kad smo vidjele zmiju kako jede žabu. Ti si počela vrištat', a ja sam te smirivala.“

6. ART TRILER

6.1.NAUSIKAJA

„Sreća je ne biti pauk mužjak.“

- Matija Remetin (Igor Serdar) u filmu *Nausikaja*

U jeku Domovinskog rata i brojčano oskudne filmske produkcije, financirane isključivo sredstvima Ministarstva kulture, dvojica glumaca, založivši svoju imovinu odlučuju snimiti prvi produkcijski nezavisni film – *Nausikaju*. Scenarist i redatelj Vicko Ruić te producet Željko Vukmirica posežu za adaptacijom kratke priče *Pauk* njemačkog autora horora Hansa Heinza Ewersa (1871-1943) smjestivši je u Zagreb 1939. godine. Za razliku od Ewersova studenta medicine, Ruićev glavni lik je siromašan student glume iz Dalmacije Matija Remetin (Igor Serdar) koji u Zagrebu pronalazi besplatnu podstanarsku sobu kod gospođe Štajner (Nada Gaćešić-Livaković). Prije useljenja Matija mora zatražiti dopuštenje inspektora Stevovića (Mustafa Nadarević) jer su već tri podstanara počinila začudno samoubojstvo, a među njima je bio i Stevovićev policajac na tajnom zadatku. Svi su pronađeni mrtvi, obješeni u petak u šest sati poslijepodne pred prozorom, a iz usta im je izlazio crni pauk – crna udovica. Usprkos svemu, Matija uvjerava inspektora u svoj plan, povezan religijskim elementima, te se useljava u sobu. Gospođa Štajner očito pokazuje erotski interes prema mladiću dok njega očara zagonetna djevojka sa susjednog prozora, koju pri probama uloge iz Homerove *Odiseje* naziva Nausikajom (Maja Nekić). Scenaristički, glavnog junaka Ruić okružuje dvjema dominantnim žen(k)ama koje žele upravljati njegovim životom i uvući ga u svoju „paukovu mrežu“. U podstanarskoj sobi, u suradnji s odličnom kamerom Vjekoslava Vrdoljaka, Ruić bilježi detalje paukove mreže, a kada ju Matija želi ukloniti, stanodavka mu to brani govoreći da „Pauci donose sreću“. Takvim motivima Ruić stvara mističnu atmosferu, aludira na zaplet samog filma, pogotovo Matijinom zaključnom rečenicom: „Okrutna ženka na kraju je slasno ubila mužjaka.“

Ruić nije zainteresiran samo za Ewersov horor, već u adaptaciju ubacuje *Odiseju,* ali i *Bibliju*, sve zaokruživši političkim kontekstom stvaranja Nezavisne Države Hrvatske i dolaskom nacista u Zagreb. Scenarističku konstrukciju gradi u kružnoj maniri, smjestivši radnju u jednom tjednu - od petka do petka, time sabivši radnju i sve događaje. Suspenseom i

postupnim otkrivanjem mogućih razloga nevjerojatnih samoubojstava stvara osjećaj trilera u kojemu je središnji lik u direktnoj ugrozi smjestivši se u sobu u kojoj mu je predodređeno da nerazjašnjeno skonča. Prema rečenome i napisanome te znajući da se radi o Ewersovoj adaptaciji moglo bi se lagano zaključiti kako bi ovaj film spadao u klasifikaciju trilera s elemntima horora ili čak fantastike, no Ruić se odlučuje ignorirati sve postavke podžanra, ostavivši glavni motiv trilera kao žanra i usmjeriti ga prema art filmu. Metaforičnošću i postavljanjem likova kao tjeskobnih, usamljenih, ali izrazito seksualnih te dugim kadrovima u kojima se razlaže napredovanje Matijine opčinjenosti Nausikajom, Ruić točno uspostavlja kod art trilera. Problem nastaje što Ruić nije režijski dovoljno vješt, stoga sve dobro zamišljene motive ne uspijeva do kraja realizirati. Nepotrebnim rastezanjem radnje te katkada pretjeranom metaforičnošću Ruić zamara gledatelja i ne dopušta mu da se do kraja upusti u intrigantnost cijele priče.

Režijski, Ruić je zaigran svojim umjetničkim motivima pa zaboravlja na priču izdvajanjem detalja golubice na balkonskom prozoru, kadrovima za radnju nevažnoga bijelo-plavog zida na kojemu ispisuje dane u tjednu, iako se to moglo ostvariti unutar mnogih drugih dugih kadrova grada ili podstanarske sobe koji su već ionako u filmu. Većinski izrazito uvjerljive glumce, osim loše vođene Nade Gačešić-Livaković, koji dobro služe priči nepotrebno usporava u njihovim kretnjama i dugim kadrovima. Ipak, s vizualne strane uz kameru i scenograf Ivan Ivan izvrsno pogađa ton i boju filma, dobro iskoristivši arhitekturu Zagreba, pronašavši kako eksterijere tako i interijere koji prikazuju „urušeno“ veličanstvo objekata, kao što je neuređen Francuski paviljon ili odličan prikaz noćnog kluba. U njemu jedini put i vidimo Nausikaju u nekom drugom objektu, ali i da govori, u ovom slučaju pjeva nacističkim oficirima. Zanimljivo prikazuje i pronacističke policajce, Stevovićeve kolege, koji izgovaraju tek dječje brojalice kao što je „Doš'o medo u dućan, nije rek'o dobar dan.“ Svime time Ruić ipak dobro zaokružuje i daje smisao i kontekst političkoj strani filma.

Ruiću usprkos svim problemima a zaslugom ponajviše Ewersove intrigantne priče polazi za rukom održati žanr trilera sve do kraja. Gradi vizualno ujednačen i prepoznatljiv stil koji će mnogo bolje zaživjeti u njegovu drugome filmu *Serafin, svjetioničarev sin*.

6.2.SAMI

„Kupila sam novu vrpcu. Sova. Huće. Lijepo.“

- Lik Nine Violić u filmu *Sami*

Za razliku od Vicka Ruića koji gotovo cijeli svoj opus gradi ponajviše na klasičnom fabuliranju art filma, Nola u *Samima* poseže za modernističkim tendencijama, stvorivši art triler s futurističkim elementima svojevrsnog „kraja svijeta“. U postkataklizmičkoj budućnosti bezimeni junak (Leon Lučev) u vezi je i živi sa ženom (Nerma Kreso), prodaje tonske zapise, vrpce sa šumovima prirode i okoliša kakvu danas poznajemo. Nakon što automobilom slučajno pregazi dječaka (Jakov Nola) počinje ga obuzimati jak osjećaj krivnje te ga opsjedaju priviđenja dječaka čiji je leš bacio u rijeku. Upušta se u preljubničku vezu sa ženom (Nina Violić) koju slučajno upozna, a za koju postupno kroz film gledatelj otkriva da je majka pregaženoga dječaka. Nola suptilnim motivima nagoviješta kako ona od samoga početka zna za njegovu krivnju i njezinu nakanu da se osveti. Režijski vješto, montažnim rezovima unutar scena, koja služe kao sjećanja, ali i autorski komentar, Nola oslikava stanja likova i svijet oko njih. U jednom od prvih prisjećanja saznajemo da je glavni junak već ranije imao suprugu i dijete koji su njegovom krivnjom poginuli u prometnoj nesreći.

Izbjegnuvši klasičnu postavu trilera modernističkim pristupom, kako priči, tako i žanru Nola gradi svijet u kojemu ne postoji junak, već antijunak kojem već na samom početku uviđamo sve mane. Postapokaliptično doba prikazano je kroz slikovni i zvučni raspad „svijeta“. Vizualno, scenografijom Velimira Domitrovića, okoliš je izgrađen od napuštenih i urušenih urbanih, modernih građevina (razrušena i nedovršena Sveučilišna bolnica) u kojima prevladava arhitektura s naglaskom stakla i cijevi. Golim granama, močvarnim, maglovitim putevima, porazbacanim glomaznim otpadom, te zelenkasto plavičastom koloristićkom stilizacijom slike direktora fotografije Mirka Pivčevića, uvjerljivo se postiže slika moguće budućnosti. Za razliku od svjetskih filmskih hitova koji neovisno o žanru obrađuju apokalipsu, Nola se odlučuje i zvukom simbolizirati promjenu svijeta koji danas poznajemo. Likovi žive u vremenu kada većine prirodnih zvukova više nema već slušaju stare tonske snimke različitih šumova kao na primjer zvukovi prirode, zrikavaca, pa čak i zvukovi kuhanja. U montaži zvuka, stalna suradnica Dubravka Premar gradi tonsku sliku „polovično“, ne ošumljavajući svaki ton već ostavljajući tonski prazne kadrove, prepune tišine ili pak samo jedan zvuka koji dominira. Kada

glavni junak razgovara sa svojom partnericom koja pod frizerskom haubom suši kosu uopće se ne čuje njihov razgovor, niti ostali šumovi, već je dominantno zujanje haube. Otuđivši potpunu tonsku sliku Nola približava svijet svojih likova gledatelju. Jedino mu tehnologija još uvijek nije dopustila prenijeti otuđenje i ekstazu kada likovi osjete mirise kojih više nema.

Gotovo je zastrašujuća scena spolnog čina između Lučeva i Nerme Kreso kada ona na stolu liže i miriše miris mora iz plastične bočice, dok on miriše kokošje perje s njezine kose. Nedostatkom razgovora, emocija i normalnog spolnog zadovoljstva Nola gradi svijet u kojemu se glavni lik teško snalazi, baš kao i sam gledatelj. Dolaskom lika Nine Violić u njegov život, Lučevljev lik počinje doživljavati promjene, postaje sve više ljudskim bićem. Njihove susrete spaja izmjena i preslušavanje šumova te očito međusobno razumijevanje. Kada će prvi puta spavati zajedno on ju upita koji miris želi imati na sebi na što ona odgovara: „Neću ništa." Prikazom eksplicitne scene seksa Nola ustvari prikazuje promjenu u protagonistu koji se opušta i uživa u prirodnome, bez dodatnih aditiva, nesvjestan kako je u velikoj opasnosti.

Kolaž sjećanja, fantazije te autorskih komentara postapokaliptične okoline redatelju služe kako bi zavarao publiku. Nola uspijeva postići da gledatelju dugo nije jasno te da pokuša, upravo kao i sam glavni junak, otkriti je li dječak stvaran ili je duh, je li je san ili java. No, dječak se ne ukazuje samo muškarcu već razgovara i sa svojom majkom, koju zamišljaj pokojnoga sina vodi u osvetničku misiju. Krajem filma upečatljiva je i zastrašujuća scena razgovora sa sinom u kojem se opravdava za poguban nesmotreni postupak. Rečenicom „Ne mogu se stalno ispričavati. Otišla sam po benzin. Deset minuta. Rekla sam ti." redatelj ju u stvari dovodi u sukob sa samom sobom jer nju grize savjest što se upustila u vezu i seksualni odnos s ubojicom svoga djeteta. Ipak, Nola najznačajniju rečenicu ostavlja za kraj razgovora, kada više i ne vidimo majku, već kadrove prijetećih ptica nad mračnom riječnom vodom: „Dobro, mama će napraviti onako kako ti hoćeš."

Film započinje i završava scenom dolaska policijskog inspektora (iako je to samo pretpostavka njegova zanimanja) na mjesto zločina. U praznom stanu, uz zvuk vrtnje preslušane tonske trake leži krvavo tijelo junaka obasjano inspektorovom baterijom. U uvodnoj sceni, redatelj nam namjerno ne prikazuje njegovo lice kako ne bi saznali njegov identitet i tek u finalnoj sceni otkriva o kome se zapravo radi. Lik Leona Lučeva u odijelu, kao inspektor s naočalama, gleda u svoje mrtvo, neuredno tijelo.

Nola gledatelju ostavlja mogućnost shvaćanja filma na više načina. Dječak koji se pojavljuje možda je samo brat blizanac ili možda samo halucinacija dvoje potresenih likova, ali

i moguća Nolina bajkovita stvarnost u kojoj dječak kontrolira događaje. Kadrovi u kojima glavni junak vidi dječaka u ulaznom hodniku njegova stana mogu se tumačiti kao halucinacija, ali i svojevrsna izvrnuta stvarnost. Kako god gledatelj odlučio tumačiti film, Nola jasno stvara fantazmagorični, erotski art triler u kojemu je dječak simbol prijetnje. „Deux ex machinom" scenarist i redatelj vješto završava i zaokružuje film. U prvom kadru filma je raspelo na raskrižju, a kao što se u tragedijama označavala pojava Boga ili nadnaravnoga koji je razrješavao tragične situacije, omogućivši sretan kraj, tako i Nola oživljava svog glavnog junaka, vizualno i duhovno oporavljenog. Zadnji kadar filma simbolizira redateljevu poruku, a to je Lučevljev smješak i pogled u visine, u nebo – u Boga.

6.3.MRAK

„Ovdje nema sunca..."

- Frane (Goran Marković) u filmu *Mrak*

Modernističke tendencije nastavlja i Slobodan Jokić, umjetničkim imenom znan kao Dan Oki, u svome trećem cjelovečernjem igranom filmu *Mrak*. Poziciju antijunaka ne pridaje samo glavnome liku, splitskom takstistu Frani (Goran Marković), već kako film odmiče shvaćamo kako su gotovo svi likovi antijunaci. Frane živi u bolesnom odnosu s trudnom sestrom Ivanom (Vanda Boban) i njezinim suprugom Rokom (Marin Tudor) dok taksi i taksiranje dijeli s kolegicom Marinom (Andrea Mladinić). Nakon noćne smjene, s posljednjom mušterijom, mladom djevojkom Sabinom (Matea Elezović) stupa u spolni odnos tijekom kojeg ju iz užitka brutalno zadavi. Hladno, kao da se ništa nije dogodilo, ostavlja auto kolegici te odlazi kući. Marina pronalazi Sabininu torbicu i mobitel te, čuvši na radiju da se traga za njezinim ubojicom, s bogatom rođakinjom Majom (Petra Težak) iz Zagreba pokušava pobjeći poludjelom Frani.

Iz samog scenarija proizlazi žanr trilera, režijski uspostavljen u okvir art trilera. Oki se koristi dugim kadrovima, tišinama te uporabom oblika intervjua i naracije izvan kadra preminulih likova. Prvotno tri djevojke u kraćim razmacima predstavlja u formi intervjua u kojemu one govore odakle su te koji su im životni ciljevi. Potom vrlo brzo ubija prvu, Sabinu,

ostavivši Marinu i Maju žive te na taj način kod gledatelja budi zanimanje za konstruiranu filmsku formu jer se logikom uspostavljenog koda očekuje ubojstvo i njih dvije. Stvorivši jasan kod gledanja odmah na početku moglo bi se zaključiti kako time Oki zapravo gubi na napetosti, no naprotiv, s činjenicom da gledatelji znaju više od likova redatelj postavlja publiku u zanimljiviju poziciju - poziciju nadmoći. Pobuđuje zanimanje kako će uopće doći do ubojstva, ali i ostavlja mogućnost nepridržavanja vlastitoga koda koristeći filmski zanimljive obrate.

Redatelj vara gledatelja i neuspjelim napadom na Marinu. Nakon što se napad dogodi, Frane i gledatelji uvjereni su u njezinu smrt pa stoga ubojica nastavlja progon za preostalim svjedokom - pobjeglom Majom. Redatelj dalje stvara napetost, probudivši nadu za Marininim preživljavanjem kada ona nenadano ustaje te oslabljena sjeda na jednu od klupica u prekrasnom splitskom noćnom ambijentu. Idiličnim ambijentom i fotografijom stvara ugođaj nade u budućnost no već sljedećim rezom na širi kadar uviđamo da do nje sjedi Franina sestra koju smo do tada doživljavali pozitivnom. Tu Oki ponovno stvara preokret jer nam ne dopušta uvid u sadržaj njihova susreta već u jednoj od sljedećih scena šokira ulaskom njegove sestre u stan s krvavim rukama i nožem. Tada paralelnom montažom pratimo Ivanu kako pere krvave ruke, mrtvu Marinu na klupici te Franu kako davi Maju.



Slika 5: Prikaz crno-bijele filmske slike idiličnog ambijenta na kojem umire Marina u filmu *Mrak*

Oki mnogim obratima u filmski sporome ritmu, s gotovo u cijelosti statičnim kadrovima, realizira napetost i polagano razlaže likove i „osvjetljava novo svjetlo“ na njihove karaktere. Ono što je na početku djelovalo samo kao začudan, pomalo latentni odnos brata i sestre na kraju se pretvara u zločinački pohod u kojemu nema ni razloga ni osjećaja za nikoga drugoga osim za njih dvoje. Uz to Oki gradi likove čak i kada su oni mrtvi, njihovim ispovijedima na mjestima ubojstva. Kroz njih percipiramo različitosti ljudskih karaktera a autor zapravo implicira kako svatko drugačije percipira smrt. Svaki od ubijenih likova biva zaokružujn zasebnim kadrom iz intervjua u kojemu žrtve šute te samo glumom raspoznajemo njihove osjećaje. Premda ti kadrovi djeluju pomalo banalno jer im se na licima iščitava pojednostavljena tuga zbog vlastite smrti, redatelj pokazuju trunke ljudskosti u poprilično hladnom filmu.

Oki uspostavljeni kod gledanja filma krši u samoj završnici nenajavljenim ubojstvom. Naime, scena Rokove spoznaje monstruoznosti odnosa i djela svoje supruge i njezina brata nije prikazana a bila bi potrebna jer ničime Oki ne potkrepljuje njegovu odluku da ih otruje. Gledatelj ostaje uskraćen za saznanje radi li se samo o odluci proizašloj iz ljubomore ili utvrđene na grozomornim činjenicama. Njegov lik time bi bio bolje zaokružen i konkretiziran. Okoliš završnice i njezina bajkovita vizualnost u kontrastu su sa počinjenim djelima dvoje likova. Njihov bolestan odnos Oki nastavlja i u „zagrobnome životu“ koji slušamo kroz njihove ispovijesti, bez mnogo kajanja.

Film bi bio jači da nema ponekog viška kao što je glumački izrazito loša scena prodaje jahte ili scene s nepotrebnim epizodnim likovima kao što je scena kašnjenja taksija sa starcem i unukom. Očito Oki nije imao snage izbacivati iz filma prijatelje ili glumačku legendu Zlatka Crnkovića. Na trenutke predug, *Mrak* ipak uspijeva gledatelja uvjeriti u žanr i struktuirani kod. Trileru uspješno potpomaže glazbena podloga Vjerana Šalamona koji gradi sumornu modernu glazbenu partituru, uspješno simbolizirajući stanje glavnoga junaka, ali i moćne vizuale grada pod Marjanom. Izvrsnom crno-bijelom fotografijom direktora Raula Brzića, potpomognuto digitalnim formatom djeluje izrazito oštro i postiže Okijevu zamisao nemira i mučnine, dodatno pojačavši dugim kadrovima. Statičnim, uredno komponiranim i promišljenim duljim kadrovima ne stvara mirnoću, već naprotiv uspijeva unijeti nemir. Mirnoćom prizora, redateljevim odmaknutim sagledavanjem prizora, k tome u crno-bijeloj tehnici potpomaže jezovitost, tako da hladnim prosedeom, otuđenim i monstruoznim likovima, bez kajanja, bez Nolina pogleda u budućnost ili Ruićevog „ispetljavanja“ iz paukove mreže, *Mrak* ostaje jedan od najhladnijih i najokrutnijih hrvatskih filmova od neovisnosti.

7. AKCIJSKI TRILER

7.1.VRIJEME RATNIKA

„Zašto misliš da ih ima više?“

Lik Josipa Gende u filmu *Vrijeme ratnika*

Nakon što je u kolovozu 1990. godine izbila pobuna militantnih Srba u Hrvatskoj, Dejan Šorak, za televiziju u jesen 1990. započinje snimanje filma *Vrijeme ratnika* koji postaje primjer filma koji precizno, metaforički anticipira početak sukoba i razbuktavanje Domovinskog rata.

Kroničar povijesti hrvatskog filma Ivo Škrabalo smatra da je Šorak „stvorio napetu halucinantnu situaciju kad jedne mirne nedjelje, dvojica ribiča, nekadašnjih ratnika, bivaju napadnuti bez ikakva povoda i upozorenja od nepoznatih i nevidljivih ubojica, čime kao da je anticipirao neočekivana krvava ratna zbivanja koja su uskoro i nastupila.“[13] Povoda za napad svakako nema, no uzroci su vjerojatno izrazito duboki, a može ih se tražiti u njihovoj „radnoj“ prošlosti. Dvojica bezimenih „ribiča“ u stvari su dvojica okorjelih profesionalaca od kojih je jedan bio u partizanima (Josip Genda), dok je drugi plaćenik, bivši član Legije stranaca (Krunoslav Šarić), a spaja ih njihov posao i međusobno profesionalno razumijevanje. U svemu ostalom dvojica likova u potpunosti se razlikuju u odnosu na moralne, obiteljske i seksualne vrijednosti, što vodi i do međusobne svađe. Autor ne otkriva kojih nepoznatih devetero napadača napada te ukazuje na to je to gotovo pa i nebitno. Njih dvojica tvore jedan „zajednički svijet“, te su uzroci napada u suštini isti. Iako su napadači nepoznati, nisu i nevidljivi kako tvrdi Škrabalo. Jasno je prikazano da se radi o osobama srednje i starije životne dobi, upravo kao što su i naša dva protagonista. Šorak, u stvari jasno poručuje da se više različitih svjetova iz prošlosti našlo na jednom mjestu na kojem kreće oružani sukob između njih samih. Zanimljiva je zamjena teza koju autor postavlja gdje njegovi glavni likovi kreću u lov na ribe, da bi zatim postali lovina, a na kraju i lovci na svoje moguće ubojice.

[13] Vidi Škrabalo, Ivo, (2008) *Hrvatska filmska povijet UKRATKO (1896-2006)*. 1. izd. Zagreb: V.B.Z. d.o.o., str. 173.

Dejan Šorak, postmodernistički postavlja žanr trilera gradeći ga na osjećaju opasnosti koja prijeti glavnim protagonistima. Ipak, oni su u srži, temeljem svoje prošlosti, ali i postupaka u samom filmu zapravo svojevrsni antagonisti. Scenaristička perspektiva je u stvari unutarnja, proizlazi iz samih likova te gledatelj ne saznaje ništa više nego i oni sami. Prijetnju koju gradi od prvog trenutka uspijeva zadržati sve do samoga kraja, oslanjajući se često na atmosferičnu fotografiju Vjekoslava Vrdoljaka i konstantnu glazbenu podlogu Davora Rocca. Vrdoljak i Šorak opasnost od neprijatelja demonstriraju praznim totalima subjektivnih kadrova, koji bi trebali uobičajeno značiti da nema nikoga, a u ovom slučaju da nema opasnosti. No, takvim kadrovima redatelj nas samo još više uvlači u stanje likova i njihove slutnje. Isto tako, dok likovi na početku ustvrđuju da je jutros „već netko bio ovdje", autor kameru postavlja iza golih grana drveća, s blago povišena područja čime ostavlja dojam da ih netko promatra.

Film je postavljen u scenaristički okvir od jednog dana u kojemu je sve u potpunosti zaokruženo. Kako počinjemo sa zorom i vožnjom glavnih protagonista iz Zagreba prema rijeci, tako Šorak priču i završava u punom krugu. Nakon cijelog dana prepunog smrti i akcije dvojica prijatelja sjedaju u auto i odvoze se u suton. Premda je utjecaj *Južnjačke utjehe* Waltera Hilla nevjerojatno jasan, zanimljiva je i usporedba sa američkim klasičnim vesternom. Šorak, u duhu pravog vesterna režira dvoboje među likovima. Nakon što Gendin lik povjeruje navodnom trgovačkom putniku (Sven Lasta), okrene mu leđa kako bi krenuo dalje. No, trgovački putnik tada ipak zapuca, a spašava ga njegov prijatelj s lukom i strijelom – „Indijanac". Pred kraj, Šorak svjestan svih utjecaja koje preuzima, poigrava se s gledateljem kada se protagonistima iz daljine, gotovo kao John Wayne približava lovočuvar (Edo Peročević), a lik Krune Šarića izgovara: „Konačno pošten kaubojski susret."

Akcija se gradi od samog početka, od njihova dolaska na jezero i bacanja prve udice. Nakon što ubiju prvog napadača i zaključe kako možda nije jedini, odmah slijedi dokaz toj tvrdnji, kako za gledatelje tako i likove; vatrena pucnjava na njih s jurećeg glisera. Dok nema akcije, mističnu atmosferu, osim glazbom, redatelj gradi kadrovima prirode. Močvarni putevi, šumski krajolici, graktanje i let ptica s drveća koliko god mogu na prvi pogled izgledati lijepo, stvaraju nelagodu i nagovještaj opasnosti. Čistine, šume, rijeke – svako od tih mjesta potencijalna je prepreka i mjesto smrti glavnih protagonista.

Od ostatka filma nekako odudara scena kada lik Krune Šarića upada u vikendicu u koju je također zbog seksa prethodno provalilo i dvoje mladih (Siniša Juričić i Sanja Marin). Predstavljajući se kao vlasnik vikendice traži novac za oštećenu bravu i vrata no kada mu ne mogu ponuditi novac djevojka u razmjenu nudi seks. Gotovo bez pogovora sve strane pristaju

na to te mladić ostavlja svoju djevojku i izlazi iz vikendice. Šorak situaciju pokušava opravdati Šarićevim pištoljem kao prijetnjom no problem je u tome što on nikada nije spomenuo, niti je vidljivo da bi želio seks s dotičnom djevojkom, već to ona sama neuvjerljivo nudi: „Ako spavam s vama, hoće li to onda biti u redu?“

Neovisno o ponekom pojednostavljenju, Dejan Šorak ponovno uspješno stvara film nošen samo s dva glumca i ponekom sitnom, čak ne sporednom već gostujućom ulogom. Gotovo proročki pretkazuje ne samo Domovinski rat već i podjele koje se u Hrvatskoj događaju i više od dvadeset godina nakon rata. Jedini mladić u filmu, kojeg glumi današnji producent Siniša Juričić nakon dvojbenih postupaka i pomalo neodgojena odnosa prema starijima, izgovara jednu istinu na kojoj se i temelji cijeli film: „Klima se oko vas promijenila, a vi još ništa ne shvaćate.“. Žanrom akcijskog trilera izvrsno je bilježena anticipacija jednog vremena koje će tek doći i konačno završiti 1998-1999. kada Šorak snima svoj novi film, također akcijski triler *Garciu*.

7.2.GARCIA

„Nikad se ne zna prava istina.“

- Drug predsjednik (Edo Peročević) u filmu *Garcia*

Za razliku od glavnih likova filma *Vrijeme ratnika*, Garcia (Dubravko Šimek) je klasični junak, protagonist sa željom da se pravda zadovolji. Rođeni Čileanac, potomak hrvatskog političkog emigranta, nakon što preživi u borbama Domovinskog rata, u poslijeratnoj Hrvatskoj pokušava pronaći ubojicu svoga oca i vlastiti identitet. Garcia Horvat je pravednik, svojevrsni Robin Hood, nezadovoljan stanjem u državi za koju se borio napada novonastale tajkune u Hrvatskoj i pokušava im uništit poslove. Mnogi ga zbog toga pokušavaju ubiti među kojima je i njegov očuh Mihovil Lucić (Krunoslav Šarić), za kojeg on vjeruje da je davno, u podnožju Anda, dao ubiti njegova oca. Taj isti Lucić, sada politički tajkun, ratni profiter, naručuje ubojstvo za svojega problematičnog i prijetećeg posinka Garciu.

Premda su neke usporedbe sa Shakespeareom valjane, a opisuje ih i sam Šorak iako tvrdi da nije bio svjestan „kako se zapravo radi o svojevrsnom preoblikovanom hrvatskom

Hamletu sadašnjeg vremena.“[14]. Nažalost, sadržajno se mnogo više može komparirati s meksičkom sapunicom. Velika obitelj hispanskog podrijetla, u kojoj je polusestra Viktorija (Linda Begonja) zaljubljena u polubrata Garciu. On je k tome „krvavo“ posvađan s očuhom i zaljubljen u časnu sestru Francescu (Ksenija Pajić). Sve to doživljava vrhunac kada u Istri upoznaje vozača trajekta (Josip Genda) i shvati da je on njegov biološki, navodno ubijeni otac. Skrivao se u Istri gdje mu se rodila kći, ona ista Francesca u koju je zaljubljen. I sve to prikazano u malo više od sat i pol vremena.

Uz pomoć dramaturških mehanizama, kao što je sveznajući pripovjedač, gledatelji mogu anticipirati Garcijinu ugrozu mnogo prije nego li on to sam uvidi. Tako se triler gradi oko konstantne prijetnje Garciji, a Šorka ga ponovno žanrovski nadopunjuje i pospješuje akcijskim scenama potjera i pucnjave. Uvjerljivi naturščik Dubravko Šimek, pjevač nekada popularne grupe Agrameri, glumački uspješno nosi film, ali usprkos toga ne uspijeva izgraditi kod lika potrebnu karizmu i izazvati emociju kod gledatelja. Njegove mimike i geste lica te ton glasa ne mijenjaju se kroz film, čak ni u emotivnim scenama. Šorak to nadoknađuje tehnički vještom režijom. Tako primjerice, film otvara bez glazbe, akcijskom scenom pljačke i paljenja dućana vjenčanica. Brzom montažom krupnih planova postiže napetost i dinamičnost, uspostavlja ton, ali i postavlja bezbroj pitanja na koja postupno odgovara kroz film. Napetost, koja traje sve do samog kraja, gradi na kontrastima mirnih i akcijskih scena koje točno potencira pomalo etno glazba Zrinka Tutića. Njegov stalni suradnik, direktor fotografije Vjekoslav Vrdoljak uspješno balansira kameru iz ruke i vožnje u akcijskim scenama, ali i ljepotu i mirnoću istarskog krajolika. Ipak, postoje mnogi scenaristički stereotipi i loše dijaloške scene kao što je njegovo buđenje u samostanu, okružen časnim sestrama koje se žele fotografirati s njim. Kulminacija je iskazana u obliku uzbuđenog pjevanja „Aleluje“ jedne od časnih sestara. Ujedno neuvjerljiva je i scena napada na Garciu kada Francesca podmetne leđa napadaču i govori mu kako na nju neće pucati. Atentator vičući „Časna, makni se!“, propušta čistu priliku za ubojstvom, što nije ni približno točan prikaz mafijaških napada, kao ni prezanje pred ubijanjem slučajnih prolaznika i civila.

Za razliku od loših, za radnju važnih scena, neke pomalo nevažne Šorak izvrsno i točno vodi po „rubu“. Kao na primjer kada fatalno zaljubljena Garcijina polusestra Viktorija ulazi u Garcijinu kupku suptilno pratimo njezinu seksualnu opsesiju s polubratom. Vrhunac je kada se može naslutiti i njegova želja za njom – „Samo sam htio vidjeti kad se popneš na prste.“

[14] Vidi Šorak, Dejan, (2000) „Garcija“ je samo film!. *Monitor* (online). Dostupno na: http://www.monitor.hr/clanci/garcia-je-samo-film/6534/

Incestuoznu, ali nepotrebnu scenu dobro i minimalistički uprizoruje na vrlo uvjerljiv način. Uz mnoge nesavršenosti, djelo se scenaristički ipak dobro zaokružuje „Čehovljevom puškom“ koja konačno opali u ljepoti istarskog krajobraza. Tijekom cijelog filma razne struje pokušavaju ubiti Garciu, što na kraju i uspijevaju.

Dejan Šorak, ovim akcijskim trilerom ponovno otvara važna pitanja u prijelomnom razdoblju Hrvatske države, no ovoga puta s mnogo manje uspjeha. Već sljedećim filmom *Dva igrača s klupe* vrsno se vraća filmu i društveno-političkoj kritici, ali ovoga puta žanrovski drugačiji.

7.3. ŠUMA SUMMARUM

„Baš je život kapitalističkog roba ono što tebi treba.“

- Branko Dvornik (Vilim Matula) u filmu *Šuma summarum*

Punih jedanaest godina nakon Šorkova *Garcije,* Ivan-Goran Vitez snima svoj cjelovečernji prvijenac *Šuma summarum* u kojem kroz žanr akcijskog trilera provlači i elemente humora. Gotovo altmanovski ansambl od 19 gotovo ravnopravnih glumaca postavlja u jedan prostor, eksterijer šume i njezine okolice u kojemu jedan po jedan gube glavu. Ipak, za razliku od Gorana Kulenovića čiji film *Pjevajte nešto ljubavno* iz žanrovski čiste komedije u samoj završnici prerasta u akcijski triler, Vitez u *Šumi summarum* odmah uspostavlja kod u kojemu vješto akcijskom trileru pridodaje sitne komične elemente. Premda na trenutke čak i pretjera kako gegom tako i dužinom (opsjednutost seksom kod lika Muhle kojeg glumi Luka Petrušić), gledatelj već nakon prvih deset minuta zna kakav će film gledati.

Pošto je očevim novcem kupio većinski udio hrvatske marketinške agencije, mladi Nizozemac Jongbloed (Jakša Borić) organizira *team building* koji uz sve ostalo uključuje i *paintball*. Pomalo je nevjerojatna činjenica kako mladi Nizozemac ne zna gotovo uopće engleski jezik. Takva postavka koristi filmu, no ostavlja dojam direktne scenarističke intervencije bez koje film ne bi u potpunosti funkcionirao. Svi se više ili manje sretni upuštaju u „igru za odrasle“ koju naprasno prekida lokalna, pomalo neandertalska obitelj, s domišljatim izmišljenim jezikom (kombinacijom bednjanskog te standardnog slovenskog i hrvatskog),

radivši im o glavi. Tu je i par gotovo suvišnih no nevjerojatno komičnih izletnika (Anita Matić Delić i Dražen Bratulić) koji će na kraju, u krucijalnom trenutku pomoći ili odmoći jednoj od „zaraćenih“ strana.

Redatelj nas već na samom početku, kroz prve kadrove, uvodi u izgled i bit same priče. Film otvara brzom izmjenom nepreglednih kadrova iz ruke koji prikazuju riječne brzace, vožnju glavnih likova na gumenjacima. Tijekom raftinga Branko (Vilim Matula) namjerno ili slučajno udari veslom u suprotni gumenjak i pogodi novog šefa. Već samo kroz tu dinamično raskadriranu scenu možemo shvatiti da će se raditi o brzom, pomalo sadržajno kaotičnom, no na kraju preglednom filmu tijekom kojeg neprestano prijeti mogućnost nasilja.

Premda ne vidimo samu Jongbloedovu ozljedu jer ju redatelj skriva zatamnjenjem, odmah potom Vitez otvara sljedeću scenu elipsom. Gumenjak u kojem je bio Branko već je na obali. On je ostao sam, zatvoren u kombi, dok se drugi prepiru kako se opravdati pred novim šefom. Majina (Nataša Dangubić) rečenica odmah jasno najavljuje smjer filma: „Mogli smo svi izginut!“, što se zaista, neočekivano uistinu i dogodi.

Autor se kroz prvih nekoliko minuta filma, kako na raftingu tako i u sceni zajedničke večere odlučuje na česte krupne kadrove protagonista kako bi gledatelji što prije upoznali likove i njihove, pomalo pojednostavljene, ali jasne karaktere. Kroz svaki krupni kadar saznamo nešto novo o svakom navedenom liku kako bi se kasnije, bez većih poteškoća, mogla pratiti akcija koja proizlazi iz samih njihovih karaktera. Također, brzim švenkovima s jedne na drugu osobu, popraćenim kratkom glazbenom temom, postiže brzinu i napetost situacije iako ona na prvi pogled to uopće nije. Određenim, sadržajno nepotkrepljenim, prenaglašenim zvukovima redatelj postiže atmosferičnost i izaziva nelagodu kod publike. Tako je recimo, već na početku filma, zatvaranje vrata kombija mnogo glasnije od dijaloga, da bismo pri odlasku kombija vidjeli prijetećeg lokalca Kuzmu (Goran Navojec) s puškom u ruci. Sve to spojivši kratkim glazbenim segmentom koji potencira autorovu želju – da gledatelji iz kadra u kadar postaju sve više svjesni nadolazeće opasnosti.

Ivan-Goran Vitez, kao scenarist nudi kroz film bezbroj sitnih, suptilno provedenih tragova nagovještavajući što će se dogoditi u filmu, tako da ih se na prvo gledanje gotovo i ne vidi ili ih se doživljava na drugačiji način. Tako primjerice, već na samom početku daje nam do znanja da lik Mladena (Luka Peroš) sudjeluje u naručenom ubojstvu, a da će jedna od žrtava biti Vesna (Hana Hegedušić). Kada za vrijeme večere Vesna odlazi od stola na spavanje Mladen pokaže rukom, imitirajući pištolj, te „zapuca“ prema njoj. On, u tom trenutku razgovara s

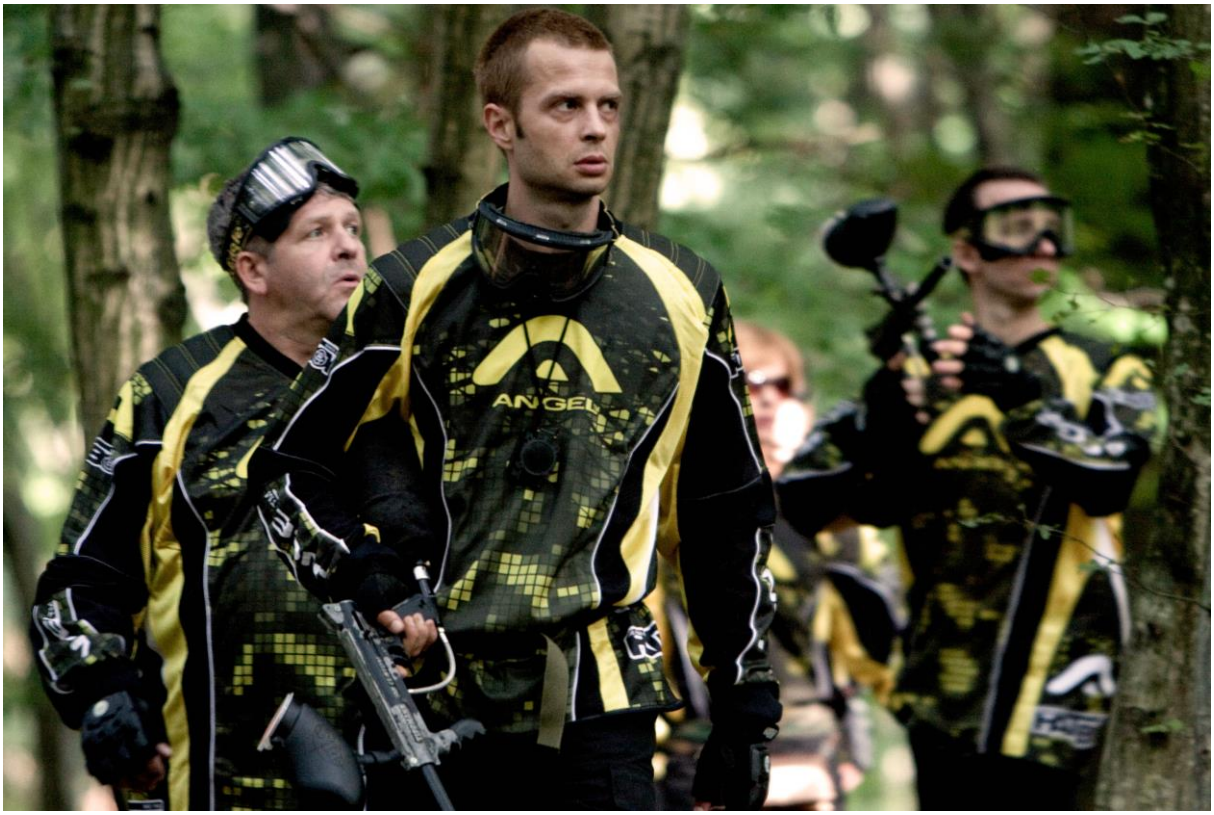
Ljudevitom (Đorđe Kukuljica), vlasnikom rekreacijskog kluba koji je također umiješan. U prvom gledanju filma, taj se mali segment ili ne zamjećuje ili mu se pridaje kompletno drugo značenje. Ipak, odmah potom Ljudevit odgovara rečenicom „Ma, ne zanima me! Što manje informacija imam to bolje.“, koja na jednaki način može biti različito tumačena.

Kroz film provlači se i Brankov flashback o dječaku kojeg pedofilni tetak posjećuje tijekom noći. Tim kratkim insertima, na apsurdan način možemo pomisliti da je to mogući prikaz Brankova djetinjstva, no u trećem ponavljanju shvaćamo kako se radi o kontroverznoj reklami koju izrađuje njihova agencija. Posljednji flashback prikazuje nam razgovor likova nakon gledanja reklame i nudi mogući odgovor što je potenciralo i bilo uzrokom organiziranog zločinačkog čina. Scenaristički, Vitez namjerno gledatelja konstantno vara i uvjerava u jednu stvarnost kako bi ju na kraju kompletno izokrenuo i dao joj potpuno novo značenje.

Za razliku od scenarista Viteza, redatelj Vitez, u suradnji s direktoricom fotografije Tamarom Cesarec, režijom ostavlja jasne tragove omogućivši dodatno otkrivanje zamršenog sadržaja. Filmskim izražajnim sredstvima uspostavlja pregledan kod u kojem gledatelju nudi rješenja prije nego li se ona i dogode. Svaki lik prije nego li bude ubijen sniman je u polu-blizom planu koji iznimno brzim zumom, popraćenim zvučnom podlogom, postaje krupni plan. No, redatelj taj postupak pred kraj filma dovodi na novu razinu kada zumira u samouvjerenu Maju dok govori: „Nemate ništa! Histerizirate!“ Time nam nudi mogućnost razmišljanja o sadržaju filma i nakon njegova kraja, nudi situacije koje će se tek dogoditi. Također, premda je Branko ustrijeljen i svi likovi misle da je mrtav, analizirajući „zumove smrti“ jasno je vidljivo da nije i da je upravo on taj na kojemu ostaje da sve do kraja razjasni priču. Uza sve moguće nedostatke, Ivan-Goran Vitez vješto i izrazito pregledno vodi pet različitih razina priče, gdje u nijednom trenutku ne dolazi u pitanje tko je tko.

Film u svojoj pozadini ima jake političke konotacije iz kojih i proizlazi cijela opasnost. Stranac, mladi europski *yuppie*, odlučuje se nasilnim, po njemu jedinim putem riješiti određenih zaposlenika koji mu smetaju na putu do profita. Vitez kroz film, katkad i pretjerano jasno kritizira Europsku Uniju i svjetski kapitalizam, a sve se svodi na dvije riječi koje Branko ironično izgovara Vesni: „Razvijeni zapad“. Filmski kritičar Nenad Polimac u osvrtu na film izdvaja da je „najnadahnutiji trenutak filma Matulin govor protiv kapitalizma, u kojem

objašnjava zašto korporacije ne vole trudnice i pametne ljude uopće. Tirada je vrlo sočna i očito je napisana "od srca"."[15]



Slika 6: Jakša Borić (Jongboed) i Željko Königsknecht (Sanjin) u filmu *Šuma summarum*

Može se izvesti teza da akcijski triler u Hrvatskoj nastaje poglavito u prijelomnim razdobljima naše povijesti, te se može jasno vezati na takve političke trenutke. Na samom početku devedesetih Dejan Šorak s filmom *Vrijeme ratnika* nagovještava rat, dok je u prijelomnoj 1999. godini *Garcijin* glavni lik u potrazi za društveno-političkom pravdom i osobnim identitetom. Tako i Vitez, poseže za akcijskim trilerom kritizirajući političke i društvene odluke koje će se tek donijeti za ulazak Hrvatske u Europsku uniju. Za vrijeme dok prevoditelj Sanjin (izvrsni Željko Königsknecht) „prevodi" Jongboedov motivacijski govor, a ustvari tumači razloge ubojite urote, svira usporena obrada europske himne, Beethovenove *Ode radosti*, hrvatske budućnosti.

[15] Vidi Polimac, Nenad, (2010) Toliko eksplicitne pornografijenikad nije prokuljalo iz domaćeg filma. *Jutarnji list* (online) Dostupno na: http://www.jutarnji.hr/ivan-goran-vitez----suma-summarum---toliko-eksplicitne-pornografije-nikad-nije-prokuljalo-iz-domaceg-filma/897547/

8. ZAKLJUČAK

Objedinivši i kategoriziravši na jednome mjestu sve žanrovski pozicionirane trilere, te njihove podžanrove nameće se pitanje na koji način se žanr u hrvatskome filmu razvija, koje su sličnosti i razlike unutar vremenskog intervala od 24 godine (1991-2015). Primjerice već strukturalno, unutar samog sadržaja primjetna je razlika u redateljskim tendencijama podžanra. Tako je vidljivo kako strogo gledajući ratnog podžanra trilera, u suprotnosti s predrasudama o hrvatskome filmu ima najmanje, svega dva primjera, dok je najviše filmova u kategorijama političko-špijunski i kriminalistički podžanr. U svakoj podskupini po čak četiri filma sagledavaju i detektiraju probleme hrvatskoga društva, pozicionirajući temeljnu ugroženost glavnih likova sukladno pravilima trilera kao žanra.

Zanimljivo je tako pratiti razvoj redateljskih percepcija i sadržajnih koncepata unutar političko-špijunskog trilera od 1992. do 2012. Gradacija uključenosti državnih struktura, bivših i sadašnjih operativaca i političara u pravilnom je i konstantnom napredovanju, tako 92' obrađuje se tek policijski sloj, da bi 97' u priču bili uključeni i bivši politički operativci za vrijeme domovinskog rata. Njima svima se 2007. pridružuju i hrvatske tajne službe, te u sporednim ulogama čak i ministri u Vladama RH, kako bi točno 20 godina nakon prvog primjera sve to bilo objedinjeno u jednom Ministru, što metaforički predstavlja cijelu vladajuću strukturu. Zamjetno je i koliko je sloboda izražavanja u autorskoj svijesti napredovala nakon raspada Jugoslavije. U kriminalističkom podžanru takav kontinuirani vremenski slijed nije ustaljen, već se zanimljivo grupiraju po dva filma u 96'-97' godini i 2013., stvarajući dojam kako uvijek jedan autor povlači drugoga, što svakako nema uporište u realnom stanju stvari. Ipak, zanimljivo je kako u niti jednom podžanru kao u kriminalističkom trileru ne dominira feminizam, tj. pozicioniranje glavnih ženskih likova, često i okruženih važnim sporednim ženskim likovima.

U svakoj od posljednje tri podskupine (psihološki-horor, art i akcijski triler) su po tri filmska predstavnika od kojih su svi zajedno vizualno i sadržajno različiti. Osim dva Matanićeva filma u kojima se očituje isti redateljski rukopis, ostali filmovi kroz sve tri kategorije svaki na svoj način dočarava konkretan žanr. Primjerice režijski postupci unutar tri art trilera u potpunosti su drukčiji, te tako je uočljiva razlika filmskog jezika i pristupa prema umjetničkom filmu. Jednako, unutar akcijskog trilera sadržajno autori teže drugom profilu

publike, a i uočljiva je gradacija u brojnosti likova (od filma sa svega dvojicom glavnih likova i epizodistima, do ansambl filma).

Vizualno je interesantno kako se žanr trilera, u čak osam filmova, dočarava kasno jesenskim ili zimskim ugođajem, dok Matanić čak radi i intrigantnu kombinaciju devetim filmom *Fine mrtve djevojke* prikazavši sadašnjost hladnim jesenskim tonovima i golim granama, a izrazito okrutnu prošlosti proljetnom, pomalo i koloristički crvenkastom slikom. Tako u čak devet filmova autori svjesno koriste vizual godišnjeg doba kako bi dodatno dočarali željenu atmosferu, dok u ostalih sedam od deset filmova nije bitno godišnje doba za njihov vizualni i sadržajni prosede.

Unutar glumačkih kreacija, redatelji dominantnog glumca filmskog razdoblja devedesetih i dvijetisućitih Ivu Gregurevića (*Što je Iva snimila 21. listopada 2003., Ne dao Bog većeg zla, Što je muškarac bez brkova?, Tu, Crvena prašina, Maršal*) angažiraju u svega šest filmova, dok u dva gotovo statira (*Sami* i *Svjedoci*). Kada zaista i ostvaruje veće uloge pretežno su to uloge okorjelih negativaca, za razliku od gore navednih likova njegove filmografije. Redatelji više posežu za manje korištenim glumcima na filmu kao što su Igor Serdar, Nikša Kušelj, Sven Medešek, Ecija Ojdanić, Nataša Dorčić, Igor Galo, Alma Prica i Vilim Matula. Među njima je i Goran Grgić koji ostvaruje također čak šest filmskih, doduše sporednih ali značajnih uloga, od kojih statira u svega jednoj (*Sami*). U gotovo svim filmovima njegov lik na negativan način utječe na život glavnog lika. Njegovi likovi prvotno čak ne djeluju kao negativci, već se tek naknadno otkriva kako u stvari ponajviše oni potajno rovare, a možda najbolji primjeri za to su uloge u *Ruskom mesu* i *Cvjetnom trgu*.

Već je prethodno predrasuda o domaćem filmu pretežito ratne tematike u ovome diplomskom radu odbačena, no postoji i druga teza kod publike kako često dominiraju i poratne teme čiji događaji vezani uz Domovinski rat utječu na likove i na taj način redatelji i scenaristi tvore filmske priče. Niti ta teza nije u cijelosti točna i može samo spadati u istu onu kategoriju predrasuda, barem kako je vidljivo u žanru trilera. Od 19 filmskih ostvarenja, svega pet filmova (*Zlatne godine, Treća žena, Kradljivac uspomena, Prepoznavanje* i *Garcia*) na određen način progovaraju o ratu, dok ostalih 12 filmova ni na koji način ne dotiču se rata, već pričaju priče o hrvatskoj svakodnevici, često smještene u neko univerzalno, neopterećeno vremensko razdoblje.

Od konstituiranja Republike Hrvatske sveobuhvatno i kronološki gledano ne postoji razdoblje svojevrsnog žanrovskog vakuma, već je uočljiv kontinuirani niz filmskih trilera kroz

obrađene 24 godine. Jasno, postojale su godine u kojima nije bio prikazan niti jedan triler, kao što je slučaj s 2014. i 2015., godinom nastanka ovog diplomskog rada, no uočljiv je neprekinuti niz koji zasigurno neće biti zaustavljen.

IZVOR PODATAKA

1. Gilić, Nikica, (2007) *Filmske vrste i rodovi*. 1. izd. Zagreb: Zagrebački holding d.o.o. – Podružnica AGM
2. Gilić, Nikica, (2011) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. 2. izd. Zagreb: Leykam international
3. Škrabalo, Ivo, (2008) *Hrvatska filmska povijet UKRATKO (1896-2006)*. 1. izd. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
4. Škrabalo, Ivo, (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.* 1 izd. Zagreb: Nakladni zavod Globus
5. Turković, Hrvoje, (2003) „Triler“ u *Filmski leksikon*, ur. Nikica Gilić, Bruno Kragić, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 701
6. Peterlić, Ante (2001) *Osnove teorije filma*. 4. izd. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 36.
7. Brešan Vinko, *Svjedoci*, Continental film, 2004, posebni dodatci: Berlinale 2004. – prilog (DVD)
8. Njegić, Marko, (2010) Zvonimir Jurić&Goran Dević: Hrvatski „crnci“ iz kreativnog braka. *Slobodna Dalmacija* (online). Dostupno na: http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/115707/Default.aspx
9. Šorak, Dejan, (2000) „Garcija“ je samo film!. *Monitor* (online). Dostupno na: http://www.monitor.hr/clanci/garcia-je-samo-film/6534/
10. Polimac, Nenad, (2010) Toliko eksplicitne pornografijenikad nije prokuljalo iz domaćeg filma. *Jutarnji list* (online) Dostupno na: http://www.jutarnji.hr/ivan-goran-vitez----suma-summarum---toliko-eksplicitne-pornografije-nikad-nije-prokuljalo-iz-domaceg-filma/897547/
11. Gottlieb, Sidney, (1995) Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews, Los Angelos, California, University of California Press, str. 150

INDEKS SLIKA

1. Slika 1. preuzeta s DVD izdanja *Crnci*, Continental film
2. Slike 2.1 i 2.2. preuzete s http://mojtv.hr/film/24271/treca-zena.aspx#!prettyPhoto[pp_gal]/0/ 27.10.2015.
3. Slika 3.1. preuzeta s http://www.filmski.net/sw4i/thumbnail/thumb?thumbId=33937 26.10.2015.
4. Slika 3.2. preuzeta s http://www.listal.com/viewimage/1960490 27.10.2015.
5. Slika 4.1. preuzeta s http://worldscinema.org/2014/11/dalibor-matanic-fine-mrtve-djevojke-aka-fine-dead-girls-2002-2/ 22.10.2015.
6. Slika 4.2. preuzeta s http://maxtv.tportal.hr/tvpreporuke/42062/Fine-mrtve-djevojke.html 22.10.2015.
7. Slika 5. preuzeta s http://www.cinemania.org.pl/oko-na-ba%C5%82kany-chorwacja-2014 19.10.2015.
8. Slika 6. preuzeta s http://www.kinorama.hr/filmovi/Suma-summarum/4 21.10.2015

FILMOGRAFIJA

1. VRIJEME RATNIKA (1991)

Redatelj: Dejan Šorak

Scenarist: Dejan Šorak

Producent: Vesna Mort (HRT)

2. ZLATNE GODINE (1993)

Redatelj: Davor Žmegač

Scenarist: Davor Žmegač

Producent: Damir Terešak (maXima film), Denys Fleutot (ICAV Paris)

3. NAUSIKAJA (1996)

Redatelj: Vicko Ruić

Scenarist: Vicko Ruić

Producent: Vicko Ruić, Željko Vukmirica (RZF Nausikaja)

4. PREPOZNAVANJE (1996)

Redateljica: Snježana Tribuson

Scenaristica: Maja Gluščević

Producent: Ankica Jurić Tilić (HRT)

5. RUSKO MESO (1997)

Redatelj: Lukas Nola

Scenarist: Lukas Nola

Producent: Vesna Mort (HRT)

6. TREĆA ŽENA (1997)

Redatelj: Zoran Tadić

Scenarist: Zoran Tadić, Pavao Pavličić

Producent: Zlatko Vitez (Glumačka družina Histrion)

7. GARCIA (1999)

Redatelj: Dejan Šorak

Scenarist: Dejan Šorak

Producent: Robert Jurišić (Ban film)

8. SAMI (2001)

Redatelj: Lukas Nola

Scenarist: Lukas Nola

Producent: Jozo Patljak (Alka film)

9. POTONULO GROBLJE (2002)

Redatelj: Mladen Juran

Scenaristi: Goran Tribuson, Mladen Juran

Producent: Ivan Maloča (Inter film)

10. FINE MRTVE DJEVOJKE (2002)

Redatelj: Dalibor Matanić

Scenarsiti: Mate Matišić, Dalibor Matanić

Producent: Jozo Patljak (Alka film)

11. SVEJDOCI (2003)

Redatelj: Vinko Brešan

Scenaristi: Jurica Pavičić, Vinko Brešan, Živko Zalar

Producenti: Ivan Maloča (Inter film), Ljubo Šikić

12. KRADLJIVAC USPOMENA (2007)

Redatelj: Vicko Ruić

Scenarsiti: Dino Milinović, Vicko Ruić

Producenti: Vicko Ruić (Filmska udruga Vizija), Ivan Maloča (Inter film), Marc Malecot (Section 7)

13. CRNCI (2009)

Redatelji: Zvonimir Jurić, Goran Dević

Scenarsiti: Zvonimir Jurić, Goran Dević

Producent: Ankica Jurić Tilić (Kinorama)

14. ŠUMA SUMMARUM (2010)

Redatelj: Ivan-Goran Vitez

Scenarsit: Ivan-Goran Vitez

Producentica: Ankica Jurić Tilić (Kinorama)

15. MRAK (2011)

Redatelj: Dan Oki

Scenarist: Dan Oki

Producenti: Slobodan Jokić (Udruga Kazimir), Umjetička akademija u Splitu (UMAS), Studio Fugo, Banana

16. ĆAĆA (2011)

Redatelj: Dalibor Matanić

Scenarist: Dalibor Matanić

Producentica: Ankica Jurić Tilić (Kinorama)

17. CVJETNI TRG (2012)

Redatelj: Krsto Papić

Scenarsit: Mate Matišić, Krsto Papić

Producent: Krsto Papić (Ozana film)

18. HITAC (2013)

Redatelj: Robert Orhel

Scenarist: Robert Orhel

Producentica: Ankica Jurić Tilić, Hrvoje Pervan (Kinorama)

19. NIJE SVE U LOVI (2013)

Redatelj: Dario Pleić

Scenarist: Dario Pleić, Branko Ružić

Producent: Ivan Maloča (Inter film)