

CODEN HFLJFV

## Sadržaj / Contents

### PORTRET REDATELJA: PETAR KRELJA

Diana Nenadić i Hrvoje Turković: POTROŠENE TEME? KAKO MOŽEŠ POTROŠITI ŽIVOT!? (Biofilmografski razgovor s Petrom Kreljom, Varaždinske Toplice, 27-28. kolovoza 2006) **3**

Nikica Gilić: ILUZIJA STVARNOSTI — GODIŠNJA DOBA PETRA KRELJE KAO GRANIČNI FILM **48**

Diana Nenadić: DOKUMENTARIZAM KAO ETIČKI IZBOR (O DOKUMENTARNIM FILMOVIMA PETRA KRELJE) **56**

Bogdan Kalafatović: NA PRIMJERU MOG ŽIVOTA **65**

Juraj Kukoč: FILMOGRAFIJA PETRA KRELJE **67**

BIBLIOGRAFIJA PETRA KRELJE **75**

### OGLEDI I OSVRTI

Bruno Kragić: JUČER, JUČER... (NOSTALGIJA I MELANKOLIJA LUCHINA VISCONTIJA) (Uz Ciklus Luchina Viscontija, Filmski programi, 26. listopada — 6. studenog 2006) **78**

Krešimir Košutić: INDIJA, TO JE ZEMLJA DALEKA (Uz Ciklus indijskog filma II, Filmski programi, 9-14. listopada 2006) **82**

Marijan Krivak: KEN LOACH ILI FILM ZA DRUKČIJI SVIJET **86**

Dejan D. Marković: GLASOVI S MARGINE — USPON I PAD AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA **92**

Mima Simić: MIRIS ZBILJSKOG (Uz film *Parfem* — povijest jednog ubojice) **100**

Joško Žanić: PAINT IT BLACK (Uz dvije ekranizacije romana Jamesa Ellroya) **104**

Igor Bezinović: NELAGODA I ZNATIŽELJA — KOGNITIVISTIČKI PRISTUP FILMU SKRIVENO MICHAELA HANEKEA **108**

### FESTIVALI

Goran Kovač: ZA SVAKOGA PONEŠTO (Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, igrani filmovi) **113**

Josip Grozdanić: D ZA DOKUMENTARCE (Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, dokumentarni filmovi) **117**

Diana Nenadić: OD »PRVE« DO POSTAVANGARDE (2. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa — 25 fps, Zagreb, 20-24. rujna 2006) **122**

Dejan Kosanović: 25 GODINA DRUŽENJA SA STARIM FILMOVIMA (Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone — Sacile, 7-14. listopada 2006) **127**

### REPERTOAR

Kinoizbor **131**

Izbor DVD-a **171**

### REAGIRANJA

Zlatko Vidacković: BOBO JELČIĆ SAM JE POVUKAO FILM IZ PULE (Povodom teksta Gorana Kovača o filmu *Ono sve što znaš o meni*) **183**

Enes Midžić: O ŠIBENSKOJ LUCI, RATNOM PLIJENU U LIMENKAMA I UNIŠTAVANJU HRVATSKE FILMSKE GRAĐE (Povodom reagiranja Dejana Kosanovića *Filmska limenka nije sasvim prazna*) **184**

### LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **191**

Duško Popović: BIBLIOGRAFIJE **194**

PREMINULI (Mario Saletto) **196**

### SAŽECI 197

### O SURADNICIMA 202

### DIRECTOR'S PORTRAIT: PETAR KRELJA

Diana Nenadić and Hrvoje Turković: WORN-OUT SUBJECTS? HOW CAN YOU EXHAUST THE LIFE? (Bio-Filmographical Conversation with Petar Krelja, Varaždinske Toplice, 27-28 August 2006) **3**

Nikica Gilić: ILLUSION OF REALITY — *THE SEASONS (GODIŠNJA DOBA)* BY PETAR KRELJA AS A BORDER FILM **48**

Diana Nenadić: DOCUMENTARISM AS ETHICAL CHOICE (ON DOCUMENTARY FILMS BY PETAR KRELJA) **56**

Bogdan Kalafatović: MY LIFE AS AN EXAMPLE **65**

Juraj Kukoč: PETAR KRELJA FILMOGRAPHY **67**

BIBLIOGRAPHY OF PETAR KRELJA **75**

### ESSAYS

Bruno Kragić: YESTERDAY, YESTERDAY... (LUCHINO VISCONTI'S NOSTALGIA AND MELANCHOLY) (Program of Films by Luchino Visconti II, Film Programmes, 26 October — 6 November 2006) **78**

Krešimir Košutić: INDIA, A FARAWAY COUNTRY (Program of Indian Films II, Film Programmes, 9-14 October 2006) **82**

Marijan Krivak: KEN LOACH OR FILM FOR DIFFERENT WORLD **86**

Dejan D. Marković: VOICES FROM THE MARGIN — RISE AND FALL OF THE AMERICAN INDEPENDENT FILM **92**

Mima Simić: THE SMELL OF REALITY (The Perfume — The Story of a Murderer) **100**

Joško Žanić: PAINT IT BLACK (On Two Film Versions of James Ellroy's Novels) **104**

Igor Bezinović: UNEASE AND CURIOSITY — COGNITIVE APPROACH TO THE FILM *CACHÉ* BY MICHAEL HANEKE **108**

### FESTIVALS

Goran Kovač: SOMETHING FOR EVERYONE (Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, feature films) **113**

Josip Grozdanić: D FOR DOCUMENTARIES (Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, documentary films) **117**

Diana Nenadić: FROM »FIRST« TO THE POST-AVANT-GARDE (25fps, 2nd International Festival of Experimental Film and Video, Zagreb, 20-24 September, 2006) **122**

Dejan Kosanović: 25 YEARS OF FRIENDSHIP WITH OLD FILMS (Le Giornate del Cinema Muto / 25th Pordenone Silent Film Festival, Pordenone — Sacile, 7-14 October 2006) **127**

### REVIEWS

CINEMAS **131**

DVDs **171**

### REACTIONS

Zlatko Vidacković: BOBO JELČIĆ WITHDREW HIS FILM BY HIMSELF (In Response to Goran Kovač's Review of *Ono sve što znaš o meni*) **183**

Enes Midžić: ON *THE PORT OF ŠIBENIK*, WAR TROPHY IN FILM CANS, AND DESTROYING OF CROATIAN FILM STOCK (In Response to Dejan Kosanović's Reaction *Film Can Is Not Completely Empty*) **184**

### CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **191**

Duško Popović: BIBLIOGRAPHIES **194**

DECEASED (Mario Saletto) **196**

### SUMMARIES 197

### CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 202

*Diana Nenadić i Hrvoje Turković*

## **Potrošene teme? Kako možeš potrošiti život!? — biofilmografski razgovor s Petrom Kreljom**

(Varaždinske Toplice, 27-28. kolovoza 2006)



Petar Krelja (foto: Kruno Heidler)

### **Obiteljsko okruženje — film u djetinjstvu**

**Hrvoje Turković (T.):** *Reci nam nešto o svojoj obitelji i kako ste se selili i skrasili u Puli?*

**Petar Krelja (K.):** Moj otac Davor bio je u mladosti vrlo temperamentan Dalmoš, možda najtemperamentniji u srednjoj Dalmaciji, i to je ostala trajna osobitost njegova ponašanja, koja je bitno utjecala na život naše četveročlane obitelji. Sam je potekao iz bogate građanske familije, koja je uvijek morala imati barem jednog svećenika. Rano je ostao bez oca (moga djeda Josipa), pa su brojni stričevi, određivši da se upravo on ima zarediti, nedvosmisleno upozorili malog Davora da će ga razbaštiniti ako ne udovolji njihovu zahtjevu. No, on je izdržao tek dvije godine u splitskom sjemeništu, odlučivši se, uz suglasnost majke Marije, da odustane od svećeničkog zvanja. Htio je studirati glazbu, pa je dospio u da-

leki Vršac, u Srbiju, gdje se, u sklopu srednje vojne muzičke škole, moglo besplatno školovati. Budući darovit, brzo je dospio u kraljevski simfonijski orkestar, gdje ga je bio čuo Lovro Matačić i pohvalio njegovu svirku na rogu i timpanima. Poslije ga je, stjecajem životnih okolnosti, dopao udaljeni Štip, u istočnoj Makedoniji. Tamo je pala romantika s devetnaestogodišnjom Pavlinom, a iz braka Makedonke i Hrvata rodila su se dva sina, Branko i Petar. Jasno, s obzirom na njegov temperament, teško se mirio da zauvijek ostane na jednom mjestu, pa smo, kada sam navršio pet godina, otišli u Hrvatsku, u vrijeme endehazije. U Sisak...

**T.:** *Oko koje godine...?*

**K.:** Četrdesetih... U Sisku se također bavio glazbom, a s vremenom je, nadoškolavajući se, stekao status profesora glazbe. To je razdoblje bilo više nego teško, rubno, trebalo je ne-



Petar Krelja i Hrvoje Turković (foto: Kruno Heidler)

kako preživjeti s takvim brakom, a da stvar bude još gora, oca su bili deportirali na devetomjesečni prisilni rad u Njemačku; no, ne sjećam se da su roditelji u svojim razgovorima spomenuli neka šikaniranja ili slično, susjedi su nam, pamtim, bili više nego dobri... Po povratku svirao je u domobranskoj limenoj glazbi, premda je, ako je to uopće važno, povremeno konspirirao s partizanima. Poslije, kada je završio rat, ponovno smo se vratili u Štip. Tamo sam završio četiri razreda osnovne škole i tamo počinju moje spoznaje da postoji nešto što se zove film.

**T.:** *Kako?*

**K.:** Najprije su me bili zanimali sovjetski filmovi. Gledali smo ih s užitkom, ali je udar stigao s iznenadnom pojavom američkoga filma. Hollywood je zaludio cijeli grad, opsesivno se čekao svaki film, mnogi su se obavezno gledali onoliko puta koliko je bilo projekcija tog filma u gradu.

**Diana Nenadić (N.):** *Kako su se često prikazivali ti filmovi?*

**K.:** Svakodnevno po tri projekcije. Dvorane su bile uvijek pretrpane. Da bi se dobila karta, ponekad je trebalo stajati u repu i po četiri sata unaprijed. Štipu se osobito svidio Tarzan, zaludio je sve živo. Jasno, klinici su ga oponašali, gradom su se danonoćno razlijevali karakteristični prašumski urluci... Izborio sam si mjesto među odabranima koji su ga najbolje oponašali... Nije mi uopće bilo teško da, kada završi jedna predstava, odmah stanem u red za sljedeću!

**N.:** *Sam ili u društvu?*

**K.:** S društvom iz ulice. No, zbog tako čestih boravaka u kinu, ujak iz Skopja bio je moje roditelje upozorio da bi mi mogla stradati pluća u zatvorenom prostoru s toliko ljudi — zbog nedostatka kisika. Znajući koliko me film zaokuplja, roditelji su prečuli ujakova upozorenja. U gradu je došlo do novoga vala oduševljenja kada se pojavio čudesni američki film u boji *Bal na vodi*, koji je zaživio preko svake mjere i koji će zadobiti trajni kulturni status. Sve nam je u tom filmu bilo zanimljivo, a ponajviše glavna interpretatorica, čarobna Esther Williams, koja je vitkim tijelom u osvjetljenu bazenu izvodila svakojake plivačke bravure. Taj je film izrastao u kolektivnu opsesiju grada, a posebno dječurlije koja je, pod

dojmom trube vještoga Harryja Jamesa i njegove *Hora stacata*, ludovala za njegovim instrumentom. Još se danas sjećam kako smo do najsitnijih pojedinosti prepričavali što smo u filmu sve, za brojnih gledanja, uočili; neki su klinici čak tvrdili da u jednom trenutku glavna junakinja pipa partnera na nezgodnom mjestu, pa je onda trebalo ponovno pozorno odgledati film...

**T.:** *Kako si to podnio financijski? Ipak je to bilo oskudno poratno vrijeme...*

**K.:** Bili smo odlično razradili strategiju besplatnih upada. U to su doba osobito bila poželjna ljetna kina na otvorenom, koja su redovito bila znatno propusnija od zatvorenih zimskih. Koliko su se god redari trudili da nas onemoguće, mi bismo svejedno, prije ili poslije, osvanuli gusto posjednuti ispred platna. Predstave su se gledale u duhu neke kolektivne općinjenosti. Jasno, kako je to bilo doba gledalačke naive, ljudi su glasno reagirali na dramatična događanja na platnu. Upozoravali bi junaka: Pazi!... Otraga ti je!... Nemoj to dirati!... Bio je to spektakl nalik zajedničkom snu koji je, uz zvučnu vrpcu s ekrana, imao i burne popratne efekte koji su stizali iz gledališta.

**N.:** *A roditelji su dopuštali te česte odlaske u kino? Jesu li oni voljeli film?*

**K.:** Bio sam jako živahan klinac, silno naklonjen pustolovinama. Živopisni prostor rijeke Bregalnice (gdje se odigrala povijesna bitka između Bugara i Srba) omogućavala nam je da i mi vodimo neke svoje dječjačke bitke, koje su doista i bjesnile između suprotstavljenih ulica, a ja sam si bio umislio da sam predvodnik opasnije. Koliko se god otac trudio da me nadzire, uvijek sam mu uspijevao izmaknuti... Ipak, film je bio i ostao središnja preokupacija toga doba. Meni se bio tako duboko uvukao pod kožu da sam u postelji, prije spavanja, vrtio po glavi dojmljivije scene iz viđenih filmova. Koliko je ta zaludenost magičnom novotarjom tada bila velika, posebno svjedoči pojedinost vezana za mojega domišljata ujaka, koji je od mene stariji samo dvije godine: taj je, napravivši u čvrstoj kartonskoj kutiji dvije rupe, jednu sprijeda, drugu straga, zapravo bio načinio prvi kućni kinoprojektor; iza »projektor« postavio je nadasve složen sustav za napajanje električnom energijom, a na prednji otvor redao je stakalca na kojima su bile bojom oslikane nespretne figurice mačaka, pasa, konja, ptica... Urotnički bismo se zavukli ispod zamračena kreveta, gdje je bio smješten »projektor«, grozničavo uživajući u mirakulu na stijeni zida... Da, i roditelji su rado išli u kino, premda je mati davala prednost lijepoj literaturi.

**T.:** *Jesi li ti tada čitao?*

**K.:** Sa sedam-osam godina, koliko sam tada imao, čitanje me nije baš previše privlačilo. Ipak, urezala mi se u pamćenje priča koja se na makedonskom zove *Crnata kokoška i podzemnite žitelji* (*Crna kokoš i podzemni stanovnici*). Ta me se priča prikazom dvaju svjetova, a osobito onoga zagonetna podzemnog, strašno dojmila. Bila je tako duboko ušla u mene da sam se neko vrijeme bojao da se ne otvori pod i da me ne napadne strašna crna kokoš... Presudno važna bila mi je baka Donka, njezino pripovijedanje. Spavali smo skupa u

maloj sobi i ona bi mi, nakon što bismo ugasili svjetlo, kazivala brojne zanimljive priče. Te su me priče uvodile u san...

**N.:** Otac vas nije tjerao da se bavite glazbom?

**K.:** Brat je pohađao srednju muzičku, a ja sam, dakako, maštao o trubi i nešto već pokušavao...

**N.:** Kako se dogodilo da ste se preselili u Stari Grad na Hvaru?

**K.:** Zapravo, otac je trebao preuzeti gradsku glazbu u Splitu. Da ju je uspio i doista preuzeti, moj bi život izgledao drukčije. Bilo je to doba kada nije bilo stanova i rekli su mu da se mora strpjeti. Posrećilo se da je Stari Grad tada tražio dirigenta koji bi bio vičan utemeljiti limenu gradsku glazbu, pa smo se odlučili čekati splitski stan na obližnjem otoku. Tada mi ime Hvar nije ništa govorilo. U tom smo bajkovitom prekrasnom mjestu ostali pune tri godine, od 1950. do 1953. godine.

**N.:** Je li tamo postojalo kino?

**K.:** Prva moja spoznaja bila je da tamo zapravo nema kina. To me užasnulo. Oko kuće u kojoj smo bili odsjeli nalazila se dražesna lučica s mulom i stari gotički mlin obrastao bršljanom; kroz borovu se šumicu stazicom posutom crvenom zemljom i borovim iglicama išlo do lanterne, odakle je pucao prelijep vidik na hvarsku valu — čista bajka. Ali što je sve to vrijedilo kada u gradu nije bilo kina! Stvar sam donekle pokušavao kompenzirati starim trikom: prije spavanja vrtio sam u glavi filmove koji mi još nisu bili izbljedjeli. Pa ipak, jednoga se dana, iz čista mira, dogodilo kino! U grad je stigla putujuća šesnaestica. Kraj Hektorovićeve Tvrdlja nalazila se je zgrada u kojoj su se — u praznoj velikoj dvorani s drvenim klupama — vrtjeli filmovi. Tamo sam pak bio stalno na mukama što da gledam: film na ekranu ili projektor koji je bio među nama i koji je izlagao pogledu ono što me oduvijek silno zanimalo — unutrašnjost svojega mehaničkog stroja. Nisam nikako mogao dokučiti kako se ona vrtnja kotačića, skakutanje vrpce i raspršivanje svjetla pretvara u brbljave slike na ekranu. I tako se, u znatno smanjenu opsegu, gledanje filmova ipak nastavilo.

**T.:** Kako si često odlazio u kino?

**K.:** Jedanput tjedno.

**T.:** A odakle je dolazio?

**K.:** Vjerojatno iz Splita. Ma što se prikazivalo, uvijek sam, jasno, čučao u prvoj klupici. Ali, nekako su nestali filmovi koje sam volio. Na primjer, *Mildred Pierce* nije baš bio primjeren mojem uzrastu, ali svedjedno sam ga gledao. No, moram reći da je život u Starome Gradu bio toliko zanimljiv da je bol zbog nepostojanja kina malo-pomalo kopnila.

**T.:** U Štipu si bio sa svojom »bandom«, a ovdje?

**K.:** U »paizu« očarale su me djevojčice! Tu je vladala visoka građanska disciplina, ili malograđanska — odijevanje, rihtanje itd. — a onda se i ritualno šetalo rivom... Te su djevojčice, činilo mi se, bile sve jedna ljepša od druge. Diskretno su se uspostavljale međusobne simpatije. Ali, pokazalo se da ima i drugih zanimljivosti u gradu. Na primjer, takozvane

bule, poštanske marke. Marke svih mogućih boja i oblika: okrugle, trokutaste, kvadrataste... iz latinameričkih zemalja. Osim što su bile vizualno privlačne, imale su i neke zagonetne, nama nepoznate, mirise dalekih kontinenata. I onda smo razvili strašnu trgovinu kod nekog zagonetnog tipa. Dok nam je nudio zbirke atraktivnih maraka izloženih snažnom mlazu svjetla, njegovo bi lice uvijek ostajalo u tami, nevidljivo. A zatim smo ih međusobno mijenjali, cjenkali se. Neko vrijeme zaludivale su nas i čokoladice u kojima su bile pohranjene sličice ondašnjih nogometnih asova.

**N.:** Je li Stari Grad imao knjižnicu?

**K.:** Imao je. No, imao je i nešto drugo. Stripove koji su stizali iz Zagreba i Beograda — *Plavi vjesnik*, *Politikin zabavnik*... Brod kojim su stizali jednom tjedno nestrpljivo se čekao — s njim je dolazio i veličanstveni Princ Valiant, pa moj Tarzan i toliki drugi! Znao sam stajati na mulu čekajući da se na obzoru pojavi vapor Perast sa svojim dragocjenim teretom, a prvo bih osjetio daleki reski miris ugljena po čemu sam znao da napokon stiže. Tako da su stripovi bolje kotirali nego čitanje knjiga. Dosta sam dugo sabotirao čitanje. »Umba lamba tuk maori otkuda se ovaj stvori« — i danas me poneka replika iz popularna stripa zna podsjetiti na starogrojske dane...

**T.:** Stripove si čitao u knjižnici?

**K.:** Kupovao sam ih.

**T.:** Davali su ti džeparac?

**K.:** Davali su mi za te stvari. Doduše, moja se nezainteresiranost za čitanje u jednome trenutku ipak prekinula; bio sam iz čista mira, i ničim izazvan, dograbio knjigu izazovna naslova — *Germinal* i, odjednom, nema ničega drugog nego ja koji u jedanaestoj godini ne ispuštam tu zaguljenu knjižurinu iz ruku. Tamo kod lantere, smjestim se u škrapicu i čitam, čitam...

**T.:** A kako je bilo sa školom? Kakav je bio tvoj odnos prema školi, ili je ona potpuno izvan dosega tvojih sjećanja?

**K.:** U istoj školi, u Starom Gradu, moj je otac bio profesor glazbe. Tako da sam morao i kod njega ići na predavanja. On bi nešto otfućkao ili otpjevušio, a ja bih to morao notno zabilježiti na ploči.



Vesna Švec u *Običnoj priči* I. Opsiegera

**T.:** *Kako ti je išlo?*

**K.:** Pa, išlo je. Bio sam muzikalan, glad za glazbom bila je velika, a neko sam se vrijeme čak zanosio zamisli da bih jednog dana mogao biti virtuoz na trubi. Otac me podučavao osnovama glazbe na harmoniju koji smo bili zatekli u kući naše drage i slikovite šjora Mande. Uzgred budi rečeno kuća je nekoć pripadala obitelji Plančić, a njezin najslavniji član, slikar Juraj Plančić, živio je u sobi u koju se i moja obitelj bila smjestila.

**N.:** *Kako ste provodili dokolicu?*

**K.:** Dokolicu? Nije bilo dokolice. Postojalo je bogatstvo sadržaja. Čak i kada bih na večer ostajao sam sa gazdaricom. Tada su znale puhati one opake bure, valovi bi se ispod prozora dizali i tutnjali udarajući u obalu poput topovskih salvi. Ja bih se zabavljao improvizirajući na harmoniju, a šjora Mande učila bi me moliti. *Oče naš, Zdravo Marijo* i te stvari. Tako da se ta moja svirka miješala s udarcima valova i mrmljanjem starice koja je molila.

**T.:** *A gdje je bila mama?*

**K.:** Mama se liječila u Splitu, imala je zdravstvenih poteškoća. Bio sam jako vezan uz nju. Bila je anđeosko biće, naš odnos bio je gotovo savršen. Nikada glasa nije podigla na mene, nije trebala prijetiti, mi smo se bez riječi razumjeli. Njezina mi je odsutnost prčinjala veliku bol. Imala je crveni kaputić i onda bih ja, kada bih napokon dočekao da se starina Perast pojavi, gledao gdje je taj crveni kaputić, ima li ga ili nema.

**N.:** *A gdje je bio brat?*

**K.:** Brat je bio na školovanju u Splitu, tako da smo uglavnom otac i ja bili sami i praznili demižonke. I ja sam pio bevanđu, jer kišnica koja se u to doba tamo sakupljala s oluka i pila i nije baš bila dobra za piće. Osim toga, rekli su mi da, ako pojedesh tanjur srdela i popiješ vodu, odmah umreš. A ja sam to ozbiljno shvatio. Ribari su u podrum naše kuće donosili netom ulovljenu svježu ribu, srdele, palamide..., spremali je u salamuru, skladištili, a, bogme, uvijek nešto bacili i na naše gradele. Budući da smo mi bili furešti, došljaci, mještani su nam počeli, kao da je moj otac guverner na nekom



Sa snimanja filma *Ponude pod broj*

egzotičnom otoku, donositi grožđe, bademe, rogače, masline... Svako toliko netko bi zakucao na naša vrata s boršom ukusnih darova. Jedino sam s maslinama imao mali prolazni nesporazum: misleći da su šljive, bio sam u jednu slasno zagrizao i odmah je s nelagodnom ispljunuo!

## Pulsko razdoblje — film, književnost

**T.:** *Zašto ste prešli u Pulu?*

**K.:** Brat je vidio oglas u novinama u kojem Pula traži dirigenta gradske glazbe. A kako moj otac više nije imao strpljenja čekati Split, odmah je spakirao stvari i ja sam, s golemim žaljenjem, morao napustiti mjesto koje sam bio zavolio. Kada smo stigli u Pulu, bilo je neko teško južno vrijeme, sumorno preko svake mjere, a onda šok nad šokovima — pet kina! Tek sam nekoliko dana poslije shvatio čarobnu činjenicu da gotovo svaki dan mogu ići u kino. I išao sam ne mogavši se dugo načuditi da je tako nešto moguće. Iste godine proradit će i ono šesto — u Areni. Usporedno s brojnim kinima u moj je život stupila još jedna dugo odgađana velika novost. Brat čita do iznemoglosti, majka neprekidno, samo sam ja fakinaža. I onda mi on ponudi: čuj, veli, dobit ćeš od mene jedan dinar ako za petnaest dana pročitaš *Crveno i crno* Stendhala. Ja prihvatim okladu, navalim na čitanje i dokrajčim knjigu za nekoliko dana. Dinar od brata nikada nisam dobio, ali više nisam mogao prestati čitati. Gutao sam knjige i hvatao sve kinopredstave u gradu.

**T.:** *I dalje svakodnevno?*

**K.:** Ako su mi mogli platiti, svakodnevno. Stanovali smo jako blizu kina Beograd, pa bih ja, nekoliko minuta prije početka projekcije, navukao hlače i zum — u kino! A to je roditelje jako zabavljalo. Zapravo, sve je bilo nadohvat ruke, sva su kina bila u središtu grada, osim kina Istra pored Arene — udaljena čak pet minuta hoda! Ne mogu odrediti točno, možda s trinaest — četrnaest godina, postavio sam si pitanje koje sam u mislima pokušavao riješiti. Bio sam duboko uvjeren da je svaki film napravljen od jednog komada. Uzmeš kameru i odmah snimiš sve. Ali neprestance me mučilo ono kako: kako ti glumci, kako kuće i prostori razbacani na sve strane, kako ovo, kako ono... Kako sve to, u trajanju od stotinjak minuta, odjednom povezati, snimiti. Dakle, usporedno s nepomučenom uživanjem gledanja uvijek novih i novih filmova, pitanje o metodi nametnulo mi se posve spontano, ali ništa nije slutilo da bi to možda moglo biti nešto čime bih se i ja bavio. U to smo vrijeme imali veliku sreću da je u gradu postojala osoba, profesorica hrvatskog Ljubica Ivezić-Filipić, koja nam je predavala u gimnaziji i koja je bila utemeljila autonomni literarni klub Istarski borac. Slučaj je također htio da se našlo podosta literarno darovitih mladih ljudi, koji su jedva dočekali da mogu predočiti prve pjesničke ili novelističke radove. Imali smo jednom tjedno sastanke gdje su se čitali i analizirali ti radovi, a bio se uođao i običaj da nastupamo na književnim večerima u Puli, ali i da gostujemo u gradićima diljem Istre. Među intelektualno svježim i darovitim pojedincima posebno su se isticali Albino Crnobori, koji je pisao iznimno darovite novelete u istarskom idiomu i svojevrsni guru grupe Miroslav Bertoša, koji je, uz prozne sastavke, počeo pisati i oglede.

**N.:** *Koje su to teme bile, koja vrsta tekstova?*

**K.:** Pisali smo u prvom redu novele. Ja sam preferirao humoreske s dijalozima. Mnogo je tih priča objavljeno u našem glasilu *Istarski borac*, koji je izlazio dosta redovito. Ali, kako smo brzo sazrijevali, profesorica je uvidjela da će biti još bolje ako uređivanje lista prepusti nama. I tako, Crnobori i ja počeli smo ga zdušno voditi, bio je zaista dobar, počeo je ozbiljno konkurirati tada silno popularnu *Poletu*, a *Polet* je pak počeo preuzimati znatan broj naših članaka i tako smo mi, ne šaljući sami svoje radove, bili počašćeni da ih čitamo i u tom zagrebačkom listu.

**T.:** *Koje je to godine otprilike bilo?*

**K.:** 1956, 1957. Tada sam se odvažio u našem *Istarskom borcu* objaviti svoju prvu filmsku recenziju.

### Rane filmske kritike

**N.:** *Kada ste počeli posjećivati pulska kina jeste li imali društvo s kojim ste poslije mogli razgovarati o viđenim filmovima?*

**K.:** Išli smo uvijek kao klapa. Među nama trojicom četvoricom bila je i jedna djevojka — Marjuča. Temperamentno smo raspravljali o svakom odgledanom filmu. Onda sam se ja malo izdvojio u tom smislu da sam počeo pisati o filmu, dok oni nisu.

**N.:** *I kako su izgledale te prve recenzije, kako su ih prihvatili vaši prijatelji?*

**K.:** Nije bilo nekih posebnih reakcija. Prva je bila recenzija filma *Mr. Roberts* Johna Forda i Melvina LeRoya. Tiskao sam poslije i tekstove o Fellinijevoj *Ulici* i Resnaisovu dokumentarcu *Noć i magla*. U to sam doba pratio beogradski tisak, gdje se mnogo pisalo o filmu, više nego kompetentno. Počeo sam redovito odlaziti u gradsku knjižnicu, kamo su redovito stizali svi ti časopisi i novine. A stizalo je zapravo sa svih strana, sve relevantno, tako da sam gutao od korica do korica zagrebačke *Krugove*, posebno *Slamniga*, *Šoljana*, *Novaka*, *Kuzmanovića* itd.; s druge strane, prelistavao sam i beogradske *Izraz* i *Delo*, a ponajviše onaj njihov kulturni tjednik *Film danas*. Sve mi je to bilo dostupno i sve je bitno utjecalo na mene. Dojmile su me se bile neke Belanove filmske kritike. Film je, pokraj svega, bio i spas u gradu s otprilike četrdesetak tisuća mornara (koji su nas trebali čuvati od iznenadne vojne agresije sa Zapada). Kada to izade van, na Giardine, zabijele se kapice, a sve se žene posakrivaju, osim profesionalki... Bilo je teških zimskih trenutaka kada nalegne južina itd. I onda odeš u kino i sad si u izdvojenom blaženom svijetu, daleko od mornarskih kapica i tjeskobna zimskog ugođaja. I konačno, pojavljuje se ta Arena s domaćim filmovima.

**T.:** *Kada je krenuo pulski festival, jesi li gledao sve filmove?*

**K.:** Odmah sam počeo gledati sve.

**T.:** *Znači, ti si najstarija publika pulskoga festivala?*

**K.:** Preskočio sam festival samo jednom, kada sam bio u vojsci. Inače sam gledao sve, od prvog do posljednjega.

**T.:** *Ti si i najstariji kritičar na pulskom festivalu.*



Sa snimanja filma *Kovačica*

**K.:** Svakako. Zlatko Vidačković zabilježio je da sam i kritičar s najduljim kritičarskim stažom u hrvatskome filmu, pedeset godina od prve objavljene kritike. Vjerovali ili ne, pred vama sjedi takav čovjek.

**N.:** *Jeste li pisali o domaćim filmovima koji su se prikazivali u Areni?*

**K.:** Čini mi se da nisam. Bertoša je nešto objavio o jednom slovenskom eksperimentalnom filmu koji je bio uzbudio duhove na cijelom YU-prostoru.

**N.:** *Jeste li kao maturant već razmišljali da biste se možda bavili filmom, na bilo koji način?*

**K.:** Prije nego što odgovorim na pitanje, pada mi na pamet da sam se u jednom trenutku razočarao u film. Nije to bilo tek tako. Doživio sam neugodno prizemljenje, a prizemljila me knjiga koja mi je slučajno dopala ruku: *Filmska kultura* Béle Balázsa. Uzeo sam je iz napuštene biblioteke nekog socijalističkog saveza ili sl. u našem klubu; svatko bi uzeo ponešto, već prema naklonosti, a ja sam, dugo se kolebajući, naposljetku primio u ruke baš tu. I onda sam u toj knjizi odmah napiknuo montažu. Odjednom sam shvatio da film nije od jednog komada, nego da ga čini više komadića. Istog sam trena odjurio u kino. Sjednem i počnem gledati. I stvarno vidim: cap, cap, cap, cap... I odjednom uzbudjenje, bura, stalno trčim u kino i brojim kadrove kao lud, ali nikako da zadržim kontinuitet, jer ako je film zanimljiv, zaboravim brojati, pa se ljutim i počinjem ispočetka. I onda se javilo to razočaranje: pa znači, tako se to radi, pa oni mene sve vrijeme varaju, pa to je tvorevina, to su glumci, šminkaju se, na desetine puta ponavljaju scene. I sada nije više bilo ono o čemu sam ja kao klinac razmišljao: nije to sada neki ultraživot, savršen, veći od mene, nego ispada da je manji od mene, skrpan. Počeo sam gundati: što ti tu meni nešto plačljivo, kada ja znam da je sve to napravljeno. E, ali dolazi nova faza, kada počinješ uživati u tome kako je nešto napravljeno.

**N.:** *Jeste li bili svjesni montaže prije no što ste počeli pisati ili poslije?*

**K.:** Svakako prije, ali nakon prvoga očaravanja, brojanje kadrova me pustilo. Doduše, kada sam u dvorani JNA išao gledati *Oklopnjaču Potemkin*, već sam znao da me tamo čeka paralelna montaža s odeskih stuba, metaforički ustroj scena



Sa snimanja filma *Recital*

i slično. Gledao sam doslovce razrogačenih očiju da mi stvari o kojima sam čitao ne bi promaknule. Kada sam pak sjeo u dvoranu s namjerom da o nekom repertoarnom filmu napišem recenziju, više nego postupci zaokupljala me cjelina filma, posebno da li je njegova narativna strana dovoljno dojmljiva.

**T.:** *A poslije, kada si počeo otkrivati postupke, je li to imalo veze s tvojim pisanjem, je li utjecalo na tvoje pisanje u Puli?*

**K.:** Na samo pulsko pisanje još ne. Mislim da nema tih tragova. Osim, možda, u tekstu o Resnaisovu dokumentarcu. Zapravo, samo bih prezentirao o čemu film govori i u naznakama da li je i po čemu je umjetnički dojmljiv. Nedavno mi je došla u ruke jedna takva kritičica, koju sam pročitao s golemom radoznalošću i — strepnjom. No, napisana je dosta čisto, možda malo naivno, ali ipak je bila dobro strukturirana. Iznenađio sam se da sam već u prvom pokušaju postavio osnovne stvari. S druge strane, već tada me zaokupljalo kako drugi pišu kritike, općenito stvari osobnoga stila. Tko ga ima, a tko ne. Imam li ga ja. Osobito sam se divio ljudima koji su znali mudro, ali i okretno pisati; njihove sam tekstove pažljivo čitao; na primjer, više puta poznati Marin-kovićev ogleđ *O poetici i mehanici filma*.

**T.:** *Jesi li već imao neke omiljene filmove?*

**K.:** Itekako. Jasno da je i dalje vladala opsjednutost američkim filmom, jer tu su bili ne samo laganiji proizvodi nego i remek-djela onoga doba. Bio sam nepopravljivi ovisnik o suggestivnim učincima narativnog u holivudskim klasicima. No, istodobno, pojavljivali su se i europski filmovi i djela iz ostalih svjetskih kinematografija, koji bi najprije izazvali šok, a tek potom prihvaćanje i naposljetku razumijevanje. Odmah me silno bila zarobila Fellinijeva *Ulica*. Nisam zapravo znao što se događa. Znaš da te nešto moćno privuklo, ali to više nije ono što si prije gledao. A vidiš da te zgrabilo i ne pušta. Još mi je *podmukliji* udarac zadao japanski film *Legenda o Ugetsu* Kenjija Mizoguchija, koji se, ničim izazvan, lagano ušuljao u kino Zagreb. Sve mi je u tom djelu bilo zanimljivo, privlačno, ali i posve zagonetno; u dekoru rafinirana crno-bijela slijeda čudesnih prizora koji su oduzimali dah, mrtvi su opušteno komunicirali sa živima, i jedni i drugi ispuštali su, umjesto razgovora, jezive krike... U dvorani bila nas se okupila šačica namjernika, a to je za ono vrijeme bila katastrofa. Trebalo je biti najmanje dvanaest gledatelja da bi se prikazao film. I samo se jednom u Puli dogodilo da nas nije bilo dovoljno, pa smo nas trojica morali kupiti dvanaest ulaznica da bi se mogla održati predstava u Domu JNA (gdje se prikazivao sovjetski film novije proizvodnje). Dakle, izašavši iz kina na prazne Giardine šibane snažnom burom, osje-

ćao sam se zbuđeno, ali i nekako svećano. Imao sam osjećaj da mi se dogodilo nešto jako veliko, ali još nisam mogao razlučiti zašto je to tako veliko. Bili smo tih godina izloženi stalnim filmskim šokovima, jedan se još nije stišao, a već bi ga odmijenio drugi. U međuvremenu, sve više i više čitaš o filmu, informiraš se sa svih strana, nisi više naivac koji djetinjasto gušta film, nego praviš neke svoje prioritete. A pulsni je kinoprogram u tom vremenu nudio sve moguće žanrove i pristupe — s jedne strane eksploatacijske sjajno upakirane proizvode koji su stvarali paklenske gužve u dvoranama, a s druge umjetničke. Meksička melodrama, poljski crni film, neorealisti, francuski kriminalistički... sve je to tamo stizalo. A redovito i klasici iz kinoteke. Iz današnje perspektive djeluje čarobno da malo mjesto, s tridesetak, četrdesetak tisuća stanovnika, nosi praktički cijeli svijet na dlanu. Možda nije dopirala neka naglašena ezoterija, ali i takve bi stvari povremeno kapnule. S jedne strane imaš kino, a s druge vrlo organiziran život u književnom klubu, koji pametno vodi profesorica, škvadru koja neprekidno brblja o svemu tome. Povremeno su se znale događati i teške pijanke. U jednoj je prijatelj Bertoša, posredno i zbog filma, gotovo zaglavio. Dvostruku smo novogodišnju kinopredstavu nas dvojica pokušali dodatno uzdići litricom žestoke istarske rakije poznate kao grapa. U prvom filmu koji smo gledali Mario Lanza poneseo je pjevao onim svojim čokoladnim glasom, a jasno da je u to doba žestoke adolescencije nama to bilo neizmerno smiješno. Ostali su gledatelji došli da s užitkom provedu u kinu četiri sata i da dočekaju Novu godinu, neki su bili i osamljenici, a mi udri zezati... Dok se buteljka s grapom munjevito praznila i činila svoje, mi smo se grohotali i dizali noge na stolce, sve dok nas nisu potbuške izbacili na puste pulske Giardine. A Bertoša je bio, čini se, potegnulo malo više ili je bio manje izdržljiv od mene, pa se blažena izraza na licu onesvijestio. Ja sam bio toliko priseban da sam nekako uspio dozvati hitnu pomoć i kada su nas odveli na psihijatriju da nam ispumpaju želuce, rekli su mi da je malo falilo da mi prijatelj zaglavi. Moj brat je tamo bio stažist-liječnik, a šefica odjela bila je vrlo stroga, i svi su se pretvarali da imam nekakvu zagonetnu bolest, nisu htjeli priznati da sam mala obična pijandura. Ona se svojski mučila da dijagnosticira što je to malom, koja je to bolest. Tamo sam proboravio dulje nego što je bilo potrebno, da se ne bi prokužilo da mi je ispušan želudac. Za kaznu, sve to vrijeme igre skrivača, neumoljivo mi se motala po glavi glasovita napitnica — iz onog novogodišnjeg filmskog programa — u interpretaciji svjetski slavna tenora Marija Lanze!

**N.:** *Kakav je u to doba vaš odnos prema domaćem filmu?*

**K.:** Vanjska spektakularnost festivala bila je jača od sama sadržaja — domaćih filmova koji su se prikazivali. Grad temeljito izlijepljen plakatima, pa ono slijevanje masa prema ulazima u Arenu, pa povremeno izvođenje policije na konjima i ulične *barikade* u ulozu reguliranja prometa i kretanja ljudi i, naposljetku, ali ne i najmanje važno, same projekcije, koje su se znale izroditi u događaj za sebe — sva ta ritualnost bila je nalik silno uzbudljivu filmu. Dakle, najprije sam gledao domaće filmove kao dio spektakla, a tek poslije počeo sam vrednovati i rangirati pojedine naslove, no i tada, kao i danas, nisam baš bio vičan da u prostoru Arene uspostavim po-

sve *suvislu* recepciju filma. Samo usput, u ranome razdoblju festivala, i ja sam bio, više no mnogi drugi, prisnim dijelom festivalskoga spektakla; naime, moram podsjetiti na *zadanu ulogu* moga oca, koji je bio dirigent gradske glazbe pa je redovito, prije otvaranja festivala, kako se to kaže, intonirao državnu himnu; dakako i kada je Maršal bio u Areni, a često je bio, pa sam se ja znao praviti *važan* da, eto, postoji jedan Krelja zbog kojega se jednom godišnje bespogovorno na noge diže cijela Arena.

**T.:** *Jesi li onda imao upad badava?*

**K.:** A ne, bila su to dva različita posla. On je radio svoje, ja svoje.

**N.:** *Jeste li u tom vremenu imali prilike gledati dokumentarce?*

**K.:** Dakle, kina su bila profilirana repertoarno, art-filmovi prikazivali su se u kinu Istra, umjetnički u Zagrebu, ozbiljni repertoar — psihološke drame, opere i sl. — u kinu Beograd, u Partizanu vesterni i matineje, koje su meni bile fenomenalno privlačne, sa crtićima i Chaplinovim burleskama. Dvorana se orila od smijeha. Znao je zalutati i dokumentarac, kao *Svijet tišine* Mallea i Cousteaua. Taj me se film silno dojmio: spektakularne morske dubine u preljevima boja i svjetla, ribice, bizarni morski organizmi netipičnih oblika, sva ta čudna bića... Ali dokumentaristika, domaća i strana, znala bi zalutati samo tu i tamo. Tek poslije će se, prolazno, pokušati uvrstiti u program Arene pobjednički dokumentarci s beogradskoga festivala.

**T.:** *Jesu li i onda bile obvezne predigre?*

**K.:** Da. Zvale su se žurnali. Premda su ljudi tražili da se u kinima prikazuju dokumentarci, pravo sporadična pristupa imali su tek neki prigodničarski proizvodi. Zato me i zaprepastilo kada su mi jednom došli reći da u zagrebačkom kinu Kozara igra moj debitantski dokumentarac kao predigra. To je bilo ravno senzaciji.

**T.:** *Zapravo, poslije kada se pojavila televizija, filmski su žurnali bili ofucani, i onda su se učestalije prikazivali kratki filmovi. Vodila se i polemika da se ne prikazuju hrvatski kratki filmovi...*

**K.:** Ja sam čak zamrzio te žurnale, a reći ću i zašto. Budući da sam gledao sve filmove, a ti su se žurnali vrtjeli u svim kinima, bio sam prisiljen gledati ih i više puta uzastopce. Kada bi me poneki dopao i po deseti put, došlo bi mi da odem u kabinu i da ga zdrobim. Ni prvo gledanje nije bilo bog zna kako zanimljivo, jer su bili indoktrinirani i napravljeni po tzv. ključu — da zadovolje općejugoslavensku shemu.

### Studij u Zagrebu, kritika u Studentskom listu

**T.:** *Kako si došao do toga da upišeš studij komparativne književnosti? Jesi li tako odlučio zbog književnosti ili zbog općeg polja koje je tada studij pokrивao?*

**P.:** To je ono vrijeme kada razmišljaš kud ćeš, što ćeš. I opet je bila sretna okolnost da je Bertoša krenuo prema komparativnoj književnosti, pa sam i ja — informirajući se kod njegova — imao nekakav trag. Vidio sam da studij nije odveć specijalistički da te zarobi, nego imaš manevarskog prostora, ši-



rine, pa i za film. Imajući iza sebe nešto objavljenih filmskih kritika, činilo mi se da bih možda mogao pokušati ostvariti tvrdnju koju sam sa šesnaest godina, u nazočnosti prijatelja, samouvjereno izrekao: Ja ću se baviti filmom! To je istina, zaista sam izgovorio tu rečenicu i kasnije su me prijatelji znali podsjetiti: Znaš kad si ono rekao...

**T.:** Jesi li tada mislio na gledanje filma i pisanje o filmu, ili si pomišljao i na režiju?

**K.:** Ne, ni u jednom trenutku nisam pomišljao na režiju. Novelistika još nije bila posve izbljedjela, ali pisanje o filmu postalo mi je mnogo zanimljivije već i zbog toga što sam se toliko nagledao filmova, da sam jednostavno već disao s time i, kada sam stigao u Zagreb, fatalni Bertoša mi je u *Studentskom listu*, gdje je uređivao kulturu, ponudio da napišem nešto o filmu.

**T.:** Bertoša je bio nešto stariji od tebe?

**K.:** Dvije godine. Bio je vrlo darovit čovjek. Na sceni se pojavio zajedno s Alojzom Majetićem i Branislavom Glumcem. Bili su kao tercet nerazdruživi, ali mi se čini da je on intelektualno bio daleko najjači. Otišao je u vojsku i, kada se vratio, rekao mi je: Slušaj, u kritici može biti danas ovako, sutra onako. Danas ocijeniš film ili knjigu ovako, a na godinu, nakon novih provjera, ustanoviš da si pogriješio. Meni ta nepouzdanost kriterija ne odgovara, zanima me isključivo znanstveni pristup. On, koji je u literaturi imao zajamčenu perspektivu i već odlično kotirao, jednim je potezom odbacio sve, upisao povijest, naučio klasične jezike i postao uvažen — povjesničar.

**T.:** Kada si objavio svoj prvi tekst u Zagrebu?

**K.:** U ono sam vrijeme, 1959, imao problema sa smještajem, pa sam se šlepao kod brata u studentskome domu na Lašćini. On me krijumčario neko vrijeme, a onda su ga upozorili da to može potrajati još samo mjesec dana. U takvim okolnostima nisam se mogao usredotočiti na pisanje, tek kada sam našao prolaznu sobicu na Trešnjevci (s tri bučna cimera do mene) mogao sam se prihvatiti pisanja. I sad: pamet na papir. Za taj svoj prvi nastup u *Studentskome listu* bio sam se napeo da na dvije kartice sročim sve što mi se učinilo da sam dokučio o mediju pokretnih slika. Više ne znam kako je taj tekst izgledao, jer ga nemam. Premda mi se činilo da je odveć izmudrijan, svejedno sam ga predao Bertoši. Kupim *Studentski list* — nema teksta! Kupim ga drugi tjedan — opet nema! Kupim treći — nema! Vidim da je stvar propala. Pomislio sam, bolje da tražim drugi posao. Bilo mi je užasno neugodno pitati prijatelja u čemu je stvar, a mislio sam da je možda i njemu neugodno da mi kaže... Sretremo se, mjesec dana poslije, slučajno, i on me pita: Gdje si? Što se ne pojavljuješ? Suvar ti je bacio onaj tekst, ali nemoj to shvaćati tako ozbiljno. Toga će biti i inače. Pogledaj neki film s repertoara, pa ga recenziraj. I tako, odem, sjednem, pogledam, stavim olovku na papir...

**T.:** Jesi li predao u rukopisu ili kako?

**K.:** Tada se diktiralo daktilografkinjama. Uzgred, sjećam se, kada sam nekom zgodom diktirao tekst o autorima koji svojim filmovima degradiraju hrvatsku kinematografiju, a među

njima je posebno bio apostrofirana Fadil Hadžić, taj mi je pamflet kucala vrlo profesionalna i sabrana tajnica redakcije ne izustivši za cijelog diktata ni jednu riječ. Poslije sam saznao da je, odmah nakon mojega izlaska iz redakcije, zavalila: Joj, što mi je ovaj opraio moga Hadžića. Bila je to Hadžićeva supruga!

**N.:** Jesu li vam objavili tekst?

**K.:** Da, da, normalno. Ja sam i poslije malčice zabadao u njega. Smetalo me što olako praši u različitim smjerovima... Bio sam mu na radiju podario, o toj temi, i jednak komentar koji ga je potaknuo da me potraži i upozori kako bi toga već bilo dosta.

**N.:** Sjećate li se što ste mu konkretno zamjerali?

**K.:** U prvome redu, aktualni film koji je bio načinio — čini mi se da je bila riječ o *Službenom položaju*. Tada su, u spontanu prosvjedu mlade filmske kritike uperene protiv olakih komedijica (po iritantnosti prednjačila je *Šeki snima, pazi se*) pale i neke nevine žrtve. Poznato je da sam ja dobro ispljuskaio Bauerova *Martina u oblacima* ne želeći ili ne mogavši vidjeti da je to odlična komedija. A i Hadžića je, s nepravom, dopala i neka gorka pilula viška.

**T.:** A u *Studentskom listu* pisao si iz tjedna u tjedan ili kako ti je naletjelo?

**K.:** Pisao sam dosta redovito. Najprije isključivo o filmovima s tekućega programa, a potom i malo veće stvari poput oglada, primjerice u jednom sam bio sročio neke mudrosti o filmskoj glazbi. A onda su došli na red i polemički tekstovi. Najprije sam se htio obračunati sa svojom generacijom...

**T.:** Generacijom iz filmskih krugova ili...?

**K.:** Ne, ne, s generacijom u cjelini. Bilo je to jako borbeno vrijeme.

**N.:** Što vam je smetalo i koji su ljudi bili referentni?

**K.:** Čini se da mi je baš sve smetalo, ali — ako se ne varam — spočitavao sam im što o stilu nisu dostatno bili naučili od A. B. Šimića. Odgovorio mi je Marin Kuzmić, koji će se uskoro ostaviti pisanja i napustiti Zagreb. No, nije mi dao vrag mira pa sam se bio okomio i na vlastiti odsjek — komparativnu književnost. Da je isprazna, da mladim ljudima krade vrijeme i takve stvari. Onda sretnem u tramvaju svoga profesora književne teorije i metodologije, Svetu Petrovića, i on me odmah zaskoči pitanjem: Joj, jeste li pročitali onu svinjariju u *Studentskom listu*? Propentao sam da je to moj tekst, bilo mi je neugodno, njega i njegova predavanja sam obožavao.

**N.:** Znači li to da niste bili zadovoljni fakultetom?

**K.:** Ja sam htio dobiti nešto od fakulteta, da to bude velika, jaka stvar s kojom ću se nositi, hrvati. Duboko nezadovoljan ponuđenim, počeo sam mahnitito tražiti prikladniji studij. Doma imam tri indeksa s velikim brojem položenih ispita. Najprije sam spas pokušao naći na čistoj filozofiji; prvu godinu odradio sam više nego uspješno. Bila me zanimala grčka filozofija, predavao je šef katedre Bošnjak, ali tamo su bili i drugi poput Pejovića, Supeka... Zbog studija kazališne režije brzopleto sam odustao od filozofije i nasadio se na još ispra-

zniji studij no što je bila komparativna (koju sam ipak uspio na silu diplomirati); jedino što je na Akademiji vrijedilo bila su Marinkovićeva predavanja iz dramaturgije, ali ne toliko zbog sama predmeta koliko zbog Rankovih riječi i rečenica koje sam uživao slušati...

**N.:** *Kada ste upisali taj studij?*

**K.:** Godine 1962/63. Već sam bio apsolvant komparativne. Naime, prije toga bila je praksa, ako netko završi neki drugi fakultet, može upisati režiju na Akademiji u trajanju od dvije godine. A upravo su te godine promijenili to pravilo, određivši da i taj studij traje pune četiri. Jer ja bih lako bio završio i ovaj da je trajao dvije (kao što su to prije učinili Peterlić i Lisinski). Ta me godina provedena na Akademiji potpuno obeshrabrila; nismo otišli ni na jednu probu, nismo pogledali ni jednu predstavu. Bila su samo teorijska predavanja, po meni manje-više — nezanimljiva. Kakav je to studij režije gdje te, osim iznimke Marinkovića, najviše zanima francuski kod Batušićke i glazba kod Gagića. Gubilo se vrijeme i onda sam odustao.

**T.:** *Je li netko na komparativnoj predavao o filmu?*

**K.:** Ne, ne... Ivo Hergešić, koji je bio šef katedre, pisao je o filmu; mene je, kada je skužio da se bavim filmom, čak pitao što mislim o Boglički, što o Ivanu Goranu Kovačiću, koji je također pisao o filmu, pa razne druge stvari. Ali ništa više od toga.

**N.:** *Nije vas pitao što mislite o pojedinom filmu.*

**K.:** Ne, to ne.

### **Skupina oko Vladimira Vukovića, alternativna kritičarska scena, zaposlenje na Radiju**

**T.:** *Kakav je bio tvoj odnos prema kritičarima u dnevnim novinama? Kakve su bile tvoje procjene?*

**K.:** Već sam se u Puli, kao srednjoškolac, počeo određivati prema meni zanimljivim kritičarima. Zarana sam, znate, bio nanjušio specijaliziranu emisiju na Radiju Zagreb, koja se zvala *Filmski mozaik*, a vodio ju je Hrvoje Lisinski. Na dan kada bi se emitirala to se u kući vrlo dobro znalo i uvažavalo, morala je vladati apsolutna tišina. Sve mi je u toj emisiji bilo zanimljivo, sve sam gutao, dakako ne sluteći da ću je, koju godinu potom, upravo ja preuzeti i, uz povremene promjene imena, voditi četiri desetljeća. U Puli sam, kao što rekoh, također bio zapazio i stanovitu privlačnost Belanova pisanja o filmu. Brzo sam naslutio da je došlo do najjačeg vrenja u Beogradu, da se tamo pojavio roj kritičara koji misle svježije, pišu drukčije, da već imaju i svoju časopisnu platformu. Zagrebačke »službujuće« jedva da sam zapažao, odmah je bilo jasno da su to ljudi koji, odradujući stanovite zadatke, zapravo prakticiraju recenzentsku rutinu, meni posve nezanimljivu i odbojnu. Već sam bio spreman povjerovati da se zapravo u Zagrebu na planu kritike ništa bitno ni zanimljivo ne događa, kada je iznenadna pojava oglada tiskana u časopisu *Filmska kultura* sve stubokom promijenila; zvaao se *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, a potpisao ga je meni tada potpuno nepoznati Ante Peterlić. Ne samo što je odudarao od svega što se do tada pisalo o filmu u Zagrebu po usmjerenosti na jedan postupak, nego je i globalnom

strukturiranošću, interpretativnom zrelošću i uklapanjem medija filma u širi umjetnički pa i civilizacijski kontekst zadobio programski karakter kojemu će se spontano prikloniti mnogi mlađi ljudi željni relevantna pristupa filmu. Sjećam se da sam, recenzirajući novoizašli broj *Filmske kulture* u *Studentskom listu*, posebno apostrofirao upravo Peterlićev ogleđ.

**T.:** *Kako ste se povezivali?*

**K.:** Iz Pule u Zagreb sam, da najprije to spomenem, došao s prijateljima, sa škvadrom. Dakako, tu sam zatekao Bertošu, ali sa mnom su došli i Albino Crnobori (koji je upisao pravo i od kojega se očekivalo da postane literat), Vladimir Ribarić i Tihomir Staničić — obojica čista filozofija. Ribarić zvan Riba — taj blistavi um iz Pule — bio je pravi razigravač, duboko nemiran duh, nešto nalik na junake iz proza Dostojevskog — izvrsne stvari do kraja. Nema tu laganice, samo su žestoke stvari u igri, dijaloški i kako god hoćete. Razgolićavajuće... Na žalost, umro je mlad, samo nekoliko godina nakon završena studija. Staničić je, s druge strane, bio sabraniji, blaži tip. Ševa smo ga zvali; vrlo brzo nakon studija napustio je Hrvatsku, a ove godine u Puli saznadoh da je u Americi postao izvrstan igrač pokera, koji na tome i lijepo zarađuje! Kada već spominjem Ameriku, prisjetio bih se da je tamo završio još jedan moj veoma darovit prijatelj iz pulskih dana — Dubrovčanin Jozo Dujmović, inače bratić Ive Banca. U San Franciscu, gdje se skrasio, nalazi se na čelu velikoga sveučilišnog kompleksa (računala), igra vaterpolo i svira čelo u sveučilišnom orkestru. Gostuje po svijetu na mnogim sveučilištima prezentirajući svoja teorijska dostignuća, koja imaju i praktičnu primjenu. U stalnu smo dosluhu i danas, dakako *e-mailovima*...

**N.:** *Ali, oni nisu pisali?*

**K.:** Riba i Ševa su pokušavali, čak sam ih bio doveo na radio jer su bili jednako educirani o filmu kao i ja. I u Zagrebu smo nastavili skupa fanatično ići u kino. Držali smo se zajedno. Na to duhovno bratstvo iz Pule polako se počelo nadovezivati i kristalizirati i ono zagrebačko. Teško mi je reći kada sam prvi put ugledao Lisinskog, Papića, Tadića, Ivandu, Peterlića, Kurelca, Bošnjaka, Bradarića i tolike druge iz mlađe generacije, ali budući da smo se stalno susretali na nekoliko zadanih mjesta kao što su Filozofski fakultet, gradska kina, *Studentski list*, a osobito Kinoteka — nije bilo moguće, a da se s vremenom ne upoznamo i počnemo družiti. Poslije će se pokazati, animatorski središnju ličnost te skupine, Vladimira Vukovića, bio sam zapazio već na gradskim ulicama. On je, a da to tada nisam znao, već zasjedao u glasovitoj zagrebačkoj kavani Corso, gdje su se mnogi od spomenutih, ali i nespomenutih, već okupljali i žustro raspravljali o filmu, ali i koječemu drugom za tzv. Vladekovim stolom. Nije trebalo dugo čekati pa da i ja zauzmem svoje mjesto za tim stolom.

**T.:** *Počeo si objavljivati u Studentskom listu. Možeš li rekonstruirati kako je teklo uključivanje u druge redakcije?*

**K.:** U mom se slučaju od sama početka oštro nametalo pitanje socijalnog etabliranja. Faks sam završio u roku, studij režije odbacio, i osjetio sam da više nemam kredita za »lufte-

sko« ponašanje. Roditelji, i inače slaba imovnog stanja, već su bili — školujući dva sina bez stipendija u drugom gradu — totalno dekintirani; istoga dana kada sam diplomirao rekao sam im da mi više ne šalju novčanu potporu, jer ću se sada sam snalaziti. Ali, za razliku od većine mojih novih prijatelja koji su od rođenja u Zagrebu, ja sam se osjećao izloženim jer nisam imao zaleđe — mogao sam opstati samo ako se zaposlim. Slučaj je htio da je Hrvoje Lisinski napustio vođenje *Filmskog mozaika*, jer su mu bili ponudili kudikamo veći i važniji posao — utemeljenje Trećeg programa Radija, pa je mene bila dopala čast da preuzmem emisiju koja mi je nekoć tako mnogo značila i na kojoj sam se odgajao. Ali, kako li sam se iznenadio kada su mi takorekuć već prvoga radnog dana odredili zadatak da, bez ikakva prethodnog educiranja, realiziram svoju prvu emisiju. To je izgledalo ovako. Nekako se došuljam do režije, tiho uđem i sjednem u kut. Podalje zaokupljeni svojim razgovorom spikeri: legendarni Valika Šverer i Ljubo Jelčić. Oni nisu znali da sam ja novi urednik, a ja im nisam govorio da sam taj, paralizirala me činjenica da nisam imao pojma kako se to radi. Onda su počeli razgovarati o novom uredniku, a ne znaju tko je. Nakon nekog vremena ohrabrim se i kažem: To sam ja, ali ja vam ništa ne znam. Tamo se zatekla Snješka Knežević i ponudila mi pomoć. Sjećam se tek da mi je u toj prvoj emisiji gostovao Ante Babaja i da smo razgovarali o njegovu novom kratkom igranom filmu *Smjernice*, burleski koju je, nezadovoljan, sam kasnije spremio u bunker. Dok sam se brinuo hoću li uspjeti novčano opstati u Zagrebu, nisam ni sanjao da će mi, bez mojeg izravna truda, ponude na suradnju same padati s neba. Neposredno nakon dobivanja stalnoga radnog mjesta, Mirko Bošnjak ponudio mi je da postanem stalni filmski kritičar *Telegrama*, što sam i prihvatio. Zuppa me zvao u *Razlog*, a Zidić u *Kolo*. Ohrabrivši se ponudio sam tekst o Resnaisu *Forumu*. Objavio sam nekoliko članaka i u *Poletu*, čiju je filmsku rubriku vodio Zoran Tadić.

**N.:** Jeste li na radiju objavljivali i vlastite kritike ili ste samo objavljivali novinarske priloge?

**K.:** Osobno sam recenzirao gotovo sve što bi se pojavilo na tekućem kinoprogramu. Bio sam ambiciozan, pa sam od početka šibao sve. Neki dan pokušao sam izračunati koliko sam filmova stigao recenzirati, vrednovati za tih četrdeset godina: ugrubo, čini se da je u eter otišlo između tri i tri i pol tisuće priloga!

**N.:** Tko je surađivao u emisiji kada ste je uređivali?

**K.:** Isključivo mladi kritičari iz Kavane Corso. Stilist Vladimir Vuković, koji je svoje tekstove znao čitati poput spikera, jako se trudio da mu ne zaostaju za onima što ih je tiskao u novinama. Dakako, tu su bili Zoran Tadić, Branko Ivanda... Peterlićev je slučaj osobit: to je čovjek koji me je suradnički pratio svih četrdeset godina, vičan mediju radija, iskomentirao je sve živo i mrtvo, i to nekoliko puta. Lisinski je kod mene surađivao kratko. Baš sam jučer slušao Peterlića, koji se prisjećao kako je Lisinski učio profesionalizmu mlade kritičare. Recimo, Ivanda mu donese kritiku, a Lisinski ustanovi da tekst ima jednu faktografsku grešku. Kako Lisinski nije trpio pogreške, skinuo bi mu dvjesto dinara od honorara. Tako je sve, po kratkom postupku, brzo naučio da paze.

**T.:** I tako su se u tim suradnjama i artikulirali vaši odnosi?

**K.:** Sve više i više počeli smo se i privatno posjećivati, organizirati zajedničke veselice. Baš je to društvanje zaživjelo i mimo filma, uvijek zaigrano, kadšto infantilno, ali uvijek obuzeto filmom. Čak i kada si je nadijevalo nazive, a u igri su bili redovito filmski nazivi, kao *Liga džentlmena*, sve je to bilo bez ikakve računice, tek igre radi.

**N.:** Našli ste se i oko zajedničkih filmova?

**N.:** Nije dominirala isključivo filmska tema. Većina tih ljudi bila je visoko obrazovana, bit je grupe velika glad za svim relevantnim fenomenima vremena, uključujući i političke, jer to je tada bilo posebno aktualno. No, visoko su kotirale i ležernije teme, intrigantni aktualni tračevi, tako da nije bilo neke stege i ukočenosti. Svemu je ton davao Vladekov duhovit, dosjetljiv i vrckav duh, koji je uspješno parirao sumornu vremenu...

**N.:** Oko čega ste najčešće polemizirali, ako ste polemizirali?

**K.:** O filmovima svakako, ponekad s dosta žestokim suprotstavljanjima i raspravama. Nemojte zaboraviti da se tada dogodio veliki poetički rascjep, a mi smo bili odgojeni dominantno na američkom narativnom filmu, za razliku od generacija koje su bile odgajane na socrealističkom, sovjetskom. Svatko od nas u nekom je od velikih Amerikanaca imao svog idola i zbog njega javno uzdisao, za njega se strastveno zalagao. No, s dolaskom novina ipak nije bilo nekih velikih pomutnji ni osobnih lomova, jer ti ljudi oko Vladeka bili su u najpotentnijim godinama života, ljudi zaigrana, otvorena duha, tako da su s velikom gladi primali stvari koje su u bujicama stizale k nama iz drugih kinematografija. Društvanje se bilo ozbiljno zakrivilo tek na slučaju naglašeno hermetična ljubavnog art-djela *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa. Jedni su, poput Lisinskog i Tadića, bili sumnjičavi prema toj modernističkoj hit novotariji, drugi su tvrdili da i nije baš tako, ali su imali znatnih poteškoća u pokušajima da suvislije pojasne, argumentiraju svoja stajališta. Dečki iz Corsa u jednome su ipak bili složni: sluteći da se događaju neka snažna vrenja u hrvatskom filmu, i sami su uložili znatan trud da ubrzaju rađanje modernoga hrvatskog filma... Ta skupina, u početku poglavito okrenuta kritičkom promišljanju filma, trebala je poslužiti i kao svojevrstan inkubator iz kojega će se, nakon razdoblja sazrijevanja, izlegnuti i mladi redatelji; tomu su ponajviše težili Papić, Peterlić, Ivanda, Tadić...

**T.:** A tebi to nije padalo na pamet?

**K.:** Ja sam htio biti kritičar.

### Eseizam, časopisni nastupi, pitanje generacijskog nastupa

**T.:** Ti si manje-više bio spominjan kao pisac kritika. Kada si počeo pisati eseje?

**K.:** Kada se sada osvrnem na ono razdoblje svoje mladosti kada sam mislio da je film napravljen od jednog komada, a da sam mnogo kasnije na zagrebačkom festivalu *One Take Film Festival* vidio film i doista napravljen od jednog komada (rekli bismo u jednom kadru), onda put prijeđen u tim



Vesna i Petar Krelja u Cannesu 1978.

etapama — mladenačke slutnje, pa prve spoznaje o montažnoj prirodi filma, pa onda čak blaga razočaranja, deziluzioniranja, potom prihvaćanja te iluzije, sve do prevratničkoga Peterličeva eseja o pretapanjima u Stevensa — i nije mogao dovesti do drugoga do da se i sam prihvatim esejistike kao svojevrsna predvorja teorije, ali i povremenih razmatranja zanimljive nerijetko inovativne primjene postupaka, u određenim filmovima kako prošlosti tako i novije proizvodnje. Primjerice, u Langovu *Ministarstvu straha* bio sam uočio sofisticiranu, pa i osobito efektnu varijaciju na postupak pretapanja, a u Formanovu *Crnom Petru* analizirao sam primjenu stop-fotografije usred igranoga filma; ili, u ovećem esejističkom tekstu »Događaji su se odvijali filmskom brzinom« otkrio sam da se iza te, u novinskim člancima često rabljene sintagme, zapravo krije zanimljiv pogled na temeljni filmski postupak — montažu. Neke od tih tekstova bio sam objavio u dnevniku *Vjesnik*.

**T.:** Pisao si isključivo o filmu?

**K.:** Povremeno, potajice, vraćao bih se novelistici. Premda je film bio neprijeporan apsolut, tek jednom sam se malčice bio pokolebao. Dogodilo se to kada sam na čistoj filozofiji trebao Bošnjaku napisati završnu seminarsku radnju. Bio sam odabrao Platonov dijalog *Parmenid*. Da bih ga što bolje pripremio, otišao sam u Pulu, roditeljima. Bilo je ljeto i obično bi se cijela škvadra skupila i otišla na kupanje, koja su na onim prekrasnim *lungomare* plažama trajala od jutra pa sve

dok se ne bi smrklo; kuražili smo se preplivavajući nekoliko kilometara široku uvalu, od Zlatnih stijena do Kanjona, izvodili vratolomije opasne po život, kartali. Toga ljeta mene tamo bilo nije. Dečki su bili šokirani. Zapravo, uhvatio me *Parmenid*. Bila je to zavodljiva Platonova visoko spekulativna igra u kojoj je razmatrao *cijelo* i *dijelove* cijelog, a ti dijelovi također su cijeli i imaju dijelove, no i ti dijelovi jednako su cijeli... i tako u beskonačnost. Toliko me bilo zaokupilo to poniranje u filozofske labirinte da je za mene prestao postojati vanjski svijet. Malčice sam bio uplašio roditelje, koji su pomislili da sam skrenuo. A kako i ne bi, kada sam dan i noć bio zatvoren u svojoj sobici, neprestance nadnesen nad nekakvom mršavom knjižicom; mogli su tek nakratko unutra, kada bih im dopustio da mi gurnu hranu... Učinilo mi se da bih se time mogao baviti cijeloga života... Bošnjak mi je udjelio četvorku. Poslije mi je bilo žao što jednim svojim *dijelom*, ako već ne *cjelinom*, nisam ostao u tim labirintima.

**T.:** Jesi li u ono vrijeme imao nekih problema u pisanju kojih si bio posebno svjestan i koje si pokušavao svladati?

**K.:** Ne idem u red ljudi koji pišu munjevito, brzinom kojom naviru misli, niti pripadam onima koji moraju dugo mrčiti svoje rečenice. Bliži sam prvima. Zato bih svaku temu, kada bih je izbistrio, relativno brzo bacio na papir. Drmnuo bih dva deci crnjaka, da se malčice opustim, i kartice bi iskakale po tekućoj vrpici. Zapravo, u to sam doba i funkcionirao po principu brzog i naglog pisanja. Čak mi se više puta čini-

lo da su, kada bih uhvatio tempo, upravo oni ulomci koji su bili napisani u jednom dahu ispadali takvi da se u njih naknadno nije trebalo dirati. Kada bih postavio što želim napisati, nije bilo problema. Sada više nije tako. Stvari dulje kuham prije no što ću se prihvatiti »egzekucije«.

**N.:** Jeste li se vraćali nekim filmovima? Recimo, rekli ste da vas je u Puli zaludila Legenda o Ugetsu.

**K.:** Kako ne?! No i u ponovljenu gledanju ostao mi je taj film djelomice nedokučiv, zagonetan. Volio bih ga još koji put vidjeti. I Welles me bio zarobio...

**T.:** Koji film?

**K.:** Zanimljivo, jedan ne tako važan u njegovu opusu, koji je meni mnogo govorio i koji sam gledao više puta. Bila je to *Dama iz Šangaja*. Ta su se gledanja dogodila baš u vremenu kada su me »tresli« postupci na filmu. Osobito su me se bila dojmila ona mnogostruka zrcala u filmu, ali ne tek kao efektna autorska igrarija, nego kao metafora o teškoj patologiji svijeta čija se prijetvornost i lažnost izrešetana revolverskim mecima ruši, kao što se u slapovima ruše oni mnogobrojni odrazi likova u zlo ogrezle junakinje Elze, naposljetku ogoljene na sebe samu, na obično — ništa. Iz drugog razloga bio me očarao i Wellesov *Othello*. Taj je film snimao pune četiri godine, s mnogo obeshrabrujućih prekida, čak je bio prisiljen izmijeniti četiri snimatelja, a film svejedno djeluje kao da je snimljen kontinuirano, takorekuć u jednom dahu. Stilsku koherentnost taj film duguje svojem tvorcu, koji se mahom u svim svojim filmovima strogo rukovodio postavljanim rasvjetom, operacijama kamere...

**T.:** A kako je započela suradnja s Filmskom kulturom?

**K.:** Iako smo mi kao koherentna grupa bili prilično neraspoređeni prema režimskoj uređivačkoj politici *Filmske kulture*, poslije će se pokazati da je ona ipak tiskala znatan broj iznimno vrijednih tekstova... U tom me vremenu držao neki bijes, pa sam napisao tekstić u *Studentskom listu* u kojem sam nepovoljno pisao o aktualnom broju *Filmske kulture*. Vuković me upozorio da se moram pripremiti »na svašta«. Ništa se nije dogodilo. Osim jedne sitnice. Dogodilo se to da je jedan od osnivača toga časopisa, lukava lisica Fedor Hanžeković, pozvao Lisinskog, našeg umnika, da uređuje novoutemeljenu rubriku *Neslaganja*. On je to prihvatio, a mi pristali da surađujemo u toj rubrici. Ali, jasno, kada si unutra, onda si njihov. Više ne možeš napadati izvana, a istodobno biti unutra.

**T.:** Koje je to godine bilo?

**K.:** Negdje 1962, 1963. I sad mi uđemo unutra i počnemo u toj rubričici ribati druge stvari iz pozicije *Filmske kulture*, a ne *Filmsku kulturu*. Kad je Hrvoje otišao u vojsku, mene su privoljeli da je nastavim voditi. Prvo što sam napravio bio je razgovor s čovjekom koji se s mnogo čim, pa i s tobom, Hrvoje, u nekim stvarima teorije nije slagao. Bio je to beogradski glasoviti teoretik Duško Stojanović, a razgovarali smo u *Neslaganjima* o temi nužnosti — neslaganja.

**T.:** U to doba, osim *Filmske kulture*, nije bilo drugog časopisa. Vi ste kao artikularna grupa morali zamišljati neki svoj časopis?

**K.:** Nепrekidno smo maštali o časopisu. Lisinski je napisao vrlo precizan elaborat. U gradu je krenula vijest da mladi uskoro dobivaju svoj časopis, čak su i neki listovi bili najavili skori izlazak njegova prvog broja, a lakovjerniji su se na kioscima počeli raspitivati da li je u prodaji *Septima*! Ali, paradoksalno i, dakako, karikaturalno mi nismo znali odgovoriti na elementarno pitanje komu uputiti prijedlog za novi časopis. Tako smo bili neuki. I dok smo razmišljali, petljali, ta se inicijativa lagano utrнула. A *Septima* je zapravo bila i ostala tamo u kavani, u Corsu: rađala se i umirala u cigaretnom dimu. Imala je čak vrlo blistavih, nadahnutih stranica, pa i poglavlja kojih smo bili svjesni samo mi i slučajni slušaoci. Zapravo, ta jalova, ali uporna fantaziranja o utemeljenju generacijskoga časopisa otkrila su drugu mentalitetnu stranu Vladekove skupine — društvo je voljelo fantazirati, maštovito fabulirati, ali je bilo posve nedjelotvorno. Uostalom, imenovani urednik Vladek bio je preveliki gospodin i poprilična lijenčina da bi agitirao i kucao na neka vrata, da bi sakupljao nekakve članke za časopis. Do časopisa nije došlo zato što mi nismo imali osobe kakav je bio Nenad Polimac, koji je — u suradnji sa svojim starijim kolegom Hrvojem Turkovićem — operativno vrlo uspješno vodio svake hvale vrijedno glasilo *Film*. Mi takva čovjeka jednostavno imali nismo. Dakako, šteta je što se, stjecajem više nego ružnih okolnosti, *Film* relativno rano utrnuo, kao što je neprocjenjiv gubitak planiranog *Hrvatskog leksikona*, koji je vrijedni Polimac bio počeo neposredno prije rata pripremati, ali su ga događaji koji su uslijedili bili u tome omeli.

## Lektira

**T.:** A kako ti je tekla čitalačka linija?

**K.:** Strastven sam čitalac beletristike, to me nikada nije napuštalo. Donekle uspijevam pratiti i domaću, koliko stignem. Da sam mladenački zazor spram čitanja nastojao kompenzirati, o tome svjedoči još jedna bizarna anegdota vezana uz Pulu i roditelje. Za studija imao sam pod C francuski, a sastojao se manje-više od ležerna pregleda francuske literature. Da bi ga se položilo, trebalo je pročitati tanušni separat profesorice Mandić-Pachl. Meni se, odlazeći u Pulu, činilo kako ne bi bilo zгорега pročitati i poneki francuski roman i tako popuniti preostale rupe u znanju. Iz knjižnice sam, najprije, dograbio Proustov višesveščani roman i nisam ga ispuštao iz ruku dok ga nisam do kraja pročitao. Silno me se dojmila ta mudra i tankočutna proza, patio sam zajedno sa zaljubljenim i duboko nesretnim gospodinom Swanom... Budući da je *U potrazi za izgubljenim vremenom* razbuktao strast za čitanjem, opet sam se bio zatvorio u sobu, a roditelje s hranom puštao na kapaljku... Ukratko, u bjesomućnom ritmu uspio sam, za tri mjeseca, pročitati ravno stotinu francuskih romana. Na ispitu, svejedno, nisam zablistao; razlog je taj što sam si dopustio luksuz da ne pročitam spomenutu profesoričinu sveščicu, a ona je baš bila napiknula autora koji se nije našao na mom repertoaru. Htjela mi je udijeliti trojku, ali kada je čula koliko sam preko ljeta stigao pročitati, brzo mi ju je podigla na četvorku. Istodobno sam intenzivno čitao i teorijske knjige o filmu prevedene sa svjetskih jezika i tiskane u beogradskom Institutu za film. Budući da sam tada već snimao filmove, od pročitanih knjiga najviše

me se dojmila ona koja u teoretika možda i nije bila na prvom mjestu, ali je bila posebno zanimljiva filmskim praktičarima, a zove se *Logika filma* Francuza Alberta Laffaya. U nas su, kao što znate, stručne knjige o filmu tiskane rijetko, sustavnije tek u nekoliko pokušaja. Mi smo, u Corsu, tada još bili premladi da bismo svoje radove mogli ukoričiti, jedino je Peterlić uspio startati sa svojom doktorskom disertacijom *Pojam i struktura filmskog vremena*.

**T.:** *Kako ti je francuski postao dominantni strani jezik?*

**K.:** Zbog seljakanja moje obitelji po raznim krajevima drugi su jezici tada više kotirali od engleskog. Francuski me prati od Štipa, koji je bio frankofonski usmjeren. U Starome Gradu talijanski je bio obvezan, a tek u Puli sam pokušao učiti engleski. Dakle, imao sam već tada svijest o važnosti toga jezika. Pohađao sam neke seminare, ali to očito ne ide bez školske stege. No, na početku studija upravo taj francuski bio mi je od znatne koristi: u čitaonici Sveučilišta Moša Pijade mogao sam čitati glasoviti pariški *Cahiers du cinéma*, ali i druge stručne francuske mjesečnike. Sve sam čitao, ali najradije razgovore s autorima.

**N.:** *Jeste li već tada našli među kritičarima bliske autore?*

**K.:** Jasne, u tom je vremenu veliko otkriće bio André Bazin. Njegove sam stilske suptilne, minuciozne i lucidne filmske analize tiskane u djelu *Što je film?* doživljavao i kao odličnu literaturu. Volio sam zaviriti u Truffautove članke, pa Godardove...

**T.:** *Kada se interpretira to razdoblje, onda se cijeli vaš pristup, osobito kod Ante [Peterlića], ali i kod drugih, interpretira kao autorski pristup. Jeste li u to doba imali svijest da primjenjujete poseban pristup ili ste spontano davali važnost redatelju?*

**K.:** Neko sam vrijeme imao određenih problema da odmah do kraja shvatim o čemu je tu riječ. Ali, isto kao što je došlo gotovo istodobno do određenih autorskih naguća u više sredina pa tako i u našoj, podjednako je i kritika posve spontano prilagođavala interpretativne registre tom novom poimanju funkcije redatelja u igranom filmu; dakako, i ja sam zdušno zagovarao korifeje autorskoga filma, premda mi je trebalo nešto vremena da do kraja racionaliziram stvari. A tada više nije bilo dvojbe po čemu se razlikuju Berković i Mimica od, recimo, Šimatovića.

**N.:** *Jeste li u to doba imali prilike vidjeti francuske filmove, i one koji su najavljivali novi val i one novovalovske?*

**K.:** Dakako. Možda su kasnili godinu dana zbog distribucije. Godardov *Do posljednjeg daha* zgromio me u zagrebačkom kinu Kozara, ubrzo nakon njegova nastanka 1959. Nas nekolicina izašli smo iz kina smušeni i neke nam stvari uopće nisu bile jasne, ali naslućivali smo da smo gledali nešto što nećemo tako brzo moći izbrisati iz sjećanja. Ali, jasno, opet rasprave, razgovori, svađe... I to u ranoj fazi, kada su pokraj mene bili pulski prijatelji.

### Prijateljstvo i brak s Vesnom Švec

**T.:** *Predložio bih da se sada malo okrenemo tvojem izvanfilmskom životu. Pričao si na početku kako si u Zagrebu ži-*

*vio u teškim uvjetima, krpario po podstanarskim sobama. Kako je bilo nakon zaposlenja na radiju?*

**K.:** Nakon zaposlenja stvari su se poprilično izmijenile na bolje, a osobito nakon što sam se oženio novinarkom Vesnom Švec iz Koprivnice. Kako se pokazalo da posjeduje organizacijski talent, financije su odmah potpale pod njezinu ingerenciju. Ona, dakako, dobrim ekonomiziranjem nije mogla stvoriti onoliko para koliko nam je bilo potrebno, ali smo svejedno nekako kuburili.

**T.:** *Kako si se upoznao s Vesnom?*

**K.:** Na studiju čiste filozofije. Skupa smo sjedili na Supekovim predavanjima o osamljenosti i samoubojstvu. Ona je bila odjevena egzistencijalistički, crno, s tamnim naočalama, izgledala je suicidalno. Ja sam je škicao, ali i ona mene... Ako ćemo pravo, ona je prva pokušala uspostaviti kontakt; za jednog seminara bila mi je poslala ceduljicu s pitanjem: Kad imamo to i to? Ja sam odgovorio: Ne znam, i potpisao se. Tako da je stalo na tome. Kada su završavali ti seminari, znali smo pješice u društvu odlaziti u grad razgovarajući o onome što smo čuli, ali i o koječemu drugom. Nekom zgodom, u takvom društvu našli smo se i nas dvoje; na putu do gradskoga trga skupina se polako osipala sve dok naposljetku nismo ostali samo nas dvoje. I onda je to potrajalo do duboko u noć, do svitanja; ustanovili smo te noći, koju i danas pamtim do najsitnijih detalja, da nam se ukusi, afiniteti, podudaranju u tisućama stvari...

**T.:** *Ona je neko vrijeme studirala, onda se zaposlila kao novinarka u Koprivnici?*

**K.:** Majka Katarina bila je teško bolesna, a i otac Gustav iznenada se razbolio pa se morala vratiti da se brine o njima. Zaposlila se kao novinarka u *Glasu Podravine* i moram priznati da je u to vrijeme izvanredno vodila rubriku kulture. Redakcija je imala motor, pa su ona i urednik tutnjali po cijeljoj Podravini. On je vozio, a ona je sjedila otraga. Upadali su u različita mjesta i pravili reportaže. Cijela je redakcija bila na jednom motoru.

**T.:** *Ono što je zanimljivo jest da je ona, s jedne strane, organizirala život, a s druge to da je poslije postala tvoja nerazdruživa suradnica u radu na filmovima.*

**K.:** Moram pojasniti cijelu tu priču, jer su svi, pa čak i Tom Gotovac, uočili da smo neprestance skupa. Na početku mnogima je to bilo čudno, a glazbenom suradniku s Radija uopće nije bilo teško da me u trku sustigne na cesti i da me, onako zadihan, strogo upozori kako je velika sramota voditi ženu sa sobom i da bih, nastavim li tako, jednom mogao gorko požaliti. Iz zgodice koja će se s posve drukčijim predznakom odigrati četrdesetak godina poslije jasno se razabire da toga gospodina nisam poslušao i da nisam imao razloga požaliti što sam se nastavio uporno družiti s vlastitom ženom; naime, kada je nekom zgodom tramvaj krenuo s postaje na kojoj nas se svakodnevno može vidjeti, tramvajac je, ugledavši Vesnu samu, dramatično zakočio, i upitao: Gdje je on?! Što je to bilo tako podudarno što nas je tako privuklo i zbližilo, osim one magije koja se ne da definirati? Jednostavno, nekoga vidiš i znaš da je to *to*. Pa ipak, postoje neke stvari koje ne bi trebalo ignorirati. Ona je pisala, osobno mi-

slim, vrlo lijepu poeziju, dobila je čak neke nagrade, i u obitelji se vjerovalo da će biti pjesnikinja, a neko je vrijeme bila i urednica u kulturi *Studentskog lista*, gdje sam ja, ne poznavajući je, dao objaviti neke svoje tekstiće. A pokraj svega, samozatajni Koprivničanin Opsieger, slikar o čijem su stvaralaštvu pohvalno pisali i takvi kao što su Tenžera i Maroević, radio je tamo prve amaterske filmove, a Vesna je bila glavna glumica. Čak su snimili i prvi propagandni film za Koprivničku banku. Kada je došla u Zagreb, rekla mi je da je kod kuće ostalo nešto filmske vrpce, jer je kao novinarka bila prošla tečaj za filmskog snimatelja i kao dopisnica iz Koprivnice radila za Televiziju Zagreb. Kada se sve to skupa podijeli i pomnoži, očito je da je prije mene stekla praktična filmska iskustva. Zato je, kad smo išli raditi dokumentarac, ostatak crno-bijele 16 mm preokretne vrpce uložila u moj film. Zahvaljujući upravo tom materijalu snimili smo debitantski *Ponude pod broj* (1969). Zapravo, nezamjenjiva mi je i na jednom drugom području: kada intuitivno osjeti da neke moje ideje ne stoje baš na najčvršćim temeljima, argumentirano i bez milosti napada. Nikad ne povlađuje bez pokrića, za tih naših mimoilaženja zna se u kući dići silna galama, jer ja nisam baš uvijek spreman priznati da je nešto, kako se njoj čini, čista budalaština. Pa ipak, ako sam o nečemu baš jako uvjeren, a ona to osporava, od toga ne odustajem ma kako ona prijetila da bi mogla pasti i — rastava braka! A u području dokumentaristike prva je koja uspostavlja kontakt s osjetljivim ili suzdržanim ljudima nesklonima pokazivanju svoje ranjene intime. Ljudi jednostavno imaju povjerenja u nju. Pričinja nam neizmjernu radost to što smo zajedno i što skupa radimo filmove.

### **Prva filmskoproduktivna iskustva — Ponude pod broj (1969): novelistika**

**N.:** *Kako je došlo do toga prvog filma?*

**K.:** Bio sam na festivalu kratkoga filma u Beogradu. Hodaćući s Vesnom Terazijama, odjednom, iz čista mira, spopadne me ideja kako bi bilo snimiti dokumentarac o *Večernjakovim Malim oglasima*. Dakle, nisam prije uopće pomišljao da bih možda i ja mogao pokušati snimiti kakav film, ali je, valjda, u festivalskoj sredini, neki vrug dirnuo nešto što je već čučalo u mojoj podsvijesti. Nonšalantno sam pitao Vesnu: Što misliš, bismo li mogli snimiti film o *Malim oglasima*. U stvarima *Malih oglasa* već smo imali bogato iskustvo, pa nije čudno što je ona odmah rekla: da. Nije mi trebalo dugo da napišem »nadahnuti« scenarij i da nađem producenta u liku Krune Heidlera, koji je već bio ugostio u svom FAS-u jednog »korzaša«, Zorana Tadića. Sa scenarijem i popratnim materijalom išli smo na natječaj, komisija ga je odobrila, dobili smo neke novčেকে, pola od uobičajene svote — za debitanta, ali ipak toliko da nam je, primjerice, honorar dobiven za taj dokumentarac pomogao da kupimo svoj stan u tek sagrađenu prekosavskom naselju Zaprude.

**T.:** *Je li Ante Peterlić snimao Slučajni život prije ili poslije toga?*

**K.:** Prvo sam ja počeo raditi svoj dokumentarac, ali ga nisam uspio završiti; zapravo, nisam se mogao snaći u zahtjevnoj građi, jer za samo snimanje nisam bio unaprijed dogovorio

lokacije ni »slučajeve« iz *Malih oglasa*. Mislio sam da je dovoljno banuti na nečija vrata i reći: Vi ste nesretna osoba, to sam saznao iz vašeg malog oglasa i mogu li o vama i vašem životu snimiti film? Tako smo nešto zaista i pokušavali, ali oni bi nas, manje-više promptno, nogirali. To je bilo vrlo gorko iskustvo. Gruntao sam o svemu tome i bio sam dovoljno mudar da zaustavim snimanje. Gradom se pronijela vijest da je kritičar »popušio«, a ja sam bio toliko isjeckao određene redatelje da su to neki primili sa znatnim oduševljenjem... Onda je Ante počeo snimati svoj film. Zajedno smo napisali scenarij u našoj podstanarskoj sobi u Gundulićevoj. Vesna bi nas dvorila, dok smo Zoran, Ante i ja gradili priču *Slučajnog života*. Za snimanja, kao Peterličevu asistentu, pružila mi se prilika da opserviram rad ekipe na setu, da gledam kako režiser obavlja svoj posao, da stječem važne spoznaje o raskadiravanju itd., tako da sam dobio neko znanje, koje mi je, kada sam se iznova prihvatio snimanja svoga dokumentarca, bilo od znatne pomoći. Najprije smo si, vodeći se ranije odabranim oglasima, ovaj put osigurali tzv. slučajeve, precizirali objekte snimanja, i onda »egzekutirali«. Snimatelj je bio Branko Bubenik i sve smo radili sami.

**T.:** *I zvuk?*

**K.:** Kruno je povremeno, po potrebi, unajmljivao tonca, za razgovore i eventualno šumove, a ostalo smo radili isključivo nas troje. Imali smo od voznoga parka tek Bubenikova kola, Vesna je uložila vrpce...

**T.:** *To je zapravo dokumentaristički ideal: mala ekipa koja ne smeta...*

**K.:** Tako je. Ne stvara gužvu, ne plaši ljude. Dakle, svatko je nešto dao. Ja sam pokušao dati imaginaciju.

**N.:** *Kad ste dobili konačnu predodžbu o tome kako će taj film izgledati? Nakon tog istraživanja?*

**K.:** Nakon tog istraživanja. Ja sam, jasno, maštao preko svojih mogućnosti i iznad mogućnosti mnogo iskusnijih režisera nego što sam bio ja. Maštao sam da ću tim oglasima oslikati ciklus čovjekova života, cijelu njegovu egzistenciju, od rođenja do smrti. I zaista se u tim oglasima svašta nudi, kupuje, prodaje, izlaže... Doista se, kao u razmrvljenu zrcalu, nazire totalitet čovjekova života. Jasno, to bi trebalo raditi tri mjeseca, godinu dana. Svako toliko, kada nađeš markantnu stvar, zgrabiš ekipu i snimiš. Ali tako nešto je tada (kao i sada) bilo neizvedivo. Bilo je odvažnijih, poput Papića, koji su ignorirali producerska ograničenja; Papić bi otperjašio na teren, tamo ostao dulje no što je bilo planirano u operativi, a producent bi za njim uzalud slao brzojave sa zahtjevom da smjesta prekine snimanje! On se nije dao smesti i snimao je dok ne bi dobio što mu je trebalo. Ja nisam takav. Moj otac od mene je napravio čovjeka od regula. Što potpišem, to i obavim. Tako se i organiziram. Znajući da nemam velikih mogućnosti, pristup i dramaturgiju podredim zadanim okvirima. To ograničava, na neki način, ali ti pomogne da napraviš film.

**T.:** *Sad si se konačno suočio s montažom iz proizvodne vizure. Jesi li imao neki poseban doživljaj montaže ili si to naravno primio?*



Sa snimanja filma *Vlakom prema jugu*

**K.:** To mi je suočenje bilo strašno zanimljivo. Činilo mi se da sam sjajnim ugođajem u montaži zapravo nagrađen za sve ono s čime sam se mučno hrvao prije i za vrijeme snimanja. Danima i noćima radili smo na tom filmiću, a razlog je tako duga ostanka u montaži sadržan u tome što je Katja Majer bila glagoljiva osoba koja je voljela razgovarati, čakulati... I dugo se razmišljalo, kalkuliralo o svakom rezu. Malo me to počelo zbunjivati. Kako će tek biti ako se jednog dana poželim prihvatiti igranoga filma? Zar ćemo morati godinu dana montirati!? Danas, budući da radim precizno, planski, filmovi se sklope dosta brzo. Recimo, posljednji igrani s montažerom Slavenom Zečevićem za ciglih šesnaest dana, dokumentarac od pola sata (s Višnjom Štern ili Mladenom Radakovićem) za tjedan dana. Uvijek imam pregled nad projektom. Montiram ga dok snimam, čak i prije snimanja. Bit je u tome da ga kompletno složiš u glavi. Jasno, i da nisi rob toga — ako nešto pukne, ako se izokrene, ili krene u neočekivanu smjeru — da se tomu elastično prilagodiš, možda cijelu stvar postaviš na tome, premda bez prethodno elaborirana koncepta, ponavljam, teško da će stvari funkcionirati. Uživao sam slažući te sličice s Katjom i baš sam joj zahvalan što je tako razvukla naš noćni posao. No, mučila su me, u početku, mnoga banalna pitanja. Na primjer, što je *selotejp* koji neprestance spominje, što *presa*, što *galge*... Tek kada mi

je dala novac da odem kupiti selotejp, ohrabrio sam se da joj postavim pitanje: Što je to selotejp? Shvativši da me frustrira što ne znam stvari koje sam, prije no što ću ući u montažu, morao naučiti, a nisam, ona mi je, usputno, počela podrobno objašnjavati što je presa i način na koji se njome reže vrpca, kako funkcionira montažni stol *prevost*, kako se s ogledalca na ekran reflektira slika... Jednom zgodom, ona montira, montira, montira, odjednom se poludjeli stroj otme i počne silovito gužvati i bezobzirno mljeti filmsku vrpca — moj film! Bio sam zgranut, prestravljen, jer je, pokraj ostalog, to bila središnja scena u kojoj samohrana majka bez posla priča o svojem teškom životnom položaju. U svemu tome čudilo me što je Katja ostala posve mirna. Vidjevši me u jadnu stanju, brzo me stala smirivati: Sada ćemo to lijepo kvadrat po kvadrat slijepiti, ostalo ćemo izvući iz negativna, pa ćete vi opet imati svoj film. Kako to?, pitao sam je, zar mi to možemo?

**T.:** U slučajnom životu osim što si radio na scenariju i bio u svojstvu asistenta na snimanju, jesi li sjedio u montaži ili ne?

**K.:** Sve vrijeme. Radili smo kolektivno, ali tamo je atmosfera bila u većoj mjeri radna i nisu dolazile u obzir Katjine opušteno poduke.

**T.:** *Montaža* Ponuda pod broj *bila je nakon toga?*



**K.:** Da, poslije. Pada mi na pamet da sam za te montaže imao i jedno novo kratko nadosnimavanje. Katja je uočila da žena u filmu, dok uzbuđeno priča, rukom nesvjesno na stolu premeće hrpicu šibica. Katja je rekla: »Kako bi bilo lijepo da imamo detalj te ruke.« Uspio sam pokrenuti ekipu, Vesnu i Bubenika, otišli smo do žene i snimili taj detalj. Žena je bila iznenađena da smo došli samo zbog toga. Detalj smo montirali, premda je svjetlosno malčice odudarao od cjeline. Iz Peterličeve ekipe za svoj sam filmić bio pokupio i skladatelja Boška Petrovića, koji je varirao poznatu pjesmu *V plavem ternacu* što ju je ostarjeli klarinetist otužno i nespretno izvodio u filmu. Boško, kada je vidio i čuo tog klarinetista, bio je vidno potresen. Skladao je laganu, džezistički intoniranu glazbu. Priklonio se diskretno ugodajnom komentaru, nije forsirao, onoliko koliko je bilo potrebno. Zapravo, u mnogim je mojim, poglavito kasnijim dokumentarcima skladana glazba, za razliku od Sremecovih, Tadićevih, Papićevih i Žižićevih u kojima nema posebno pisane glazbe, dok je u Babaje ima nešto malo, primjerice klasične u *Tijelu*.

**N.:** U filmu je glazba jako dobro sjela, a bilo je i nekih zvučnih komentara. Recimo, kada mladić traži podstanarsku sobu, ulazi u sobičak na vrhu nebodera, čuje se gukanje golubova?

**K.:** Ovdje imamo obrnuti slučaj od onoga o čemu govori teoretik Laffay u svojoj knjizi, da čovjek kada u filmu gleda

neki prostor onda, na osnovi podataka u prizoru, uspijeva imaginirati čega je dio taj prostor, taj ambijent. Sobičak o kojemu govorite zapravo nije na vrhu nebodera, nego u poprilično ruševnoj zgradi, u središtu Zagreba. A ta gugutanja... Promijenio sam deset podstanarskih soba za vrijeme studija i stanovao sam u jednoj posebno minijaturnoj, kod masera nogometnog kluba Dinamo, u toliko maloj sobi da je to bilo strašno. Kroz prozor sam vidio samo fasadu suprotne dvorišne zgrade, na njezinu vrhu iz tamne rupe izlazili su golubovi. A te »ptice mira« bile su zapravo vrlo krvoločne; kada bi se gore na ulazu u rupu potukle, bilo je i krvi. Strašno me se dojmio jedan osobito okrutan prizor. Kad god čujem gugutanja, sjetim se goluba koji je pao sav u krvi. Zbog toga sam odlučio snimiti jednu scenu u toj sobi.

**T.:** Iz sobe ili u sobi?

**K.:** Iz sobe, kao subjektivni pogled mladića koji, putem oglasa, u gradu traži sobu. Onda sam naknadno umontirao gugutanje golubova, a mnogo kasnije o toj temi sam, jer mi se »krvavi« događaj neprestance vraćao, napisao novelu i predao je *Večernjaku*. Bila je objavljena u sklopu nagradnog natječaja za kratku priču.

**T.:** Prije si rekao da si napustio novelistiku. Je li to bio jedinstven pokušaj da se vratiš novelistici ili si objavljivao nešto i dok si pisao za *Studentski list*?



Sa snimanja filma *Vlakom prema jugu*

**K.:** Dao sam bio Zlatku Markusu, koji je bio blizak mome krugu, a sada živi u Švedskoj i ima četvero-petero djece, da pročita novelu koja također opisuje iskustvo iz podstanarske sobe, i onda ju je on mimo moga znanja — skraćenu — objavio u *Prologu*. Još mi se vuče po kući dvadesetak kartica novele za koju mislim da je jako dobra. Nikako da nađem vremena, ali naći ću ga, da je dotjeram, vrijedna je truda. Ipak, novelistika ostaje tek kao neki odjek...

**N.:** *Kako je vaš prvi film primljen, kako ga je doživio »Vladekov stol«?*

**K.:** Najprije je trebao pregrmjeti tzv. predikatizaciju, sustav vrednovanja filmova koji je imao status estetičke presude, jer nije bilo nikakva osobita obrazloženja, nego su se dijelili predikati A, B, C... Ja sam dobio B2, a to je bio vrlo pristojan predikat. Kruno Heidler je, zahvaljujući tomu, dobio i pristojan novac. Dio koji sam ja dobio bio je za Vesnu i mene dobra podloga za kupnju spomenutog dvosobnog stana; pokrivaio je nezanimariv dio ukupne svote, a ako se zna da su se tada davali iznimno povoljni bankovni krediti na trideset godina, koji su, zbog galopirajuće inflacije, brzo kopnili, s pravom se može ustvrditi da nam je dokumentarac *Ponude pod broj* omogućio kupnju stana! Zatim je išao na festival u Beograd. Tamo je prošao posve pristojno. Čak mi se čini da je dobio i neku malu producentisku nagradu. Godila mi je pohvalna kritika beogradske novinarkice Snežane Pavlović, žene glasovitoga srpskog autora Žike Pavlovića. Sve je to bilo dovoljno da se u hrvatskome tisku obznani kako je kritičar uspješno debitirao. A čovjek kojega sam svojedobno dobrano oprao, Branko Bauer, bio je taj koji je kao član komisije preporučio projekt, kolaudirao ga i rekao da je film dobar. Dakle, još jedna vrlina čovjeka kojega su često sumnjivali da je ovakav i onakav, a on se zapravo migoljio u opaku vremenu da bi snimio svoje filmove, da bi izgurao svoje djelo.

**T.:** *A dečki iz kavane?*

**K.:** Vladek je napisao dosta pozitivnu kritiku. Ipak se trudio da ne bude odveć popustljiv prema prijateljima, da ne devalvira svoje pisanje. Na temelju te ohrabrujuće kritike, dao sam prvi intervju, koji je bio objavljen u katoličkoj *Kani*. Nitko me nije zbog toga »iskefao«, premda se u onim vremenima koketiranje s vjerskim publikacijama baš i nije isplatio.

**N.:** *Gdje ste uopće prikazivali taj film?*

**K.:** Na specijaliziranim klupskim projekcijama i u nekoliko navrata na televiziji.

### **Dokumentarci o društvenim ritualima — *Budnica* (1970), *Coprnice* (1971), *Recital* (1972)**

**N.:** *Ipak vam je trebalo dvije godine da snimate sljedeći film?*

**K.:** Scenarij za drugi film predao sam odmah, ali nisam prošao na natječaju. Fedor Hanžeković ga nije pustio. Bio je to projekt *Budnica* kao početak ciklusa u kojima se zafrkavam na račun prazničkih rituala. Htio sam pokazati da glazba, uza sav trud, ne uspijeva u rane jutarnje sate probuditi umorne građane, ali te iste građane uspijeva o prazničko podne izmamiti slasni vol na ražnju. Čim je Hanžeković re-

kao ne, bilo je: ne! No, ja sam bio uporan, pa sam sljedeće godine ponovno išao na natječaj s istim scenarijem, kada u komisiji nije bilo Hanžekovića. *Budnica* se zapravo referira na očeve budnice. On je uvijek, kada su bili državni praznici, odlazio svojom glazbom buditi grad u rane jutarnje sate. Ja bih kao klinac katkada ustao i trčkarao za njim i uvijek mi se činilo da je glazba na ulici nešto jako zgodno i uzbudljivo. A nekom zgodom, u Puli, ne znam što mu bi, s glazbom je bio napustio grad i zaprašio uz obalu, tamo gdje nije bilo živa čovjeka. Možete to zamisliti: rano jutro, more, stijenje, pučina, a on s dečkima praši li praši marševe. Fellinijevski prizor! Zapravo, ta moja sklonost filmovanju grotesknh rituala vremena ima malu za mene »sramotnu« pretpovijest. Jednom su me u pulskoj gimnaziji bili preko volje natjerali da i ja sudjelujem u onim bedastim školskim recitalima. Odredili su mi da recitiram neku makedonsku pjesmu, o republici i takvim stvarima, nisam imao kuda, nabubao sam stvar, ali sam, kada je došao na mene red, zanijemio nakon tri-četiri stiha. Pokušao sam još jednom i opet stao... Iz prvoga reda gledala me strogo kompletna garnitura profesorica, među njima i profesorica matematike za koju se tvrdilo da bi, ako bi zatrebalo, i vlastitij materijal opalila jedinicu. Onda sam u panici počeo pretraživati džepove ne bih li napipao vražji papirić s pjesmom. Napokon ga nađem, udahnem zrak i... rezignirano klonem. Nakon nekoliko dugih trenutaka tišine uslijedio je buran aplauz... Kada mi je, godina poslije, dopao ruku Freudov *Uvod u psihoanalizu*, bio sam sklon povjerovati da sam se s *Budnicom* i *Recitalom* zapravo pokušao osvetiti zbog poniženja koje sam bio doživio u srednjoj školi. Osim *Budnice* i *Recitala* imao sam u planu i niz drugih srodnih tema, ali onda mi takve stvari više nisu dali snimati.

**N.:** *Imali ste i film Coprnice, koji je na neki način također film o ritualu?*

**K.:** Poslije će se događati da će se cijeli ciklusi vrtjeti oko nekih tematskih okosnica, ali tada je bilo ono: vrebaj zanimljivu temu. Tada su nas bili punili pričama da zapravo više nema tema, sve je potrošeno, i takvim nebulozama. Kako možeš potrošiti život?! Ali, tada je bilo tako, pa tko ubode bolju temu. A ja sam se objeručke prihvatio coprnica, jer magijsko me i prije privlačilo. Čak sam bio pribavio neke knjige i čitao o crnoj i bijeloj magiji i takvim stvarima, da bih naposljetku shvatio da to u nas živi veoma snažno. Ustanovio sam da visokoobrazovani ljudi odlaze coprnica u neposrednoj blizini Zagreba, ne dalje od Velike Gorice i Male Mlake, da traže ljekarije za svoje zdravstvene ili ljubavne probleme. Film nije baš istražio stvari do kraja, čak je šteta što netko drugi nije zgrabio dublje. Ima tu još mnogo toga. Postoji cijela lepeza zanimljivih gatanja, ali jasno da se takve stvari prikrivaju. Mnogi se boje da će biti uhvaćeni na djelu, jer to potpada pod zakon. I za tako mali film trebalo je proplovati kilometre i kilometre da dobiješ jednog od desetak koji će pristati na snimanje. Mnogo toga što sam vidio i čuo moralo je ostati izvan filma. Osim toga, ekipa je bila velika, što je otežavalo snimanje, a Ivica Rajković, koji će poslije na dulje vrijeme postati moj stalni snimatelj — intuitivac, snimao je teškom tonskom kolor tridesetpeticom. To je bila moja odluka, jer sam si bio umislio da ću visokokvalitetnom

fotografijom uhvatiti upravo nešto od magijskog u začudnosti obrednih radnja. Nešto kasnije uspio sam usvojiti metode koje su primjerenije životu sklonu prikrivanju na način puža, koji se uvijek povlači u svoju kućicu kada ga (nespretno) takneš. A stvar je u tome da ga ipak moraš diskretno ohrabriti da izvuče rogove, mekušno tijelo, pokaže radoznalost... Zapravo, snimanje takvih stvari trebalo bi trajati kudikamo dulje, a ja sam posao morao obaviti za ciglih pet dana. Ipak, taj je dokumentarac sve te godine ostao na životu: neprestance se vrti, uvijek ga netko hoće vidjeti.

**N.:** *Kada se vide tri filma u slijedu, Budnica, Coprnice i Recital, može se zaključiti i to da ste vrlo brzo s opservacijskoga prešli na ironijski modus, što baš nije bilo uobičajeno u hrvatskom filmu.*

**K.:** U Beogradu je to bilo uobičajeno, a korifej toga pristupa bio je Makavejev. Tamo se bio razvio kritički odnos prema postojećoj zbilji, polemika s dominantnom ideologijom, njezino nijekanje, ali to nije bio baš uvijek neki drastični udar, nego ironijski, čime se možda bolje dopire do nekih stvari. Majstori ironijskoga svakako su bili i ostali Česi, ali mnogo mekši, poetičniji, tada u okvirima onoga što je bilo moguće. Tako i tu. Stvarnost je bila prenatrpana grotesknim ritualima, za koje su mnogi znali da su groteskni, ali su u njima sudjelovali i kreirali ih. Ta recitiranja, ta trčanja, štafete, rođendani, sletovi... sve je to djelovalo posve sumanuto za razborita čovjeka. Peterlić je pak bio taj koji me upozorio na nešto u *Ponude pod broj* čega nisam bio baš sasvim svjestan: ironijsko o kojemu govorite pojavilo se već u tom prvom izrazito programatskom filmu, u storiji o curi sa sela koja je došla u grad kako bi postala manekenka; bila je to simpatična skromna djevojka, onako malo bogečka, koje mi je bilo žao. Pokraj nje bili su mladi Gumzej i njegove »elitne« manekenke... Poslije će mi se, na tragu tog filma i *Budnice*, ukazati rudnik srodnih tema, mogući ciklus kojim ću moći svjedočiti, ali istodobno — ostavljajući stvari onakvima kakve jesu, ne intervenirajući — filmskim sredstvima dati nedvosmisleni komentar. U tom sam se »nadahnutom« vremenu zanosio i idejom *ready madea* u filmu. Naime, maršal Jugoslavije, Josip Broz Tito, imao je za svoj rođendan nastup na stadionu u Beogradu i, dok je govorio, došlo je do tehničke greške, tzv. mikrofonije. Njegov se glas u ehu repetirao karikaturalno. Činilo se kao da se veliki čovjek sam sebi ruga. Tehničari su to pokušali otkloniti, ali nisu uspjeli, valjda nisu imali prikladne uređaje. I onda se to ponavljalo u svim informativnim emisijama duboko u noć. Čovjek se u svakoj repetitiji sve više i više rugao svojim gromkim vizijama. Htio sam uzeti taj materijal i, po mogućnosti, potpisati ga kao svoj. Svi su vidjeli da je to ispalo groteskno, ali kada bih ga ja potpisao, nastala bi dreka do neba, ja bih time apostrofirao stvar na način koji bi bio prepoznat kao drska provokacija. A ja sam i htio da bude provokacija, da kažem, dajte ljudi već jednom pogledajte što je zapravo to... Ali kako doći do televizijskog materijala? Ostalo je samo u maštarijama.

### **Snimanje Recitala — politički napadi i bunkeriranje filma**

**N.:** *Zapravo su vas dobro nagazili zbog Recitala. Gdje su se prepoznali, pretpostavljam u nekoj benignoj pojedinosti?*

**K.:** Netko je bio ustvrdio da je to ispalo nalik socijalističkom crkvenom prikazanju. Takva paralela držala se tada osobito uvredljivom. A zapravo, htio sam da u konačnici dođem do dokumentarca koji bi se zvao *Praznik*, jer je *Recital* samo dio prazničkih događanja za tih Dana Republike ili nekih drugih državnih praznika. Počinje s budnicom, pa do kasno u noć. Htio sam pokriti pet-šest takvih događanja da bih onda dobio dugometražni dokumentarni omnibus. Grad se budi, pa svečana akademija, pa lijevo, pa desno...

**N.:** *Jeste li zbog bunkeriranja Recitala odustali od te ideje?*

**K.:** Ne, nego mi nisu odobravali projekte. Tada mi je jedan rekao: To što si nam dao na komisiji tiho ti vraćam natrag. Uspio sam blokirati druge članove komisije da izbjegnem ono što si doživio s *Recitalom*. Jedan od filmova trebao se zvati *Himna*. Tada se intenzivno trgalo za novom nacionalnom himnom, koja bi nadomjestila postojeću što se pozivala na panslavizam, trebalo je naći autentičnu, koja će objediniti narode i narodnosti Jugoslavije. Htio sam varirati tu temu. Glavna teza u scenariju koji sam napisao bila je: kako može opstati neka zajednica kada ne može napraviti ni svoju himnu!? Jer neuspjelih pokušaja bilo je i prije. Uostalom, zaista je nisu uspjeli napraviti. Taj član komisije rekao mi je: Progutaj taj papir i takve stvari više nemoj slati na natječaj. Onda sam shvatio da je to glupo i da gubim vrijeme.

**T.:** *Možeš li malo rekonstruirati događanja oko Recitala: prvo, snimanje i atmosferu i odnos prema materijalu prije, za vrijeme i nakon snimanja, suradnju sa snimateljem Tanhofrom?*

**K.:** Na natječaj sam poslao dva scenarija. Jedan je bio *Recital*, a drugi o Mati Parlovu, mome Puležanu, tada boksačkome prvaku svijeta. Jedan od članova komisije bio je moj prijatelj Branko Ivanda. I na moje veliko iznenađenje dobijem *Recital*. Vesna i ja odmah smo se bacili na posao. Budući da je i ona, u srednjoj školi, sudjelovala u pravljenju recitala, ovakvih i onakvih, odlučili smo da lokaciju pronađemo u Podravini, jer ti ljudi tamo u koječemu su kreativni, ne samo u naivnom slikarstvu, i izbor je pao na Novigrad Podravski, o kojemu smo bili saznali da se pokazao osobito ambicioznom upravo u stvarima recitala. Kad smo došli tamo, ti su ljudi mislili da ih je sam Bog dotaknuo svojom rukom, odmah su se zdušno prihvatili posla. Oni su se toliko bili razmaštali da sam ih u nekim stvarima morao denfati. Jednu sam stvar čak morao strogo zabraniti — iz zdravstvenih razloga. Oni su, naime, htjeli da u kolijevku stave »Jožu bez gać«, a to je, kak'ti, trebao biti mali Joža Broz — u obličju Isuseka. Bila je ciča zima, a oni su htjeli izložiti golo djetetce na minus pet. Rekao sam: ne!

**T.:** *Oni su zapravo pripremali taj recital pripremajući i film, odnosno znajući da će to biti snimano.*

**K.:** Odlučio sam se priključiti na već postojeći recital, ali taj je bio u obrisima. Onda sam ga reaktivirao, izvođače motivirao, i više nije bilo nikakvih posebnih intervencija s moje strane. Baš nikakvih. Pustio sam njihovoj imaginaciji na volju. E, tu sam bio malo bestidan prikrivši konačnu svrhu toga snimanja. Ali kako pokazati što želiš ako tankočutno vodiš o svemu računa. *Vjesnik* se bio dokopao informacije da radim

film o državnom prazniku, znalo se da pripadam »reakcionarnom« krugu oko Vladekova stola. Izašla je slika sa snimanja (nikad nisam saznao tko ju je i kada snimio) prema kojoj se moglo zaključiti da sam i ja kapitulirao pa radim film o državnim praznicima. Oho-ho, i ti, kume? Znali smo mi da ti tamo nešto kuhaš? Igrani bi film, a? U Novigradu Podravskom pokazali su nam predstavu, a Tanhofer i ja dogovorili smo kako ćemo snimati. Usvojivši materijal, odlučili smo raditi segmentarno, kao u igranom filmu. Tako bismo pustili da se zaigra jedna scena pa bismo je nekoliko puta snimili mijenjajući rakurse i planove. Ali recitatori su bili tako poneseni, da nismo imali nikakvih teškoća. Spremno su ponavljali koliko je bilo potrebno, dok je osobito ambiciozni nastavnik neprestance ubacivao novine. Radeći i sam zdušno, Tanhofer se u jednom trenutku malčice bio zabrinuo nad Maršalovim portretom načinjenim diletantski i karikaturno u kvazinaivnoj slikarskoj maniri; sugerirao mi je, kako naš film ne bi zaglavio zbog takva nečeg, da portret maknemo s pozornice. A ja sam uvaženog eksperta kamere priupitao što da radimo s onim kadrovima koje smo već snimili, zajedno s voljenim Maršalom. On se samo nasmijao i nastavio raditi... Poslije će se pokazati da je slika u pozadini bila snimljena u totalima i da se ništa od onoga što se vidjelo okom nije zapažalo i na ekranu. Inače, izuzme li se ta simpatična anegdota (i najveći šahovski velemajstori katkada naprave matni previd), Tani je bio zaista sjajan suradnik; primjerice, on je načuo da se ti recitali u Podravini, gdje ljudi vode računa o ideologiji, ali ne zaboravljaju ni na »pineze«, prave u dva dijela, sa stankom negdje u sredini: za tih stanaka toči se piva, jede se... Goste dvore konobarice preodjevene u dresove lokalnoga ženskog nogometnog kluba.

*H.: A onda ste ipak nešto, kao i ovu stvar o kojoj pričate, snimili na stvarnoj predstavi kada je pred publikom izveden taj recital.*

**K.:** Snimajući fragmentarno, dogovorili smo se da izvedu i jedan kompletan recital. Trebalo nam je da pokažemo tu povezanost predstave s auditorijem. Mještani su se odazvali u velikom broju, navukli na sebe najsvečanije »ajncuge«, što je recitalu donijelo još jednu važnu komponentu. Izvođači su cjelinu recitala izveli u istom tempu kao kad su nastupali po segmentima.

*H.: Ali to je čak normalno, jer svaka se kazališna predstava uvježbava prizor po prizor, da bi se poslije sve ukomponiralo. Vi zapravo niste radili ništa drugo nego bili na probama.*

**K.:** Dok su oni uvježbavali pojedine scene, mi smo tiho dogovarali rakurse, pokrete kamere, planove. Sve smo isplanirali do najsitnije pojedinosti.

*H.: Zapravo ste iznijansirano hvatali te segmente. Da ste sve snimali samo na finalnoj predstavi, ne biste mogli postići takvu suptilnost.*

**K.:** Pokraj ostalog, ovako hvataš dojmljive detalje koji dodatno svjedoče o užasnoj ponesenosti, uvjerenosti recitatora da čine i govore pravu stvar.

**T.:** *Kako se razvila sljedeća faza?*

**K.:** Krenula je montaža s Katjom. Stvar se lako slagala. Tanhoferova nevjerojatna preciznost zaslužna je za to. Snimanja smo ponavljali svega po dva puta, rijetko tri. Zapravo, imaš drugu repetitiju ako ti se prva uništi u laboratoriju. Tu i tamo znalo je doći i do manjeg raskoraka između panoramiranja i nekog recitatora koji je malčice promijenio tempo u odnosu na tempo s probe. Pa je to trebalo ponoviti. Pozvao sam perfekcionista Branka Marjanovića, koji je uvijek konspirativno, iza dobro zatvorenih vrata, montirao svoje filmove »o malim čudima velike prirode«, da pogleda naš film. Došao je, pogledao i mirno rekao: Jako lijep rad. Vi ste vrlo odvažan čovjek. I otišao bez dodatna objašnjenja. On je s istim namjerama radio jedan svoj film, *Ciguli Miguli*, zato sam ga zvao.

**T.:** *Kakve su onda bile reakcije na sam film, kad ga se službeno pogledalo?*

**K.:** Ja sam prije toga bio poslao molbu za stipendiju u Pariz, i odmah zaboravio na tu molbu. Tko bi mi tako nešto dao! Poslije će zlonamjernici reći da sam namjerno pobjegao u Pariz. I, puš, dobijem stipendiju da odem tamo raditi što želim, da si sam odaberem studij, da gledam filmove. Bila je to mračna 1972, nakon strahobalne 1971, pa smo Vesna i ja s velikim zadovoljstvom izašli iz toga mraka. U Parizu sam se s velikom lakoćom prikopčao na ORTF. Tamo je postojala redakcija za istočnoeuropske zemlje. Fino su me primili, čak sam počeo surađivati. Objave ti prilog, a honorar ti istoga dana »kapne« zračnom poštom na recepciju hotela *Loratoire* gdje smo bili odsjeli. U Parizu je tada bilo više od tristo dvorana. Sve imaš: božanstveno. Ne može biti ljepše. Početno snalaženje bio nam je olakšao Tadićev bratić Radovan, koji je kao devetnaestogodišnjak bio emigrirao u Englesku da bi se koju godinu poslije skrasio u Parizu, gdje je sklopio brak s vrlo simpatičnom Španjolkom Mariom Carmen; tada je radio kao noćni portir u malom hotelu, za dugih noćnih sati vrijeme si je kratio čitanjem Kierkegaardova djela *O ljubavi*. Poslije će snimiti dosta filmova, osvojiti znatan broj nagrada, a jednom zgodom Francuzi će ga označiti kao najperspektivnijega mladog francuskog filmskog autora. S njima smo provodili ugodna poslijepodneva u Clichyju, vozicali se Francuskom i uistinu uživali. Kumovi smo njihovoj kćeri Evi. Usred te idile, zvruc-zvruc, telefon. Iz Zagreba mi javljaju da se u Beogradu, na glasovitom »martovskom« festivalu dokumentarnoga filma, digla velika halabuka zbog nekih hrvatskih filmova. Radilo se o Benažićevu *Zametnutom tragu*, o Babićevu *Binu*, *oku galebovu* i moja dva — dakako, o *Recitalu*, ali i o filmu *Splendid isolation*. Ti su filmovi, uz netipične pokude, bili bačeni u informativu. Nisam mogao, nisam htio napustiti Pariz i užitek boravka u njemu, gušt gledanja filmova. No, saznajem, u Beogradu se nešto još jače zakuhalo, digla se još veća buka, zabranili su bilo kakvo prikazivanje naših filmova u sklopu festivala. Čitavu su stvar prebacili u Zagreb, pa smo Vesna i ja ipak potegnuli natrag da mi ne bi prigovorili kako sam se sakrio u Pariz od gužve, da ne bih morao odgovarati. Nikola Babić dizao je veliku buku, izazivao, i moglo se dogoditi da netko to ozbiljno shvati i da nam se odredi neki kratki pritvor, jer je sve to doživio jako dramatično. Došao sam ovamo i odmah saznao da su se na projekcijama naših filmova izmjenjivale delegacije i

delegacije. Svako toliko u Zagreb film stigla bi skupina političara, sjednu i gledaju. Svi su bili iz visokih garnitura. Ne znam je li bio i Račan, ali on će poslije odigrati drugu ulogu. Budući da su se formati političara sve više povećavali i nije bilo naznaka da bi se ta promenade mogla uskoro zaustaviti, šefica za proizvodnju dokumentarnoga filma, Branka Šoten, samoinicijativno je uzela kopiju *Recitala* i izrezala je na sitne komadiće, negativ umotala u azbest i tajno ga pohranila u Jadran film. I kada su oni došli, rekla im je: Uništite smo film. Autor je pogriješio što je to išao raditi. Mi smo to shvatili i više nema filma. Tako su *de facto* spasili negativ, film.

**T.:** *Kakva je bila atmosfera oko vas kada ste se vratili iz Pariza?*

**K.:** Zatekli smo različite reakcije. Neki su uputili diskretnu potporu, ali bilo je i mučnih i neugodnih komentara kolega. Neću ih imenovati, jer to više nema veze, to je prošlost. Ali, to te baš stresa, jer nisu bili samo političari, nego su izravno pakostili kolegama, nekolicina njih. Jedan koji se deklarirao kao antirežimlja bio je izjavio: Ja bih njemu do daljega zabranio da snimi jedan jedini kvadrat filma!

**T.:** *Ne treba imenovati ljude, ali je zgodno čuti koji je to tip prigovarao, da se dobije predodžba o vremenu u kojem se sve događalo.*

**K.:** Kad sam sreo Bulajića, pola ozbiljno pola u šali, pokazao mi je pet prsta naopačke i priprijetio: Za onu zastavu okrenutu naopako, to ti je pet godina. Zapravo, čitava se stvar zakuhala od takvih dimenzija da ju je trebalo presjeći. Govorkalo se da bi inkriminirane režisere trebalo staviti iza brave. Pripremljena je izvanredna dnevna skupština u Društvu, Ivica Račan je došao, stigli su svi živi koji postoje, nije bilo mjesta za stajanje. Atmosfera je bila vrlo napeta. Nekolicina prvih govornika pokušala je ušćariti poneki poen na našoj koži. Dvojica su nas branila: Sremec i Ivanda! Ja sam pretjerao u djetinjastom junačenju. Poslije mi je bilo žao što sam dopustio da me, u atmosferi jake napetosti, ponesu emocije. Dakako, naposljetku je izašao i Račan da izrekne svoju presudu. Da odredi zatvor za dečke ili neku kaznu, izopćenje, anatemu, možda tek *konstruktivnu drugarsku kritiku*... I tada je izrekao čuvenu rečenicu, koju sam prepričao Škrabalu pa ju je on zapisao u svom drugom izdanju povijesti hrvatskoga filma. Dok je neko vrijeme nijemo stajao za govornicom, vladala je napeta tišina, mogla se čuti muha u zraku. Govorio je s takvim stankama da se činilo kako prolaze eoni između pojedinih rečenica. Digao je prst, što je značilo prijetnju, i rekao: »Umjetnička sloboda — da!« A onda tišina, duga tišina i napokon... »U okvirima samopravnog socijalizma!«

**T.:** *Nije bilo »ali«?*

**K.:** Bilo je i »ali«, pa onda duga stanka. A sad ti stani i vidi što bi to trebalo značiti... Međutim, znali smo — pomilovao nas je. Filmovi su bačeni u bunker, sve se brzo zaboravilo, a ja sam istoga trenutka poletno napisao novi scenarij. Onaj pod naslovom *Himna*. Nema što, bistar dečko! Onda mi je onaj iz komisije poručio: Istrgaj na sitne komadiće i progutaj. Ništa od toga nisam učinio, ali sam smjesta napisao novi

scenarij pod naslovom *Povratak*. Snimajući prije Pariza *Splendid isolation*, u barakama smještenim pokraj hotela Esplanade bio sam zapazio i druge dokumentaristički zanimljive sadržaje. Međutim, ne političari, nego budni čovjek od filma, tri ili četiri puta je, zbog grešnih dokumentaraca, bio stornirao taj scenarij na natječajima Fonda. Na tom sam primjeru došao do važne spoznaje o sebi samu: da sam strpljiv čovjek, koji zazire od nedolične buke, ali i da se ne dam baš tako lako otjerati. Dvadesetak godina poslije, da spomenem i taj bizarni detalj, filmovi su izvučeni iz bunkera i stavljeni u optjecaj. Najprije ih je vidjela publika prvih Dana hrvatskoga filma, a onda su s nama trojicom bili pompozno napravili iscrpne razgovore za posebnu emisiju Hrvatske televizije, u čijem su se sklopu trebali emitirati i naši dokumentarci. I nju je, očito, netko cenzurirao, stopirao; uzalud smo pokušavali saznati zašto nikad nije puštena.

### **Društveno angažirane teme — *Splendid isolation* (1973), *Povratak*, *Prihvatna stanica* (1977)**

**T.:** *Daj da se vratimo filmu *Splendid isolation*, jer on je obilježio perspektivu mnogim tvojim kasnijim dokumentarcima. Budući da je nastao gotovo istodobno kad i *Recital*, zanimljivo je čuti kako je nastala ta ideja i kako si se upoznao s tim problemom.*

**K.:** Ako se bolje pogleda, moj programski film zaista jest *Ponude pod broj*. U njemu je sadržano sve što ću poslije raditi: djeca, žene, marginalizirani, obespravljeni, žrtve... Onda su došli na red rituali i to je potrajalo kraće, znatno kraće no što sam bio priželjkivao, planirao... Prije (prisilnoga) povratka na društvenokritičke teme stigao sam realizirati i dokumentaristički bastard pod naslovom *Splendid isolation*, koji je bio objedinio ili, bolje rečeno, izravno kontrastirao socijalno s ritualnim. Ritualnost je bila sadržana u novoj modnoj liniji zvanog *žena ptica*, koja je na krilima pariške modne kuće bila sletjela na modnu pistu zagrebačkog hotela Esplanade i koja se, pred bogatom i opuštenom velegradskom klijentelom, isparadirala, a socijalu je utjelovila mala četveročlana obitelj koja je završila preko puta mondenoga hotela, u bogečkom prenoćištu smještenu u dotrajaloj baraci na čijoj se prednjoj fasadi kočio veliki crveni križ. Tamo je muž ostavio ženu, djecu da čekaju preko dana pred prenoćištem, jer se ono ujutro zatvaralo, da bi jurio okolo po komitetima da vidi može li naći neki smještaj koji je bolji od prenoćišta. Čin kontrastiranja dvaju susjednih »hotela« pokušao sam potencirati određenim postupcima: spektakl u Esplanadi snimao sam tonskom tridesetpeticom u koloru, a ljude iz prenoćišta crno-bijelom šesnaesticom koju sam laboratorijski promovirao u sepiju i prebacio na tridesetpeticu. Dakako, i tu se izrazito ograničavajućim faktorom pokazala veoma skućena operativa: umjesto da se snima u više navrata kako bi se dočekali markantniji, dojmljiviji slučajevi, stvar se svela na onih ubogih pet dana. I frigaj ga. Ali, imaš pravo, taj me dokumentarac doveo do pravoga rudnika socijalno relevantnih tema. Ta će se praksa i poslije ponavljati. Kad god odeš na teren, uvijek nađeš srodnu temu, tematskoga blizanca ili pak nešto što je vrlo blisko tome i zaslužuje dokumentarističku obradu. Dok snimam, istodobno oštro promatran



Marina Nemet u *Vlakom prema jugu*

ima li nešto novo što bi se moglo poslije raditi. I uvijek bi nešto zapelo za oko. A ponekad zna biti i drukčije: ništa, baš ništa ne zapne, ali se, nakon određena vremena, znalo dogoditi da se u nekom usputno pokupljenom detalju, kojemu za snimanja nisam pridavao značaj, s kasnim paljenjem prepoznana bogovska tema. Drugi čekaju i traže unikatne teme i prođe im tako u čekanju deset godina. Ali ja ne. Tako je bilo i s temama koje sam, nakon realizacije *Splendid isolation*, bio otkrio u tim barakama; najprije sam se iznenadio kada sam odmah uz autoškolu zatekao službu patronažnih sestara, da bi ubrzo stiglo iznenađenje nad iznenađenjima, mala prihvatna stanica zgurana u nekoliko soba što su se nadovezivale na prenočište... Odmah sam vidio dječja lica. Djelovalo je strašno, sablasno: ta drvena baraka, sve pod ključem, rešetke na prozorima, nikakve udobnosti, ničega... i ti ubogi klinici koje nazivaju delinkventima ili maloljetnim prijestupnicima. Iz tog su se prostora bili iznjedrili ne samo novi dokumentarci nego i jedna storija za omnibus filma *Godišnja doba*...

**T.:** *Ti si sve to vrijeme bio radijski profesionalac. Kako si pomirio dva posla i jesi li zapazio neke reakcije na radiju? Je li bilo problema zbog činjenice da si ti neko vrijeme morao biti izvan posla, kakve su bile reakcije kada se politički zaoštrilo oko Recitala?*

**K.:** Nisam imao nikakvih problema, jer, zapravo, ja nisam morao markirati s radnoga mjesta. Nisam išao gotovo ni na jedan dulji godišnji odmor, da se samo odmaram... I to bi bilo to. Sve svoje filmove snimio sam tijekom godišnjih odmora. Izlazili su mi utoliko ususret što su mi odobravali odmor, kad god bi mi trebao. Nije mi padalo na pamet da istodobno radim na radiju i snimam film, i da se pravim da me istodobno ima i nema. To naposljetku nije bilo moguće, jer mi je bila potrebna koncentracija za oba posla. Zna se da sam sve svoje godišnje odmore potrošio na to. Čak nisam ni tražio slobodne dane. Ticalo se to podjednako i filmskih i televizijskih dokumentaraca. Kako se jedan dokumentarac snimao pet-šest dana, imao sam na raspolaganju dovoljno dana za cijelu godinu. Osobno nisam osjećao posebnu potrebu za godišnjim odmorima, tako sam strukturiran. U mlađim danima znali smo otići na tjeđan dana u Dubrovnik, a u kasnijima u Opatiju... Toliko sam uživao u pravljenju svojih filmova da sam to doživljavao kao najveći mogući odmor od radijskoga posla, koji, koliko ga god okretno radiš — nije tek puka rutina — uvijek odnosi dio tebe. Što se tiče *Recitala*, postavljalo se pitanje da me se baci s posla, bez daljega, istog trenutka. Ako me sjećanje dobro služi, mislim da je Enver Hadžić, negdašnji direktor Filmoteke 16, a današnji vlasnik distributerske tvrtke Continental, bio taj koji je na razini Radio-televizije Zagreb uspio zaustaviti hajku. O inicijativi pak kolege novinara s Radija da me se primjereno kazni, koliko mi je poznato, nije se ni raspravljalo. A Mirko Bošnjak je, s pozicija čovjeka iz Gradskoga komiteta, bitno utjecao da se u kinematografiji ne pokrene nekakav stegovni postupak. Baš je on to blokirao. Dakako, sve se to događalo posve mimo mene, prema događajima postavio sam se vrlo pasivno, drugi su dolazili da mi govore što se zbiva. Tako sam, bez svoje zasluge, spasio živu glavu.

**T.:** *Kako je Vesna doživljavala sve to?*

**K.:** Vrlo hrabro. Inače, ona je u tim pitanjima jako podvoje-na. Mala, nevažna stvar katkad je prestraši, s velikom se nosi kao od šale. Nekom prigodom morala je proći tešku operaciju, opasnu po život. Otišla je pod nož ne trepnuvši. U slučaju *Recitala*, rekao sam joj: Ostani doma ovaj put. Nema smisla da gubiš živce. Ja ću to obaviti sam. I onda smo se rastali u stilu — tko zna hoćemo li se još vidjeti. Malo smo to namjerno patetizirali. Vesna je dušom i srcem stajala iza tog filma.

**T.:** *Vratimo se na Povratak.*

**K.:** Zapravo, ja sam imao u glavi da junak toga filma treba biti dečkić, valjda iz one stare predrasude da su dečki ti koji prave gužve i da su oni ti koji bježe od roditelja, od kuće. Tamo se pokazalo da i djevojčice, gotovo u podjednakom broju, bježe što dalje od roditeljskoga doma. U tom traganju za dečkićem čuo sam u Prihvatnoj kako klinici skandiraju: Vratila se Stjuardesa! Vratila se Stjuardesa.... A bila je riječ o dražesnoj plavokosoj curici koja je, uporno bježeći od roditelja, ali i iz Prihvatne, jednom dospjela u zračnu luku, gdje je zrakoplov upravo trebao poletjeti u Sovjetski Savez. Tamo je bila visoka sovjetska delegacija, za koju je bio prostrt crveni tepih. Svi postrojani, glazba, a preko tepiha protrči mrvica od Milke i odskakuće u avion. Pred ritualno ukočenim špaliorom i paraliziranim osiguranjem. Nitko živ nije smio trepnuti. Unutra su je, nakon mnogo jurnjave i natezanja, zgrabili i vratili u Prihvatnu, gdje je dobila podrugljiv nadimak Stjuardesa. Mene je privuklo njezino živo lice; ta me djevojčica šutke, ali postojano promatrala iz prikrajka. Sve mi se više nametala i ja sam, premda u prvi mah pomalo nevoljko, naposljetku ipak shvatio da u njoj imam ono što tražim... Usporedno s Milkom, s kojom sam vodio tihe zanimljive razgovore, shvatio sam da neki od tih osušenih socijalnih radnika iz čijih se usta stalno dime cigarete, koji jedu vrlo malo ili ništa, a potajice piju više nego što bi čovjek mogao pojmiti, da ti ljudi, oguglali, rutinski obavljaju svoj posao: mehanički bi odveli dijete od roditelja, bacili ga tamo, a to bi dijete, nerijetko, osvanulo u Prihvatnoj, prije no što bi se oni sami vratili sa službenog puta. Spontano mi se nametnula zamisao da se Milkinu novom povratku kući priključim s ekipom i da usput snimam... Sada si više nisam smio dopustiti metodološku pogrešku, djevojčica je, premda često potištena i povučena, zapravo živo srebro, uvijek spremna da zbríše. Trebalo se pripremiti za »nepriređen« život koji nas je tamo negdje čekao i koji će trebati hvatati »u letu«... Stoga, ne dolazi u obzir teška, oklopljena 35 mm tonska kamera. Baš sam namjerno išao na krupno zrno, na crno-bijeli materijal da bi prilikom prebacivanja na 35 mm, tzv. napuhivanjem, dobio krupno zrno. Da film i fakturom bude bliži životu. A lagana kamera u rukama takva profesionalca kao što je Ivica Rajković, znao sam, mogla se nositi sa svim vrstama iznenađenja kojima sam se nadao i koje sam priželjkivao. Tu je važno upozoriti da sam dionice na putu kanio snimati rabeći diskretne elemente igranoga, dok sam čistom dokumentarizmu prepustio teren...

**T.:** *Taj film doista unosi novu stvar. Recimo, ja se tim filmom koristim kao primjerom protonarativnoga dokumentarca,*

zbog fabularne situacije koja se razvija. A drugo, ti raskadri-  
ravaš na način na koji to nisi radio u prethodnim filmovima,  
gotovo na način igranoga filma, gradiš scenu različitih vizu-  
ra.

**K.:** To sam planski radio. Evo primjera. Socijalni radnik i  
Milka kretali bi na Glavni kolodvor pješice, a ja sam ih, u pr-  
vom kadru polaska, stavio na one mehaničke stube koje su  
nekako u to doba bile proradile: onako ukočeni, nepokret-  
ni, spuštaju se prema dnu i nestaju u mraku. Ustanovivši da  
time nisam narušio dokumentarističko načelo — da su za-  
pravo na tom putu njih dvojice dokumentaristički uvijek u  
»svom filmu« ma gdje ih stavio — i ostale sam scene gradio  
prema načelu igranih mizanscenskih prioriteta koji mogu,  
paradoksalno, djelovati i dokumentarističkije od situacija  
gdje se igrano, u ime čistog dokumentarizma, metodički  
ignorira i gdje se drži najtežim grijehom.

**T.:** I doista su raskadričavanja igranofilmski postavljena, ali  
ne svagdje. To si imao samo u putničkim dijelovima. Ona sti-  
že na početku kombijem, a onda se prebacuješ u interijer i  
dočekuješ je, što znači da se ekipa prethodno morala preseli-  
ti u interijer da bi je dočekala. Isto tako u kadrovima u vla-  
ku vjerojatno si ne samo »hvatao«, nego i »upućivao« gdje da  
sjede. Ali tamo gdje se odigravaju važne stvari »hvatao« si ih  
zajecao nepripremljene. Te »režirane« scene u tipskim put-  
ničkim ulomcima izrazito prinose ukupnoj atmosferi filma.

**K.:** Kada smo ušli u mali otrcani vicinalni vlak, pustio sam  
ih da sjednu tamo gdje su i u prijašnjim povracima znali sje-  
diti. Dok su sjedili onako »mrtvi« kao da ne pripadaju jedno  
drugomu — on s onom svojom uvijek upaljenom cigaretom,  
ona odsutna i tuobna — Ivica ih je mogao snimati iz svih  
pozicija baš kao da su glumci koji su iz prve shvatili kako se  
trebaju ponašati pred kamerom. Da sam ostao na tome, bila  
bi to tek dojmiva informacija o dijelu puta, toga sam bio  
svjestan. Onda sam curicu stavio na prozor, ledima okrenu-  
tu kameri. U filmovima uvijek su me uzbuđivali ti kadrovi  
ljudi snimljeni s potiljka, bez lica. Ako ne vidiš lice iz kojega  
se toliko toga čita, stvara se neka napetost, misterij. Ispred  
Milkina krupnjaka mutno je, kroz prljavo staklo, šibao kra-  
jolik, dok su udarci kotača o pragove pojačavali dojam pra-  
znine... Na sam rez, s totala na krupnjak Milkina potiljka, u  
montaži sam stavio »bolni« vrisak sirene. Zašto? Htio sam  
nekim znakom apostrofirati Milkino stanje, uputiti diskret-  
ni apel, a da to ipak ostane i obična sirena koja neprestance  
upozorava ljude na vlak koji nailazi. Druga stvar, taj zvučni  
signal »podbočio« je rez, promjenu plana učinio još jasnijom  
(kadar kao komentar), ali je, čini mi se, i pojačao ugođaj do-  
kumentarnosti. S toga stajališta isprepletene odnosa između  
igranog i dokumentarnog svakako je zanimljiva i jedna dru-  
ga situacija. Milku smo trebali snimiti usred noći, u odjeljku  
vlaka. Iza nje ostale su brojne iscrpljujuće peripetije, i za nas  
i za nju. Ona je, dakle, umorna, pospana, ruši se, a mi imamo  
pripremljenu kameru i sad ćemo je snimiti. Složi se ona  
tamo na klupicu i odmah zaspe blaženo kao anđeo s prsti-  
ćem u ustima. Kao da je prepoznala jednu od onih svojih  
brojnih životnih situacija vječne bjegunice koja uzme gdje  
može, zaspe gdje stigne... Nadvila se nad njom čitava ekipa,  
uperila kameru, rasvjetna tijela... Ivica mjeri svjetlo na njezi-

nu licu, kadrira, mijenja planove... Gledam je sa strane, boli  
me... Druga je stvar kad dođeš na ključno mjesto gdje se rje-  
šava sudbina dokumentarca. Moraš se ponašati kao gerila,  
nikako ne ući u prethodne razgovore. Ne dopustiti, recimo,  
da se Milkini pripreme, dogovore, organiziraju obranašku  
strategiju i ponude ti filtrirane iskaze. Tako da, kada smo ne-  
najavljeni išli do mame koja se rastala i ostavila ludom mužu  
troje djece i zasnovala novi brak, i kada su se majka i očuh s  
kantom kreča u ruci pojavili na proplanku ispred nedovršene  
kuće, Ivičina kamera iz ruke već je »pucala«. Ispred njih  
je s Milkom stala socijalna radnica, koja im je dijete već to-  
liko puta vraćala, i oni su se — vidjevši oko sebe mnogo lju-  
di s uređajima, a ne pitajući ništa zbog osjećaja krivnje —  
počeli pravdati otkrivši pakao obiteljske situacije u kojemu  
su Milka i njezina braća bili žrtve. A snimanje s Milkini-  
m ocem bilo je — opasno. Jer to je vrlo neugodan i naopak čov-  
jek, koji je u pijanom stanju kadar počinuti i najgore stvari.  
Sa svojom je djecom, kad ga je žena napustila, postupao je-  
zivo; taj je čovjek — egzibicionist — dovodio doma seoske  
raspuštenice, a Milki je dopuštao da ispod kreveta sve to slu-  
ša. Bježala je, htjela se ubiti. Jednom su je našli u plićacima  
Une kako besciljno tumara... Znalo se da je snimanje izni-  
mno opasno, da je u igri čovjek koji, ako je u povišenu stan-  
nju, može učiniti vrlo gadne stvari, nasrnuti, ubiti... Prvi je s  
njim uspio uspostaviti kontakt »narodski« čovjek Deronja,  
organizator u filmu. Na vrata smo došli samo nas dvojica i  
odmah ugledali groznu prostoriju s razbacanim predmetima,  
a u sveopćem rusvaju bila je najuočljivija zbirka noževa. Al-  
kohol na stolu, prljavo. Baš se vidjelo da čovjek živi kao ži-  
votinja. Ustaje, liježe, pije i ništa drugo... I tamo sjedi još ne-  
kakav tip, vrlo slikovit. Obojica nas gledaju iskosa, mrko.  
Deronja je samo rekao: Domaćine, stigli ti gosti. I čovjek od-  
mah na vrata, na licu mu se razvukao osmijeh, kamera upa-  
ljena, sve je mobilno, snima se. Od tog trenutka Rajković je  
gospodar situacije. Ja sam ga prethodno napunio informaci-  
jama, a sada on intuitivno procjenjuje i donosi odluke.  
Nema šaputanja. Odmah se to osjeti i razbije se ugođaj. Mil-  
kin otac ništa ne pita, tko smo, što smo, vidi socijalnu rad-  
nicu i ostavlja dojam čovjeka koji kao da je baš nas tako  
dugo čekao da nam kaže što je i kako je bilo. I snimili smo  
taj dugi, dugi kadar njegova iskaza... Rajković, koji je jednim  
okom pratio što se događa s Milkom, nije okrenuo kameru  
na nju, neprestance je držao oca u kadru, dobro je procije-  
nio da se otac prijetećim iskazom do kraja razgolićuje... Ne-  
što kasnije bili smo snimili jedan njezin kontraplan, ali vršni  
montažer Damir German odmah je zaključio da su Milkini  
prestrašeni *off-ovi* kudikamo rječitiji. Jer, tu vrstu »igranih«  
kadrova kao što je taj kontraplan autentično na prepad  
uhvaćen dokumentarizam odbacuje kao strano tijelo. I, pa-  
radoksalno, katkada nam određeno igrano pomaže da pro-  
dremo još dublje do dokumentarnog, kao što nam doku-  
mentarno više nego često omogućava da ojačamo igrano. A  
ima i toga da tzv. *rasno dokumentarno* djeluje falš!

**N.:** Prihvatna stanica iz faze dokumentaristike djeluje gotovo  
kao tematski blizanac Povratka. Koliko ste vi povezivali ta  
dva filma?

**K.:** Dok sam pripremao Milku, upoznao sam mnoštvo tih  
klinaca koji su mogli biti podjednako zanimljivi da sam kre-





François Truffaut i Petar Krelja u emisiji 3, 2, 1... kreni

nuo pratiti njihove sudbine, pa mi je bilo žao da nešto tako potencijalno bogato ostane na jednoj priči. I onda sam vidio da bih o dječaku Daliboru, kojega su bili pronašli kako spava u golemoj kanti za smeće, mogao napraviti film, a da se uopće ne maknem iz te prihvatne stanice, da se vidi kako se tamo živi, jer sam bio uočio prilično jezive detalje vezane uz tu socijalnu službu smještenu u ubogim barakama. Tamo nema baš nikakva komfora, sve je pod ključem kao u kaznionici; ne zaključavaju se samo vanjska vrata, nego za spavajna i sobe. Prostori skućeni, tvrdi uznički kreveti... To su ljudska bića na kraju krajeva, zaslužuju drukčiji tretman. Nisu oni odgovorni za ono što rade. Bježe iz jednoga strašnog svijeta i upadaju u još gori, a taj bi se trebao brinuti o njima. I onda sam film napravio tako da žarište bude na Daliboru, ali da istodobno uhvatim i još neke klince. Taj se dečko pokazao jako okretnim, blagoljubivim, mogao sam ga postavljati u razne situacije uvijek spremna da zapodjene živi razgovor. S njim je razgovarao autoritativnim tonom kruti socijalni radnik, a on je cimerima u sobi pričao svoje živopisne zgode, kao što je ona kada ga je mati u posljednji čas spriječila da s nekim cirkusom, za koji je počeo obavljati neke male poslove, ne ode u Njemačku. Na taj sam način postigao važnu stvar: zahvaljujući toj njegovoj spontanosti, uspio sam izbjeći tada učestalu metodu izravna govorenja u kameru. On je zaista umio vješto improvizirati, dakako ne kao glumac, nego kao onaj koji drugim dokonim dječacima

ima nešto zanimljivo reći o svojem životu. Čak sam pomišljao da bi se praktički svakoga tjedna mogla predočiti jedna friška TV priča. A životnih je priča tamo uvijek bilo napretek. Da su me zvali na televiziju, zdušno bih prionuo poslu, ali bi se materijal — sada znam — s potresnim ljudskim pričama zametnuo u arhivskim katakombama televizijskoga klopota.

### **Blokade i prednosti rada na televiziji**

**T.:** *Kada se pogleda filmografija, vidi se da si snimao dosta filmova u jednoj godini, što pokazuje veliku radinost u situaciji kada su drugi redatelji radili jedan film godišnje. Sjećas li se možda tog rada nakon Povratka? Tada si počeo raditi i na televiziji?*

**K.:** Moram objasniti jednu stvar, ono bunkeriranje dokumentarca imalo je stanovite reperkusije, osobito na televiziji. Tadić, Ivanda, Radić, Lentić i još neki bili su relativno brzo dobili kod Miladinova prigodu da se na dokumentarcima iskušavaju, da peku zanat. Uzalud sam očekivao da se i mene pozove, smatrao sam da je to logičan red stvari, da ću, nakon dokumentaraca koji su bili prihvaćeni, sada moći stalno raditi, jer se na Fondu novi projekt čekao i po godinu dana. Međutim, ne. Nisam mogao dobiti i to sam, s pravom ili ne, pripisivao minulim događajima, plašljivosti televizije. Zauzvrat, rado su se koristili mojim uslugama u specijaliziranim emisijama o filmu, kao što je bila ona pod naslovom

**Prijateljsko uvjerenje.** A onda kad mi je napokon bio prihvaćen »lukavi« prijedlog da napravim polusatni dokumentarac o Ljetnoj filmskoj školi u Crikvenici, ispriječile su se nove, meni potpuno nepojmljive stvari. Kako se u Ljetnoj filmskoj školi tematizirao medij kao takav, odlučio sam da u svom dokumentarcu o Školi otkrijem neke pozadinske aspekte iz zahtjevna procesa nastanka filmskoga djela; tako sam u šnitu ostavio klape, otkrio sam magnetofon na kojemu se snima govor, neke članove ekipe, a od zamuckivanja i poštapalica govornika, koji se u montaži najčešće eliminiraju, složio posebnu sekvencu, ukratko malčice sam razbucao standardni pristup, što se uredniku učinilo dopadljivo razbarušenim, ali još neprikladnim za pokazivanje publici koja, prema njemu, tomu još nije bila dorasla. Bio je još jedan dokumentarac koji je nestao zauvijek, a trebao je biti »pravi«; radilo se o samohranom majci s curicom koju su se spremali deložirati. Dio sam snimio na probama ansambla *Lado*, u kojemu je gospođa plesala, a dio kod nje u stanu, odakle su se spremali da je za koji dan iseale. Snimao sam taj film u obliku dijaloga između mene kao redatelja i nje. Tada sam se prvi put ubacio u vlastiti film, a to ću, na drugi način, ponoviti mnogo godina poslije u dugometražnom dokumentarcu *Moja susjeda Tanja*. U tom sam davnom filmu rasvijetlio okolnosti slučaja gdje se praktički čini nasilje nad osobom koja nema nikoga da je zaštiti, koja je sama s djetetom. Taj film je, uz ironičnu opasku da je to autorski film, odmah bačen u bunker i poslije, kada se na televiziji otpisivao raznovrstan materijal kao suvišan, spaljen s drugim balastom, tako da danas nema nikakva svjedočanstva ni o prvom ni o drugom dokumentarcu. Taj se film zvao *Deložacija*, u njemu je bila nastupila Branka Krsnik, koju su deložirali; osim urednika i njegova pomoćnika, nitko ga nije imao prilike vidjeti. A danas ni njih više nema. Budući da nisam uspio zaživjeti kao televizijski dokumentarist, vratio sam se kinematografiji, gdje sam ipak lakše prolazio, gdje je prag trpeljivosti bio znatno viši. A onda se, stjecajem okolnosti, dogodila ta šansa da uletim u obrazovni program televizije, gdje su stvari bile posve druge naravi, svakako benignije. Zapravo, tamo se radilo na zadane teme, što ja volim, a mogao sam ići i na teren, da se maknem od te stalne upućenosti na zagrebačke teme. I dok sam radio te zadane teme, koje su se dobrim dijelom temeljile i na izrazito dokumentarističkim ilustracijama, uspijevao bih zapaziti i teme pogodne za čistu dokumentarističku obradu, a urednicu Višnju Masnec-Vodanović to nije zanimalo. S time bih pohitao na Fond, nerijetko dobio i tako je nastala ta usporedna proizvodnja na obostrano zadovoljstvo — urednice koja je cijnila to što sam zdušno radio na njezinim projektima, mene što je tolerirala da određene teme i filmski variram. Prvi čovjek koji mi je, početkom druge polovice osamdesetih, na moj upit, pristao otvoriti vrata dokumentarnoga programa bio je — Obrad Kosovac. Izvukao je golem debeli fascikl, u kojem je pohranjivao priče iz novina podesne, po njegovu uvjerenju, za dokumentarističke obrade. Rekao mi je da to pogledam i da si odaberem ono što me zanima. Čovjek mi je zaista omogućio da na televiziji radim dokumentarce u kontinuitetu.

**T.:** *Sjećaš li se naslova koje je on odobrio?*

**K.:** Zapravo, na njegovu molbu najprije sam se bio prihvatio Zagrebačkih solista. Zahvaljujući članici tog ansambla, čembalisticu Višnji Mažuran, koja je Vesnina i moja dugogodišnja prijateljica, Janigrove Soliste često smo slušali i toliko već o njima znali da nam nije bila potrebna neka veća priprema. Snimatelj mi je bio također glasoviti Drago Novak. Ta će emisija biti početak brojnih drugih dokumentaraca posvećenih glazbi i glazbenicima, koje sam »sam sebi« predlagao, jer je tek glazba moja neispunjena velika strast. Projekt koji sam pak ja predložio Kosovcu također je tematizirao glazbu, ali više u duhu moje dugogodišnje zaokupljenosti životnom marginom i njezinim skrivenim malim velikim protagonistima. Legendarnu koprivničku violinisticu i pedagoginju, Marišku Holoubek, koja je s mladim dečkima javno nastupala i u vrlo kasnoj životnoj dobi, bio sam upoznao za snimanja serije obrazovnih emisija koje su, na prijedlog Milana Preloga, trebale dokumentirati započetu izradu umjetničkih topografija određenih gradova u Hrvatskoj, odnosno svojevrsnih osobnih karata tih gradova što će — dođe li do nekih razornih potresa, ratova i sl. — omogućiti da se rekonstruira graditeljska struktura grada, osobito njegove znamitosti. Mariška je u toj emisiji »gostovala« i tada sam odmah odlučio da o njoj snimim poseban dokumentarac.

**T.:** *Rekao si da voliš narudžbe. Zašto?*

**K.:** Izazovno je. Odjednom to više nije tvoja ideja, kapnulo je odnekud, s neke druge strane, i ti si u situaciji da vidiš kako ćeš se u nečemu tebi gotovo posve stranu snaći. Zapravo, zanimalo me da, kada to nije strastveno moja stvar, vidim koliki su moji izvedbeni potencijali i mogu li u takvu nečem biti uspješan, ali i da treniram izričajnu točnost, da vježbam gipku prilagodljivost ovomu i onomu i, naposljetku, ali ne i najmanje važno, da spoznajno uđem što je moguće dublje u područja koja su mi oduvijek bila privlačna, ali nisam imao vremena da im se posvetim ili je moj pojmovni instrumentarij bio odveć siromašan. Baš je zanimljivo kako, gonjen izvedbenom vrućicom, čovjek može neobično bljeskovito pronicati određena područja koja su mu se, inače, činila tako daleka, a koja su drugi godinama usvajali. Uostalom, i to je razlog što sam uspio riješiti narudžbu urednika dokumentarnoga programa koja se, u prvi mah, činila blago besmislenom. Htio je da veći broj dokumentarista tematizira i onda aktualnu birokratsku zahirjlost sistema oličenu u zloglasnoj papirologiji. Vesna, i inače marljiva čitačica novina, brzo je našla člančić u kojem se govori o dvjema obiteljima što se otimaju za jednu djevojčicu. Po jednoj obitelji ta se djevojčica zvala Ivana, a po drugoj Morena. Kako? Saznadosmo da je dvadesetogodišnja uličarka svoje dijete dala paru još za trudnoće, i to joj nije bilo prvi put da je tako nešto učinila. Nekoliko godina poslije, majka se predomislila i natjerala kćer da sudski traži svoje dijete, Morenu. I to od obitelji koja je svoju Ivanu bila zavoljela do boli... Snimao sam obje strane. Snimao sam i ponešto nemušte predstavnike usvojiteljske službe, koji su, u činu posvojenja, bili počinili takve greške da je dijete, proizlazi, trebalo biti vraćeno majci... Nanjušio sam bio da će drama kulminirati na novom ročištu, gdje su se trebala suočiti oba tabora. I suočila su se! Ali kako! U njima je tako jako kuhalo da su odmah zaboravili na nazočnost ekipe, kamere, mikrofona, rasvjete... Tadašnji moj

snimatelj, Vlado Trauber, i inače zakleti protivnik stativa, snimajući iz ruke, uspio je pohvatati žestoke dijaloške duele koji su neprestance prijetili da se izrode u incidentno... Film se zvao *Papirnati rat za Morenu*, birokrati su bili ogorčeni, dugo su mi prijetili da će me dati sudu. Dokumentarac je bio odvrćen u nekom skromnom terminu, a potom pospremljen u arhivske kutije. Nadam se da ga nisu spalili ili reciklirali. No, da nije bilo i nekih specifičnih TV narudžbi kao što su portreti uvaženih slikara ili njihovih izložbi u trajanju od pet do deset minuta, ne bih stekao povlasticu da zađem u neke posvećene slikarske atelijere: iz jednoga takva »minića« posvećena Kožarićevoj čuvenoj alufoliji iz džamije poslije će izrasti dugometražni dokumentarac *Spaljeno sunce* o zaista osebujnu likovnom stvaralaštvu toga umjetnika, kojega su znalci, bez obzira na njegovu visoku životnu dob, nazvali »trajno najmlađim hrvatskim umjetnikom«. A za snimanja Parka skulptura, u labinskoj Dubrovi, da navedem i primjer meni osobito draga dobitka koji se krije u narudžbi, u slikaru, kiparu i promotoru te glasovite dugovječne izložbe na otvorenome, u Josipu Diminiću, našao sam draga prijatelja.

### Filmovi atmosfere — Njegovateljica (1976), Vrijeme igre (1977)

**N.:** *Ja bih malo vratila film unatrag, na dva ostvarenja iz te ranije dokumentarističke faze, koji su zanimljivi zato što su naglašeno filmovi atmosfere — na Njegovateljicu i Vrijeme igre.*

**K.:** Radeći u barakama filmove o maloljetnim prijestupnicima, u pokrajnjim sobama tih baraka našao sam i službu njegovateljica. Tako da sam, usporedno, i tamo stalno zavirivao, razgovarao, pripremao novi projekt. Dakako, bilo je primamljivo da, u stilu filma istine, iznesem građanima nepoznatu istinu da u njihovu gradu postoji još jedan grad ubogih, teško bolesnih, nemoćnih i najčešće nepokretnih ljudi koji ovisе upravo o njegovateljicama, ali da ih te njegovateljice ne mogu posjećivati svaki dan, a nikako od petka do ponedjeljka, kada ostaju onako nepokretni sami. Nema dvojbe, bilo bi zanimljivo čuti i te ljude kako se osjećaju, kako preživljavaju taj svoj osobni pakao... Odlučio sam se da krenem težim putem, da sa strane diskretno svjedočim o njihovom statusu... U slijedu dokumentarističkih zapisa povezanih njegovateljicom posljednji sam prizor podvrgnuo diskretnoj stilizaciji. Riječ je o oduljem statičnom kadru sekvenci koji pokazuje rad njegovateljice u golemoj sobi s bolesnicom koja se tek naslućuje u dnu sobe. Nakon odlaska njegovateljice ostavio sam da kadar potraje još neko vrijeme. U sobi gdje nema pokreta ni znakova života dominiraju vanjski zvukovi prometa i cvrkut kanarinca u krleci; ruševići, u sinkronizaciji, umjetno taj zvuk, htio sam podcrtati vremenitost tog kadra iz perspektive bolesnice čije se lice naslućuje i postupno nestaje, utrneće jednog života.

**T.:** *Zapravo, to jest film atmosfere. Ti gledaš situaciju tih ljudi, gledaš izbliza, gledaš onu bakicu koja sjedi, i to u dugom krupnom planu, vidiš njezino lice izbliza, ali ono što je u sve-mu tome strašno jest to što osjećaš mučninu te atmosfere, s kojim naporom rade najosnovnije radnje, i to što njegovateljicu pratiš dosta distancirano po ulicama, pa nas s njom*

*onda uvališ u tu situaciju... Tako da je to doista film atmosfere i nabijene emotivnosti.*

**K.:** Osim ovoga o čemu govorimo, moja je namjera bila da napravim zatvorenu cjelinu vanjskog i unutrašnjeg na način da — nakon tišine, boli, bolesti i umiranja — odjednom pukne taj vanjski život ulice. Robusni tramvaji i njihova iritantna škripa, mnoštvo u pokretu, neki dečki koji oholo korčaju, nezainteresirano i puni života...

**N.:** *Imate u filmu i zvučni lajtmotiv zaključavanja.*

**K.:** To je to: život pod ključem. Pokojni filmski kritičar Vladimir Roksandić jednom je rekao, kada su se ti filmovi prikazivali kao poseban program, da su im svojstvene rešetke i ključevi. Ali to nije bilo traženo ili forsirano. Te su stvari svojstvene tim prostorima i tom životu.

**T.:** Vrijeme igre?

**K.:** Bio sam uočio da u tim južnim naseljima dosta djece hoda s ključićem oko vrata, a čujem da i danas ima dosta takve djece. Roditelji im odu na posao, a oni ostanu sami... s ključićem oko vrata. Dakle, filmu je prethodila ideja, a onda je krenula potraga za licem. Rekao sam si: Moram pronaći biće koje živi takvim životom. I onda sam zapazio crvenokosu, pjegavu djevojčicu ponešto potištena lica koja je, pokraj puteljka kojim sam svakodnevno prolazio, sjedila zamišljena na zelenoj travi. Bilo je nešto začudno, čak ganutljivo u tom samotnom prizoru, i odmah sam si rekao: Evo je! Naš razgovorčić bio je vrlo kratak. Pitao sam je: Imaš li ključić? Odgovorila mi je: Imam — pokazavši mi ga. Nešto kasnije dogovorili smo se i za snimanje. Samo smo snimanje, također dijelom oslonjeno na diskretne elemente igranog, izveli u njezinu domu, koji se nalazio u jednom od onih »okrutnih« prekosavskih nebodera. Ima u tom filmu jedan meni drag iznimno dug kadar u kojemu element zvuka preuzima glavnu ulogu; dok Nevenka uči poznatu Cesarićevu pjesmu *Slap*, lagano izlazi iz sobe na balkon, gdje ostaje neko vrijeme, da bi se nešto kasnije vratila u sobu kroz druga vrata, sjela za stol i pokušala izgovoriti pjesmu u cjelini. U pojedinim je fazama tog hodanja slap zvukova izvana posve »gušio« krhak Nevenkin glas; magnetofon Matije Barbalica bio je registrirao nešto čega ni mi nismo bili posve svjesni — onu stalnu izluđujuću zvučnu agresiju obezluđena urbaniteta u nastajanju. Ipak se za snimanja dogodio i nesporazumčić između mene i Rajkovića. Jako sam se veselio da film u boji, bez naknadnih laboratorijskih intervencija, završim u crno-bijelom. Na televizoru se nalazila crno-bijela fotografija s Nevenkom, koja svoje roditelje drži čvrsto u zagrljaju: htio sam da, kada Nevenka ode iz stana, Ivica lagano odzumira do fotografije i uđe u njezinu crno-bijelu strukturu. Rajković je drukčije razumio, njegova je kamera, ne ušavši u fotografiju, snimila i dio sobe. Jedna zanimljivost: djevojčica se zvala Nevenka Kružić, sada je majka dvoje djece i zaposlena je kao novinarka na Trećem programu Hrvatskog radija. Nema tomu dugo, rekla mi je da su i njezina djeca odrastala s ključićem oko vrata. Rajković je za fotografiju u tom filmu bio nagrađen na festivalu u Beogradu.

## Rad sa snimateljima i montažerima

**N.:** Sve te filmove snimao je Ivica Rajković.

**K.:** Skupa smo radili na *Slučajnom životu*. Kod Pintera je izučio zanat, a ide u red čistih intuitivaca. Odlično se snalazi u igranom filmu, uostalom snimao je i kod Orsona Welleasa, ali je dušu dao za dokumentarni film. Po tome je iznimka u hrvatskom filmu, u kojemu prevladavaju sve od reda visoko educirane osobnosti poput Miletića, Pintera, Tanhofera, Midžića ili Trbuljaka. Oni u potpunosti vladaju metjeom, promišljaju ga, mahom teže estetiziranoj kameri, premda se, po potrebi, umiju prilagoditi i drugim stilovima. Rajković negdje iznutra osjeća gdje je bit događanja, gdje je dramatsko i emotivno žarište. On je tvoja produžena ruka, neka vrst medija koji gotovo neverbalno hvata i provodi koncept. Silno ekspresivni crno-bijeli kontrasti u Golikovu *Od 3 do 22* pogađaju gledaoca poput malja; ubogi prostori u tom filmu vonjaju. Lice izglednije i iscrpljene Smilje Glavaš vide-no Rajkovićevom kamerom opsjeda nas u snu kao teška opomena. Ne bi mogao predavati kameru na Akademiji. Papić mi je rekao da ga je zvao da mu snima *Infekciju*; odgovorio mu je da ne prihvaća, jer da je zaključio kako je on svoj posao obavio i da više ne kani snimati. A još je u dobroj kondiciji, igra tenis.

**T.:** Zanimljivo je zapravo da je on bio supermajstor interijera. U eksterijerima je katkada flah, ali interijeri su mu uvijek bili sjajni.

**K.:** Zato što je imao rafiniran osjećaj za postavljanje svjetla. Cizelirao je, mučio, istjerivao dušu osvjetljivačima dok ne bi dobio ono što je htio. U našoj suradnji nije bilo svojstvene redateljske živčanosti, požurivanja: kad se dogovorimo, ja sjednem sa strane i pustim ga da mirno obavi svoj posao. Silno su mu dojmivi crno-bijeli dokumentarci, ali znao je napraviti i kičera u boji u objema Golikovim komedijama.

**T.:** Možeš li usporediti ovu situaciju, gdje ste morali snimati sa ne odveć osjetljivim materijalom, gdje snimatelj pažljivo postavlja svjetlo, s današnjom situacijom s videokamerama, odnosno osjetljivim kamerama s kojima si u drukčijoj situaciji. Kako bi usporedio onaj rad s ovim sada? Što ti je više odgovaralo i u kojem ti je smislu nešto više odgovaralo?

**K.:** Dokumentarizam prisno komunicira s prednostima novih elektroničkih uređaja. Filmska vrpca, za kojom mnogi iz stare garde neutješno plaču, ima neke visoko zahtjevne regule u odnosu na temeljnu stvar u filmu, a to je svjetlo; i kad je dosegla iznimno visok stupanj osjetljivosti, i tada se moralo još itekako voditi računa pod kakvim se svjetlom snima. Za neke je oblike dokumentarizma ta činjenica bila i jest ograničavajuća; dospije li ekipa u neki zatvoreni prostor, gdje treba brzo reagirati, a hoćeš adekvatno osvjetliti, riskiraš da se rasprši ili da ti utekne unikatni fenomen. U slučaju intimističkih dokumentaraca, gdje su ispovjedna stanja i osjećajni momenti osobito važni, dugo namještanje rasvjetnih tijela u tijesnu sobičku, nerijetko popraćeno glasnim sporenjima ekipe, obeshrabruje ljude koji bi ispred kamere trebali otvoriti dušu. Dakako, u tolikim drugim vrstama dokumentaraca, gdje vrijeme potrebno za minuciozno postavljanje rasvjete nije oskudno, filmska vrpca još je nezamjenji-

va, njezina emulzija nadahnutim blendama uzvraća prekrasnim darovima. U slučaju tako zahtjevnih snimanja ja sam svoju ekipu redovito informirao, kako izgleda prostor, što nas čeka i što treba ponijeti od opreme i rasvjete. U slučaju *Povratka* reducirana ekipa bila je ponijela donji minimum rasvjete, tek nekoliko *cvajera*, i kada smo ušli u prostoriju, dečki su zapravo trenutno bili spremni za snimanje...

**T.:** A kako je danas?

**K.:** Visoko osjetljiva elektronička vrpca u mnogim, pa i rubnim, momentima uopće ne treba rasvjete. Osim ako nije potrebno ponešto, radi stilizacije, dodati ili kakav detalj posebno naglasiti. Primjerice, soba u kojoj sada sjedimo može se, bez obzira što djeluje polumračno, videokamerom posve točno snimiti. Osim svega, snimatelj može na samoj kameri podizati ili spuštati blendu, tonalitet slike. Za dokumentarizam dušu dalo. Tamni prostori s malo svjetla mogu se izvući da budu prepoznatljivi. No, to ne znači da je filmskom snimanju odzvonilo, barem ne za sada...

**T.:** Spomenuo si kako ti je u ono doba rad s Katjom Majer bio dragocjen. No, s vremenom mijenjao si montažere, dok nisi došao i do televizijskih. Koji se ritam montaže pokazao najpogodnijim za tvoj rad?

**K.:** Televizija je po naravi stvari takva da ima sporovoz i brzu tekuću proizvodnju, ali montažeri manje-više rade sve. Samo su neki imali povlasticu da rade baš drame ili dokumentarce. Ali, svi su oni bili znatno brži od kinematografskih montažera. Do preokreta je došlo zaslugom Akademije [dramske umjetnosti], koja je kinematografiji konačno podarila školovane montažere. S njima je došlo do silna ubrzanja posla. Ne znam kako bih to opisao i da li je to pitanje znanja (podučavala ih je velika Radojka Tanhofer), ali kada su oni usvojili tu rutinu, počelo se kudikamo brže montirati. Bio sam očaran, u mojoj je naravi da rad ide u visokom ritmu, bez dugih stanki. A kada su pak stupili na scenu novi naraštaji nelinearnih računalnih montažnih uređaja, kao što je AVID, posao je dobio ne samo na brzini nego i na kakvoći: sada možeš u nekoliko minuta usporediti koji ti je kadar, u slijedu od, recimo, tridesetak repeticija, najfunkcionalniji. Nema tomu dugo, Sviličić mi se povjerio da mu se čini kako se s dolaskom AVID-a preporodio, da beskrajno uživa radeći na njemu. Ipak, mislim da je nekoć naravi kinematografije bila imanentna ritualnost i da se zapravo zbog toga više voljela ugodna sporost.

**T.:** Stari montažeri formirali su se u doba kada se moglo jako dugo snimati, uz veliku mistifikaciju posla.

**K.:** Tako je. Oni su izrasli iz te klime i u tim zamračenim sobicama su se, zapravo, događale i mnoge bitne stvari u dijaloškom smislu, od ogovaralačke razine do spoznavanja nekih stvari o ljudima i kinematografiji. Dobio si informacije do kojih inače nisi mogao doći, jer jedna montažerka od ugleda ima krug svojih redatelja i informacije kolaju preko nje. Ipak, unatoč tim ubrzanjima posla, ima i uvijek će biti režisera koji će dugo visjeti u montaži. Papić je poznat po tome. Kad jednom uđe u montažu, više se ne da van!

**N.:** Dosta ste radili s Višnjom Štern.

**K.:** Stigla je iz kinoamaterskih krugova, iz Sarajeva, a boravila je i u Pragu, gdje je bila upisala studij montaže, ali ga je morala iznenada prekinuti, jer je htjela podariti život maloj dražesnoj Barbari. U Zagrebu se odmah nametnula radišnošću i neprijepornim talentom, ali ne u stvarima dramaturgije, jer to se na televiziji nikada nije tražilo, a i da se tražilo, mogla je, u uvijek ograničenu broju termina, tek ovlašno, ako i to, pogledati cijeli materijal. Pregled materijala mogu si na televiziji priuštiti samo režiseri, za tu pripremnu fazu postoji tzv. videopregled, što je za moj način rada od neprocjenjive važnosti. No Višnji u točnu građenju sekvenci, preciznosti rezova i određivanju ritma nije bilo premca. Njezina je vrsnost ljudska mekoća, a to je bitno za timski rad. Što dalje destruktivce od timskoga rada! Treba imati dara za rad na ekipnim stvarima, da podrediš svoj karakter zajedničkom cilju, da budeš u dovoljnoj mjeri samozatajan, a ipak zahtjevan, da ritam rada ne bi bio zakočen. Ali, rijetko se događa da se uspije sastaviti tako idealna ekipa. A Višnja je bila baš takva za montažnim stolom: fina, suptilna, osjećajna, izvanredna osjećaja za materijal — strašne energije. Kad bi se »ukopčala« na prevost — onaj starinski stroj s ručkama, klepavim tanjurima, rolama, ogledalcima — imao sam osjećaj da se odjednom zatvorio strujni krug vičan visoku podizanju tempa rada, kreacije... Zato je bilo divno raditi s njom. S jedne strane imao si pokraj sebe dragu osobu, sklonu da ljudski toplo razgovara o stvarima, a s druge, kada nalegne na posao, profesionalku koja se pretvori u nešto drugo. Zato je

bilo lijepo tako dugo ostati s njom, sve dok se nije razboljela.

### **Uređivanje filmske emisije na radiju — otvorenost prema mlađim naraštajima**

**T.:** *Sve vrijeme dok si radio dokumentarce vodio si i filmsku emisiju na Radiju Zagreb. Kada si se vratio iz Pariza, zapravo je tvoja emisija o filmu postala središte okupljanja mlađih kritičara.*

**K.:** Tu te moram bitno nadopuniti. Jasno mi je da ti je malčice neugodno da u ovome intervjuu govoriš o svojoj ulozi u svemu tome. Ali, ja sam taj koji moram reći kako je to bilo s mladom generacijom nakon moga povratka iz Pariza. Kako si otprije pokazivao silnu radoznalost i dobrohotnost prema pojavi mlađih kritičara, nije me osobito začudilo kada sam, preuzimajući emisiju o filmu koju si ti za moje odsutnosti uređivao, vidio da si u tu emisiju doveo neke meni posve nepoznate mlade ljude. U prvom kontaktu s njima bio sam malčice sumnjičav, ali onda sam ubrzo shvatio da su Nenad Polimac i Srećko Jurdana dečki na mjestu, duboko u filmu; poslije su počeli kapati i toliki drugi: Darko Zubčević, Žika Tomić, Đurđa Polimac, Ines Sabalić, Alemka Lisinski, Davor Žmegač... Bilo je moguće sačuvati i starije suradnike (Vuković, Peterlić, Roksandić...), jer sam s proračunom predviđenim za emisiju dobro stajao. Jednom smo si na račun *Filmskog mozaika* čak bili dopustili da otputujemo u Beograd — Hrvoje, Nenad i ja — protestirati zbog mršava programa



Sa snimanja filma *Stela*



Sa snimanja filma *Stela*

koji su nam slali iz Jugoslavenske kinoteke. Dakle, vjerovali smo da emisija ima snage da utječe na kinorepertoar, zapravo težili smo osigurati znatno bolje filmove o kojima bismo mogli govoriti u emisiji. I uistinu se u sklopu te emisije bila stvorila svježa i koherentna kritička platforma, iz koje će se, najmanje mojom zaslugom, ubrzo iznjedriti generacijski časopis *Film*, po meni najkvalitetniji u ne baš bogatoj povijesti filmskih časopisa u Hrvata. Jako je važno, prisjećam se, i to što smo nakon snimanja svake emisije obvezno odlazili u obližnje kafiće, gdje bismo, uz čašicu loze, opušteno nastavili raspravljati o filmu ili prepričavati zanimljive aktualije iz uvijek živahna života kinematografije.

**T.:** *Koje si tipove tekstova uključivao u emisiju i kako je bila strukturirana? Koliko se ja sjećam, bila je žanrovski raznovrsna?*

**K.:** Dogodilo se samo jednom da su vodeći ljudi radija tražili da ne emitiram zahtjevnije filmološke tekstove, jer da to nije u naravi medija sklona lakšim žurnalističkim oblicima. Uspjevši ih uvjeriti da nekoliko minuta intelektualnog sublimate ne može naškoditi mediju koji danonoćno zastupa »lagani« pristup, bio sam dobio odriježene ruke da poglavito informativno koncipiranu emisiju filam i nešto zahtjevnijim obradama filmskih posebnosti. U jednom razdoblju emisija je dočekala i zvjezdane trenutke. Bio sam počeo naizmjenice Polimca i Jurdanu, uz honorar od deset tisuća dinara po obavljenu zadatku, slati u kina da mi s kinoprojektora skida-

ju ton iz zanimljivijih filmova, poglavito američkih, jer oni uvijek imaju sjajne zvučne efekte, bogatu holivudsku orkestraciju. Emisija se preporučila. Dobila na ritmu. Nakon Peterličeva oglada uslijedio bi strašan vrisak iz horora, a Turkovićeve filmološke varijacije završavale bi dramatičnim pucnjima iz vesterna. Jurdanine portrete fimskih glumica i glumaca milovahu melodije iz holivudskih mjuzikla... Dija-loške pak dionice krao sam iz domaćih filmova; sjećam se one kada je junak iz Šijanova filma, nakon pročitana komentara o već ocvalim autorima naše kinematografije, ispalio: »Tata izadi! Sediš u mom grobu!«

**N.:** *Ako uspoređujete Vladekovu [Vladimir Vuković] i Polimčevu generaciju, kakve razlike i sličnosti nalazite među njima?*

**K.:** Mladi su donijeli novi senzibilitet. Relativizirali su nedodirljivi art, »strahovladu« Bergmana, Antonionija, Fellinija i ostalih, premda su to duboko uvažavali. Otvorili su vrata trivijalnim žanrovima, tu su napravili uočljive pomake. Unijeli veću ležernost. Hrvoje [Lisinski] je tu bio svojevrсна generacijska kopča. I to se stalno ponavljalo, kad god bi zavibriralo nešto svježije, eto ti Hrvoja da potakne.

**T.:** *Ali ima jedna stvar koju sam ja posebno osjećao onda, to da je skupina oko Vladekova stola bila izrazito otvorena prema ljudima. Svi kao da su vrebali ljude koji nešto vrijede. Ja se sjećam, kada sam se pojavio s prvim člancima, odmah me*

Zoran [Tadić] zvao u Studentski list, Vladek i Ante [Peterlić] u Telegram; čim biste nanjušili nekoga, odmah biste ga nastojali uključiti u svoje rubrike i emisije. A to je stajalište bilo potpuno drukčije od stajališta etabliranih dnevnih kritičara, koji su zapravo s otporom dočekivali nove ljude i tek kada bi ih morali prihvatiti kao već uspostavljene pojave, onda su ih prihvaćali, kao recimo vas u Filmsku kulturu. Vi niste bili takvi, stalno ste bili otvoreni, samo si ti bio mnogo djelotvorniji u privlačenju...

**K.:** Imao sam emisiju s dobrim proračunom, tako da mi je u tim polusatnim emisijama neko vrijeme nastupalo i po osmero kritičara, za razliku od danas, kada se mogu platiti samo dva stručnjaka. Bilo je to vrijeme vrlo bogata kinopertoara, premda smo mi stalno jadikovali da nam je sramotno slab, trudili smo se da o svakom filmu izrekemo ponešto. A da ih je svakoga tjedna dolazilo mnogo, o tome svjedoči i način na koji je bila strukturirana emisija: poslije većih recenzija posvećenih najboljim filmovima s programa, osmero mojih kritičara, suradnika, okupilo bi se oko mikrofona u studiju, a ja bih im, kao deveti, postavljao brza provokativna pitanja, na što je svaki prozvani također jezgrovit, po mogućnosti vrckavo, izrekao sud o filmu koji ga je dopao.

**N.:** Mislite li da su oni na neki način utjecali na vaše razmišljanje o filmu?

**K.:** Sigurno, neki od nas osluškivali su što to oni vide u filmu, pa sam i ja poneke svoje predrasude prema određenim filmskim fenomenima znao korigirati. Uspjeli su me uvjeriti da borbe u kung-fu-filmovima nisu tek puka mlataranja, nego i fino koreografiran balet ugodan za oko i dinamičan, koji kadšto šverca i relevantne sadržaje.

**N.:** Postoje li stvari koje niste mogli prihvatiti?

**K.:** Ne vjerujem. Jedan sam od rijetkih koji uporno desetljećima gleda sve što se pojavljuje na tekućem kinoprogramu, a uz to uhvatim i nešto klasika ili manje poznata djela iz tzv. marginalnih kinematografija s programa dragocjena nam Kina Tuškanac, što u znatnoj mjeri pomaže, vjerujem, da se i ovaj Petar ne — petrificira. Kao što sam i prije pažljivo čitao kritike mojih mladih kolega, tako to činim i danas. Ne idem u red onih koji slijepo šibaju svoje, čvrsto uvjereni da su ekskluzivni vlasnici mjerila stvari. Svjedoci smo napuhanih tipova koji kažu: Ja tako mislim i baš me briga. Sa mnom je obrnuto, ja volim čuti kako drugi vide neki novi film, pa ako mi netko otkrije neki znakovit detalj, a meni je promakao, neće mi biti teško pogledati taj film još jednom. Katkada se zaista dogodi da iz tih provjera i premišljanja izroni neko posve novo lice istoga filma. Na oprez me gone grijesi iz vremena moje mladenačke oholosti, kada su i neke moje neodmjerene prosudbe, kao dio orkestrirana sljepila, utjecale na tijek nečije biografije.

**T.:** Retrospektivno smo ustanovili da su 1960-e, uz igrani i matični dokumentarni film, bile strašno žive po eksperimentalističkom duhu. Jasno, iz onoga doba to se moglo doimati drukčije. Zanima me kakva je bila tvoja vizura, recimo, na GEF-a, na Toma Gotovca, na ono što se događalo kinoklubu. Jesi li ti uopće imao doticaja s Kinoklubom Zagreb?

**K.:** Tek sporadično, jer tada još nisam pomišljao da bih se i ja mogao baviti pravljenjem filmova. Moj je kinoklub bio Kavana Corso. Ali eksperimentalne filmove, kad bi se prikazivali, rado sam gledao. Zdušno sam gledao i programe GEF-a. Tom [Gotovac] mi je, ne tako davno, rekao da mu je bio jako važan tekst koji sam napisao o nekom njegovu filmu. Ne sjećam se što sam napisao i gdje sam ga tiskao, vjerojatno u *Studentskom listu*.

**T.:** Kako ti se činio GEF u ono vrijeme?

**K.:** Već prije sam, na posebnim projekcijama, gledao radove vodećih zagrebačkih kinoamatera, a ponešto i od onoga što se drugdje radilo. GEF je probudio to moje probudeno zanimanje za drukčije filmovanje. Čak i kada nisam razumio neke stvari, privlačilo me to, uzbuđivalo, ne shvaćam što je to, ali me svejedno drži. Trudim se, mozgam. Nešto zgrabim iz prve, nešto dugo kuham... Prema svemu sam aktivan: ovo uzmem, posvojim, drugo bih zgazio... Da, zapazio sam Toma Gotovca, ali, paradoksalno, još više Hrvoja Turkovića dok se zanosio filmskim autorstvom; u svojoj sam kritici pohvalio tog mladca, i danas se sjećam strukture filmića koji se temeljio na brišućim panoramama. No, ono što je meni posebno ostalo u sjećanju s GEF-a koji je tematizirao seksualnost tiče se sama žirija: i danas zorno vidim glasovitoga beogradskog filmskog umnika, Dušana Stojanovića, »u sendviču« između dvije više nego raskošne i dobrano razgolićene krasotice, od kojih je Daliborka Stojišić bila aktualna Miss Jugoslavije, kako se, podignut u dvorani na visoko postolje, blaženo smješka. Vladek, kojemu se nije selilo iz njegova udobna kavanskog sjedišta u »daleki« Studentski centar, gdje se održavao GEF, podrugljivo dobacio: Hajde da se napravi jedan GEF o seksualnim problemima Ličana na selu.

## Igrani filmovi — Godišnja doba (1979)

**N.:** Kada ste prvi put poželjeli snimati igrani film?

**K.:** Kad je Vukotić bio imenovan za umjetničkog direktora Zagreb filma. Onako uvijek ambiciozan, htio je i u tome ostaviti duboka traga, jer sve čega se dotaknuo htio je da bude upamćeno, pa je među autorskim potencijalom tog poduzeća tražio one koji su već nešto stigli napraviti...

**T.:** On te pozvao?

**K.:** Da, on. Pita me da li bih pokušao nešto u igranom filmu, proračunski skromnije, a ja sam mu odmah odgovorio da baš radim nešto u tom stilu. Naime, posve slučajno, ja sam istodobno spontano bio počeo pisati neke priče... To mi se i prije događalo — da su neke važne stvari same od sebe nahrupile, ovako ili onako. U prvi mah nisam znao što to znači i kamo vodi, ali to me pritislo pa sam nastavio raditi, bez preciznijega plana. Obično se smatralo: ako je čovjek stekao neku dokumentarističku reputaciju, a smatralo se da sam ja u tome trenutku nešto kao napravio, onda se odmah očekuje, po naravi stvari, po automatizmu, da se on okuša na igranom filmu. Dakle, tu se nalazio taj skriveni motiv da krenem i tada sam ja stavio tu prvu priču na papir, dosta lako, u jednom dahu, i shativši da bi se iz toga, jednoga dana, mogao napraviti omnibus-film, počeo pisati drugu priču. Njemu se ta prva priča svidjela, i onda je pao dogovor da

se projekt ne šalje na natječaj za cjelovečernje igrane filmove, nego da se svaka priča pojedinačno šalje na kratki. Stjecajem okolnosti, sve su tri prošle iz prve.

**T.:** *Istodobno si predložio sve tri?*

**K.:** Ne, ne, za svaku sam čekao novi natječaj, ali s gotovim planom da to u konačnici bude igrani film. Ne znam da li je Vukotić tu malčice posredovao, pojma nemam, ja sam radio svoje. Napravio sam prvu priču, i svidjela im se. I onda je išlo dalje, sve po redu. Kako bi koji bio gotov, išao bi na predikatizaciju. Svi su, ako se ne varam, dobili pristojne B-predikate, a to je značilo da je poduzeće, najvjerojatnije, u potpunosti bilo proračunski pokriveno. Tako sam ja, bez mnogo pompe, dosta lako, na zaobilazan način došao do prvoga dugometražnog igranog filma.

**T.:** *Kako si se osjećao sad u igranofilmskoj situaciji, kad si mogao postavljati scene...*

**K.:** Meni se činilo da sam doživio konačno oslobođenje od neke velike muke. Zato što sam sada mogao prvi put vladati materijalom do kraja. Imao sam ono strašno traumatsko iskustvo kada mi je u *Povratku* junakinja pobjegla sa snimanja pa sam je morao ganjati po svijetu da bih je vratio u film. Moglo se dogoditi da ona iznenada nestane i da ja zapravo moram dati izvještaj da sam propao i da taj film jednostavno tehnički ne mogu završiti. To je ta vražja strana dokumentarizma: s jedne te strane zarobi, a s druge se s tobom poigrava do posljednjega trenutka. No, praveći tu prvu priču, odmah sam znao — a tada sam već vladao određenim aspektima izričajnog — da ću baš u dokumentarnom moći imati pouzdano uporište za igrano. Odmah sam, u knjizi snimanja, odredio da će prevladavati kadrovi sekvence, da će mnoge scene biti snimljene statičnom kamerom, a da će pokreti kamere, bude li ih, biti lagani, uključujući i zumove. Pojedine sam scene koncipirao u više planova, ali također u jednom kadru. I nekako se posrećilo, išlo je lako, kao da se slagalo samo od sebe. Uživao sam u radu i kleo se da me dokumentarac više neće vidjeti. Glumcima sam sugerirao da dijalogu mogu ponešto dodati, nešto oduzeti, već kako im dođe, htio sam ih osloboditi terora egzaktnog memoriranja njima neprirodnih rečenica. Činilo mi se da sam se preporodio. Nije me smetalo što je jedna glumačka veličina blago opstruirala posao, nisam se obazirao na reduciranost ekipe — imao sam Vesnu koja je bila Katica za sve.

**N.:** *Imali ste posla s neprofesionalnim glumcima?*

**K.:** Tek u kasnijim storijsama. Međutim, u prvoj pod naslovom *Željka* prevladavali su profesionalci poput Buzančića, Miholjevića, Sande Langerholz, Lele Margitić, Anemarije Šutej... Jedino je djevojčica — ta mala Tatjana Ivko — bila iz vrtića, bez ikakva iskustva u tim stvarima. U početku, krenuo sam u potragu za djevojčicom koja je morala zadovoljiti dvije stvari: svakako je morala znati nešto engleskog i bilo je poželjno da slični Sandi Langerholz. Obilazio sam brojne vrtiće. Jasno, bilo je na desetine zanimljivih, dražesnih djevojčica koje su sve mogle utjeloviti ubogo nahoče koje posvajaju bogati ljudi, ali koju uzeti od tolikih? Naišli smo na jednu koja je bila baš onako mala Sanda, ali ta nije htjela ni guknuti, jedva smo iz nje uspjeli izvući nekoliko rečenica.

Tek što sam ugledao njezinu suprotnost, ono živo srebro od Tatjane Ivko, znao sam da imamo traženu glumičicu. Na okruglom dječjem plavokosom lišću dominirale su izražajne plave oči koje su, ustanovismo, mogle podjednako odisati tugom i zračiti radošću. Pred kamerom — kao ribica u vodi. Ne sjećam se da smo nešto morali ponavljati zbog nje, potpuno se srodila s ulogom. Neke filmu potrebne plesne korake usvojila je za nekoliko dana. Ekipi je bilo jednostavno nepojmljivo kako je uspijevala, nakon neobuzdanih divljanja u stankama, uspostaviti trenutnu koncentraciju pred kamerom.

**N.:** *Te tri priče, odnosno, igrani omnibus-film Godišnja doba, izašle su na neki način iz dokumentaraca... Koliko je u njemu materijala iz stvarnosti, a koliko ste dopisivali?*

**K.:** Sve te priče imaju konkretnu podlogu u realitetu. U prvoj priči govori se o onome što se bilo dogodilo Stanki Ivandi, a to je da su je imućni ljudi usvojili, a onda, na prve znakove neke benigne kožne bolesti, ne trepnuvši vratili u dom. U filmu mi je motiv usvojenja poslužio da razotkrijem svu ispraznost malograđanskoga braka, koji će sam čin usvojenja, umjesto da mu produlji život, zapravo dokrajčiti. Druga priča, u kojoj igraju proslavljeni glumac iz *Vuka samotnjaka* Slavko Štimac i tada nepoznata djevojka Rajka Rusan (sada urednica na Trećem programu Hrvatskog radija), temelji na istinitom događaju s tinejdžerskim parom koji je, skompavši se u Prihvatnoj, uspješno pobjegao iz barake kroz rupu na krovu, koju su po noći sami bili načinili. U storiji sam dokinuo bježanje kako bih, u strogo nadziranoj prostoru, mogao oslikati svu otužnost uzničkog ugođaja, za dvoje osjećajnih klinaca. Nježnu pričicu bio sam dokumentaristički uronio u postojeću Prihvatnu stanicu, a junake okružio malim prijateljima koji su se tamo zatekli. Dvanaestogodišnju Slovenku motivirao sam da svoju priču o skijanju izgovori na svom jeziku, Cigančić je mogao otpjevati dojmljivu pjesmicu na svom, a jedan dječčić znao je slikovito predočiti preko koliko se to brda sakrilo njegovo selo... Sve je u filmu autentično: scenografija, rekviziti, djeca koja dolaze i odlaze, nitko nije uzet iz kakve škole ili kazališta, osim nekoliko odraslih glumaca. Jedino trećoj priči nije prethodio konkretan događaj; prethodile su joj, međutim, moje spoznaje da domska djeca, kada navršu osamnaest godina, moraju napustiti dom — baca ih se milom ili silom na ulicu. Na tim sam spoznajama pokušao izmaštati priču, koja se također temeljila na dokumentaristički autentičnim lokacijama, na Marini Nemet kao darovitom naturščiku i na mojoj susjedi Tanji, u čija sam usta bio djelomice stavio rečenice koje sam, prije, čuo iz njezinih usta... Zanimljivo je da sam dosta godina poslije snimio polusatni dokumentarac u splitskom domu Maestral pod naslovom *Ničiji* sa istom temom djece koja bivaju dva puta odbačena u životu — jednom od roditelja, a drugi put od društva.

**N.:** *Tu je počela i suradnja s Arsenom Dedićem?*

**K.:** Potražio sam ga ne toliko zbog njegovih ranijih suradnji na filmu, koliko zbog toga što mi je njegov sjetni, melankolični senzibilitet, kojim je bio obilježio svoju epohu, bio blizak, drag. Najprije smo se našli na obrazovnom TV serijalu *Nježna koža*, a glazbu je skladao i za dokumentarce *Vrijeme*





Sa snimanja filma *Stela*

*igre* i *Treća smjena*. S *Godišnjim dobima* počinje naša prava suradnja. Pokazao se jako kooperativnim, bilo mu je drago da radi na nečemu takvu, djeci je i prije bio darovao toliko nadahnutih nota. U *Godišnjim dobima* trebao je riješiti specifiku skladanja u tri navrata, u duljem razdoblju; da bi cjelini filma mogao dati prepoznatljiv zajednički ugođaj, varirao je u sve tri priče (zajedničku) glavnu temu, određivši svakoj storiji primjerenu instrumentaciju. Zahvaljujući njegovu autoritetu, *Zagrebački solisti* svoje su glazbeno umijeće bili podarili središnjoj priči omnibusa. Poslije, u devedesetima, kada je silovito nahrupilo vrijeme elektronike, surađivao sam i surađujem na mnogim projektima i s Davorom Roccom; riječ je o čovjeku koji ne mistificira svoj posao, ali koji rijetko viđenom profesionalnom predanošću pristupa čak i najsličnijoj skladateljskoj zadaći. Da bismo se razumjeli, ne treba nam mnogo riječi.

**N.:** *Ivica Rajković snimio je i taj film. Kako se snašao u dru-goj vrsti, gdje se ipak sve unaprijed planira?*

**K.:** Ivica Rajković uvijek je radio na dvama kolosijecima: s jedne strane dokumentarizam gdje je dao prvoklasne rezultate, a s druge igrane filmove (domaće i strane) gdje se najviše iskazao kod Golika. Vladajući i jednim i drugim, nije mu bilo teško nositi se s mojim dokumentarno-igranim slalomima. No, upozorio bih da je Ivica realizirao samo prve dvije priče, a treću splitski snimatelj i eksperimentalist Ante Verzotti. Do toga je došlo ne voljom autora, nego zato što je

Rajković, dok smo čekali hoćemo li dobiti novac za treću priču, dobio ponudu da radi cjelovečernji igrani film, a to se, dakako, nije smjelo odbiti; kada su meni odobrili projekt, on je bio do grla u svom poslu, pa kako sam žarko želio odmah prionuti snimanju, potražio sam si novoga snimatelja. Prije sam bio vidio neke Verzottijeve radove, svidali su mi se, pa mi se učinilo čak zgodnim da radim s meni posve nepoznatim čovjekom. Odmah sam ga nazvao, rekao što je i kako je, on je doputovao u Zagreb, pročitao scenarij, popričali smo i ubrzo se krenulo snimati. Lijepo smo surađivali, obojica smo se dobro osjećali. Film je bio, bez ikakve reklame, bačen u Kino Jadran, gdje se, mimo svih očekivanja, održao punih 35 dana. Ispred blagajne bile su stalne gužve, vidjelo ga je petnaest tisuća ljudi.

### **Vlakom prema jugu (1981)**

**N.:** *Slijedi igrani Vlakom prema jugu, a barem prema vašoj filmografiji čini se da između ta dva filma ništa niste ni snimali, osim možda za televiziju.*

**K.:** Uspio sam prošvercati tek četiri obrazovne TV emisije, no na natječaje za dokumentarce nisam išao, jer mi se činilo drskim tražiti ih usporedo s igranima, koji su mi se bili osladili. *Godišnja doba* dobro su prošla u javnosti pa se očekivalo da ću se prihvatiti ambicioznijega projekta. Prevrtao sam neki svoj stari scenarij, koji sam, zajedno s piscem Predragom Jirsakom, bio prije napisao, ne bih li u njemu iznova ra-

splapsao neugaslu žeravicu. Bila je riječ o psihološkom trileru, o emigraciji, o paru mladih koji su se našli u žrvnju neraščišćenih obiteljskih prijepora i nije da nije bilo zanimljivo, ali... A onda sam shvatio da se u mojoj neposrednoj blizini događaju male, ali meni nadasve zanimljive stvari, osobito na mom stubištu u prekosavskom naselju Zaprude. Tada je to bilo naselje s mnogo mladih obitelji, puno života. Pa i danas, kada Hrvatska stari i u prekosavskom Zagrebu, neka stubišta žive intenzivno, jer tu su se nastanili ljudi većim dijelom pristigli iz ruralnih krajeva, a u njih postoji ta navika dobrosusjedskih odnosa, komunikacije. Tako da je teorija o limenkama kao spavaonice tek djelomično točna. Na naša vrata i dan-danas gospođa Ankica stiže s kolačima ili zagorskim specijalitetima i uvijek kada joj kažemo da uđe ona se, kao obzirna osoba, brani: Ne, ne, ostala su mi vrata otvorena... Mi dobro znamo da je to njezin način da svrati k nama na razgovor. Pa onda i mi uzvratimo na sličan način. Uglavnom, zbog tih dobrosusjedskih odnosa koji su se, onih sedamdesetih, sklapali strašno brzo i lako, bez ritualnih otezanja, bila je zaživjela na stubištu neka spontana razigranost. Stubište je bilo dinamično, a nisu nas povezivale samo nove godine, blagdani, rođendani i slično, nego se s vremenom razvila navika da se redovito posjećujemo, a Tanja Kursar s kata iznad nas, koja se bila spontano sa stubišta prebacila u *Godišnja doba*, dodatno je poticala tu zaigranost. Ona je, pokraj svega strašnog što joj se događalo u životu, paradoksalno, zbog nekog svog posebnog vitalizma, koji je izvan svake pameti, uspijevala biti »razigravačica« toga stubišta. Onda su se, prirodno, nametnuli i razni drugi slikoviti tipovi, među kojima su neki bili i u godinama, ali to im nije smetalo da na stubišnoj sceni i oni ponešto »odšpilaju«... Tada sam počeo naslućivati da se tu pojavljuju neki mogući motivi na osnovi tog skrivenog i dinamičnog unutrašnjeg života, u kojemu nema velikih stvari, spektakla, ali ima dojmiva »malog« života koji ti ljudi žive, svojevrsna topla životna plazma, koja se meni, promatrana iz neposredne blizine, činila iznimno zanimljivom i privlačnom. Malo je trebalo da to prokuha u meni, pa da gotovo hadžićevski brzo napišem scenarij. Svi ti dijalozi izašli su iz mene u hipu. Ali, tada se dogodilo da više ne mogu raditi kao prije, na entuzijastičko-amaterskoj osnovi koja je za mene bila prekrasna. Sada sam imao iza sebe producerski sustav, profesionalno utemeljenu ekipu, dostatan proračun, ali nezaboravna ugođaja iz *Godišnjih doba* nije bilo. Neki su članovi ekipe narušavali slijed posla, a neki su svojski vukli; vukla je skriptica Nada Pinter, koja se, izučivši svoj zanat kod velikog Pintera i u stranim koprodukcijama, odlično snalazila u stvarima funkcioniranja kamere na setu, a znala je i uspješno parirati potencijalno incidentnim situacijama. Beprijekorno je obavljao svoj dio posla i Goran Trbuljak, koji se, u tim tijesnim prostorima, vrlo dobro snašao. Priklonio sam se dugim kadrovima, nerijetko kadrovima sekvencama, ali bilo je i raskadriravanja koja su uvažavala načela montažnoga kontinuiteta pojedinih scena. Glumce sam poticao da fiksirane dijaloge prilagođavaju različitim govornim idiomima koji se mogu čuti u tim naseljima...

**T.:** U kojem ti je smislu Trbuljak bio od pomoći?

**K.:** Osim što se već znalo da je, kao likovnjak, neprijeporno darovit, resila ga je, a resi ga i danas, izvanredna snimateljska inteligencija. Koliko puta snimatelji znaju zaista zagnjaviti. Postave rasvjetu, pa je sruše, pa ispočetka, pa sim, pa tam... Premda uvijek puštam da na miru i temeljito obave svoj posao, zna se dogoditi da i mene neki mogu izbaciti iz takta... Kod Trbuljaka je drukčije, nerijetko ide ispred tebe. Znački brzo kopča mizanscenska rješenja i nadahnuto ih »tumači« svojom kamerom. Na časak odeš nešto gricnuti, popiti sok, a on je već postavio stvar. Nije tu riječ o olakoj improvizaciji, nego o njegovoj sposobnosti da se zna usredotočiti na ono što radi, da to u danim okolnostima zna izvesti maksimalno funkcionalno. On razumije što je bit redateljske zamisli, koncepta, i onda svaku pojedinačnu scenu podvrgava cjelini. Nema dispartnih tonova u njegovoj slici, taj čovjek umije voditi računa o stilu nekoga filma.

**N.:** Imali ste relativno neiskusne glumce, u prvome redu Zlatka Viteza, koji se prije baš i nije pojavljivao na filmu.

**K.:** Gledao sam ga u teatru i u nekim TV dramama, a kako se vrzmao oko Vladekova stola, nisam mogao, a da ne pomislim i na njega kao mogućega glavnog interpreta. Nekako dočuvši da razmišljam o njemu, u nekom intervjuu izjavio je da je siguran kako će baš on dobiti glavnu ulogu u tom filmu, a ja sam se naposljetku odlučio za njega jer je, osim ostalog, odlično vladao kajkavskim idiomima, pretežnim u tekstu. Iz *Godišnjih doba* uzeo sam tandem naturščika Marinu Nemet — Tanju Kursar; Marinu je, dok je imala samo sedam



Stela (Mira Furlan i Davor Janjić)

godina, doveo na film *Mimica*, da bi poslije, u brzu slijedu, nanizala pola tuceta uloga, neke i u srpskim filmovima. Bila mi je bliska predodžbi o junakinji sa stubišta koju rese čistoca, prostodušnost. Pišući ulogu vremenijeg Biškupa prema konkretnom prototipu sa stubišta, stalno sam imao na umu Franceka Majetića, koji se bio proslavio u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, tako da je ta rola uzela nešto od života, nešto od filma, a ponajviše od samog Majetića kao dobru čovjeka koji se i u životu veselo ponašao, na način svojih filmskih likova. Slučaj je htio da je u gradu, dok smo imali glumačke probe, ponovno zaigrao raspjevani Golikov film, pa smo ekipno otišli u kino na Tuškancu da se kolektivno poklonimo neponovljivu velikanu hrvatskoga filma (koji je imao hrabrosti odbiti i Hollywood!). Još nešto o Majetiću. Pokazao se u svom poslu vrhunskim profesionalcem, o tome sam se osvjedočio kada su, iz razloga kojih se danas više ne sjećam, planirane scene za snimanje morale biti odgođene za neki drugi dan. Budući da si nismo smjeli dopustiti da nam propadne termin, upitao sam Majetića da li bi mogao odglumiti zahtjevu srđitu monološku scenu na stubištu koju sam, zbog složenosti, bio planirao za sam kraj snimanja. Rekao je da može, tu ili bilo koju drugu još nesnimljenu. Ostao sam u totalnom šoku kada je iz prve, bez pret-



Suzanin osmijeh

hodne probe, ispalio onu pozamašnu gvalju od teksta. Osim toga, taj njegov gromoglasni, zarazni smijeh, ta neka njegova djetinja razigranost... Bio je duša ekipe.

### »Potkradanje« života — pitanje etičnosti filmovanja

**N.:** *Ljudi sa stubišta, čije ste živote »potkradali«, jesu li to dopuštali ili su bili rezervirani?*

**K.:** Ma kakvi. Bilo je baš kao u Marinkovićevoj noveli gdje se piscu nude likovi s ulice: Uzmi mene, uzmi mene! Jedan me klinac, koji će poslije postati blizak političar, baš to izravno pitao: Striček, a zašto vi mene ne uzmete? Čovjeka sa stubišta koji je nadahnuo Majetićevu ulogu, uzeo sam za epizodista sa zadatkom, tako da u filmu postoji scena u kojoj taj čovjek sumnjičavo gleda u svoju filmsku inačicu, odnosno

Majetića kao Biškupa. Zapravo, dobrim dijelom i zbog tog svijeta ja ostajem živjeti tamo i ostat ću zauvijek, i neću se maknuti da mi nude palaču u središtu grada. To je moja okolina, to je moj svijet, ja tu prostodušnost jako volim. Jasno, ne uzimam svakoga za svoga životnog partnera ili prijatelja. Zanimljivi su mi ljudi koji imaju sve što i drugi, samo je to u nekom čistom stanju i finoj neposrednosti koja je gotovo na izvoru života, a to je nešto prelijepo, tako da se čovjek osjeća kao da je prošao kupku što okrepljuje, a ne intelektualni davež. Jednostavni ljudi sa stvarima koje su zajedničke svima nama. No, htio bih u vezi s tim potkradanjem života, o kojemu me pitate, reći još i ovo. Kada se Tanja Kursar i ja blago prepiremo u dokumentarcu o njoj [*Moja susjeda Tanja*], oko toga koliko sam ja nju pokrao, ili nisam, onda treba podsjetiti na činjenicu da svi koji se bave ovakvim poslom više ili manje, ovako ili onako, izravnije ili manje izravno »potkradaju« život. Kako bi i moglo biti drukčije? Istina je da čovjek može zamišljati, stvoriti neke posve autonomne svjetove, ali kad malo pročeprkaš, opet vidiš da postoji neki stvarnosni temelj, prasluka koja je prethodila i tim ekstremnim imaginacijskim izrađevinama. S druge strane, Tanja koja misli da sam je izravno preslikao i jest i nije Tanja iz života. Ona se sada poistovjetila s »Tanjom« iz filma, pa misli da je ona ta Tanja. Svojedobno sam se družio s visokoobrazovanom otmjenom gospođom Đurđom Šegedin, ali i divno zaigranom osobom iz Zapruđa, koja je bila rado pristala da interpretira jednu ulogu u filmu; mora se priznati da se s profesionalcem Francekom glumački dobro ponijela, uspjela je s lakoćom izgovoriti prave kobasice od replika, a to nas i ovom prigodom podsjeća na notornu činjenicu da su toliki nedaroviti nesretnici znali zalutati na kazališne daske izmučivši i sebe i te daske, a da ima, zauzvrat, podjednako mnogo onih koji nisu imali sreću prepoznati se kao osobe s glumačkim potencijalima. Da se kojom slučajnošću Šegedinova školovala, a rese je i glas i stas, ta bi svakako bila doprla do velikih scena, jer ima talent i snagu. I treći slučaj: Štefičin lik. Pisao sam ga za Ivicu Vidovića. Nismo se našli, čini mi se zbog toga što se lik zvao — Štefica. Angažiravši za film Anu Mariju Šutej, upoznao sam i njezina muža Viktora Fabrisa i odmah znao da sam za Štefičin lik našao idealan stas, glas, tijelo i odijelo. Bio je to svakako posve drugi Štefica od onoga kojeg sam vidio u Vidovićevu tijelu, ali ne samo zato što je Vidović glumac, i to odličan, a Fabris naturščik debitant, već i stoga što sam od glumački vješta i neiskvarena Viktora uspio ukrasti i ponešto od njeza sama, takav kakav je bio. Kada se potkrada život, treba ga se potkradati nadahnuto, jer potkradanje može biti i gadno i jadno!

**N.:** *Bavili ste se osjetljivim temama — socijalno ugroženim, socijalno frustriranim, hendikepiranim ljudima. Jesu li, s obzirom na osjetljivost tih tema, postojale situacije kada je redateljska odluka zaprijetila ugrožavanjem etičkog izbora, i obrnuto?*

**K.:** Ne, nikako. Zato što je upravo moj izbor, ali i ukupni angažman uvijek rukovođen — etičkim izborom. Težim osobama koje će me na neki način duboko zaokupiti, pa i očarati. Život ih je ponizio, život ih je gurnuo u duboku anonimnost, život im je minimalizirao mogućnosti, a ja ih snimam u onakvu stanju u kakvu sam ih zatekao, ne idealizirajući ih,

ali izrazito navijački. Idem za tim da to bude nešto što je moje, nešto kao moja rodbina koja se, s nepravom, našla u teškoj nevolji, a ja im, nemajući iluzije da im činom snimanja mogu izmijeniti sudbinu, omogućavam da se pred kamerom katarzično, u jednom dahu, makar oslobode preteška tereta. Ako to i dopre do nekoga, do javnosti — nitko sretniji od njih, nitko zadovoljniji od mene. Čini mi se da sam u nekim slučajevima planski radio nastavke nekih priča da bih, uvijek iznova, pokušao dati određene poticaje, kao što je to bio slučaj s glazbeno darovitim djecom obitelji Vidović. Vidio sam da ta obitelj krpa kraj s krajem i da bi, unatoč njihovu nadljudskom naporu, ali i svakog divljenja vrijednu trudu djece, stvar mogla zaglaviti... Vraćao sam im se u pravnim razmacima, najčešće kada bi se nešto bitno događalo u njihovu životu. Živim u uvjerenju da su i ti filmovi u nečemu pomogli... Znam, znam, ima i toliko drugih dokumentarističkih pristupa, među kojima je osobito poželjan onaj koji budno kritički vreba i prokazuje teške životne aberacije ili grešna pojedinca. Moćna grana dokumentaristike to radi i to je potpuno legitimno. Nije da nisam i ja dao određene prinose takvu poimanju misije dokumentarca, ali moja je narav ponešto drukčija. Ne mogu se boriti protiv svoje naravi. Ne mogu biti ravnodušan prema onomu koga snimam, moram ga voljeti. Bio sam, međutim, zdvojan kada sam radio *Recital*, zbog nevine mladeži. To mi je uvijek bilo žao, jer oni nisu krivi što moraju sudjelovati u predstavi koja je duboko groteskna. Slučaj je htio da sam se s tim klincima, sada već odraslim ljudima, našao na projekciji *Recitala* u Đurđevcu gdje se održavala Revija hrvatskog filmskog i videostvaralašta. Svi su došli. Kraj projekcije očekivao sam s nelagodom. Pokazalo se bez razloga, rekli su mi: Joj, što je zgodno. Kako smo bili bedasti. Do suza smo se nasmijali. I tako su mi skinuli i taj teret. Čini mi se — da sada još izravnije odgovorim na vaše pitanje o etičkom momentu u dokumentarnom filmu — kako je dječak po imenu Ante Dudić, čiji se bistri um, stjecajem nesretnih okolnosti, našao trajno zatočenim u njegovu hendikepiranu tijelu, u jednom trenutku shvatio da sam ja »njegov čovjek«; preko posrednika bio me upitao da li bih, budući da je gledao veći broj mojih filmova koji su ga zainteresirali, htio da i o njemu napravim dokumentarac. Iz razgovora, koji sam s njim mogao voditi isključivo s pomoću računala, shvatio sam da mi je taj zaista bistar, iznimno drag i tankočutan dječak uputio najveći mogući kompliment određivši baš mene da javnosti predočim njegovu bolnu životnu priču...

**N.:** Možda vam je manje opterećenje kada radite igrani film, zbog njegove fikcionalne naravi?

**K.:** Tu su u igri opterećenja druge naravi.

**T.:** Jesi li nakon snimanja filma imao uvid u daljnju sudbinu svojih junaka?

**K.:** Kako ne? Ima nekih koji mi zamjeraju da se odveć vezujem uz te ljude, jer misle da nakon snimanja oni više nisu moja briga. Ali, ne. Uzmimo samo *Američki san*: većina se pogubila po dalekim kontinentima, nordijskim zemljama; s Dudom se, koja se udala za Norvežanina i otišla živjeti kod njegovih, dopisujem; mali teško invalidni Zdravko nije uspio zakoračiti preko Atlantika, umro je neposredno prije po-



Anina američka adresa

laska — Vesna i ja bili smo potegnuli do njegova groba u Đakovu. S nesretnom splitskom direktoricom, Tatjanom Vukman iz *Ničijih*, koju su bili mučki uklonili s njezina radnog mjesta, povremeno telefonski razgovaram. Čujem se i s maratoncem Janezom Maroevićem iz Staroga Grada na otoku Hvaru... Malu Milku iz *Povratka* život je bio zavrtlao čak u Makedoniju, gdje se udala za policajca. Jednog je dana osvanula kod nas kao dvadesetogodišnjakinja, izgledom sebi posve slična. No, biće koje je s nama normalno razgovaralo odjednom bi se, pred našim očima, iskopčalo i potonulo u katatonično stanje, da bi se, nakon poduljega vremena, ponovno vratilo — kao da se ništa nije dogodilo. Potresno. Od tada ne znamo ništa o njoj. Zbog trajne vezanosti uz ljude mogli su nastati i nastavci nekih filmova, kao što je to malčice specifičniji slučaj s posljednjim dokumentarcem *Moja susjeda Tanja* (2006), gdje igrani materijali prošlosti korespondira s njezinom životnom pričom sada predočenom po glavito dokumentaristički.

### Stanka do sljedećeg igranog filma — *Stela* (1990)

**T.:** Zapravo, kada kažeš »to je moj svijet«, to se vezuje s dokumentarističkom potrebom da reagiraš na stvari koje vidiš oko sebe, o kojima se osvjedočavaš. Taj se svijet sastojao u tome da, s jedne strane, opažaš svakodnevne stvari, a s dru-

*ge da se njima koristiš u filmovima. Čini se da je to orijentir za sljedeće, cjelovečernje, filmove koje si radio. Kao što si radio filmove o ljudima sa stubišta, tako si bio nadahnut prethodnim filmovima o djeci koja bježe. Kako se ta linija nadahnuća razvijala u ostalim tvojim igranim filmovima?*

**K.:** Sve što si rekao stoji, ali treba znati da sam, zbog lošeg prijema *Vlaka prema jugu*, sam sebi bio nametnuo devet godina apstiniranja od igranoga filma. Stjecajem okolnosti film kojemu su neki proricali lijepu budućnost nije zaživio u Areni. Za brojnu publiku, od kojih su mnogi potjecali iz tzv. unutrašnjosti, kajkavski kojim se govorilo u filmu bio je hermetičan, gotovo posve nerazumljiv. Neraspoloženje publike popraćeno karakterističnim bučnim prosvjedima odrazilo se i na tadašnju kritiku, koja je bila prilično okrutna, a na takve stvari ne možeš biti neosjetljiv. S rijetkim iznimkama, loše ocjene filma iz pera kritičara dnevnih novina i dalje su pratile film, bez obzira što je u distribuciji doživio iznimnu gledanost.

**N.:** Što su vam najviše zamjerali?

**K.:** Da je to potpuno nevažan film. Boglićeva je pisala da mu je humor daleko ispod onoga u vicevima o Bobiju i Rudiju. Zapravo, ne sjećam se da se pojavila i jedna suvisla kritika u kojoj bi se nastojala podrobnije objasniti ocjena filma. Melem na ranu bile su mi pohvalne riječi nekih kolega kojima se film bio svidio, u prvome redu Šijana i Pansinija. Ali, opet, kada živiš u tako maloj kinematografiji, ne možeš se oglušiti o loše sudove ponajprije zbog sebe sama, ali i zbog toga što se to odražava i na rad komisija koje daju filmove. Nisam ja tip koji odveć boluje od tih stvari, pokušavam razborito dokučiti u čemu je stvar, tko je tu u pravu. U jednom sam trenutku pomislio: Pa možda ti ljudi stvarno imaju pravo, možda to zaista ništa ne vrijedi. I što sad, mogu raditi ono što mi se čini da znam raditi, a to je dokumentarac. Rađeci ga nailazio sam na vrlo dojmrljive, potresne priče, od kojih su mnoge bile nedostupne dokumentaristicima. Kao rođene za igrani film! Dugo sam se sirenskom zovu najpopularnijega roda odupirao, da bih, kada me zgrabila istinita priča o ljubavi između socijalnog radnika i šticećenice doma u Bedekovčini, ponovo počeo očijukati s igranim... I premda sam znao da je moja priroda najbliža filmu *Vlaku prema jugu* i da bih, da nije bio tako ocrnjen, najvjerojatnije i dalje radio u tom stilu, ipak sam se odlučio za žanr nad žanrovima, za psihološku dramu koja je, u nas, dominirala i uvijek bila primarna s određenim uvažavanjem... Ulogu junakinje Stele povjerio sam mladoj Anji Šovagović.

**T.:** Kako ti je bilo opet raditi igrani film nakon duge stanke? Jesi li se morao ponovno prilagođavati?

**K.:** O, da! Sada tu nije bila riječ o zatvorenom malom svijetu sa stubišta, poetičnoj kapljici rose na čijoj se površini zrcali svijet. Zdušno sam se bio prihvatio konstruiranja priče prema klasičnim načelima, ciljano sam se priklonio narativnosti. Na tome sam ustrajavao, voljene duge kadrove već sam u knjizi snimanja zamijenio pomnom podjelom na kadrove. Pa ipak, u želji da i dalje zadržim priključak na dokumentaristiku, radnju sam dijelom želio smjestiti u meni već dobro znanu baraku prihvatne stanice; dušu toga mikrosvijeta zaista sam dobro poznavao i vjerovao sam da će filmu

upravo ta lokacija dati dobro usmjerenje. Ali, šef Prihvatne, shvativši da ima posla s profesionalnom filmskom ekipom, nije bio voljan pustiti nas unutra snimati ako mu masno ne platimo. Cijena je bila tako astronomska da bi nam, da smo je prihvatili, srušila cijeli proračun! Novu lokaciju relativno nam je brzo našao scenograf Mario Ivezić, pokraj vojne bolnice, u impresivno velikom, napuštenom i ruševnom zdanju. Glumce sam ispremiješao: tada je bilo popularno uzimati ih i iz drugih središta, jer je ta praksa uistinu povećavala gledanost filma na širem prostoru. Iz Sarajeva stigao je Davor Janjić, a iz Beograda tada iznimno popularan naočiti Žarko Laušević, koji je već iza sebe imao stanovit broj rado gledanih filmova i TV serija. Uzgred, šokirala me vijest da je taj inteligentni, pa i profinjeni čovjek, nedugo nakon snimanja *Stele*, u samoobrani, ubio dvojicu mladića. Za nedavna boravka na festivalu u Sarajevu jedan crnogorski otpadnik od režima, koji se privremeno bio skrasio u Sarajevu, pokušao mi je pojasniti taj slučaj; po njemu, huligani koji su ga bili isprovocirali trebali su ga, po nalogu s viših instanci, likvidirati zbog njegova slobodoumlja... Zanimljiva je i pojedinost koja se odigrala neposredno nakon događaja: Laušević je, sakrivši se nakon događaja kod sestre koja je imala stan u blizini, odmah nazvao svoju partnericu iz *Stele*, Anju Šovagović, da joj kaže što je učinio... Odrobijao je nekoliko godina, pustili su ga na zahtjev javnosti, emigrirao je u Ameriku, a sada ga opet traže da ga zatvore. Za njim je raspisana tjeratica! Samo snimanje i opet nije moglo proći bez organizacijskih poteškoća: došao sam u blag, ali za film štetan sukob s ljudima koji su snimanju nametali kaplarsku disciplinu, prema glumcima su se ponašali bahato i, kada bi došlo do promjena u operativi, nisu vodili računa o njihovim drugim obvezama. Svjetla točka ekipe bio je moj pomoćnik Zoran Budak, koji je bogatim timskim iskustvom pomogao da se, naposljetku, snimanje završi bez većih potresa. Za razliku od *Vlaka prema jugu*, koji je, prema glasovima publike u Areni, prošao bijedno, *Stela* je kod te iste publike premoćno pobijedila. Anja Šovagović nije osvojila *Zlatnu arenu* za naslovnu ulogu, kako su joj mnogi bili prognozirali, ali je na drugim festivalima u zemlji pokupila pregršt nagrada.

### **Dokumentarci za vrijeme Domovinskoga rata i prije njega — tematiziranje žrtava i vitalizma**

**N.:** Jeste li u tom trenutku razmišljali o nekom novom filmu i koliko je rat utjecao na to da ste opet čekali desetak godina na igrani film?

**K.:** Rat je mnoge započete projekte i planove dokinuo. Primjerice, meni dragu obrazovnu seriju pod naslovom *Živjeti zajedno*, koja je govorila o trima generacijama jedne zagrebačke građanske obitelji natrpane u istom stanu i prisiljene da svakodnevno rješava probleme svojstvene takvu načinu zajedničkog života. Uzeo bi se neki obiteljski problem (primjerice, pitanje tzv. izvanbračnog angažmana), stručnjaci psihijatri bi to komentirali, mlada Željka Ogresta bi, o toj temi, duhovito propitkivala prolaznike na ulicama, a desetominutnim igranim filmićima (scenaristica Lada Kaštelan) cjelovito bi se ispričala neka tipična anegdota sa središnjom temom emisije. Uloge su nosili poznati glumci, a u tom je serijalu prvi put pred kameru bio stao mladi Goran Grgić. Bili

su stvoreni svi preduvjeti da se iz toga iznjedri prava agrarnerska dramska serija, ali... Ali, kad su stvari krenule onako kako su krenule, meni je bilo tek jedno na pameti: da dokumentaristički posvjedočim o »svojim« junacima koji su se, ni krivi ni dužni, jednoga dana našli usred duboko tragična i posve besmislena rata. Mene su, dakle, zanimale isključivo sudbine ljudi izbačenih iz životne normale, ali ne da bih njihova stradanja, boli i gubitke, upregnuo u tada uvriježenu i meni neprihvatljivu retoriku bezumna forsiranja nesnošljivosti, nego da bih predočio i ohrabrujuće primjere prkošenja nevremenu. Ostaju u sjećanju oni ponosni marni ljudi koji su na pustim Unijama, preselivši na more komadić svoje Slavonije, nadovezali kukuruzno klasje na morske valove, s moćnim svjetionikom u pozadini; pamti se i Veli Lošinj koji je bio toliko Velik da je imao srca ugostiti tisuću i dvjesto klinaca (s roditeljima), a sam je imao kudikamo manje stanovnika; ne zaboravlja se i onaj simpatični klinac bez iko-ga svoga na čiju je ruku bio sletio zlatni skarabej vičan, prema dječakovu uvjerenju, da ispunjava želje; i danas, kao i u ona teška vremena, Petrine pletilje ne ispuštaju iz ruku svoje tkalačke niti; kako tek zaboraviti zadarske restauratore koji su, duboko ispod zemlje, dok se gore rješavala sudbina grada, sabrano vraćali izvornu ljepotu velikim platnima starih majstora; a tek onaj prelijepi osmijeh Vukovarke Suzane, iza kojega se krila bol gubitka majke; nikad se neće zaboraviti ni mali razboriti Zdravko, koji se hrabro hrvaao sa svojim bolestima i koji je, ne dočekavši svoj »američki san«, ostao ležati u blatu dakovačkog groblja... Cijelu tu seriju (od kojih je desetak pohranjeno u Hrvatskoj kinoteci) predvodi film koji je nastao jako brzo, *Na sporednom kolosijeku*, iz 1992. U to sam vrijeme radio male portrete nekolicine ratnih reportera, svaki u trajanju od desetak minuta. Praktički, pratimo ih i snimamo dok oni snimaju i pričamo priču o njima. To su bili Jadran Mimica i Romeo Ibršević. Dok smo vrludali terenom, Mimica je rekao kako u blizini, u Klanjcu, postoji vlak u kojemu su već neko vrijeme smješteni prognanici. Dok smo se vozili, grčevito sam vagao da li nastaviti posao ili preusmjeriti kola u Klanjec. Prevladalo je drugo, i kada smo stigli, istoga sam časa znao da treba što prije snimati. Unatoč silnoj šokantnosti prizora, profesionalac u meni nije mogao, a da ne zapazi i svu fotogeničnost vijugava vlaka na čijim su ulazima bile postavljene drvene stube, a posvuda razapeta užad na kojima je lepršalo oprano rublje. Vlak je bio podijeljen na Gornje i Donje Selo... Bili su preslikali mentalitetne modele svoga življenja, u jednom dijelu smjestila se hrvatska Posavina, a u drugom bosanska... U čekaonici su improvizirali crkvu, a brkati šef postaje nalikovao je Borisu Dvorniku. Kada smo se nekoliko dana poslije vratili, odmah nas je zatekao silno slikovit prizor dijeljenja odjeće ženama, pa da nam ne bi pobjegao, doslovce smo s opremom iskakali iz kombija kroz prozore i odmah snimali. Film smo završili za četiri dana.

**T.:** *A Cahun je brzo reagirao?*

**K.:** Tada da. Inače, on ide u red sporijih, nije sklon vratolomijama, jurnjavi, rijetko snima iz ruke, preferira stativ. Važe svjetlo. Pred svim je snimateljima ista zadaća, ali on je taj koji pozna dušu kamere, blendu zna magično odrediti. Otvoreno mu se divi i kolega Karmelo Kursar. Za razliku od



Sa snimanja filma *Stari Grad moje mladosti*

Ivice Rajkovića, on je stručnjak za eksterijere. U eksterijerima nitko mu nije ravan na Hrvatskoj televiziji, a i šire. Kao i većina televizijskih snimatelja, sam neće ništa predložiti, ali čega se prihvati, to zdušno napravi. Zna reći asistentu: Daj mi *rajnglu*, njegov izraz za kameru, i čarolija počne. Natatane, studiozno. Budući da su ga ljudi u vlaku bili »zgrabili«, bio je, ako je meni suditi, i u interijeru vrlo moćan... Nismo snimali nasumce, kako bi nam što zanimljivo naletjelo. Kada sam definirao dramaturgiju, nije nam bilo teško za ta četiri dana snimiti ono što nam je bilo potrebno. Jedino mi je žao što sam izgubio jednu ganutljivu scenicu. Uočio sam da mlada žena u odjeljku brižno kupa dražesnu curicu. Začudno je djelovao taj kontrast između čina kupanja obnažena nježna djetječeta u bizarnu ambijentu i vlakova koji pokraj njih ravnodušno šibaju. Djevojčica je bila silno radoznala, jogunasta, nije htjela ni časka mirovati, a mi smo morali ići dalje...

**N.:** *Preskočili smo cijelo jedno desetljeće prije Stele i ovih ratnih dokumentaraca kada niste snimali igrane filmove, ali ste snimili dosta dokumentaraca, među ostalim, i one koji se bave vašom starom tematikom. Tu su Na primjeru mog života (1984), sa Slavenkom Drakulić, Mariška band (1986) i Kovačica (1990). To su tri filma kojima je zajednička, osim ženskih subjekata, doza optimizma. Ipak ste tražili likove koji se, osim što su daroviti, još i bore s nekim svojim hendi-kepom?*

**K.:** Recimo, Slavenka Drakulić i danas se bori sa svojom bolešću, ali zašto ta promjena teme i pristupa. Film je napravljen u ograničenu broju kadrova, kamera je uvijek statična, a planovi se, u dosluhu sa sadržajnim mijenama govornih dijonica koje Slavenka uporno govori izravno u kameru, mijenjaju počevši od totala pa do završnoga krupnjaka. Nekako mi je bilo postalo malčice zazorno raditi filmove koji mirno, diskretno, ponekad i distancirano promatraju život i iz toga se iščitava određeno stanje stvari. Sve je to u redu, dapače, ali postoji neki usporedni pristup koji na drukčiji način, kudikamo izravnije i žučljivije, komentira život i njegove otklone. A Slavenka nije osoba koju je dovoljno predočiti putem dijalize. Njezin je primarni alat jezik, govor, ogoljela misao, ona je uvijek bila drsko izravna. Budući da je tomu tako, nije bilo nikakve potrebe da se rade nekakve šetnje u gradu, među uređajima u bolnici, kako to već ide, a da preko svega toga šibaju njezini montirani *off-ovi*; bljesnula mi je ideja da film moram snimiti isključivo u njezinu stanu, onako ogoljeno, bez forsiranih formalnih ekscesa, bez sofisticiranih stilizacija koje teže metafori, ako se cijeli taj pristup ne uzme kao generalna stilizacija. Tu je došlo do simpatična nesporazuma s organizatorom Antom Deronjom. Slavenka i ja smo se, da bismo istesali koncept i pripremili samo snimanje, redovito nalazili jedno mjesec dana razmatrajući tretiranu problematiku. Jer je ona sve to skupa, u nekom povišenom stanju, imala u glavi, a ja sam u njezinoj glavi morao napraviti nekakva reda, precizirati prioritete. Pročišćavali smo to, štošta odbacivali i sužavali do same biti. Htjeli smo da stvari

budu skokovito graduirane, ali da zadrže i jasnoću i izravnost. Nisam se mogao prikloniti poprilično uvriježenoj dokumentarističkoj maniri da ona, o zadanoj temi, govori do mile volje, pa da onda ja na montažnom stolu tragam za skrivenom biti i dramaturškim kontinuitetom priče. Zapravo, egzaktnosti iskaza mogao sam se prikloniti kada sam shvatio da je Slavenka, koju rese mnoge vrline pa i sposobnost suvisla govorenja, u svakom pogledu dorusla zahtjevnoj zadaći. Kada smo trebali pristupiti snimanju, ona je bila u top-formi. Pokazalo se da smo izabrali dobru strategiju. Dokumentarac smo snimili za manje od dva sata. Tada je Deronja, bez moga znanja, otrčao direktorici proizvodnje i rekao joj: Snimatelj Trbuljak je prevario režisera. Film je snimio na brzinu i s ostatkom vrpce otišao snimati spotove.

**T.:** I kako si se onda izvukao?

**K.:** Gospođa Šoten me shvatila. Ja sam objasnio da je film bio tako koncipiran, da nam nije bila namjera postavljati rekord u najbrže snimljenu filmu u Hrvatskoj. I eto, dobili ste film od trinaest minuta. Neću se predomisliti i tražiti dodatna snimanja, ne treba mi ništa. Ostaje samo montaža... Je li vam krivo? A onda sam između tih kadrova, u montaži, ubacio s televizora i opet u različitim planovima snimljen kraći fragment iz jedne beogradske TV emisije u kojemu Slavenka, na hladnu više puta opetovanu tvrdnju dr. Kaštelana da su u nas pet od šest bubrežnih bolesnika, zbog nedostatka uređaja i preparata za dijalizu, osuđeni na smrt, i sama uvi-



Sa snimanja filma *Ispod crte*

jek isto pitala: Zar i ja? i dobivala jednako ravnodušan odgovor: Da, i vi.

**N.:** *Onda je došla Kovačica...*

**K.:** Dogodilo se da sam za svoju stalnu urednicu Višnju MASNEC-VODANOVIĆ snimao TV seriju o darovitoj djeci, pa sam našao nadarene muzikante Vidoviće, a kada su došli na red stariji ljudi, nabasao sam na Kovačiću, naivnu samouku slikaricu koja se bila prihvatila kista tek u pedesetoj godini života i svojim izrazito kolorističkim platnima postala poznata, i ne samo u nas. Izlagala je diljem svijeta, od Europe do Japana. A ja nisam imao pojma o tome. Pokraj svega, ta je simpatična staričica bila elokventna, govorila je nekom mekom uhu ugodnom čakavštinom. I jasno, fenomen se činio dodatno zanimljiv jer je prostor u kojemu je živjela, među onom sivom skupinom nebodera ponad riječke luke, bio u silnu kontrastu s njezinim koloristički prebogatom platnima. Sama je govorila: Što je sivlje, to ja više žestokih boja. Imala je neku kroničnu bolest, nije smjela van na zrak zbog nekih imunoloških problema, neprestance, pa i u kući, morala je imati rubac na glavi. I zato je, brzo nakon snimanja, podlegla; žalostilo nas je što smo na špici uz datum rođenja morali staviti i datum njezine smrti. Snimatelj Trbuljak s guštom je snimao, a to se osjeti i u njegovoj fotografiji. Film *Kovačica* prikazan je na festivalu u Leipzigu kao jugoslavenski film, a vratio se kao hrvatski, okičen nagradom *Srebrni golub*. Ta nagrada je, prema Škrabalu, bila prva koju je dobila Hrvatska neposredno nakon osamostaljenja. A snimajući za Obrazovni program portrete gradova, uvijek sam se trudio da karakterističnu suhoću eksplikativnog diskursa otoplom kakvom slikovitom ličnošću, životnom anegdotom. I tako sam, ne sluteći ništa, u dopadljivu i meni dobro znanu sjeverno-hrvatskom gradiću Koprivnici naletio na — Marišku Holubek, tada osamdeset petogodišnju staricu, nevjerojatno vitalnu i zaigranu s mladićima koji bi joj mogli biti praunuci u glazbenom sastavu Mariška band, koji je sama utemeljila. Bakica je bila posve na onoj mojoj liniji koju obožavam: vidiš ženu, više nego staru, pogrbljenu i naoko iznemoglu, a opet punu energije, nadasve željnu glazbe i sposobnu da organizira dečke, da vodi tu grupu. Temu sam odmah kuvertirao, pa čim mi se omogućilo da radim za dokumentarni program, odmah sam se prihvatio posla. Tako je nastao taj film. Onda su nam dali neke novce pa je Ljupče Đokić u Filmoteci 16 napravio kraću 35mm verziju znatno dulje TV emisije. Film je prodan u mnoge zemlje, na široku potezu od Europe do Koreje. Novac od prodaje televizija je u cijelosti zadržala za sebe. Prikazan je na festivalu u Lepzigu, gdje je također dobio *Srebrnog goluba*. Tamo ga je gledao slovenski filmski kritičar i redatelj Toni Frelih, koji me, po povratku s festivala, nazvao da mi kaže kako je aplauz poslije projekcije potrajao više od dvadeset minuta!

**N.:** *Kako je proteklo samo snimanje?*

**K.:** Tu je zanimljivu ulogu odigrao Mario Perušina, legenda hrvatske televizije. To je čovjek koji je stekao reputaciju da može snimati u svim mogućim i nemogućim okolnostima: trčeći, skačući s padobranom, na krilu mlaznog aviona u letu; jedan je od rijetkih koji je uspješno uveo fleksibilno snimanje iz ruke. Uspješno mu je u tome sekundirao i moj Vlado Trauber, inače poznati »specijalist« za ženska lica. Ti lju-

di — neskloni stativu — uhode život intuitivno, oni će, kada se ispred objektivna kamere stane događati nešto životno nepredvidljivo, prije redatelja naslutiti kamo će se premjestiti dramatično žarište zbivanja. Jednom je dokumentarist Branko Lentić, malčice karikirajući, pogodio stvar. Perušina, recimo, snima nogometnu utakmicu. Lopta ide na jednu stranu, a on okreće objektiv kamere na drugu. Svi vele, ovaj je lud. Ali ne, za desetak sekundi igra se prebacuje na drugu stranu, a igrač pogada gol, koji Perušina, dakako, uspijeva snimiti. A s obzirom na bakicu, njezin bend i publiku, htio sam da za sama snimanja filma ne bude prekida svirke, pa makar izginuli na snimanju. Mi ćemo jednostavno biti sluge svirke, ritma i događanja u dvorani — truditi ćemo se svojski da s tom jednom kamerom što cjelovitije i bez prekida snimimo predstavu. Perušina se s nevjerojatnom lakoćom spretno provlačio među sve razigranijom publikom, bilo ga je posvuda, ali gotovo uvijek tako da je mogao pratiti čas svirku čas publiku, a nerijetko i svirku preko publike, i obrnuto. Ali, ne smije se zaboraviti da je u to vrijeme oprema, osobito tonska, bila poprilično glomazna i nespretna; uređaj zvan *nagra* bio je povezan kabelima s kamerom, tako da je ekipa morala biti veoma vješta da se — tako sputana — funkcionalno kreće u zakrčenu prostor. U odličnu toncu Kosti Čoku imali smo više nego sjajna suradnika, koji jest bio punašan i jak, ali se svejedno znao provlačiti kroz gužvu prateći Perušinu poput sjene i sjajno manipulirajući svojim uređajima i premještajući kabele. Zapravo, cijela je ekipa složno toptala čas lijevo, čas desno, sad gore, sad dolje, ne gubeći dosluha sa sve zahuktalijom svirkom Mariškina benda i sa sve razigranijom mladom publikom. Budući da u tim okolnostima nismo mogli (smjeli) udarati klape, Višnja Štern imala je znatnih poteškoća da »uštarta« materijal.

**T.:** *Kada se pogleda filmografija, vidi se da si radio jako mnogo dokumentaraca za televiziju. Je li ti taj ritam česta snimanja odgovarao?*

**K.:** O, da! Ostaješ u formi. Stalnošću posla ne gubiš izvedbenu gipkost i brzu prilagodljivost novim sadržajima, licima i lokacijama. Kada završiš jednu stvar, ne meditiraš nad tim i ne diviš se svojem umijeću, nego upadaš u novu priču, kadšto posve oprečnu onoj prijašnjoj. A postoji i ta glad i neka postojana, neugasla radoznalost okrenuta izazovnosti nepoznatoga. Zapravo, znalo mi se učiniti da snimam jedan te isti film s mnogo raznovrsnih epizoda, koje zbog toga nisu gubile na privlačnosti. Od nemale pomoći bilo mi je i to što sam se bio »ispraksao« da relativno brzo procijenim koji je pristup najprikladniji određenom zadatku. Nikada ne bih pristao snimati, a da prethodno nisam dobro svladao građu i definirao koncept.

**T.:** *Da se malo vratimo filmu Na sporednom kolosijeku. Čini se da se nisi prihvatio te ratne situacije sve dok nisi bio posve siguran da si našao temu o kojoj možeš govoriti bez ideoloških natruha, a to su prognanici. Zapravo se sustavno u tim svojim filmovima baviš žrtvama.*

**K.:** Opet je bila riječ o tome da se iz jedne priče o žrtvama rata radala druga. Budući da sam upravo po toj tematici, u to doba, bio postao prepoznatljiv, dobio sam ponudu da radim za Europsku Uniju dokumentarac o stanju stvari s izbjeglicama, prognanicima i povratnicima u Hrvatskoj. Tada



sam, da spomenem i to, bio za snimatelja angažirao Enesa Midžića, čovjeka koji je tada bio na čelu Akademije dramske umjetnosti, koji je pisao stručne knjige o kameri i koji je kao snimatelj visoko kotirao. Ne znam kakav je bio na položajima koje je obnašao, ali kada radi na terenu, u ekipi, čini mi se da mu po učinkovitosti nema premca. Dakle, tom akademski visoko pozicioniranu čovjeku, uopće nije bilo teško, ako je bilo opravdano, da zalegne na pod i da iz te pozicije snimi kakav dojmiv i funkcionalan kadar. Mnoge druge trebaš diskretno snubiti da ti, nakon prekida rada, snime još neki dodatni kadar, a on pronicavo hvata željicu na tvom licu, ostavlja nedovršen objed i hita da uhvati nešto što bi brzo moglo iščeznuti. Zna podjednako vrsno snimati i kada ima vremena da se dobro pripremi, ali i kada događaji pohitaju nepredvidljivim, hirovitim tijekom. Uvijek kada sam s njim snimao vraćao bih se zadovoljan s terena. Slijedeći tako prognanički trag, opet opserviram pojedinačne ljudske sudbine koje su — sve odreda — bačene u bezdan bezizlaznih situacija, i kojima praktički više nema povratka: stari su, bolesni, jadni, zgurani u neke barake, izmučeni, gladni; domovi su im porušeni, a oči mladih uperene u skandinavske zemlje, u Ameriku i Australiju; ali kako da ti života gladni mladi ljudi napuste svoje uboge i bolesne roditelje... I tako, za toga očajničkoga skitanja i snimanja naletim na prognaničko naselje Gašinci. Snimim epizodu za naručeni dokumentarac, a onda se, nakon nekog vremena, tamo vratim i, sa Silvestrom Kolbasom u svojstvu kamermana, realiziram polusatni dokumentarac *Američki san* (1996). Čini mi se da je i u tom dokumentarcu bilo nekoliko dojmivih sudbina, premda su prizori u stacionaru, gdje su bili smješteni najstariji i najnemoćniji, svjedočili o civilizaciji koja je baš tu bila dotaknula dno. Druga vrst narudžbe bila je ona koja je bila stigla iz Velog Lošinja, od uvijek intelektualno radoznale Nene Nosalj; zapravo, bila mi je skrenula pozornost da se u tom prelijepom mještašcu našla djevojčica djelomice poznata iz onog mitskog materijala nastala nakon pada Vukovara, kada su u kolonama ljudi napuštali grad. Ta djevojčica, koja je u Lošinj ušla vratiti svoj čarobni osmijeh, nadahnula je dokumentarac pod naslovom *Suzanin osmijeh* (1994), a onda su ubrzo s tog otoka potekle još dvije storijske, obje nastale 1994: *Treći Božić i Kukuruzni put*. Posebnu pozornost iz te zbirke zavređuje i dokumentarac s početka 1990-ih: *Zoran Šipoš i njegova Jasna* (1992). Tom sam dokumentarcu u dnevničkoj knjizi *Ispod crte* bio obratio posebnu pažnju. Zavrijedili su je negdašnji najpoznatiji vukovarski ljubavnici, Zoran i Jasna — oni koji su uspjeli preživjeti ratni Vukovar, ali ne i poslijeratnu Hrvatsku...

### Metode rada pod televizijskim ograničenjima

**N.:** *Je li televizija inače štedjela u tim ratnim godinama?*

**K.:** Kako na kome. Ja sam se, prihvativši se snimanja filma o Šipošima mimo programa, morao zadovoljiti da prihvatim uvriježeni normativ filmske vrpce, da ne pretjerujem. A osim toga, blesavo ili ne, i onda kada sam kotirao kao neka dokumentaristička marka na televiziji, pokušavao sam i uspio u tome da se držim normativa koji vrijede za sve. Ako se moralo nešto snimiti za pet dana, ja sam to snimio za pet dana. Ako se po emisiji moglo dobiti vrpce u omjeru 1:3, ja sam pristao raditi pod tim uvjetima, bez ikakvih posebnih povla-

stica. Ako ne tražiš, neće ti ni dati, a ja sam rijetko tražio. Uostalom, ako sam ne ponudiš novu temu, nitko se neće sjetiti da te pita zašto ne nudiš, zašto si prestao snimati, pa makar si se prije toga okitio svim mogućim domaćim i svjetskim nagradama i kritičarskim pohvalama. Tako je bilo nekoć, tako je i sada. Zapravo, ta ograničenja i nisu bila uvijek nesavladiva. Na njih se naučiš i tako planiraš stvari. To je pitanje nametanja discipline samu sebi. Ponekad udobnost raspine stvari, misliš snimiti ću ovo i ono, a na kraju ne snimiš ništa. Čini mi se da sam ta ograničenja uspio djelomice okrenuti u svoju korist, konciznost je kod mene bila sadržana već u zametku novoga projekta.

**N.:** *Često smo se bunili na prevelike televizijske minutaže. Je li vas to ograničavalo da napravite film kakav ste zamislili i je li vas frustriralo?*

**K.:** Narudžba je narudžba. Ako prihvaćaš narudžbu, onda moraš prihvatiti i te zadanosti, frustriralo te to ili ne. Bit će da su mi oni dokumentaristički sublimati s početaka ipak ponešto nedostajali, žalio sam što više nisam mogao manjom minutažom prodirati dublje, u esencijalno, ali ne mogu zanjekati da nisam i u polusatnim emisijama, koje su se oslanjale poglavito na govorni materijal, otkrio neke nove draži. Istina je da petnaestak minuta osmišljena materijala zna čovjeka zgromiti kudikamo jače no stotinjak minuta razvučene daveži, ali nitko priseban ne može zanjekati da se danas u svijetu rade dokumentarci koje gledaš napeto od početka do kraja, a zgrozio si se kada si, prije projekcije, vidio koliko traju. Ukratko, ja sam se dosta brzo prilagodio na te duljine i sada moram sa svojom stalnom kućnom osporavateljicom voditi oštre rasprave kada ona nanjuši da pokazujem težnju da materijal koji me ponio dobro razvučem.

**T.:** *Zapravo, koliko god si ti prihvaćao zadane okolnosti, ipak si se zalagao da popraviš uvjete pod kojima se dokumentarac radio prije četiri-pet godina, jer si ipak nastojao da se za ozbiljnije dokumentarističke projekte u cjelokupnoj produkciji ne primjenjuje obrazac brza rada i brze obrade informativnih emisija, nastojeći da termini snimanja i montaže budu dulji, da se eventualno bira montažer i suradnik...*

**K.:** Uzmimo, najprije, pitanje ekipe. Ja sam uvijek uspijevaao imati svoju ekipu. Ali to nije značilo da ta ekipa pripada meni za svagda. Morao sam obilaziti razne službe, pa tiho razgovarati i nagovarati da se sačuva nekoga meni potrebna za ovo i ono... Bio je to uvijek Vesnin i moj strpljiv i uporan rad. Ogorčilo me pa i zaboljelo kada sam pročitao ono što je o svom radu na televiziji izjavio veliki Bauer: »Tamo moraš raditi s onim koja ti odrede.« Gospodin više nije htio obilaziti i tražiti i onda bi uzeo koga god bi mu dali. Jer, oni uopće nisu bili svjesni da je to *Branko Bauer*. Ja se nisam dao pa sam, zahvaljujući nekim simpatičnim i razboritim »malim« ljudima kojima je bilo stalo do toga da se radi što kvalitetnije, uspijevaao neprestano raditi s profesionalcima koji su znali svoj posao i koji su uvažavali sveta načela timske rada. Da, prijašnji urednik Miroslav Mikuljan bio je pokrenuo zamisao da se poboljšaju uvjeti rada rukovodeći se načelom da svi projekti nisu podjednako zahtjevni, da ima nekih koji se mogu snimiti za tjedan dana, a da se drugi moraju raditi znatno dulje, kadšto i višekratno; i tebe smo, ako se sjećaš, bili angažirali da pomogneš u tesanju nove operativ-



Diana Nenadić, Petar i Vesna Krelja

ne platforme, koja je tek djelomice bila zaživjela s dolaskom Mire Brankovića... No, u praksi ništa se bitno nije promijenilo; mladi školovani režiseri dođu, snime dokumentarac, a onda, kada vide koliki je honorar, a on iznosi otprilike osamsto kuna po režiji (toliko primam i ja), zbrišu u vidu lastina repa, pa snimanje dokumentaraca ostaje na onima koji su manje-više zalutali u Program. Zna se da je Dokumentarni program Hrvatske televizije prebukiran, da ljudi na plaći preko nečega odrađuju svoj posao, da se u programu geometrijskom progresijom gomilaju neemitirani dokumentarci, da je nekoć moćan adut te kuće, dokumentaristika, posve marginaliziran i sramotno zgurao u dva termina tjedno — jedan kada su ljudi na poslu, a drugi kada je 95 % građana već u postelji, pa svejedno nitko ništa ne poduzima.

### **Filmovi o glazbi; dokumentaristički »dugovi« i igrani film *Ispod crte* (2003)**

**T.:** *Zapravo si ti tu liniju praćenja ljudi koji se bave nekim kreativnim zanimanjem nastavio, imaš niz izvrsnih filmova, počevši od Ane i njezine braće (1992), koje si pratio periodično, Croatian Blue Havaii (1995), Evina klasa (1995), da ne spominjem ranije likovnjačke filmove, gdje si portretirao umjetnike. Kako su se razvijali ti interesi?*

**K.:** Uspio sam realizirati zaista mnogo glazbenih filmova, čak petnaest! Uz već spomenute, da navedem još neke: *Viktorov let* (1988), *Opera bestial* (1998), *Fantastične životinje*

*Milka Kelemena* (1998), *Sveti glasovi* (2000). Glazba je moja velika strast, i ne samo klasična, ali prema klasičnoj imam posebnu sklonost i to je sastavni dio moga života. Međutim, tek tu sam kadar ilustrirati onu tvrdnju da iz jednoga filma izlazi drugi, srodan film, da to grananje, kao u ovom slučaju, može poprimiti prilično impresivne razmjere... Počelo je s Vidovićevima; nastavivši sustavno pratiti razvitak Ane i u nekim drugim okolnostima, jednom sam je zgodom bio snimio i kada je, u društvu iznimno darovitih mladih glazbenika, među kojima su bili i pijanistica Monika Leskovar, hornist Jan Janković i violinistica Vlatka Peljhan, nastupala na nekoj smotri. Iz toga sam materijala montirao film pod naslovom *Nježni u srcu* (1994). Vidjevši taj dokumentarac, čembalistica Višnja Mažuran uputila me na osječku genijalku Evu Hun, koja je odškolovala sjajnu klasu violinista, među kojima je prednjačila spomenuta Vlatka Peljhan. U filmu *Evina klasa* iz 1994. govorilo se o Evinoj metodi i umijeću pojedinih violinista, ali i o užasnim okolnostima u kojima je ta klasa, ne svojom krivnjom, morala sazrijevati. Kada je ratni Osijek bio izložen takvim ratnim opasnostima da se rad morao prekinuti, Eva je svoju klasu bila preselila u Mađarsku i tako održala kontinuitet svoga svake hvale vrijedna pedagoškog rada. Ta je klasa iste godine na zagrebačkoj Glazbenoj akademiji postigla nezapamćen uspjeh na prijemnom: bila je popunila sva mjesta predviđena za mlade violiniste! Tada sam saznao da su neka »njevina« darovita djeca, silom prilika, završila u inozemstvu; daljsku obitelj Matičić



*Na sporednom kolosijeku*

rat je potjerao u Austriju, gdje su se nadali da će njihova glazbeno darovita djeca Ana i Josip, Evini đaci, moći nastaviti školovanje. Tako je i bilo. Ali nema novca, nema kredita, nema ničega, a roditeljima je do djece i njihova velika talenta. Vratiti se? U ruševine vlastite kuće! I onda visoko muzikalna austrijska sredina, znatno pristupačnija nego što se to nama čini, pogotovo kad se to gleda iz neposredne blizine, da bi mogla pomoći toj obitelji, organizira po kućama poslijepodnevna muziciranja, što je tamo običaj. Uzimajući darovitu dječicu iz Hrvatske da im sviraju za blagdane i izdašno ih nagrađujući, pomogli su obitelji Matičić da se tamo održi. Poslije su djeca dobila austrijske stipendije, a roditelji se zaposlili. Njihovu životnu priču bio sam pretočio u dokumentarac *Ana i Josip u carskom gradu*. I tako, vrzmajući se u glazbenim krugovima, a uz pomoć uvijek dobro upućene Višnje Mažuran, saznao sam i za iznimno darovitu djevojku Saru Minemoto, koja je bila potegnula čak iz dalekog Japana da bi brusila svoj čelistički talent kod Dobrele Berković; film je dobio pravi glazbeni naslov: *Sarin uzmah*. I, naposljetku, eto me opet na Evinu tragu. Njezina učenica, violinistica Mirta, sklapa u Gotalovu brak s glumcem Vidom Balogom, a ja baš u tom trenutku, ne znajući za njezine nakane, spremam dokumentarac o tradicionalnom sklapanju brakova na selu. Kud ćeš bolje, opet sam sa svojim! Dakako, Mirtinoj svadbi prisustvovali su i neki članovi Evine klase, a u crkvi, za sama čina sklapanja braka, svojoj prijateljici i kolegici Mirti svirali su *Ave Mariu* braća Philips, sada već afirmirani umjetnici. Je li tomu kraj? Tko bi znao! Slijediš trag koji može ići sve do kraja života ako mu se ushtjedneš vratiti, ako se opet dogodi nekakav lom ili evolucija. To je i svojevrsna nagrada za vjernost pojedincima s kojima ostaješ trajno u kontaktu.

**T.:** Što te natjeralo, nakon toliko mnogo rada u različitim dokumentarističkim linijama, da se vratiš igranom filmu?

**K.:** Dokumentarizam doista čovjeka ispunjava i ne bih mogao reći da je kod mene linija igranog ravna dokumentaristici, ali mogu ustvrditi da su se pojavljivale teme koje su otišle i više se nisu mogle dokumentaristički rekonstruirati. Onda se spontano nametala ideja da bi se to, kako bih se utješio što gubim te motive, moglo rekonstruirati na fikcionalan način, gdje priča neće biti baš takva kakva je bila, ali je njezino ishodište dokumentarno. Među mnogim pričama koje sam čuo uporno mi se motala po glavi žalosna priča o dječaku koji je dobio žestoke batine od oca, a u biti nije bio kriv. Jer, on nije pristicalica nasilnišva, huliganskoga banditizma, ali zakon ulice čini svoje pa i on postaje dio toga. A poslije se dogodi da čovjek razorenih živaca, kakav je dječakov otac, na naoko neznatan povod, učini pravo nasilje nad sinom i obitelji.

**T.:** Svi tvoji igrani filmovi nastali su iz tvojih ideja, iz tvojih predodžaba, iz kombinacije događaja koje si zamislio, ali si uvijek imao potrebu za koscenaristom. Možeš nešto reći o njima?

**K.:** Ne pišem sam svoje scenarije, recimo to tako, zbog izostanka težnje nekom autorizmu, apsolutnom vladanju elementima vlastita svijeta, od zamisli pa do gotova filma. Budući da je to posao koji se temelji na mnogo specijalističkih zanimanja, treba prihvatiti činjenicu da netko nešto bolje

radi od tebe. No, da sam pišem natjerala me činjenica što u Hrvatskoj, za razliku od Srbije, nikada nije bilo profesionalnih scenarista, dakle ne scenarista koji su bliski mojemu poimanju stvari, nego profesionalnih scenarista koji se tim poslom neprestance bave. Nije tomu tako zato što mi to ne znamo, nego zbog toga što duh improvizacije u našem filmu nije omogućio da se tako nešto porodi. Čudesnim iznimkama pripada Tadićev slučaj, on je u Pavličiću prepoznao bogomdana srodnika. Poslije su se pisanja scenarija prihvatili Ivo Brešan, Mate Matišić i neki drugi, ali ovdje je režiser uvijek bio upućen na sebe sama, pa je i danas tomu tako. Kolika je blagodat da ti netko drugi napiše solidan predložak, bio sam spoznao iz meni drage, ali kratke suradnje s Ladom Kaštelan (po jednu epizodu bili su napisali Maja Gregl i Dubravko Jelačić-Bužimski); uživao sam na scenaristički dovršenu materijalu praviti svoje režiserske nadogradnje, varijacije... Od ostalih pisaca spomenuo bih Pavličića, koji je gotov scenarij za *Stelu* dramaturški malčice bio korigirao, pročistio. U slučaju *Ispod crte* pomoć sam potražio od pisca i dramaturga Drage Kekanovića; riječ je o čovjeku živa duha, koji je dramaturški dosta pomogao Sviličiću da mu film ispadne tako kako je ispaao. Šteta što je taj čovjek, po naravi povučen i samozatajan, više od desetljeća bio ružno gurnut u zapećak. Za mene je suradnja s njim bila lijepo iskustvo, pa ako ikada više poželim počinuti sličan »griješ«, rado ću cijelu muku pisanja scenarija prepustiti njemu.

**T.:** U filmu *Ispod crte* suprotstavljene su svakodnevnne obiteljske, vrlo prisne situacije s onima vrlo eksplozivnim, dramatičnim. Je li ti se to samo nametnulo kao dramaturški obrazac ili si pokušavao svjesno uspostaviti tu opreku?

**K.:** Bilo je pomalo i jednog i drugog. Nekako je izniknulo iz tretmana likova. Bit će da je prije njihov kompletan obiteljski život bio manje-više uravnotežen i obilježen svakodnevnim sitnim životnim ritualima, s time da je već mogla postojati stara opozicija između imućnih roditelja, koji nisu bili zadovoljni izborom snahe, i sama sina, sada otpadnika od obitelji, koji se oženio osobom iz puka. Ako je tako i bilo, moglo je tako biti na razini trvenja i nezadovoljstva svojstvenih tolikim obiteljima. Ovdje je situacija dodatno opterećena time što je sin ratom duboko razorena osoba, pa ono što je nekoć bilo u podnošljivim naznakama sada znači stalnu prijetnju za koju se nikada ne zna što će je i kada će je aktivirati. Tako to zna biti i u životu. Kada netko pretuče ženu ili pobije obitelj, susjedi će reći: Pa znamo ga kao povučena, mirna čovjeka. Nikada se ni na što nije žalio. Imao je samo neke glavobolje. Tko bi rekao... Tako da mi se iz takva definiranja i pozicioniranja likova nametnula potreba da kontrastiram miran život koji tiho teži da nekako skrpa ono što je ostalo od toga života s uvijek latentnim nasiljem, koje će pak, iskušavano stalnim napetostima između bolesna oca i duboko nezadovoljna sina, u danom trenutku pohitati incidentnom raspletu događaja...

**Povratak djetinjstvu — Stari Grad moje mladosti (2000); nadahnutost i korektnost u dokumentarizmu — Maratonac (2003)**

**N.:** Iste ste godine snimili i jedan dokumentarac, Maratonac, koji je gotovo na rubu eksperimenta.

**K.:** Jako sam priželjkivao da se vratim u Stari Grad, da vidim da li je onakav kakav je nekoć bio, da u brzu trku oprtim sva ona kulturna mjesta koja su mi bila tako draga; doduše, dogodilo se da sam jednom, nadlijećući nisko zrakoplovom otok Hvar, vidio tek neke piknjice u onome spoju hvarske vale, bile su to kuće, i pomislio sam: Bože, je li to taj život o kojem sve te godine sanjam! Tih nekoliko točkica! Trebala su mi točno četiri desetljeća od trenutka kada sam ga morao napustiti da bi mi se pružila bogomdana prilika da ga ponovno vidim. Nije to bila mala stvar, za mene je *paiz* bio i ostao raj zemaljski. Premda je majka tada bila bolesna, s teškim migrenama koje su trajale satima, ali kada bi se iz toga izvukla, bila je silno radosna i radišna, pomamno je čitala knjige i slušala Mozarta. Bila su to, doduše, samo tri ljeta, ali su mi, svejedno, iz tog vremena trajno ostale u sjećanju skladne slike sredozemne ljepote. Povod povratku bila je ponuda da, u sklopu novopokrenute serije pod naslovom *Moja priča o Hrvatskoj*, napravim i ja dokumentarac s tom temom. Prihvativši ponudu, otišao sam snimiti film o svojoj mladosti, o gradu, o dečkima i curama iz škole, kojih je od početnih četrdesetak bilo tamo ostalo svega sedam — osam... *Stari Grad moje mladosti* (2000), tako se zvao film koji smo realizirali; poslije sam snimio još jedan o Čehinjama i Slovakinjama koje su ostale živjeti u Starome Gradu, pa još jedan o pjevačkom društvu koje je u Londonu, među mnogobrojnim sličnima iz cijeloga svijeta, osvojilo prvo mjesto, i još jedan o čovjeku koji danonoćno trči po otoku... Kada smo se nakon prvoga snimanja vraćali u Split trajektom, jedan mladić sjedne preko puta nas i odmah krene živahan razgovor. I shvatim da je taj mladić, o kojemu sam se u Starome Gradu već naslušao da trenira maraton, ali da je teški čudak, zapravo obrazovan, vrlo zanimljiv i blagolagoljiv čovjek, koji nam je, uz ostalo, ispričao da na otoku nema atletike, da tamo gdje svi plivaju on jedini svakodnevno trči, i to stazom po kojoj su prije toliko stoljeća i milenija trčali pravi maratonci. A to je njemu davalo snagu. U Splitu svatko svojim putem. Bio sam posve zaboravio toga mladića kadli mi se, na način kasnog paljenja, pojavi slika osamljena čovjeka koji trči... Rekao sam si: Zamisli, Hvar, fantastičan otok, more i egzotična vegetacija, a on trči li trči... Iz razgovora prije snimanja filma o njemu i njegovu trčanju još jednom sam dobio potvrdu da je Janez Maroević vrlo inteligentan čovjek, koji je znao sažeto predočiti svoju životnu priču i strast za maratonom. Pratili smo ga na terenu, usput fiksirali lokacije i gorko požalili što nećemo imati na raspolaganju helikopter. Moj izvršni suradnik i prijatelj Mate Čuljak — poznat kao čovjek velike radoznalosti koji zdušno sudjeluje u realizaciji svakoga projekta — bio se, s pozicije TV producenta, pokidao da nam ga nađe, ali ona sirotinja od helikoptera, kojom je Hrvatska u tom trenutku raspolagala, nije bila dostupna. I danas sam uvjeren, da sam se uspio dokopati letjelice, bio bi to drugi film, znatno atraktivniji. Ipak, kompenzaciju sam dobio s neočekivane strane, u farovima koji su, hvatajući trkačeve noge, realističku fakturu filma prometnuli u začudne oblike jurećih sjena. Dakako, to je bilo moguće snimiti jer je kamera bila u rukama Karmela Kursara, osobe koja je osvjedočenim svestranim darom jedina bila kadra sabrano zabilježiti tu malu svetkovinu trkače-

va daha, ubitačna ritma i dojmljivih efekta što ih proizvode tzv. *inducirane* kretnje...

**T.:** *A on je i snažne tjelesne konstrukcije, pa je mogao akrobatski izvoditi vizure koji drugi snimatelji ne bi mogli.*

**K.:** Riječ je o mišićavu muškarcu koji svakodnevno radi i po stotinu trbušnjaka da bi zadržao tjelesnu kondiciju i da bi mogao napraviti sve što čovjek poželi. Dakle, ovdje je bio čvrsto vezan konopcima u stražnjem dijelu kola i jednom je rukom, u trajanju od desetak minuta, morao mirno držati tešku spravu, neprestance kadrirajući, panoramirajući i mijenjajući rakurse i planove — čas na noge, čas na sjenu, čas na nebo — da bi naposljetku morao donijeti i odluku kada da otkrije cijelu figuru trkača.

**T.:** *Ima nešto psihološki uvjerljivo u tom filmu, koliko god da je riječ o ritmu i koliko god odaje dojam finog eksperimentalnog filma. Jer kada čovjek trči, drži ga ritmički zanos, gibanje je gotovo narkotik i vrlo često trkači promatraju ritmičko kretanje svojih nogu, što ih gotovo omami dok trče, tako da, barem ja imam takvo iskustvo, takvi kadrovi donekle dočaravaju psihološki svijet trkača.*

**K.:** To je to. Premda, opet, viđeno iz gledateljve vizure, te scene kao da iznutra oslikavaju onaj strahovit, nadljudski napor koji svaki trkač mora uložiti ako želi uspješno prevaliti zahtjevnu maratonsku dionicu, pa i pobijediti. Htio bih, na ovom primjeru, obrazložiti još jednu stvar metodološke naravi. Kad krećem na snimanje, znam što mi je činiti na terenu, imam neku predodžbu o filma, ponajprije kako bi film trebao izgledati, a potom i približnu predodžbu o zajamčnim dosezima ispod kojih se ne smije ići. Ali, razumljivo, cilj je ambiciozniji... No, dogodi li se da napraviš ono što si zamislio, a nije se dogodilo *ono nešto* po čemu se odličan dokumentarac razlikuje od korektna, tada će takav dokumentarac malo koga uzbuditi, oduševiti. To nešto s terena svojstvenije je dokumentarnom no igranom filmu. Da bi ga se ulovilo, mora ga se prepoznati u naoko nebitnoj, usputnoj pojedinosti i tada, zatreba li, bez oklijevanja odbaciti čak i neke pokretačke silnice projekta. Možda bismo, da u filmu o Janezu Maroeviću nije »kapnuo« eksperimentalni segment, kad je riječ o dokumentarcu *Maratonac*, ostali na tvrdnji da je i taj film tek dio moje filmografije.

### **Svaki dan kao nedjelja**

**T.:** *Ti si već više od godinu dana u mirovini. Što se promijenilo, a što se nije promijenilo?*

**K.:** Smatram velikom promjenom to što više nisam dio stava koji je puna četiri desetljeća od mene neprestance nezasično tražio »hranu«; ne jednom se dogodilo da sam bio dignut s blagdanskoga stola ili s razigrane veselice da bih sročio nekrolog filmskom velikanu, popularnoj filmskoj zvijezdi ili kolegi po peru. Izgovorio sam ili ispisao više tisuća filmskih kritika, razgovarao sam s nebrojeno mnogo ljudi od filma, praktički sa svakim tko je, makar i na trenutak, nešto značio kinematografiji, izravno imao u eteru Lustiga samo nekoliko minuta nakon što su mu uručili *Oscara*... Sada svega toga više nema. Koje olakšanje! Nije riječ o nekakvu zamoru materijala, jednostavno sam poželio da budem svoj i da od sebe naručujem ono što mi se sviđa, što me veseli...

Ima i jedna zabavna promjena: neprestance mi se čini da su svi dani nedjelje. Nije to loš osjećaj. Dapače. S druge strane, kao da se u nekim stvarima i nije baš mnogo toga promijenilo. Nastavio sam jednom tjedno nastupati u filmskoj emisiji *Licem u lice*, koju sam godinama vodio; sada o filmovima s tekućega kinoprograma sa mnom razgovara moj zamjenik, čestiti filmski kritičar Ivan Žaknić... No, da šok umirovljenja ne bi bio prevelik, pobrinula se divna slučajnost moga odlaska u Ameriku, gdje sam već prije dogovorio završno snimanje o gitaristici Ani Vidović, koja je, iz pozicije nove domovine, postigla planetarni uspjeh... Zakuhao sam i neke druge projekte, od kojih su dva već snimljena. A osobito mi se sviđjelo što mi se napokon pružila mogućnost da nespuntano i učestalije pišem dulje filmološke oglede; slučajno ili ne, počele su mi stizati zanimljive narudžbe. Jedna od njih pogodila je u *sridu* predmeta moga dugogodišnjeg zanimanja, a to je unutrašnja neraskidiva povezanost filmskih rodova, a osobito duboka međuovisnost između dokumentarnog i igranog filma. A u povodu pripremanja zbornika u čast Ante Peterlića, ne samo što sam se sada mogao sustavnije pozabaviti njegovim za hrvatski film tako dragocjenim knjigama, nego sam analitički tretirao njegov davni esej *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, s kojim je i na našim stranama bio uveden filmološko-interpretativan pristup filmu. Radim na tekstu o omnibusima u hrvatskom i svjetskom filmu, dovršavam portret Dušana Vukotića za naručioca iz Cetinja...

**T.:** *A pritom nisi prestao planirati i snimati nove dokumentarce.*

**K.:** Nisam. Bitno je naime da, kad nešto u tebi umre, to prestaneš raditi. No, u meni je dokumentarno živo, jednako živo kao nekada. Možda se već sutra pokaže da je to bila samo varka, ali nekako imam osjećaj da mi je energija tek sada na vrhuncu i bilo bi glupo sada prestati. Imam tu dvostruku strast — pisanje i snimanje filmova; kada ne snimam, uvijek mi netko ponudi da napišem nešto o ovome ili onome, a ja to s guštom smažem.

**N.:** *Može li se reći da su ta tri posla koja usporedno radite — gledanje i snimanje filmova te pisanje o filmu — spojene posude?*

**K.:** Sigurno! To je trostruka povezanost, gdje se proces *protjecanja fluidnih ideja*, recimo tako, odvija sam od sebe, bez racionalizacije. Iz tog odnosa crpem poticaje za štošta, pa i za neugaslu radoznalost koja me i danas, kada ne moram svakodnevno valorizirati nove filmove, goni da jurim vidjeti sve filmove s repertoara. I uvijek, ponavljam, uvijek kada ulazim u tamu kinodvorane, činim to u dosluhu s divnom misli koju je bila izrekla teoretičarka prošlosti — očekujem da se dogodi čudo...

**T.:** *Zapravo si jedinstvena pojava, jer se, barem u vašoj skupini iz šezdesetih, većina odlučila ili za pisanje ili za režiju.*



Petar Krelja (foto: Kruno Heidler)

*Ante [Peterlić] po nuždi, ili po stjecaju okolnosti, nije se odlučio za režiju, nego je ostao u pisanju. Ostali su se gotovo u potpunosti odlučili za režiju. Zoran je tu i tamo održavao kondiciju u pisanju, ali mu je to bilo više popratno zanimanje nego usporedna djelatnost. Kod tebe je taj paralelizam postao sustav.*

**K.:** U mladenačkim sam danima, možda i zbog blaga Vladekova nutkanja pomišljao da prestanem pisati. To sam pitanje ozbiljno razmatrao i sa svojom stalnom životnom sugovornicom Vesnom, činilo mi se da bi bilo pametnije svu energiju usmjeriti na nešto što je samo po sebi strahovito zahtjevno i što se u trenutku može oteći nadzoru, obustaviti, i onda gdje si. No, pravodobno sam shvatio da je to ishitrena dilema, prepoznao sam da ću s tom amputacijom gadno iskrvariti i da bi zbog toga najvjerojatnije presahnuo i u onim drugim područjima. Zapravo, postalo mi je jasno da sam duboko ovisan o svim trima segmentima, da jednostavno ne mogu bez svakodnevnog gledanja filmova, bez pisanja i govorenja o filmu i bez snimanja vlastitih filmova.

**T.:** *Mislim da je predrasuda da produktivnost na jednom polju oštećuje produktivnost na drugom. Najčešće, ako jesi produktivan, jedna produktivnost stimulira drugu. Recimo, što više radiš filmove, to više ideja imaš za filmove, što više pišeš, imaš sve više ideja za pisanje, jer si u kontinuitetu, nemaš rupe, pa onda tražiš teme.*

**K.:** Netko recimo živi od dva-tri filmića koje napravi i stalno mu vrte te filmove, i to izluđuje. Kad si plodan, jasno da je nešto bolje, nešto gore, a nešto se i omakne... To je tako, ne možeš jamčiti da će sve biti jednako dobro. Ali, dinamika te stalno drži u uvjerenju da imaš još toliko toga napraviti, a mene da sam uvijek... na nekom novom početku!

*N i k i c a G i l i ć*

# **Iluzija stvarnosti: Godišnja doba Petra Krelje kao granični film**

## **1. Uvod: Krelja**

Petar Krelja, jedan od najpoznatijih hrvatskih filmskih dokumentarista, postigao je neobičan uspjeh. Teme i stilovi njegovih filmova do te su mjere utjecali na mlađe autore da mnogi gledatelji, pa čak i neki kritičari, u Kreljinim djelima teško prepoznaju autorsku poetiku; čini im se da filmovi kao što su *Splendid isolation*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna*, *Moj prijatelj Ante* ili *Tinov povratak u Vrgorac* uglavnom sadrže opća dokumentaristička obilježja, utjelovljuju ogoljenu bit dokumentarizma. Tek neki temom specifičniji filmovi, primjerice čuveni *Mariška bend* ili zabranjivani *Recital*, u mladih gledatelja bivaju prepoznati kao osebujna autorska djela. No, »iznimni« filmovi poput *Mariška benda* ili *Recitala* u kontekstu Kreljine poetike zapravo se doimaju tipičnima (i standardno kvalitetnima), a autoru koji je obilježio velik dio novije domaće dokumentarističke produkcije ne bi trebalo zamjerati suverenu i dosljednu primjenu poetike kojom je ostvario toliko uspješnih djela i ostvario toliki utjecaj.

Ne valja pretjerivati, ali naznačen Kreljin položaj u hrvatskom dokumentarnom filmu uistinu malko podsjeća na položaj Flahertyjeva nijemofilmskoga dokumentarizma u odnosu na dokumentarizam zvučnoga filma, a spomena je vrijedan i dojam »poznatosti« što ga u suvremena gledatelja televizijskih prijenosa atletike postiže *Olimpija Leni Riefenstahl*.

No, premda jedan od najboljih hrvatskih filmskih kritičara, jedan od najboljih novinara koji prate film, te urednik najbolje hrvatske emisije o filmu u elektronskim medijima nakon 1990. (*Licem u lice* Prvoga programa Hrvatskog radija),<sup>1</sup> Krelja je ponajprije prepoznatljiv u javnosti kao redatelj, ali u prvom redu dokumentarnih filmova. Njegov igranofilmski opus danas nije toliko poznat i utjecajan, premda je u njemu bilo i pravih hitova (*Vlakom prema jugu*). Zanimljivo je da popularnost, u Kreljinu ćemo igranofilmskom opusu uz *Vlakom prema jugu* pronaći još neka zanimljiva ostvarenja, primjerice omnibus *Godišnja doba* iz 1979, djelo smješteno na granici više filmskih vrsta ili kategorija.

## **2. Omnibus — skup filmova?**

Prije svega, korisnim se čini reći ponešto o omnibusu kao zasebnoj vrsti u sustavu vrsta igranoga filma. Temeljne su vrste u tom rodu<sup>2</sup> svakako kratkometražni i dugometražni film — kratkometražni (ili kratki film) obično se određuje kao vrsta filmova kraćih od 60 minuta, dok se dugometražni (ili cjelo-

večernji) film obično definira kao vrsta filmova duljih od 60 minuta.<sup>3</sup> No, zapravo je složenost i/ili razrađenost radnje, odnosno složenost i/ili brojnost važnih likova, temeljni kriterij, a trajanje je tek kronološki okvir tih obilježja. U tom je smislu potpuno istinita teza da, što je film bliži okvirnoj granici od sat vremena, to je veća vjerojatnost da će se moći nazvati dugometražnim. Malen broj događaja i likova i malen dio nečijeg života (ili nečijih života) paradigmatički je obilježje kratkometražnoga igranoga filma, dok dugometražni igrani film prikazuje velik ili sveobuhvatan isječak iz života lika ili likova, odnosno prikazuje velik broj događaja i likova.

Poseban su ruban slučaj, smješten između kratkometražnog i dugometražnog filma, filmski omnibusi, kao što su *Ključ* (V. Kljaković, K. Papić, A. Vrdoljak, 1965) i Kreljina *Godišnja doba*. Riječ je, naime, o dugometražnim filmovima sastavljenim od dvaju ili više kratkometražnih filmova, obično povezanih nekom tematskom ili stilsko-poetičkom određenicom. Sastavni se dijelovi omnibusa katkad prikazuju i kao zasebni filmovi, a katkad samo u omnibusu; katkad se kratki filmovi snimaju specifično za omnibus, a katkada se omnibus radi spajanjem nezavisno nastalih filmova. Primjerice, od zapaženih kratkometražnih filmova *Sigurna kuća* (K. Milić, 2001) i *Ravno do dna* (G. Kulenović, 2001) sastavljen je omnibus *24 sata* (K. Milić, G. Kulenović, 2001), nezasluzeno zanemaren u kinodistribuciji (u koju je došao sa zakašnjem i bez popratne reklamne kampanje).<sup>4</sup>

*Godišnja doba* (barem u DVD verziji<sup>5</sup>) traju 109 minuta, a u cjelinu ih ponajprije povezuje tema života ženskih osoba različite dobi — počevši s malenom djevojčicom Željkom, preko adolescentice Višnje, a zaključno s punoljetnom djevojkom Brankom u posljednjem segmentu omnibusa, djevojkom na samu ulazu u svijet odraslih. Ta tri segmenta mogu se barem metaforički ili aluzivno shvatiti kao ekvivalent godišnjim dobima, premda je godišnjih doba četiri, a njih su samo tri. U svakom filmskom rodu (igrani, dokumentarni ili eksperimentalni film) mogu nastati različite filmske vrste, pa omnibus može biti i dokumentarni i igrani, a kako je ionako riječ o hibridnoj filmskoj vrsti, između dugometražnog i kratkometražnog filma, osobito su zanimljivi slučajevi poput *Godišnjih doba*, koji se po svojoj poetici smještaju negdje na granicu područja tipičnog (odnosno prototipskog) igranog i dokumentarnog filma, pa se potrebnim čini ponešto reći i o toj distinkciji.

### 3. Igrani film

Igrani se film često shvaća kao skupina filmova s pričom, dakle s razrađenim slijedom uzročno-posljedično motiviranih događaja, izloženih i pomoću opisa, dijaloga, monologa i drugih narativnih postupaka usporedivih s postupcima u književnoj (ili, primjerice, stripovskoj) naraciji. Peterlić tako temeljnom značajkom igranoga filma smatra to što je riječ o narativnom filmu, o »filmu priče« (Peterlić, 2000: 236). Točnijom se, međutim, čini definicija prema kojoj je riječ o skupini filmova koji razrađuju zamišljene (fiktionalne) svjetove.<sup>6</sup> Zanimljivo je da neke elemente narativnosti već u sličnom nijemom eksperimentalnom filmu (*Andaluzijski pas / Un chien andalou*, L. Buñuel i S. Dalí, 1928),<sup>7</sup> uočiti ćemo upadljive narativne postupke i instance u brojnim dokumentarnim filmovima, primjerice u Flahertyjevu *Nanooku sa sjevera*. U *Nanooku* je pripovjedač očito bijelac, iz junakove perspektive stranac, koji sa sobom donosi začudne proizvode stranoga svijeta (primjerice gramofon). No, iz gledateljske je perspektive taj bijelac očito »naš čovjek« u divljini, svojevrsno fokalizacijsko žarište kroz koje se uobličuje vidnje polarnoga kruga i slika o životu Nanooka i njegove obitelji.

Igrani film, s druge strane, često preuzima i metode prikaza čovjeka tipične za dokumentarni film (anketna metoda, me-

toda prateće kamere, metoda skrivene kamere), a osobito intenzivna uporaba tih metoda može pripomoći stvaranju filmova na međupodručju, u svojevrsnoj zoni kontakta dokumentarnog i igranog filma. U hrvatskoj su kinematografiji dobri primjeri *Živa istina* Tomislava Radića<sup>8</sup> (1972) i *Kud puklo da puklo?* Rajka Grlića (1974), koji se koristi lažiranim anketnom metodom iz filma istine. Dok je za Peterlića igrani film isto što i narativni film, Hrvoje Turković u *Umijeću filma* (1996: 47) ističe da se igrani film može sastojati i od dokumentarnih dijelova, a gluma u njemu može biti posve neupadljiva, čak je ne mora ni biti, pa naglašava važnost odrednice »fiktionalnosti«. Turković nije baš precizan u definiranju fiktionalnosti, no njegova je temeljna ideja svakako ispravna.

*Godišnja doba* jedan su od filmova koji dokazuju da se igrani film može u pojedinim segmentima doimati gledatelja kao da je dokumentarni, te na tome graditi umjetnički dojam. Škrabalo, primjerice, s pravom ističe da se taj film nadovezuje na Kreljina dokumentaristička »ispitivanja nespektakularnih aspekata svakodnevlja« (1998: 384), no to nipošto ne treba shvatiti kao lažni dokumentarizam.<sup>9</sup> Riječ je samo o utjecaju dokumentarističkoga stila, i koncipiranja likova i izlaganja općenito, na fiktionalni filmski tekst; tijekom gledanja *Godišnjih doba* gledatelju će uglavnom biti jasno da



*Godišnja doba* (Viktor Fabris i Marina Nemet)





*Godišnja doba* (Rajka Rusan i Slavko Štimac)

nije riječ o dokumentarnom filmu, koliko god se prikazane ljudske sudbine doimale tipičnima. Dakako, termin »gledatelj« u ovakvim se prigodama obično rabi u značenju medijski osviještena (ili medijski pismena) gledatelja, koji se neće zbog nekih stilskih naznaka prevariti i fikcionalni film shvatiti referencijalnim (dakle, dokumentarnim).

#### 4. Struktura *Godišnjih doba*

Ne ulazeći u već spomenutu simboliku naslova (zašto su samo tri dijela u ovome omnibusu kada *Godišnjih doba* ima, još četiri?),<sup>10</sup> korisnim se čini podrobnije analizirati stil i strukturu filma, kako bismo, između ostalog, objasnili i učinak i važnost »dokumentarističkog« aspekta. Tri dijela (tri »poglavlja«) omnibusu ime su dobila prema imenima glavnih likova, pa je korisno u analizi slijediti takvu strukturu, no ne treba zaboraviti da prije i poslije tih segmenata vidimo najavnu i odjavnu špicu koje prikazuju fotografije djevojčica u različitim životnim situacijama, a tri glavna segmenta filma započinju s međunaslovima napisanim na podlozi fotografskih portreta junakinja.

##### 4.1. *Željka*

Junakinja prvog dijela *Godišnjih doba* malena je djevojčica *Željka* (Tatjana Ivko), koju usvaja dobrostojeći i već pomalo sredovječan par, Renata (Sanda Langerholz) i Vlado (Boris Buzančić), koji nemaju djece. Glavni teret odgoja, pa tako i

igru, Renata i Vlado prepuštaju dadilji Ani, a *Željki* daju odgoj u skladu sa svojim društvenim statusom (upisuju je na balet i na engleski jezik).<sup>11</sup> No, odnosi u braku usvojitelja isprva su pomalo hladni, pa Renata usputno prigovara suprugu što često izbiva iz kuće zbog posla (a o tome razgovara i s prijateljicama), a kada je Vlado požuruje dok se spremaju navečer izaći, optužuje ga da prema *Željki* postupa kao prema predmetu. Koliko odnosi u obitelji uistinu nisu dobri, vidimo u svadi pri kraju segmenta. Bračni partneri u svadi jedno drugom napokon spočitavaju čak i nevjeru, uskoro se i rastaju i oboje se odriču usvojene djevojčice. Tiha junakinja naposljetku im očigledno nikada i nije bila bitna, nego je služila samo kao zamjena za vlastito dijete koje nikada nisu imali, pa Ani prepuštaju da priopći djevojčici da je ostala bez novoga doma.

Izlaganje u *Željki* organizirano je u nizu uglavnom reprezentativnih incidenata; teško možemo govoriti o čvrsto povezanu uzročno-posljedičnom slijedu. Stil je nedvojbeno obilježen dokumentaristički nesređenom kompozicijom filmske slike, što nastaje uporabom nemirne kamere koja istražuje prizor kao da tek traži bitne događaje u kaosu svakodnevice, a takva aluzija na dokumentarni film jedan je od glavnih razloga zbog kojih se događaji i doimaju reprezentativnima.

Montažna je organizacija prizora u prvome segmentu *Godišnjih doba*, logično za takav izlagački pristup, od sekundarne

važnosti, pa se često u jednom kadru odvijaju događaji i interakcije kakvi bi u klasičnom fabularnom stilu (obilježenu izrazitijom narativnošću) zaslužili seriju kadrova; planove i kontraplanove, krupne planove i planove blizu. Za razliku od prizora dominantno određenih tražilačkom kamerom (scena usvajanja), mnogi prizori iz *Željke* položajem kamere i cjelokupnošću prikaza čak sličje tabloima ranoga nijemog filma, ali se od njih razlikuju, između ostalog, lucidnom »višepplanskom« uporabom zvuka. Bez toga poetika tabloa ostavljala bi dojam artificialnosti, a ne realizma, zvuk omogućava snažnu mimetičnost.

Dobar primjer takva zvukovnog postupka nalazimo u prvoj sceni nakon posvojenja, u stanu usvojitelja: u prvom je planu filmske slike interakcija Vlade i Željke, a u prvom je zvučnom planu razgovor Renate s dadiljom Anom (kojoj nova »mama« daje upute za brigu o djevojčici). Slično su zamišljene i scene razgovora »usvojitelja« nad posteljom usnule Željke, kao i scena kod frizerke. Kada usvojitelji i Željka odlaze iz frizerskog salona, vidimo kroz prozor kako se smještaju u automobil, no čujemo dokoni razgovor o opasnostima i nedostacima usvajanja djece (mala je sada slatka, no tko zna što će biti). Prizorni zvuk očito komentira sliku predanu gledateljima, a barijera stakla kroz koju se promatra »obitelj« koja ulazi u auto snažno pridonosi dojmu dokumentarizma — riječ je o metodi (fingirane) skrivene kame-

re.<sup>12</sup> U sceni svađe, kada usvojitelji izlaze iz Željkinе sobe, kadar se ne prekida, pa u istome kadru u sobu ulazi dadilja Ana, koju Željka jedva čeka vidjeti (i koja očito Željki uzvraća rodnim osjećajima). Tom je strukturnom vezom, kadrom u kojem se u cijelosti prikazuju barem dva važna događaja ili situacije (tzv. kadrom sekvencom), nenametljivo (u ovom slučaju »dokumentaristički« nenametljivo) naglašen i kontrast između Ane i površnih usvojitelja.

Međutim, kako se razvijaju odnosi u novoformiranoj obitelji (te kako se razvijaju odnosi s njihovim podjednako izvještačenim prijateljima), polako se i montaža sve više nameće u razradi izloženih zbivanja, a i kompozicija slike u *Željki* postaje retorički sve dojmljivija, sve izrazitije artificialna. Dramski je iznimno snažna kulminacija sukoba u sceni svađe, verbalnog obračuna usvojitelja, u kojoj se na površinu izvlači toliko preljuba, sebičnosti i ostalih grijeha da gledatelj definitivno zauzima punu distancu i prema Renati, koja se isprva doimala barem donekle osjećajnijom (odnosno osjetljivijom) od Vlade. U prvom planu vidimo Vladu u desnom kutu slike, u drugom je planu Vlasta; u sljedećem kadru (riječ je o organizaciji montaže prema temeljnom načelu plana i kontraplana) kompozicija je zrcalna — ona je u prvom planu slijeva. U dijalogu Vlado okrivljuje Renatu što nemaju djece, potom ona njega optužuje za nevjeru, a on joj uzvraća istom mjerom. U tom je smislu i izbor planova znakovit:



*Godišnja doba* (Vanja Drach i Marina Nemet)

u dotadašnjem tijeku filma krupni su planovi uglavnom bili rezervirani za Željku kao interesno središte filma, a u svadi se pridaje posebna važnost osjećajima Renate i Vlade.

Posebna je zanimljivost *Željke* i takozvana »teatralnost« ili »ukočenost« glavnih glumaca, sasvim u skladu s uobičajenim pričama o tome što nije dobro u hrvatskom filmu. Koliko god te priče najčešće i bile utemeljene, štokavska artikuliranost Renate i Vlade u *Željki* iznimno je funkcionalna i dobro dozirana, u skladu s raskoši stana koja je već i u doba snimanja filma bila staromodna (»snobovska«), a u zanimljivu istodobnom kontrastu i suzvučju sa na prvi pogled možda prirodnijom, a zapravo izrazito afektiranom kajkavštinom njihovih gostiju (osobito Borisa Miholjevića). Taj je kajkavski govor dakle podjednako »umjetan« i podjednako funkcionalan u socijalnoj kritičnosti prvoga dijela *Godišnjih doba*. Pravi je kontrast u *Željki* između usvojitelja i njihovih prijatelja s jedne strane, a dadilje Ane s druge — ona govori i ponaša se »prirodno«, i s njom se Željka igra kao pravo dijete, a umjesto baleta (koji demonstrira pred usvojiteljima) pjeva i pleše uz onodobnu popularnu glazbu.<sup>13</sup>

No, da se ne bi pomislilo kako je Krelja lukavo iskoristio nekakve slabosti toliko kritiziranih hrvatskih filmskih glumaca, izvrnuvši ih u vrline, treba podsjetiti kako je artikulirana urbanost likova važna sastavnica europske (modernističke, autorske) filmske tradicije, primjerice u filmovima Bergmana i Rohmera. Langerholz i Buzančić doimaju se osobito važnima za ovakvu strukturu; njih dvoje uistinu se doimaju kao punokrvne zvijezde teatralne struje europskoga filmskog modernizma. Buzančić je, uostalom, u filmovima kao što su

(izrazito modernistički i metatekstualni) *Timon* Tomislava Radića i (na modernistički način postžanrovski) *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka dokazao da je možda i najbolji hrvatski filmski tumač gradske kultiviranosti. Buzančić je primjerenost takvim ulogama pokazao, uostalom, čak i u humorističkom televizijskom serijalu *Velo misto* (u ulozi gradonačelnika Vice), u kojoj je inače dominiralo karikirano preglumljavanje.<sup>14</sup>

#### 4.2. Višnja

Drugi dio filma *Godišnja doba* prikazuje segment iz života starije djevojčice, adolescentice Višnje (Rajka Rusan), koja ne može ostati u domu za nezbrinutu djecu tijekom blagdana, pa privremeno biva smještena u prihvatilište za delikvente. Tamo, doduše ne bi trebala pripadati po zakonskim propisima ni po svojim službenim karakteristikama, ali se veoma brzo uklapa u društvo djece bez budućnosti, pogotovo kada se zbliži s bjeguncem Matom (Slavko Štimac). U njega se i zaljubljuje unatoč upozorenjima skrbnika »nepopravljive« djece; čuvar Franjo (Zvonimir Torjanec), primjerice, kaže da joj nije pametno miješati se s drugom djecom, a čuvarica Lucija ionako ne vidi razliku između Višnje i malih delikvenata. Stoga, kada junakinja — tužna zbog rastanka s Matom — kasno navečer dođe u prihvatilište, Lucija je odlučno i jasno etiketira kao delikventicu i zaključava je u žensku sobu prihvatilišta, zajedno s ostalom djecom koja su se, čini se, skupila iz čitave Jugoslavije.<sup>15</sup>

Dakako, govorimo li o Kreljinu nadovezivanju na vlastiti dokumentaristički opus, prvi i drugi segment omnibusa *Godišnja doba* možemo usporediti s kratkometražnim dokumentarnim filmom *Splendid isolation* iz 1973, koji je zbog socijalne kritičnosti imao prilično problematičan javni život u socijalističkoj Jugoslaviji. To djelo izazvalo je sablazan kontrastiranjem suživota luksuznoga hotela i prihvatilišta za ljude bez adrese odmah kraj te raskošne zgrade, a sličan dojam svakako ostavlja i kontrast između uštogljene (teatralne) kuće udomitelja male Željke u prvome segmentu omnibusa i vojničke strogosti prihvatilišta za delikvente u drugome segmentu. U tom je smislu svakako ispravno i zapažanje Darija Markovića da su *Godišnja doba* izravno nadahnuta Kreljinim dokumentarističkim stvaralaštvom (*Filmski leksikon*, 2003: 316).

No, zašto je središnji segment ovog omnibusa montažno jače razrađen od prvog? Može se postaviti teza o dobi junakinje i glumice kao o produkcijskom problemu: kako natjerati dijete da glumi, i još se k tome prilagođava kadrovima snimljenim s budućom montažom na umu? No, kada bi priča bila hitchcockovski montažno razigrana, kontinuitet radnje za svaki kadar bio bi manji pa bi u tom smislu bili olakšani neki drugi aspekti dječje glume. Uvjerljivijim se stoga čini neka vrsta semantičkog objašnjenja.

Središte priče<sup>16</sup> u *Višnji* (naime, junakinja) starija je, bliža odrasloj dobi od središta priče u *Željki*. Junakinja koja je psihološki razvijenija potencijalno je razumljivija odraslom gledatelju, pa nije potrebno stvarati distancu od nje. Malo dijete — Željku, lako je voljeti, ali kako je razumjeti? U tom smislu Višnja i govori više od Željke, jasnije izražava stajališta i



*Godišnja doba* (Rajka Rusan)



Ekipa filma *Godišnja doba* na festivalu u Puli

želje, pa je i režija prepoznatljivije igranofilmska. Primjerice, nakon upozorenja Višnji da se čuva opasnih dječaka iz prihvatilišta slijedi kadar s krupnim planom Mate koji zainteresirano pilji u junakinju.

No, unatoč nekim finesama, svijet *Višnje* izrazito je kompatibilan svijetu *Željke*, pa je spomenuti kontrast doma Renate i Vlade i prihvatilišta za delikvente još jači; opća (egzistencijalna) i partikularna (socijalna) pravila doimaju se identičnima, a čak je i (dramaturška) razrada odraslih likova veoma srodna. Baš kao što se u prethodnom segmentu *Godišnjih doba* Renata na prvi pogled doimala razumnijom i uviđavnijom od supruga, da bi se poslije vidjelo da među njima i nema neke velike razlike, tako se u ovome dijelu Franjo doima razumnijim i tolerantnijim od kolegice Lucije, koja odmah želi tretirati Višnju kao da je delikventica. No, baš kao što smo doznali da je Renata Vladi uzvraćala istom mjerom, doznajemo i to da Franjo vjeruje da su zlostavljena djeca zapravo sama kriva za svoju sudbinu (»gdje bismo došli kad bi sva djeca pijanaca prijavljivala roditelje«, kaže Franjo). Službena je titula Franje i njegovih kolega vjerojatno »socijalni radnik« (Mato, uostalom, tako naziva njegova kolegu koji u vlaku prati maloga Eustahija), no ta se titula samo jednom spominje u filmu, i to usputno, pa je time jači dojam prihvatilišta za delikvente kao zatvora. Stoga se čini opravdanim nazivati te socijalne radnike čuvarima.

Dakako, Franjo upozorava Višnju da se kloni dječaka Mate koji joj se sviđa, a poljubac dvoje osamljenih adolescenata odvija se uz specifičnu zvučnu kulisu: jedan od mladih besprizornih dječaka pjeva nekakav »narodnjak«, što svakako

treba shvatiti kao ironičan komentar njihove u biti urbane romanse. Oni ne pripadaju nikamo, niti mogu biti zajedno, pa tako ni glazba koja prati njihovu romansu po prizornoj logici ne pripada logično uz njihov romantičan i lijep, ali svakako urbani poljubac.

### 4.3. Branka

Treći dio Kreljina omnibusa *Godišnja doba* prikazuje sudbinu djevojke koja je zbog životne dobi došla na sam kraj takozvane zaštićenosti koju joj može dati sustav socijalne skrbi. Stoga su njezini problemi problemi odraslih ljudi, premda se ona ne doima sposobnom nositi se s njima, a u prošlosti je imala probleme nalik junakinjama prvih dvaju segmenta: udomitelji su je napustili zato što se bila razboljela i ostavili je u bolnici, što podsjeća na Željkinu sudbinu (bolest nije bila razlog napuštanja, no i Željku su napustili dok je bila u bolnici), a Kipa, Brankin mladić, ima životno iskustvo slično iskustvu Mate iz drugoga segmenta *Godišnjih doba* — tukao se s ocem da zaštiti majku pa je i sam bio po domovinu.

Branka (Marina Nemet) je upravo završila školovanje, pa je čak uspjela naći kakav-takav posao, no nema gdje živjeti. Zbog junakinjine socijalne ugroženosti socijalistički menadžer Ferenčak (Vanja Drach) prepoznaje je kao potencijalno pogodnu žrtvu seksualnog zlostavljanja, kojem se ona, doduše, odupire, ali na kraju *Branke* junakinja sjedi na stubištu, sama, očajna, a svjetlo se gasi. Dakako, kako je Branka starija od prethodnih junakinja, i njezina je priča egzistencijalno najočitije beznadna: tjeraju je iz doma, stan ne može naći, u njezinoj struci nema posla pa pere suđe u kuhinji, a i taj je

posao dobila od okrutnoga šefa kadrovske Ferenčaka, prave figure patrijarhalne muške moći. On je želi seksualno iskoristiti, pa joj čak nudi i stan »na čuvanje« (dakle, nudi joj ne baš blistavu i nimalo perspektivnu karijeru prilježnice) te privlačno radno mjesto daktilografinje u kadrovskoj službi, dakle pod njegovom izravnom kontrolom.

U naznačenim nepovoljnim društvenim okolnostima čovjek se ne može pouzdati ni u prijatelje kao potencijalni izvor alternative. Brankina kolegica iz kuhinje Minja, doduše, prima junakinju u stan, no premda joj je prijateljica, savjetuje joj prihvaćanje i iskorištavanje Ferenčakova udvaranja. Minja očito misli da je njegovo ponašanje normalno i stoga prihvatljivo. »U poduzeću ti sve babe šize za njim, a ja ti mogu reći da ne smeš sada propustiti tu priliku«, kaže joj Minja. Branka ipak odbija takvu nemoralnu ponudu i vraća se (zapravo, bježi natrag) Minji, no ne može ući u njezin stan. Minji je, naime, došao u posjet njezin povremeni i neobavezni ljubavnik (naziva ga »jebivjetrom«), pa se čini da je Brankin svijet (odnosno svijet segmenta *Branka*) dominantno određen ekonomijom seksualne ponude i potražnje. Gledatelj stoga teško može vidjeti druge opcije od prihvaćanja igre, što je svakako adekvatno beznadu, porazu, odnosno slici mraka na stubištu kojom taj segment završava.

Dakako, nakon prikaza triju poprilično depresivnih ženskih sudbina, fotografije na kraju omnibusa *Godišnja doba* ne mogu se doimati jednakima kao one na početku. Dok je u početku bila riječ o uspostavljanju temeljnoga ugođaja filma, sada je riječ o strukturnom zaokruživanju filma, ali i o autorskom komentaru zbivanja, što je usporedivo s fotografijama Amerike na kraju kasnijega von Trierova *Dogvillea*. Dakako, *Godišnja doba* imaju sociopolitički manje ambicioznu temu od *Dogvillea*, pa fotografije na kraju Kreljina filma afirmiraju vrijednosti ljudskih života koji u »našem« društvu bivaju tako ružno tretirani.

## 5. Zaključak

*Godišnja doba*, rečeno je u uvodu, film su na granici kategorija. Što je, dakle, u Kreljinu filmu element dokumentarizma? Dokumentaristički koncipirano kadriranje, s težnjom duljim kadrovima, glavni je razlog dojma dokumentarističke neprirednosti čina snimanja; čak i fotografije djevojčica s početka i kraja filma (s najavne i odjavne špice) doimaju se kao izvaci iz nekog spomenara odnosno fotoalbuma,<sup>17</sup> pa se mogu smatrati aluzijom na dokumentarizam, u skladu s koncepcijom fotografije kao prostora intimne zabilježbe prošlosti, odnosno medija pohrane uspomena koja se ni u postpostmodernoj digitalnoj eri nije uspjela u znatnijoj mjeri izgubiti.<sup>18</sup>

No, kao što smo već napomenuli, ovo iznimno zanimljivo ostvarenje istodobno ostavlja dojam osebjune (filmske) teatralnosti. U epizodi u kojoj uštogljeni usvojitelji Vlado i Renata dominantno hladno tretiraju sirotu Željku teatralno izvještačena scenografija stana i pomalo ukočen nastup Borisa Buzančića i Sande Langerholz nalaze se u osobito snažnu skladu s tematskom razinom filma. Ti su prizori dakle istodobno dojmivi zbog sugestije dokumentarizma i zbog specifično filmske »teatralnosti«, pa sraz tih dvaju dojmova (od-

nosno složeni dojam koji se može razložiti na ta dva dojma) daje dubok smisao naznačenoj hibridnoj poetici Kreljinih *Godišnjih doba*. Škrabalovim riječima, Krelja se predstavio »kao samozatajni promatrač ljudskih sudbina koji u svojoj naoko škrtoj slici uspijeva biti istinit bez nametljivosti, uzbuđljiv bez dramatiziranja, emotivno angažiran bez pristranosti, sklon uočiti najsitnije zrno ljudske dobrote bez pateičnosti« (1998: 384-385). Ili, riječima Ante Peterlića: »Snimljen u zbiljskim ambijentima, bez scenografa i kostimografije, film realistički i suptilno odražava životne uvjete i stradanja mladih ljudi s društvenih margina« (*Filmski leksikon*, 2003: 208).

Ostvarujući opisan složen dojam međuprostora smještena između igranog i dokumentarnog filma, *Godišnja doba* usputno predstavljaju i filmski omnibus kao cjelovitu strukturu, unatoč tomu što su junaci (junakinje) njegovih triju dijelova različiti. Kreljin omnibus nije niz kratkometražnih filmova, nego je očigledno riječ o jednom cjelovečernjem filmu s tri junakinje. Sudbine tih junakinja i njihov društveni položaj slični su, a poredanost dijelova filma prema životnoj dobi naslovnih junakinja ostavlja dojam logična razvoja priče u mnogo većoj mjeri nego što imamo taj dojam unutar svakoga pojedinog segmenta. Uostalom, Branka i njezin dečko imali su životna iskustva izrazito slična iskustvima Željke iz prvoga segmenta i Mate iz drugoga segmenta filma. Dakako, i samim postavljanjem u izlagački slijed u znatnoj se mjeri supstituiraju, odnosno sugeriraju ili stvaraju, uzročno-posljedične veze u razvoju izlaganja.<sup>19</sup> *Godišnja doba* stoga su dojmivi igrani film o tipičnim sudbinama, a struktura omnibusa u tom se smislu doima osobito funkcionalnom.

Naime, baš kao što fotografija, prototipski medij pohrane zbilje, zahvaća samo jedan trenutak života, isto vrijedi i za dokumentarni film — premda postoje dokumentarci koji prikazuju čitave živote ili složena zbivanja, i prototipski dokumentarni film zahvaća samo jedan segment realnoga svijeta. U tom smislu pojedini segmenti *Godišnjih doba* postaju poput fotografija s početka i kraja filma, suptilno fragmentiran proces stvaranja cjelovitoga fikcionalnog svijeta. Dakako, premda nije riječ o radikalno modernističkom ostvarenju, u toj fragmentiranosti svakako se može vidjeti i razlog za svrstavanje ovoga filma u bogatu baštinu hrvatskog igranofilmskog modernizma,<sup>20</sup> čemu govori u prilog i veza modernizma s autorskom poetikom. *Godišnja doba*, naime, odličan su argument u prilog koncepciji redatelja Krelje kao autora, koji radi vrlo slične dokumentarne i igrane filmove.

Dakako, koncepcijom redatelja kao autora francuski su novovalovci nastupili na filmsku scenu; premda su Godard, Chabrol, Truffaut i društvo često autorima prepoznavali upravo američke klasičare (a ne moderniste), s vremenom je autorska poetika postala prototipsko svojstvo filmskog modernizma, kojim se europski film diči nasuprot američkom studijskom sustavu u kojem se autorstvo ne podrazumijeva, nego se mora lukavo prokrijumčariti ispod dominantnih normi. Petar Krelja je, doduše, kao kritičar bio jedan od istaknutijih hrvatskih zastupnika ideje o autorskom filmu (odnosno predstavnika autorske kritike), no ta je činjenica od sekundarne važnosti za autorski aspekt ovoga filma.

## Bilješke

- 1 Procjenu ograničava životna dob autora ovoga teksta — ranijih se televizijskih i radijskih emisija ne sjećam, pa ne mogu reći koje su bolje, a koje lošije od emisije *Licem u lice*.
- 2 Ovaj rad polazi od koncepcije prema kojoj su filmski rodovi igrani, dokumentarni i eksperimentalni film.
- 3 Katkada se donja vremenska granica dugometražnoga filma povlači i na 70 minuta.
- 4 Omnibusi se često rade zbog predstavljanja mladih autora (vidi *ključ!*), pa se valja nadati da će *24 sata*, pa makar i sa zakašnjenjem, olakšati ulazak Milića i Kulenovića u tzv. glavnu struju kinematografije.
- 5 U analizi je rabljeno DVD izdanje Zagreb filma na kojem nema nikakvih dodataka, a količina podataka otisnutih na omotu ne zadovoljava ni elementarne izdavačke standarde. Stoga smo se poslužili Škrabalomovom poviješću hrvatske kinematografije (1998) i Peterličevim člankom iz *Filmskog leksikona* (2003: 208).
- 6 Narativni postupci često pridonose identifikaciji filma kao igranog, no nisu svi narativni postupci tipični za igrani film, pa je presudno pitanje hoće li gledatelj vjerovati u autonomnost filmskoga fikcionalnog svijeta. U *Zeligu* Woodyja Allena gledatelj prepoznaje lik junaka i njegove psihijatrice kao likove popularnih američkih glumaca, a brojni su događaji iz filma potpuno nevjerojatni, pa gledatelj teško može povjerovati da je riječ o dokumentarnom filmu. Kod klasificiranja filma važna uloga dakle igra i poznavanje zakona stvarnoga svijeta. Jasno, bijelac u stvarnom svijetu ne može kao u *Zeligu* u roku od nekoliko minuta postati crnac, a potom ponovno postati bijelac. Likovi i događaji koje ne označava dominantno svojstvo poistovjećivanja sa zbiljskim ljudima i događajima potaknut će klasifikaciju u smjeru fikcionalnosti. Katkada se, međutim, tek na odjavnoj špici može pročitati da je neki lik — prikazan dokumentarističkim postupkom — zapravo glumio filmski glumac.
- 7 Nelagoda kao jedan od temelja iskustva gledanja *Andaluzijskoga psa* ne može se objasniti tek šokantnošću prizora; važni su i iznjevjeravana gledateljska očekivanja i djelomična sugestija klasičnih narativnih situacija. Neki kritičari tu sugestiju smatraju ključnom za razumijevanje toga filma (vidi primjerice u Schneider, 2004: 74).
- 8 Ovdje ne spominjemo Radićevo ostvarenje *Što je Iva snimila...* jer se dokumentarizam u tom filmu nalazi na razini teme i tek donekle opošašana postupka u sklopu uvjerljivo fikcionalne (premda »realističke«) strukture.
- 9 »Lažni dokumentarni filmovi« (*mockumentary*) fikcionalna su ostvarenja. Obično je riječ o parodijama, no nimalo parodijski nije film strave *Projekt vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, D. Myrick, E. Sánchez, 1999), koji izlaže zbivanja kao da je riječ o dokumentarnom zapisu ekipe koja istražuje slučaj vještice iz Blaira, a lucidnom je reklamnom strategijom u znatna dijela kinopublike stvoreno očekivanje pravoga dokumentarnog filma. Tipični su parodijski lažni dokumentarni filmovi *Ovo je Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, R. Reiner, 1984), s temom nepostojeće rock grupe Punkcija kraljevnice (*Spinal Tap*) i *Ime majke: Naranča* Jasne Zastavniković (1995), film o nekonvencionalnom mladiću čija se majka, dakako, zove Naranča. Zanimljivo je, međutim, da Hrvoje Turkoviću u svojoj analizi referencijalne animirane serije *Šetnja s dmosaurima* (Turković, 2005) dokumentaristički filmski rod svodi na zabilježbu stvarnih zbivanja, slijedeći tradiciju tzv. realistične teorije filma. Jasnim se međutim čini da je u mediju filma riječ o temeljnom dojmu svjedočenja o važnim zbivanjima, koji se mora ostvariti na razini cjeline djela, a ne o utvrđivanju stvarne veze slike i događaja. Uostalom, i u igranom se filmu mogu iskoristiti zapisi stvarnih zbivanja, što se osobito često može vidjeti u ratnim filmovima (iskrcavanje saveznika u Europi) i političkim trilerima (govori i susreti državnika).
- 10 Eksterijeri i vremenski uvjeti (uključujući godišnja doba) nisu od prevelike važnosti za ovaj film. Moguće je, dakako, konstruirati simboliku prema kojoj bi prvi segment omnibusa (ironijski) značio proljeće, drugi ljetno, a treći (u kojem se vide perspektive tih djevojaka bez obitelji u odrasloj dobi) jesen, pa »zima« nije prikazana stoga što bi tek u njoj trebale doći najstrašnije stvari kojih decentno izlaganje ovoga filma želi poštediti gledatelja. No, uvjerljivijim se čini ideja prema kojoj naslov sugerira, kao prvo, protok vremena (djevojčice neizbježno odrastaju) te, kao drugo, ciklički narav prikazanih zbivanja (djevojčice bez obitelji loše su prolazile, loše prolaze i loše će prolaziti). Dakako, u srednjem se segmentu jako dobro vidi da ni dječacima nije lako u prikazanu svijetu, no o ovaj se film ipak bavi ženskim sudbinama.
- 11 Balet i danas može funkcionirati kao oznaka sličnih socijalnih ambicija (odnosno adekvatnog sustava vrijednosti), no engleski je jezik danas izrazito rašireniji i manje elitistički nego što je to bio potkraj sedamdesetih, kada su nastala *Godišnja doba*.
- 12 Točka promatranja jest vezana uz perspektivu žena u frizerskom salonu, no one su prilično slabo razrađene (to su likovi sa zadatkom), što osnažuje dokumentaristički dojam *Željke*.
- 13 Ukoliko sjećanje ne vara, pjesmu s tekstom »Promijenila riba more / rob čuvara, zvjerka gore / kožu zmija, duga boje / a ti samo tjeraj svoje. / I zavede me u bespuće, / živjeti je nemoguće, / nemoguće, znaa-aj« pjevao je Zdravko Čolić.
- 14 No, ovaj film ne robuje glumačkim paradama; kulminaciju svađe s razbijanjem tanjura gledatelj samo čuje, a vidi izrazito krupni plan *Željke* koja, ležeći u krevetu, sve to sluša.
- 15 Jedna djevojčica govori slovenski, jedan je dječak po svoj prilici Rom.
- 16 U smislu naratološke koncepcije Seymoura Chatmana (1990: 147-8).
- 17 Vrijeme proteklo od snimanja filma i česta okrutnost naše kinematografije prema konzerviranju i pravljenu kopija filmova mogle su pridonijeti ovom dojmu, no ipak je po svoj prilici to bila sastavnica strukture i u prvobitnoj verziji filma.
- 18 Digitalne fotografije danas često ne uspijevaju dočekati čast da budu razvijene, no fotografije još služe kao uspomene, premda tu ulogu u velikoj mjeri preuzimaju filmski i videozapisi.
- 19 Barthes kaže da se takvim supostavljanjima sugeriraju (nepostojeće) uzročno-posljedične veze prema načelu *post hoc ergo propter hoc* (Biti, 2000: 36-7).
- 20 Od Kreljinih dokumentarnih filmova ovakvoj bi strukturi mogao odgovarati, primjerice, *Tinov povratak u Vrgorac*.

## Literatura

- Biti, Vladimir, 2000, *Strano tijelo pri/povijesti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Filmski leksikon*, 2003, ur. B. Kragić i N. Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Gilić, Nikica, 2005, »Filmska fikcionalnost i problem klasifikacije«, *Umjetnost riječi*, 3-4
- Peterlič, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Schneider, Steven Jay (ur.), 2004, *1001 Film koji svakako trebate pogledati*, Varaždin: Stanek
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997*, Zagreb: Globus
- Turković, Hrvoje, 2005, »Može li animirani film biti — dokumentarističan?«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44, 28-32.
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

*Diana Nenadić*

## **Dokumentarizam kao etički izbor (o dokumentarnim filmovima Petra Krelje)**

**P**etar Krelja vlasnik je »maratonske« dokumentarne filmografije, po opsegu posve sigurno neusporedive s ijednom u okviru hrvatske kinematografije. Za nepuna četiri desetljeća, od prvijenca iz 1969, snimio je dvjestotinjak dokumentarnih filmova i TV emisija, a da pritom ni u jednom razdoblju karijere, barem ne svojom voljom, nije na dulje vrijeme obustavio ni redateljsku aktivnost, zamjetnu i u području igranoga filma, ni ostale filmske poslove kojima se intenzivno i bez prekida bavio: gledanje filmova, pisanje o filmu, uređivanje radijskih emisija, knjiga i časopisa. Takva upornost već je dostatan razlog za udjeljivanje komplimenta tvrdokornu autoru koji je preživio različita vremena, kinematografske (infra)strukture i (ne)demokratske režime, premda je znao biti i neposlušan i »opasno« subverzivan, a usput je itekako su-



*Ponude pod broj*

djelovao u formiranju kritičke misli o filmu na ovim prostorima. Neke druge činjenice (»bunkeriranje« snimljenih filmova, odbijanje novih projekata na natječajima, politički pritisci, anatemiziranje autora i slično) govore da nije uvijek bilo tako lako kako brojke sugeriraju, pa to golemi broj ostvarenja dodatno podebljava, a svakog gledatelja sa zadatkom, ma koliko mu prionuo s dužnim poštovanjem, izlaže neprilikama. Može li tu zadaću obaviti savjesno, onako kako to nalaže već sama, nepregledna i danas neuhvatljiva Kreljina filmografija?

Drugu nevolju analitičaru/ki njegova opusa stvara upravo intelektualni profil redatelja koji je, usprkos povijesnim mijenama i neobuzdanoj radoznalosti, ostao prepoznatljiv kao humanistički angažiran dokumentarist. Hvatao se pritom Krelja svakojakih tema, pa i onih koje su često područje istraživanja dokumentarista sa slavnom filmografijom, poput hendikepiranih osoba i slikara, ali baš kao ni oni veliki suvremenici (poput van der Keukena) nikada nije to radio iz voajerskih ili eksploatacijskih pobuda. Ipak, u široku području njegovih zanimanja dominira nekoliko tema: marginalci (beskućnici, siročad, osamljenici), obični ljudi s običnim čežnjama, neobično daroviti ili izdržljivi pojedinci, osobito žene i umjetnici. Obradivao ih je uglavnom sukcesivno, u zaokruženim tematskim ciklusima, kao da je htio istražiti kakve sve varijacije može imati neka društvena pojava, socijalnim statusom uvjetovana sudbina, neki životni peh ili vlastiti izbor. No, i kada je neka tema bila naizgled iscrpno dokumentirana, za Krelju nije bila dovršena ili zaboravljena. Redatelj joj se stalno vraćao sagledavajući je u drugom povijesnom ili ambijentalnom okviru. Nesklon politici i politikanstvu (premda kritički raspoložen), ideološkom diskursu i samodopadnim formalnim ekscesima, Krelja se zapravo cijeli dokumentaristički vijek uglavnom bavio jednom temom, onom koja, kako kaže pjesnik, »gordo zvuči« — Čovjekom, znajući da taj zapravo krhki predmet ima beskrajno mnogo unikatnih oblika koji zahtijevaju i poseban redateljski pristup, primjerenu dokumentarističku metodu. Odatle još jedna bitna dimenzija njegova djela: dokumentaristika mu nije metodološki ortodoksna. Upravo suprotno: fleksibilna je i otvorena pristupa, a to želi pokazati ovaj nužno fragmentarni i reducirani prikaz njegovih zanimanja i redateljskih izbora tijekom četiriju desetljeća.

Svakako treba imati na umu i to da je u vrijeme svoje redateljske/dokumentarističke inicijacije, sredinom 1960-ih, Krelja bio strastveni filmofil i filmski kritičar te pripadnik



*Ponude pod broj*

skupine budućih filmaša okupljene oko Vladimira Vukovića, znamenite po zaludenosti ne samo američkim filmom, nego i novim (modernističkim) kretanjima u europskoj i svjetskoj kinematografiji. Cijela je generacija odrastala uz talijanski neorealizam, sazrijevala uz »mlade gnjevne ljude« i formirala filmski ukus uz francuski novi val. Svim tim pravcima bila je zajednička, osim izrazito realističkog pristupa, sklonost fingiranju dokumentarizma koji je tijekom 1950-ih i 1960-ih dobio inovativne poticaje pojavom britanskog *Free Cinema*, američkoga *direktnog filma* i francuskog *cinéma vérité*. Dakako, Kreljinu otvorenu generaciju dodiruju i zakočene domaće društvene prilike, koje su raspoloženje budnijih filmaša mogle okrenuti protiv establišmenta i potaknuti ih da ga izraze u nefikcionalnoj formi. Ne čudi zato da su se, slijedeći Krstu Papića, od Vukovića intelektualnog stola ka dokumentarcu (istodobno, 1969) otputili i Zoran Tadić i sam Krelja. Uvjeti pod kojima je realizirao svoj prvi film *Ponude pod broj* (u gotovo »alternativnoj« i skromnoj produkciji FAS-a Krune Heidlera te s vlastitim ulogom dijela filmske vrpce), omogućili su dotadašnjem kritičaru i debitantu da slobodno legitimira svoj filmski svjetonazor i onaj dio zbilje koji ga najviše zanima.

#### **Ponude pod broj: početak potrage za metodom**

Razvidno je iz tog, ali i drugih ranijih dokumentarističkih pokušaja, da Krelju, socijalno i kritički osviještenog, privla-

če pojedinci, ili kao egzemplari ili kao žrtve nesavršena društva i vlastite naravi. Odatle nesuglasje između očekivanja i mogućnosti koje dokumentiraju *Ponude pod broj*, svojevrsan omnibus portreta anonimnih Zagrepčana/ki raznih životnih dobi koji su životnu priliku krenuli tražiti u malim oglasima. Sraz potražnje i ponude postaje vezivna nit nekoliko priča i izabrana ljudskog uzorka: mladića kojemu se nude podstanarske sobice neprimjerene njegovu (urbanu) habitusu, djevojke čija vanjšina ni izbliza ne udovoljava zahtjevima manekenskoga posla o kojem sanja, sredovječne samohrane majke koja bi htjela, ali ne uspijeva, pristojno se situirati udajom preko oglasnika i glazbenika skromnih mogućnosti koji više nema kome svirati. Kao sveprisutni posrednik u komunikaciji, tu je dotaknuta i bezlična administracija, metaforički svedena na lajtmotiv metalnog klina za ceduljice na činovničkom pultu, kojemu bezimni antijunaci »povjeravaju« svoje čežnje zapisane u »ponudama pod broj«.

Prisjećajući se svog dokumentarnog debija u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, autor je, među ostalim, predočio svoje ondašnje muke s izborom dokumentarističke metode, koje su ga zamalo obeshrabrile u ostvarenju tog prvog projekta. Kako pristupiti ljudima u nevoljama i tražiti od njih da ih objelodane pred kamerama? Kako ih taktički predstaviti u životnom ambijentu i svakodnevicu, a da izabrani postupak ne utječe na njihovo uobičajeno ponašanje i liše ga autenti-





Njegovateljica

nosti? Kako ih tako nesavršene, neuspješne ili nesposobne da ponude realiziraju, spasiti od podsmijeha gledatelja koji se voli rugati ljudskim slabostima? Bilo je to očito vatreno krštenje budućeg dokumentarista koji je morao rješavati podjednako teške, ali i uzajamno povezane, metodološke i etičke probleme. Radio je zapravo samo ono što bi trebao raditi svaki dokumentarist svaki kada pristupa »živom« i osjetljivom ljudskom predmetu.

Tragovi tih dvojbi i metodoloških izazova osjećaju se u filmu. Dok kamera prati prvog »oglašivača«, koji uz pratnju jazz improvizacija Boška Petrovića užurbano krstari gradom u potrazi za podstanarskom sobom, svjesni smo da je između momka koji djeluje urbano, gotovo »belmondovski«, i redatelja utvrđen čvrsti itinerar kretanja i obilazaka grada. Istodobno, »akteru« je ponuđeno da sam, u *off-u*, čita novinske oglase po kojima traži stan. Za scenografiju su se pobrinuli sami ambijenti koje obilazi: prigradska dvorišta, bezlični neboderi, skućene sobice s tragovima života i zanimacija prethodnih stanara. U jednom trenutku, omjeravajući, zajedno s »protagonistom«, sobu u kojoj bi trebao živjeti, redatelj »oslobađa« čak i vlastiti komentar: dok se neodlučni mladić ogledava po skućenu sobičku, sa zvučne vrpce dopire gukanje (nevidljivih) golubova, kojima bi taj prostor bio primjerenije stanište. Tako je dokumentaristički debitant već u toj prvoj epizodi filma funkcionalno iskušao nekoliko različitih

postupaka, sugerirajući da bi se iz podstanarske odiseje, moglo izleći još kakvih zanimljivih i napetih priča, pa i za igrani film.

Premda se ni jedan od likova portretiranih u *Ponudama pod broj* ne tretira kao »broj«, već se u svakom pronalazi neka proživljena osobna povijest, koja naposljetku i dovodi do ponuda u malim oglasima, Krelja ipak traži strukturu koja će opslužiti ideju o beskrajnosti tog stvarnosnog mehanizma, koji svakodnevno obnavlja slične egzistencijalne situacije. Takav dojam sugerira svršetak filma, varirajući situaciju iz prve epizode s likom mlada čovjeka koji izlazi na ulicu s primjerkom svježih novina. Traženje po malim oglasima se nastavlja.

Na koncu, i najvažnije, iz *Ponuda pod broj* vidjelo se da je Krelja samo u praksi kinematografski »pripravnik«, jer je njegov debi, realiziran metodama *direktnoga filma*, i u stilskom pogledu imao dobru podlogu u filmofilskom iskustvu i generacijskom senzibilitetu.

### **Recital i Splendid Isolation — između rituala i ironije**

Prema Kreljinim iskazima, reakcije na prvi film bile su dobre, od tadašnje republičke komisije za film dobio i vrlo pristojan »predikat«, pa se Krelja mogao nadati nastavku karijere. No, okretanje smjera prema novoj temi — društvenim

ritualima, najprije u *Budnici* (1971) — koštalo ga je skandal a i prijetnje njegovoj redateljskoj karijeri već nakon drugog i trećeg filma iz tog tematskog niza. *Recital* (1972) i *Splendid Isolation* (1973), već nakon prvog prikazivanja, završili su u »bunkeru«, zajedno sa još dva politički »nepoćudna« filma (*Bino oko galebovo* Nikole Babića i *Zameten i trag* Bori sa Benažića), gdje su ostali sve do kraja 1980-ih.

Iz *Recitala*, pomalo i stilski netipična kada se sagleda mahom intimistički Kreljin opus, usmjeren na portretiranje ljudi u žrvnju nezahvalna vremena, nezavidnih obiteljskih ili društvenih prilika, jasno je što je moglo zasmetati »autoritetima« tih politički uzavrelih godina. Snimajući film o priredbi na pozornici podravske provincije u povodu »visokog« državnog praznika (Dan Republike), taj obvezatni komunistički obred koji je »o blagdanima« trebao zamijeniti »svetu misu«, redatelj se do te mjere razigrao iskušavajući instrumentarij ironije, da je groteska emfatičnih deklamacija instrumentaliziranih recitatora i amaterskih glumaca u igrokazu postala još grotesknijom. U filmiću koji je toliko uzburkao (političku) birokraciju, a redatelja upleo u političke kontroverzije, Krelji je »asistirao« sam nevidljivi aranžer režimske priredbe, vjerojatno kakav nedužni seoski amater, priređujući scenografiju sastavljenu od propisana ideološkog inventara i »znamenja« (zastave, slike, parole). Na pozornici i izvan nje (u ložama dvorane) složena je »željezna« mizanscena recitala, s jednako »čvrstom« razdiobom recitatorskih dinonica. Persiflirajući tako režirani događaj u kolažnoj strukturi koja ipak uvažava »dramaturgiju« stvarnoga događaja (od intonacije himne do žive piramide što je na kraju priredbe sastavljaju tijela mladića i jedna djevojka), redatelj u dogovoru sa snimateljem (Nikola Tanhofer) primjenjuje sve one postupke koje je kao pripovjedač ljudskih sudbina kasnije izbjegavao, a bili bi i posve neprimjereni. U igri su pomno birani rakursi i planovi kojima podcrtava posebno ideološki »nabrijane« fragmente recitala, »naivno« uprizorene scene igrokaza ili mimiku recitatora. Naglim pokretima kamere (švenkovi i zumovi) ironično se naglašavaju ionako »povišena« mjesta ili anticipiraju planirane smjene recitatora. Tadašnjim cenzorima vjerojatno je zasmetala i vrlo suptilna »podvala« negdje prije sredine filma: opisujući vertikalnim švenkom od pete do glave djevojčicu u »svečanoj« odori, kamera bilježi i slično zlatno raspelo što visi na njezinu lančiću. Taj mali simbol druge, »neprijateljske« ideologije u suočenju s okolnim komunističkim dekorom (naopako rastegnute jugoslavenske zastave i petokrakama) može narasti do neslućenih dimenzija i snažno poantirati grotesknu oktroiranost takvih manifestacija.

Ironijsko-refleksivni modus reprezentacije u dokumentarnom filmu — kojem *Recital* bez dvojbe pripada — nije, kako ističe Bill Nichols u knjizi *Representing Reality*, osobito čest među dokumentaristima. Gledajući povijesno-kronološki, taj modus prikazivanja najkasnije se javlja (1970-ih) kao »razvijeni« oblik dokumentarizma. U doba kada je *Recital* nastajao, bio je tek u povojima (primjerice, u to ga doba prakticira provokativni Godard, a na prostorima bivše Jugoslavije udomaćio se tek među srpskim redateljima), dok među hrvatskim dokumentaristima nije bio naročito popularan, a po svemu sudeći bio je i preopasan. K tome, opservacijski po-

stupci *direktnoga filma* te *interaktivne* metode, koje podrazumijevaju miješanje redatelja u zatečenu stvarnost (primjenjivane u *cinéma vérité*), bile su početkom 1970-ih još u punoj snazi, pa se Kreljina persiflaža, koja je prema Nicholsovoj kategorizaciji i periodizaciji prispodobiva *refleksivnom* obliku reprezentacije, može smatrati s formalnoga i stilskoga gledišta itekako odvažnom i inovativnom. Nichols piše: »U svojem najparadigmatičnijem obliku refleksivni dokumentarac potiče gledatelja da pojača svijest o svojem odnosu prema tekstu i o problematičnom odnosu teksta prema onome što prikazuje.« *Recital* je tako obavio dvostruku zadaću: izrazio je redateljevo stajalište o prikazanoj predstavi i prema onome što ona predstavlja, ali i upozorio na vlastiti, krajnje distanciran način dokumentarne reprezentacije. Drugim riječima, distancirao se i od sustava koji reprezentira provincijska priredba, pa je ovdje riječ, prema Nicholsu, i o političkoj i o formalno-stilskoj refleksiji.

Iste je godine Krelja snimio i *Coprnicu* (1972), film sasvim drugačije naravi, s antropološkim motivima o podravskim »vračarama« i raširenom seoskom praznovjerju. Iako je realiziran drukčijom metodom, kolažiranjem intervjua sa seljanima koji imaju »iskustva« sa coprnica i prizora u kojima seljanke izvode kojekakve »vradžbine«, u načinu slaganju tih prizora, s ludički akcentiranim detaljima i stilizacijski naglašenim promjenama rakursa na »govornike«, također se zamjećuje ironijski odmak, kao i pokušaj da se same čini čaranja ili odčaravanja uklope u lepršavi i humoristični etnograf-



Prihvatna stanica

ski prikaz podneblja. Dakako, u toj građi, zaigrano prezentiranoj, nije bilo nečeg što bi se moglo proglasiti naročito opasnim ili subverzivnim, premda je i ovdje bila riječ o ideološki »nepoćudnoj« zanimaciji seljana.

No, u onom netom »oslobođenom« paketu s bunkeriranim *Recitalom*, našao se i drugi zamračeni film, *Splendid Isolation* iz 1973, koji već pripada skupini angažiranih Kreljinih dokumentarnih filmova o društvenoj margini, kakve je manjom ili većom učestalošću snimao i kasnije, no možda ponajviše tijekom 1970-ih i 1990-ih. U samom načinu strukturiranja toga filma, koji kontrastira dva statusno različita, a prostorno bliska gradska ambijenta, leži subverzivni potencijal. Podupiru ga izvješke beskućnika koji dolaze tražiti prenoćište u prihvatilište smješteno između željezničke pruge i luksuznog zagrebačkog hotela. Preslušavajući namjernike koji su, osim zajedničke nevolje (nedostatak krova nad glavom) donijeli različite osobne (pri)povijesti i uvjerenja, Krelja se učestalo prebacuje u obližnji hotel gdje se odvija modna revija okićena kristalnim dekorom i establišmentom u prvim redovima gledališta. Nema sumnje da je za socijalizam, koji je deklarativno propagirao jednakost i zdušno provodio uravnilovke, ta redateljeva usporedba predstavljala ubojiti kritički žalac. No, ironiju sustava još jače naglašavaju iskazi beskućnika koje zatječe na recepciji prenoćišta ili u nekoj od višekrevetnih spavaonica, poput partizanskog veterana koji je razočaran nebrigom vlasti za zaslužnike ili bakice koja čita svoja pisma u stihu namijenjena drugu Titu. Iz *off-a* se čuju i »sumnjive«, »neprijemljive« pesimizmom natopljene rečenice poput one: »Roditelji se raduju djeci, djeca se boje budućnosti«, dok panorama ambijenta otkriva u bliskom prostornom dodiru »nevidljive« suprotnosti: baraku Crvenoga križa i velebnu hotelsku višekatnicu. I iz ovog filma, koji se obilato služio promatračkom metodom, kao i iz svih kasnijih, vidljivo je da Krelja nije samo *objektivni promatrač* koji radi inventuru jednoga dijela svoje društvene okoline, nego i redatelj s jasnom stavom, koji je spreman izreći i potkrijepiti upravo vjerodostojnim epizodama iz svakodnevnoga života.

Ovim se filmom autor nije htio i oprostiti od rituala kao teme. Htio je nastaviti s nesuđenom *Himnom*. No, vremena su bila takva da je bilo pametnije ne dirati prevruće krumpire.

### Sužavanje fokusa — lica iz »prihvatne stanice«

Kreljini su prvi dokumentarni filmovi svojim temama, ali i stilom, osim povijesnog zrcalili i kinematografsko vrijeme svoga nastanka. Ipak, već je metodološkim prilagodabama temama i predmetima pokazao da ne želi pripadati filmašima »radikalne volje« koji se slijepo drže jedne matrice, podređujući sve u filmu nekoj unaprijed definiranoj formi. Nije pritom bitno mijenjao svoje preokupacije. Nakon prvih socijalnokritički intoniranih portreta običnih ljudi i »sukoba« s režimom zbog *Recitala* i *Splendid isolationa*, počeo je još više sužavati fokus i usmjeravati se na pojedince, kroz čije individualne priče također može itekako precizno ocrtati širi društveni kontekst. Prvi susret s prihvatnom stanicom Crvenoga križa tijekom realizacije filma *Splendid isolation*, bio je »koban« za redatelja sklonog iscrpnoj inventuri, jer je već tada

shvatio, kako piše u svojim sjećanjima, da bi se o svakom nesretnom »štićeniku« takve ustanove mogao snimiti zaseban film. Dvije godine kasnije vratio se na staro mjesto i pronašao »Milku stjuardesu«, protagonisticu *Povratka*, jednog od najmoćnijih socijalnih dokumentaraca ne samo u Kreljiniu opusu, nego i hrvatskom dokumentarnom filmu uopće.

U filmu dugom tek petnaestak minuta kao da se zbrojio cijeli život (pa i naslućivana i nimalo ružičasta budućnost) još malodobne djevojčice koja, odbačena od obaju roditelja, uporno bježi iz socijalnih ustanova i domova, želeći se dokopati jedinog preostalog člana svoje obitelji, tete u Njemačkoj. Takvu, dešperatnu i nesretnu, Krelja je pronalazi u zagrebačkoj prihvatnoj stanici, a potom odluči pratiti pokušaj njezina vraćanja u okrilje, kako doznajemo, već razorene obitelji. Redateljeva pisana svjedočanstva o nastanku filma, kao i sam film, daju naslutiti kako je cijeli taj projekt bio iznimno rizičan i neizvjestan, kako zbog same situacije u kojoj se nalazila Milkina obitelj, tako i zbog hirovite i prgave djevojčičine naravi, ali i nepredvidivosti reakcija ostalih ciljanih protagonista na iznenadnu prisutnost filmske kamere u svojem dvorištu. S obzirom na temu, motive i sudionike putovanja u toj dokumentarnoj inačici *filma ceste*, očividno je da se u njegovoj realizaciji odigravalo višestruko i višesmjerno »kroćenje« različitih »goropadnosti«, a ne samo Milkine. Jer, birokracija koja je pratila njezin »slučaj« imala je svoja pravila ponašanja, roditelji neželjena djeteta svoju logiku i opravdanja, Milka svoje razloge za očaj, a dokumentarist mali milijun obzira i faktora kojima se morao prilagoditi. I opet, tu je i draž »slučajnosti« koje mogu odrediti konačan izgled i učinak filma.

*Povratka* je naposljetku ispio nevjerojatno potentnim spojem (režijski) isplanirana Milkina putovanja kući i neočekivanih, nepriredjenih reakcija majke, poočima i oca na njezin »povratka«. U posljednja dva segmenta Milkina susreta s majkom i ocem pred nama se odvija rasna doku-drama. U jednom jedinom prizoru uhvaćena je drama ženskoga dijela obitelji: dok Milkina očuh pred kamerom iznosi razloge zbog kojih ne može prihvatiti još jedno dijete pod svoj krov, nije mo lice žene lagano se grči od nelagode, a Milka, koju nitko ništa ne pita, mazi djetesce u majčinu naručju. Kasniji »nastup« inkriminiranog oca, kojega prati glas lokalnog »lola« i nasilnika, priskrbit će filmu dijabolično spektakularnu *vérité* scenu. Svjestan prisutnosti kamere, otac egzibicionističkim žarom »režira« svoj nastup, obraćajući se kameramanu (Ivica Rajković), već zadubljenu u njegovo markantno i osjenčano lice: »Direkt ili profil?« Potom, okrenut uplašenoj kćeri (koja se čuje, ali se ne vidi), izlaže svoju životnu »filozofiju« (čak i u stihu), uvjeravajući »publiku« i samoga sebe da je bio brižan otac i dobar muž, ali pogrešnoj ženi, pa zato ni nije ništa kriv!

Ma koliko »zabavna« bila ta scena snimljena iz ruke i »prikovana« uz lice performerski raspoložena aktera u polumračnom interijeru, toliko su ozbiljne implikacije ove socijalne drame. U procjepu između »propisa« i nemoći birokracije, voluntarizma roditelja te bahato bešćutna patrijarhata što ga predstavljaju otac i očuh, krhka djevojčica koju socijalna radnica uzaludno povlači seoskim putovima, djeluje još

nezaštićenije i osamljenije. Redatelj to stanje lutanja apostrofira čestom uporabom dojmljivih totala i krupnih planova Milkina lica. *Povratak* je ipak, zbog navedenih »slučajnosti«, na koje je redatelj reagirao adekvatnim postupkom, transcendirao priču o djevojčici i preraspodijelio tematski fokus na mentalitet društvene sredine.

### »Zaključani«, dokumentarci atmosfere i zvučne sinegdohe

*Povratak*, među ostalim, govori i o standardima dokumentarne proizvodnje u doba kada su dokumentarci bili prije svega filmovi, a tek onda potencijalna hrana televizijskih programa (a ne obrnuto). Dokumentiralo se znatno jezgrovitije i ekspresivnije. Nije se time samo čuvala filmska vrpca od razmetna trošenja, nego i sam dokumentarni izraz od informativne redundancije i stilske sterilnosti. Krelja je od početka svladavao tu lekciju iz ekonomike, pretvorivši je, prema onoj *manje je više*, u vlastitu korist. Strukture su mu u toj ranijoj fazi eliptične, ali ne i okrnjene; ne pati od gomilanja materijala i ponavljanja, a kada želi zabilježiti, prenijeti ili izazvati emociju, radi to bez prenavljanja, uz pomoć goilih činjenica. U tome si dopušta i sitna namještanja situacija i položaja subjekata (kao što su to u *Povratku* intervali Milkina putovanja k roditeljima) iz kojih će u konačnici ipak proizaći autentično unutrašnje raspoloženje osobe ili ozračje životnih prilika koje dokumentira.

Kako vjerodostojnost dokumentarnom filmu jamči svaka metoda koja ne krivotvori bitne činjenice, Krelja je mogao modificirati dokumentaristički pristup, a usput i modelirati drukčije strukture. Između »radnih« posjeta prihvatnoj stanici i dokumentarnih drama njezinih štićenika, snima *Njegovateljicu* (1975). Ovdje ne dolazi do izražaja samo maksimalna redateljeva prilagodljivost »predmetu«, a osobito atmosferi života koji iz dana u dan dokumentaristički pohodi, nego i audiovizualna rafiniranost jezgrovita audiovizualnog zapisa.

Fokusirajući se na anonimnu njegovateljicu u njezinim patronažnim obilascima starih i nemoćnih osoba, redatelj odlučuje samo i jedino promatrati. Lice naslovne »junakinje« jedva i vidimo, čak i kada mu se, nakon sukcesivnih smještanja u gradske eksterijere i interijere stanova pacijenata, kamera maksimalno približi. Zakrivena kosom i uglavnom šutljiva, njegovateljica kao da se opire vlastitoj identifikaciji i legitimaciji, svodeći svoj identitet na ono što radi. Opservacijska metoda *direktnog filma*, oplemenjena pojačanim ambijentalnim šumovima, taktično je i suptilno opslužila odluku da se sačuva samozatajnost humane profesije i osobe koja joj se zdušno i šutke predaje. Zapravo, tema *Njegovateljice* su »njevogvani«: nemilost nemoćne starosti u mraku iza zaključanih vrata.

Kamera Ivice Rajkovića vrlo suptilno reagira na ono što se pred njom događa: na bolnu grimasu pacijenta ili nježni dodir njegovateljice. Katkada ih jednim pokretom povezuje. Katkada se, vođena redateljevima uputama, utječe ekspresivnim vizualnim sinegdoham: ostarjelim rukama pacijenta, dijelovima umornih udova ili bolesničkih pomagala. Podjednako je izoštren i »slušni aparat« dokumentarca s jednako

ekspresivnim zvučnim prostorom: na prizorne, ambijentalne šumove (otključavanja vrata, automobilske buke) i zvukove s ulice što prodiru kroz zidove interijera, želeći barem neka-ko dotaknuti taj svijet staračke izolacije i tišine. Nečujna je samo bezimena njegovateljica: nijemi i dinamični katalizator socijalnog kolaža i sasvim osebjunog »filma atmosfere«.

Danas kad je televizija postala sve, takvi se dokumentarci ne snimaju: ne snima ih više ni sam Petar Krelja. Televizija ne podnosi gole šumove; traži obilje riječi, *glave koje govore*, i glazbu, što više glazbe; lica moraju biti vidljiva, identificirana i razgovijetno potpisana. Posve suprotno anonimnosti vetiranja odnjevogvanoj u *Njegovateljici*.

Kako redateljevo zanimanje za ljude iz prihvatne stanice nije završilo s *Povratkom*, dvije godine nakon toga filma vraća se toj ranoj temi i upoznaje Milkina vršnjaka, dječaka koji uporno bježi od kuće, navodno zbog neslaganja s očuhom. U stankama između inventuriranja života štićenika, snimateljski objektiv Ivice Rajkovića u *Prihvatnoj stanici* (1977), nenametljivo se »ugurao« u razgovor između socijalnog radnika, djeteta i majke, koja pred kamerom izjavljuje kako, zbog skućenih životnih prilika, ne može skrbiti o sinu. Zanimljiva je, a istodobno zaprepašujuća činjenica u toj središnjoj sekvenci filma da ni majka, kada otvoreno odbija dijete, ni dječak, kada priznaje svoje delinkventske fakinarije, osim blage nelagode, ne pokazuju naročitu uzajamnu privrženost. Iz promatračkog »ulova« vidimo ipak kako majka (koja ga nutka pecivom donesenim iz kuće), ipak nije toliko bezbrižna i beščutna, kao što je i dječak samo zaigrano dijete koje, silom prilika, nije imalo od koga, niti je stiglo, naučiti što se smije, a što ne smije raditi. Uz različite verzije priče o njegovoj »nezgodnoj« naravi, sporadično se bilježi komunikacija dječaka s drugim vršnjacima u prihvatnoj stanici, no to ipak ne neutralizira činjenicu da je, izgubivši roditeljsku skrb i ljubav, mali bjegunac, izgubljena i sjetna pogleda, osuđen na svijet bez emocija. Hladnoća probija iz zasjenjenih i zapuštenih interijera prihvatne stanice, ali iz tonske piste koja završava zaključavanjem ulaznih vrata prihvatne stanice. Kao da se time stavlja pečat na još jednu turobnu biografiju.

U portretu dječaka, kao i u srodnom *Povratku*, Krelja je pokazao koliko je moćan izraz ogoljena ljudskog (u ovom slučaju dječjeg) lica, kao odraza izgubljena (katkada i suprotno — pronađena) svijeta. I iz njegovih kasnijih dokumentaraca pamtit će se, osim atmosfere, upravo lica. No, u ovom slučaju, zamjetan je upravo jedan motiv koji će obilježiti nekoliko autorovih »filmova atmosfere« iz toga razdoblja, povezan s tematiziranjem otuđenosti i osame. Motiv »ključa« i zvučni efekt otključavanja i zaključavanja, kojim završava i *Prihvatna stanica*, bio je lajtmotiv *Njegovateljice*, a ujedno je premosnica između dvaju tematskih »ciklusa« u opusu dokumentarista. Prebacivanjem fokusa na djecu iz »funkcionalnih« obitelji, filmom *Vrijeme igre* (1977) na neko se vrijeme oprašta od beskućnika iz prihvatnih stanica kako bi se pripremao za ulazak u »svijet rada« i svakodnevicu malih ljudi u prigradskom susjedstvu.

*Vrijeme igre* na neki način već dotiče tu temu, prikazom tipičnog jutra djevojčice iz neke od tek začelih novozagrebačkih četvrti, koju je ritam života osudio na »ključ oko vrata«

i samotna jutra u višekatnici. Film bilježi njezine svakodnevne jutarnje aktivnosti: buđenje, doručak, učenje, odlazak u dućan, kuhanje, ručak, odlazak u školu. Najmanje vremena ostaje za igru, a i tada je djevojčica prepuštena samoj sebi, poput vršnjaka iz prihvatne stanice. No, redateljev pristup sada je nešto drukčiji, ilustrativniji, iako opet proizlazi iz prilagodbe temi i predmetu: tematizira se dnevna rutina djevojčice, pa je njoj podređena i struktura filma. Nema nepredvidivih slučajnosti koje stvaraju tenzije, jer je i svrha prikazati život koji se manje-više mehanički ponavlja, prema unaprijed utvrđenu rasporedu.

### Poetiziranje mehaničke svakodnevne

Kao što je na početku karijere bio zaokupljen društvenim ritualima i žrtvama disfunkcionalnog društva/obitelji, u zreloj dokumentarističkoj fazi, a prije iskušavanja u igranoj formi, Krelja je započeo novi tematski ciklus koji unosi i formalne preinake/prilagodbe u njegov dokumentarni opus. Nagoviještena *Njegovateljicom*, otvorena *Vremenom igre*, dokumentarnom se opservacijskom aparatu nametnula obična radnička populacija i njezina rutinska svakodnevica. Do kraja 1980-ih nanizao je više takvih naslova, djelomično i televizijske proizvodnje (od *Strojovođe* i *Prometnika vlakova* iz 1977. do *32 nadnice* iz 1987). No, egzemplarniji su, a strukturalno razrađeniji iz te etape filmovi *Radni tjedan* (1978) i *Treća smjena* (1981).

Inventuru svakodnevne četveročlane radničke obitelji iz zagrebačkog neurbaniziranog predgrađa u *Radnom tjednu* redatelj strukturira u sedam poglavlja, odnosno sedam radnih dana, od ponedjeljka do nedjelje. Svaki novi dan donosi i fokus na drugoga člana obitelji, a određene svakodnevne situacije (jutarnji odlasci iz kuće, vođenje djece u vrtić, posao, vožnje pretrpanim tramvajima, poslijepodnevni povratak kući) ponavljaju se i zbog same prirode života u blizini grada. U svakoj od obiteljskih dionica biraju se tipične radnje (odijevanje i češljanje djece, zajednički objed itd.), a užurbanost s kojom ih roditeljski par (osobito majka) obavlja, uz svu brižnost prema djeci, naglašava gotovo mehaničku prirodu obiteljske svakodnevne. Dok ambijent prikazan u *Radnom tjednu* — nedovršena i neožbukana dvokatnica na uzbrdici blatnjave prigradske ulice — informira o socijalnom statusu malih ljudi, njihov radni tjedan, komprimiran u dvadesetak minuta, govori o životu koji je unatoč svjedočanstvima o nježnom, zaigranom odnosu između roditelja i djece, pritiješnjen neumoljivim egzistencijalnim ritmovima, pa tako i neusporediv s idiličnom obiteljskom Arkadijom kakvu ti ljudi možda priželjkuju.

Slična teza o otuđujućim posljedicama svijeta (industrijskoga) rada iščitava se iz *Treće smjene*, svojevrsnog tematskog srodnika Golikova antologijskog dokumentarca *Od 3 do 22*, s nešto jačim naglaskom na mehanici tvorničkoga posla. Radnica na traci, napuštajući obitelj u večernjim satima opuštena druženja s djecom pred televizorom, uvodi nas u hladan i anemičan svijet automatiziranih pokreta u kojem ljudsku komunikaciju zamjenjuje brujanje strojeva i zveckanje praznih boca u punionici ulja. Dok (još jednom iznimno rječita) Rajkovićeva kamera fiksira ozbiljna i nijema lica radnica iz noćne smjene, pogleda prikovana na putujuće staklo

pred sobom, tvorničkim ambijentom dominira »mehanički balet« ruku i predmeta, uz »glazbu« prizornih šumova i svjetlosne ritmove što ih proizvode bljeskovi stakla. Čak ni radna stanka, kada utihnu strojevi, ne mijenja turobno ozračje treće smjene, podcrtano fotografijom niskoga ključa: čuje se tek prigušeni ljudski žamor, naziru se umorna ženska lica i konture tijela izvaljenih po skladišnim kartonima i kutijama, iz nekog mračnog kutka pogona viri umorna ruka iz koje dimi cigareta. Tek u neradnim intervalima, simetrično raspoređenim u filmu (putovanje na posao, dnevna stanka, putovanje s posla kući), u zvučnu se pistu diskretno uvlači lirski glazba Arsena Dedića, intimizirajući (i suosjećajući) s anonimnom protagonisticom otupjela života sa strojevima. Na taj način redatelj »omekšava« dojmove što ih ostavlja gotovo klinički promatrana zbilja, a osobito matematički stroga, simetrična struktura dokumentarca, koja bi se mogla i precizno grafički prikazati.

Iznimno obzirna prema zatečenoj stvarnosti, kronologiji života i »žrtvama« tvorničkoga rada, *Treća smjena* nešto naglašenije od *Radnog tjedna*, i zbog tematsko-ikonografskih sličnosti i zbog blage poetizacije mehaničke stvarnosti, svjedoči o Kreljinoj trajnoj i teško raskidivoj povezanosti s filmskim pokretima koji su ga duhovno formirali 1950-ih i 1960-ih: britanskim *Free Cinema* i francuskim *cinéma vérité*. Kod Krelje izostaju, ipak, anarhoidnost i nihilizam kojim su zračili neki od paradigmatičkih filmova nastali pod okriljem tih pokreta.

### Radosti stvaranja, sloboda izražavanja: Kovačica, Mariška, Ana i druge cure iz »benda«

Zapravo, koliko god je mladi Krelja katkada bio ironičan, sklon naturalizmu i društveno subverzivan, toliko je u kasnijoj, zrelijoj fazi gotovo primjetno zazirao od prepuštanja beznađu koje je dokumentirao. Čak i tamo gdje stanje svijeta ne izgleda nimalo ružičasto, njegovim akterima ostaje zrnce nade da će ograničenja i nedaće prevladati pozitivnim mišljenjem, emocijama ili kreativnošću. Od sredine 1980-ih pak u Kreljinu se dokumentarizmu, koje je općenito senzibilizirano na sve oblike »ranjivih« ljudskih situacija, osobito na takozvani »nježniji spol«, a pritom je izrazito promatrački (voajerski, ali ne i na »eksploatacijski« način) zainteresirana za povijesnu realnost, događa se i krajnje poticajan spoj koji ga kao autora opsjeda do danas: svojem trajnom predmetu zanimanja — ženama — dodaje onu dimenziju koja im je nedostajala u svijetu prihvatnih stanica, tvornicama ili dnevnim boravcima. Nisu to više sasvim »obične« žene, koje se ponajprije dokazuju kao roditeljice, hraniteljice i njegovateljice, nego osobe koje impresioniraju svojim umijećima, kreativnošću i vitalitetom, a kao takve nadilaze uloge što im ih je namijenilo tradicionalistički postavljeno društvo. Čini se da upravo te žene-stvarateljice, koje u autorovoj perspektivi postaju svojevrsne »hraniteljice duha«, donose i bitan metodološki zaokret njegovoj dokumentaristici. Umjesto opservacijskog modusa reprezentacije, nameće mu se *interaktivni pristup*, s dominacijom ispovijedi, »pseudomonologa« i »maskiranih« intervjua i redateljjevom ulogom nevidljiva ispitivača, prisutnosti *in absentia*. Žene više nisu samo žrtve, objekti opservacije u društvenoj sredini, nego osviještene akterice

i samosvjesni subjekti. Sada imaju priliku govoriti o sebi, glasno razmišljati i percipirati svijet oko sebe, a »na primjeru svog života« pokazati kako transcendirati njegove katkada i okrutne (za)datosti. Kao i uvijek do sada, Krelja je maksimalno prilagodljiv svojim »predmetima«, do te mjere da prepušta »govor« filma njihov vlastitu mediju izražavanja.

U prvom dokumentarnom portretu iz tog novog, »ženskog« ciklusa posvećenog stvarateljicama, *Na primjeru mog života*, tu je pogodnost maksimalno iskoristila književnica Slavenka Drakulić, pripovijedajući pred kamerom o svojoj teškoj bolesti, koja ju je, zbog ograničenih mogućnosti liječenja, bila osudila na stanje neizvjesnosti, zapravo na čekanje smrti. Baš kao što je Claude Lanzmann, svjestan neprikazivosti užasa Holokausta arhivskim materijalima i ne/fikcionalnim rekonstrukcijama, u čuvenom dokumentarcu *Shoah* (1985) pustio sudionicima pogroma da ispovijedaju svoja iskustva, tako se i Krelja, svjestan da je proživljeno unutarnje stanje njegove ispovjednice zapravo nemoguće rekreirati ikakvom slikom, tumačenjem stručnjaka ili kronologijom liječenja, odlučio na tu asketsku, radikalno monološku formu. Književnica je pritom dobila priliku da se izražava svojim najjačim oružjima: elokvencijom i optimizmom. I da time redatelj izbor — *manje* — pretvori u (funkcionalno) *više*.

Sličnoga vedrog duha, film *Mariška bend* (1986) morao je računati na druge dokumentarne metode, već i zbog drukčije životne priče i zanimacije koprivničke bakice-violinistice, koja sa svojim bendom po Podravini i drugim gradovima uveseljava puk. Dakako, sami koncerti Mariška benda, zbog zdušne *country* svirke i emfatične reakcije publike, što je kamerom iz ruke pratio snimatelj Mario Perušina, već su dokumentarac za sebe. Krelja, međutim, snima dokumentarni životopis: ima potrebu istaknuti kako je Mariškin izbor violine i glazbe zapravo njezin jedini životni izbor. No, »smirenije«, govorno-ispovjedne dionice, svjedočanstva poznanika i prizori koji dokumentiraju i druge njezine aktivnosti u toj podmakloj dobi (podučavanje djece), sretno su se povezale s koncertima benda u kompaktan Mariškin portret. Tu su dominantne metode *direktnoga filma* (dinamična kamera iz ruke), korespondirale sa živim duhom i vitalnošću muzikalne i dobroćudne starice.

Novu »kap vedrine«, i to pred sam početak Domovinskoga rata, šalje s ekrana naslovna junakinja *Kovačice* (1990), vremenšna i stvaralački prpošna naivna slikarica iz Rijeke. Kamerom Gorana Trbuljaka autor pohodi Kovačicu među zidovima neboderskog stana s pogledom na sivi grad. A tim tmur-



*Na sporednom kolosijeku*

nim panoramama odmah suprotstavlja zasićeni kolorit fantastične flore što se raskošno proteže slikaričnim staklima. Postignuti ikonografski i koloristički kontrast između depresivnog vanjskog svijeta i Kovačice razuzdane imaginacije, ali i pripovjedačke živosti, unatoč jednostavnoj, gotovo »sendvič-strukturi« filma, izvanredno je ekspresivan. *Kovačica* u cjelini djeluje kao oda radosti stvaranja i življenja u vremenu s ratnim mirisom u zraku.

Kreljina potraga za nepoznatim Muzama iz susjedstva nije prestala ni kada su zemljom naveliko grmjeli topovi. Tragom predratnog *Viktorovog leta* (1989), dokumentarca o darovitom mladom gitaristu Viktoru Vidoviću, vratio se autor u sada razrovanu okolicu Karlovca i Viktorovoj obitelji, kako bi, fokusirajući se na još jedan njezin iznimno nadareni odvijetak, buduću gitaristicu Anu, u filmu *Ana i njezina braća* (1992) posvjedočio da su stvaralački porivi jači od ratnoga stroja. Krelja i ovdje zadržava diskretnu poziciju *prisutnosti u odsutnosti*, pothranjujući intimističko ozračje filma djevojičnim *voice-over* evokacijama proživljenih ratnih dana u kojima je njezina obitelj često morala strepiti, a gitara zašutjeti, pri čemu je ugodajno nadopunjuje fotografija Enesa Midžića. Taj sjetni, sentimentalno-humanistički otpor svakoj vrsti agresije što su ga, vođeni obzirnim i sentimentalnim autorom, pokazali »Ana i njezina braća«, premda izražajno konvencionalan, svijetlo je u mraku tadašnje hrvatske dokumentaristike, zadojene najgorom vrstom propagande i estetski najjeftinijim produkcijskim modelima.

Sličnim reakcijama na ratni *spleen*, redatelj je Vidovićima (od kojih se tada nije dokumentaristički oprostio) nešto kasnije pridružio *Anu i Josipa u carskome gradu* i *Evinu klasu* (1995). U svim tim pričama o malim umjetnicama, glazba je odigrala važnu ulogu: tješiteljica ili hraniteljica ratom uzdr-

mana duha, postala je ujedno bitan gradivni i ugodajni element njegovih ispovjednih portreta.

### Intimom protiv (svake) agresije

Zamrznuvši na dulje vrijeme fiktionalne porive ponovno razbuđene uoči rata trećim igranim filmom *Stela* (1990), Krelja je zapravo u prvoj polovici 1990-ih vrlo intenzivno vodio svoj duhovni rat sa »zlodusima« svih oblika agresije na čovjeka, na način koji je u hrvatskoj dokumentaristici, svedenoj na produkcijski, programski i propagandistički pogon državne televizije, bio rijetkost, ako ne i iznimka. Cijelo to razdoblje televizija je naglašeno forsirala inventuru gubitaka, često garniranu političkim folklorom, primitivnom propagandom i rječnikom mržnje. Proizvodni standardi dokumentarnih emisija odgovarali su programskim (i svjetonazorskim) potrebama HRT-a. Osim što je propustila na vrijeme zabilježiti bitne događaje na terenu, televizijska dokumentaristika nije ni krenula za onima koji su ipak bili najveće ratne žrtve i najpouzdaniji svjedoci o tome što se na terenu događalo. A izvan televizije, dokumentarna je produkcija gotovo potpuno zamrla. Dokumentaristički refleksi i etički živac Krelju su natjerali da reagira odmah i na ratnu agresiju i na njezinu ideologiziranu medijsku reprezentaciju. Suočen s rijekama nesretnih beskućnika, smjesta je okrenuo objektiv prema traumatiziranoj ljudskoj pozadini rata, pa je već njegov prvi film s tom tematikom, *Na sporednom kolosijeku* (1992), postao metaforom za sudbine koje je krenuo pratiti po izbjegličkim utočištima.

Što se više odmičemo od tog vremena i konteksta, ključni film njegove »ratne« i poratne filmografije djeluje sve bizarnije. U uskom prostoru napuštene kompozicije duge kojih stotinjak metara, ljudi iz ratom okrnjenih obitelji, protjerani iz svojih kuća, na brzinu su uspostavili novi život i pretvorili vlak u mali grad, vagonu u obiteljske kuće, perone u koro, a čekaonicu kolodvora u mjesto zajedničkog okupljanja i crkvu. A unutrašnjost vagona, s improviziranim blagovaonicama, spavaonicama i dnevnim boravcima, ispunili su predmetima na brzinu pokupljenim iz vlastitih domova prilikom bijega (prekrivače, prostirke, štrikane ukrase, fotografije i videokazete s vjenčanja), pothranjujući iluziju normalnog života. Svijet sporednog kolosijeka izvana je, koliko nestvaran, toliko i gotovo besprijekorno organiziran i živahan. U skućenim interijerima, gdje redatelj, ponovno nevidljiv, ali duhom prisutan, sluša individualne priče prognanika, pokazuje i svoje drugo, mnogo turobnije lice. Tajna je diskretne privlačnosti Kreljina dokumentarca što te dvije, posve različite i isprepletene slike — kretanja, komunikacije i života na peronu, s jedne strane, te statičnosti i letargije u mračnim vagonima, s druge — drži u zdravoj ravnoteži. Pritom i predmeti zatečeni u vagonima, insertirani među ispovijedi prognanika, imaju dvostruko simboličnu funkciju: uspomene na izgubljeno, oživljene u novom prostoru, istodobno postaju potvrdom vitalnosti i nagovještajem kontinuiteta. No, *Na sporednom kolosijeku* i u formalnom je pogledu precizno promišljena i gotovo simfonijski orkestrirana cjelina, s bogatstvom likova i detalja, a simbolično zaokružena zajedničkom molitvom.

Dakako, kada se ratno stradanje individualiziralo, intimizam je bio istaknutiji, primjerice u trilogiji o prognanicima (*Ku-*

*kuruzni put*, *Suzanin osmijeh* i *Treći Božić*, 1994), kasnije i u *Američkom snu* (1996), posljednjem u prognaničkom nizu, ali nigdje toliko dramatično kao u slučaju *Zorana Šipoša i njegove Jasne* (1993). I sam se redatelj toliko zanio neobičnom ljubavnom pričom dvoje vukovarskih ratnika, koju je ispovjedno evocirala Jasna, da je naposljetku, premda s distance, na licu mjesta svjedočio o drami njezina iščekivanja hoće li se Zoran, zajedno s drugim oslobođenim braniteljima, vratiti iz zarobljeništva i izaći iz jednog od autobusa u dugom konvoju. Temeljito pripremljena Jasinim ispovijedima, pjesmama i pismima, s tom sretnom i neupitno katarzičnom završnicom film je zaživio kao dokumentarna drama.

Posebnost je Krelje među tada aktivnim »dokumentaristima« (s rijetkim iznimkama iz redova studenata Akademije dramske umjetnosti i mlade generacije), da je ratne strahote sagledavao isključivo kroz prizmu individualnih lomova i stradanja, birajući uvijek one osobe i priče koje te lomove mogu duhovno i etički nadvladati. Nesretne sudbine nekih njegovih likova nakon snimanja (Zoran Šipoš i Jasna oboljeli su i jedno za drugim umrli, a »američki sanjari« baš i nisu ostvarili svoje snove) znale su demantirati njegov umjereni optimizam, ali ga nisu uspjele i dokinuti. Napokon, ako »objektivni« dokumentarac ne postoji, nego je nužno autorska konstrukcija, onda je i taj optimizam, uz sve ostalo, bitna sastavnica Kreljine konstrukcije, njegova temeljna »predrasuda« i »ideologija«. Na koncu, riječ je o redatelju koji se iskkušavao i u igranom filmu, gdje je takvim pozitivnim »predrasudama« ili iluzijama dopušteno postojati, ma koliko ih demantiralo iskustvo stvarnosti, koje je bilo vrelo Kreljinih fiktionalnih konstrukcija.

### Umjesto zaključka: Maratonac trči nostalgичni krug

Do druge polovice 1990-ih Krelja je dominirao hrvatskom dokumentaristikom u koju su u to doba počela ulaziti i nova, mlada imena. Istodobno, s pojavom nezavisne radio-nice Factum probudio se i politički dokumentarizam, s potrebom da rasvijetli druga lica bliske prošlosti i svakodnevice. Krelja se ionako sa smirajem rata i izbjegličkih kriza, i dalje radeći u ograničavajućoj televizijskoj produkciji, počeo okretati drugim (i starim) temama te poput svojih prognanika nostalgичno vraćati »doma« — u Stari Grad, mjesto svojega djetinjstva. I taj je poriv, sada posve osobne naravi, urodio kraćim ciklusom filmova / TV emisija s hvarskim temama. A kada se učinilo je živahnog redatelja posve uljuljkao spokoj Hektorovičeva Tvrđalja i starogradske uvale, dogodio se iznenadni kreativni obrat. Otkvaćeni starogradski maratonac povukao ga je u još jednu otočku pustolovinu i probudio u njemu eksperimentatora. Ne obazirući se na brbljave i narativne standarde producenta (HRT-a), polusatni *Maratonac*, praćen filmskom ekipom, doslovce je pretčra(va) otok, dok je redatelj, dopuštajući mu da se u filmu predstavi svojim glavnim adutom — nogama, iskkušavao izražajne mogućnosti sinogdohe u pokretu. Eksperiment je urodio apartno moćnim dokumentarnim djelom. Ne i posljednjim! Za zaključak o vlasniku »maratonske« filmografije nema boljeg šlagvorta: maraton se nastavlja!

*Bogdan Kalafatović*

### Na primjeru mog života\*

Dokumentarni filmovi Petra Krelje (od *Ponuda pod broj* iz 1969. pa do *Radnog tjedna* iz 1978) uvek su bili socijalne konstatacije, jednostavne po iskazu i izuzetno složene po problemskom zahvatu. Ipak, filmovi ovog kritičara i vrsnog dokumentariste retko su nailazili na zaslužan prijem kod kritike, mada ne i kod publike. Film *Na primjeru mog života* možda najbolje ilustruje Kreljino shvatanje filmskog dokumentarizma, njegov metod, njegovu tehniku, njegovu poetiku, ako hoćete. Već i najpovršniji uvidi u Kreljinu filmogra-

fiju nam pokazuju da je reč o reditelju socijalnih dokumentaraca čija ostvarenja plene svojom jednostavnošću i suzdržanošću u izrazu, ali i istančanim režijskim senzibilitetom. Naravno, i angažovanošću: Krelja nikada ne pravi filmove sa tezom, mada probleme iznosi otvoreno i gotovo napadno, opisujući sve elemente jedne konkretne — često potresne — životne situacije. ako to neće da zazvuči banalno, Krelja uvek teži punoći života i takvoj vrsti režijske »discipline« kojom će ta punoća biti na najprikladniji način izražena. Kako



*Na primjeru mog života*

\* Izvorno ponuden beogradskom časopisu *Filmograf*, tekst Bogdana Kalafatovića o filmu *Na primjeru mog života* napisan povodom prikazivanja filma na Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu nije bio objavljen. Kritičar je kopiju teksta poslao redatelju te ga sada ljubaznošću Petra Krelje prvi put objavljujemo (u srpskom izvorniku). (Nap. ur.)



znamo, poštena filmska konstatacija uvek sadrži više pravih problema i pitanja nego bilo kakvo manipulisanje i filmsko »iznuđivanje« stvarnosti.

Kada novinarka i publicista feminističke orijentacije Slavenka Drakulić-Ilić »na primjeru svog života« pred kamerom svedoči o izuzetno delikatnom problemu da teškim bubrežnim bolesnicima ne može biti ukazana pravovremena pomoć zbog pomanjkanja aparata za dijalizu u zagrebačkim zdravstvenim institucijama, ona to čini najpre kao novinar, a tek potom kao težak bolesnik. Podatak da od šestoro bubrežnih bolesnika samo jednom može biti ukazana pomoć zbog oskudnosti naših kapaciteta i nebrige da se takvi aparati iz inostranstva nabave, sam po sebi je više nego zastrašujući; Slavenka Drakulić ga iznosi čak kao »privilegovani« bolesnik čije lečenje nije dovedeno u pitanje, i utoliko je njen iskaz pošteniji i kao svedočanstvo potresniji. Kao dokumentarista Krelja je pronašao svoju temu i ostaje mu jedino da izabere način na koji će je vizuelno uobličiti; on ne interveniše vidljivo gotovo nijednom u građu dokumentarnog, postižući na taj način privid totalnog dokumentarizma. Kroz inteligentan i optužujući iskaz Slavenke Drakulić istina o jednom akutnom problemu dobila je svoju poentu i problemsku težinu; tako je istina o ljudskim sudbinama izbačena u prvi plan.

Pošto je i za najneutralniji i najimpersonalniji filmski kadar nemoguće zaobići izbor pozicije kamere, film Petra Krelje u

trajanju od nepunih petnaest minuta sastoji se iz niza krupnih i polukrupnih planova i — ako se ne varamo — samo jednog jedva primetnog pomaka kamere. Da li nam ta i takva perspektiva slike (ili događaja) obezbeđuje zaista najprikladniju formu kojom se prenosi sadržaj jednog uzbudljivog i potresnog iskaza? Da li tako izabrana vizura može da izdrži ispit autentičnosti? U Kreljinom rediteljskom *parti prisu*, ono što Slavenka Drakulić govori mnogo je važnije od vizuelnog oblikovanja njenog iskaza, a slika služi samo kao komentar i kao dopuna na konotativnom nivou. Rečju, Petar Krelja kao reditelj pravi film sa jasno izraženim problemskim, informativnim ciljem, svesno se lišivši svega onoga što može da umanjí delotvornost Drakulićkinog iskaza. Tako je komunikacija sa gledaoцем ostvarena na primarnom nivou: sve što se može snimiti u jednom i jednostavnom kadru, Krelja neće snimati u dva ili više kadrova. Reći da je reditelj rukopis neverovatno sažet, suspregnut, gotovo asketičan, nije samo po sebi dovoljno: Krelja je dokumentarist koji bezrezervno izražava veru u značaj i problemsku težinu Drakulićkinog pledoajea. Ovakva vrsta neutralnog, objektivističkog pristupa ostavlja gledaoća u položaj saučesnika, a Kreljina točka gledišta samo osnažuje to saučesništvo koje prethodi gledaočevoj »interpretaciji«. Film *Na primjeru mog života* je jedan od najuzbudljivijih doživljaja u gotovo opštem sivilu martovskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma.

*Juraj Kukoč*

## Filmografija Petra Krelje

**1969.**

*PONUDE POD BROJ*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Filmski autorski studio (FAS); r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Bubenik; gl.: Boško Petrović; mt.: Katja Majer, ton: Erih Molnar, Vlado Jurković; tehnika: 35mm, c/b, st.; trajanje: 260 metara (9.5 minuta)

**1971.**

*BUDNICA*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 280 metara (10 minuta)

*COPRNICE*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 258 metara (10 minuta)

**1972.**

*RECITAL*, kratkometražni dokumentarni film<sup>1</sup>

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Nikola Tanhofer; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 392 metra (14 minuta)

**1973.**

*SPLENDID ISOLATION*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b i boja, st.; trajanje: 289 metara (10.5 minuta)

**1975.**

*POVRATAK*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 368 metra (14 minuta)

*LJETNA FILMSKA ŠKOLA*, srednjometražni dokumentarni film [uništen]<sup>2</sup>

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber, t.: Konstantin Čok; m.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

*ZAŠTITA PRIRODE 2, 3*, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Radio-Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, st.

*IGRA 1, 2, 3*, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1976.**

*NJEGOVATELJICA*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna

Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 382 metra (15 minuta)

*NJEŽNA KOŽA 1, 2, 3*, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1977.**

*VRIJEME IGRE*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 448 metara (16 minuta)

*PRIHVATNA STANICA*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Mladen Prebil, Boris Gustović; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 466 metara (17 minuta)

*STROJOVOĐA*, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

*PROMETNIK VLAKOVA*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt.: Višnja Štern; ton: Tomislav Tomljenović; as. r.: Vesna Švec-Krelja

*POSJETITE S NAMA AERODROM 1, 2*, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Veljko Vlahović, Marijan Šegović, Otto Zake; mt.: Višnja Štern, as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1978.**

*RADNI TJEDAN*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 576 metara (21 minuta)

*PRIČA O BRODU*, dokumentarni film (iz ciklusa *PRIČE O MORU*)

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

*VELIKA LUKA*, dokumentarni film (iz ciklusa *PRIČE O MORU*)

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

*POSJETITE S NAMA ŽELJEZNIČKU STANICU*, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1979.**

*GODIŠNJA DOBA*, dugometražni igrani film<sup>3</sup>

Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković, Ante Verzotti; gl.: Arsen Dedić; mt.: Vesna Kreber; ton: Mladen Prebil, Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja

Uloge: Tatjana Ivko (Željka), Rajka Rusan (Višnja), Marina Nemet (Branka), Sanda Langerholz, Boris Buzančić, Vanja Drach, Slavko Štimac, Zvonko Torjanac, Ana Marija Fabris, Lela Margitić, Boris Mihojević, Renata Freishorn, Tanja Kursar, Hermina Pipinić, Mia Oremović, Andrea Šarić, Dževad Alibegović, Edo Peročević, Olga Pivac, Đuro Utješanović, Ljubo Kapor, Mirjana Bohanec i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2789 metara (100.5 minuta)

**1980.**

**KAKO POMOĆI OZLIJEĐENOM DRUGU**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; gl.: Arsen Dedić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**TESAR**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt.: Ljubica Mikuljan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1981.**

**VLAKOM PREMA JUGU**, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Kinematografi Zagreb, Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Arsen Dedić; sgf.: Zlatko Kaulzarić Atač; kostim.: Ružica Ištvanović Fanelli; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ante Dero-nja

Uloge: Marina Nemet (Marina), Franjo Majetić (Biškup), Zlatko Vitez (Branko), Đurđica Šegedin (Goga), Viktor Fabris (Stefica), Tanja Kursar (Biba), Ana Marija Fabris (kuma Lela), Đuro Utješanović (majstor Pero Fatur), Sanda Langerholz (Renata), Vanja Drach (Kukec), Lela Margitić (Mirjana), Smiljka Bencet (Ankica Farkaš), Mladen Crnobrnja (vodoinstalatler), Zvonimir Jurić (Farkaš), Olgica Pivac (gđa Fatur), Andrea Šarić (susjeda), Oleg Sagner (Ogi), Tomislav Kulčar, Đorđe Rapajić i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2631 metar (95.5 minuta)

**SELJAČKA BUNA 1, 2**, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Josip Adamček; k.: Marijan Šegović; mt.: Ljubica Mikuljan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**TREĆA SMJENA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Ingeborg Filepp; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 10 minuta

**1982.**

**DELOŽACIJA**, dokumentarni film [uništen]

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1983.**

**ZDENKO: ŽIVJETI ILI TOME SLIČNO**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Tanja Duboković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**SEDAM GODINA KAO SEDAM MJESECI**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**UMJETNIČKA TOPOGRAFIJA KOPRIVNICE**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**ZAŠTITA BILJA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1984.**

**NA PRIMJERU MOG ŽIVOTA**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; mt.: Zorana Baltić; ton: Božo Kramarić; as. r.: Ve-

sna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 352 metra (13 minuta)

**SAM PROTIV SVIH**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**NAČIN ŽIVOTA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1985.**

**ŽUTA MINUTA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**IZMEĐU POLJUPCA DO PLJUSKE**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**NEDOVršENA PRIČA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**TISUĆU UDARACA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**JEDAN DRUGI SVIJET**, dokumentarni film iz ciklusa OŠTEĆENA DJECA

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**TO ČOVJEKA BOLI**, dokumentarni film iz ciklusa OŠTEĆENA DJECA

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**ŽIVJETI DRUGDJE**, dokumentarni film iz ciklusa OŠTEĆENA DJECA

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**LJETNA FILMSKA ŠKOLA [II]**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ervin Debeuc; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**JEDAN DAN S RUDARIMA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**NEPOZNATI ZADAR**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**GRACIŠĆE, ZABORAVLJENI GRAD**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1986.**

**MARIŠKA BAND**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Mario Perušina; mt.: Višnja Štern; ton: Konstantin Čok; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 330 metara (30 minuta)

**ZAGREBAČKI SOLISTI**, dugometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Drago Novak; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**POŽEŠKI DODIRI**, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**ZILIK**, dokumentarni film

- Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; gl.: Todor Dedić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ŽIVOTNI VRTULJAK — OBITELJSKA PSIHOTERAPIJA**, dokumentarno-igrani film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- PSIHODRAMA**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- U SRCU ISTRE**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- I BACH I TAE KWON DO**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ISTRAŽIVAČKA STANICA PETNICA**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- GDJE BI IM BIO KRAJ**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- POŽARNA KUĆA: VATROGASCI 1**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1987.**
- 32 NADNICE**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Damir German; ton: Matija Barbačić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (11.5 minuta)
- ČETIRI STANDARDNE DEVIJACIJE**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Zlatko Žugčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (24.5 minute)
- PAPIRNATI RAT ZA MORENU**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- KEMPI**, dokumentarni film (dio ciklusa *I GODINE OVE*)  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MARKIRANTI MI SMO KAO JEDAN, SVI SMO**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SLATKO ČOŠE SARAJEVA**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dževad Čolaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- AIDS SE NE DOGAĐA NEKOM DRUGOM**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SPEAK UP 1, 2**, namjenski filmovi  
Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1988.**
- POSLIJE ŠTRAJKA**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Filmoteka 16, Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Zlatko Žugčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 316 metara (29 minuta)
- JA NE ZNAM ŠTO JE TO SA MNOM**, dokumentarno-igrani film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ŽIVJETI ZAJEDNO**, dokumentarno-igrani film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MENI TREBA LJUBAVI, TOPLINE I RAZUMIJEVANJA**, dokumentarno-igrani film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MEDU PRIJATELJIMA**, dokumentarno-igrani film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- LUŽNICA I NEHAJ-GRAD**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- LOVREČINA GRAD**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ARENA**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SLOVENSKI FILM DANAS**, dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SPEAK UP 3, 4, 5, 6**, namjenski filmovi  
Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1989.**
- VIKTOROV LET**, srednjometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Konstantin Čok; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (33 minute)
- DVORAC PEJAČEVIĆ**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1990.**
- STELA**, dugometražni igrani film  
Proizvodnja: Uraniafilm, Zagreb, CFS Avala film, Beograd; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Pavao Pavličić; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; mt.: Višnja Štern; ton: Božo Kramarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja, Dario Vince; dir. filma: Marinko Dodig  
Uloge: Anja Šovagović-Despot (Stela), Žarko Laušević (Mato), Miodrag Krivokapić (Mijo), Mira Furlan (Lucija), Ivo Gregurević (Tomo), Davor Janjić (Žic), Zijad Gračić (Edo), Vanja Matujec (Ivanka), Tomica Milanovski (tata Đuro), Zlatko Vitez (inspektor), Luka (Ivan Goran Vitez), Etta Bartolazzi (baka), Ilija Ivezić (komandir), Slobodan Milovanović (putnik), Ingeborg Appelt (Anina majka), Barbara Rocco (Ana), Olga Pivac (prodavačica), Gorđan Pičuljan (željezničar), Mladen Čutura (referent), Blanka Budak (Željka), Drago Nussol (milicioner I), Dario Vince (milicioner II); tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2590 metara (95 minuta)
- KOVAČICA**, kratkometražni dokumentarni film  
Proizvodnja: Filmoteka 16, Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern;

- ton: Toni Jurković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 358 metara (13 minuta)
- JA IDEM**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Hrvoje Hitrec; k.: Ranko Karabelj, Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- KRUNA LJUBAVI**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Ranko Karabelj, Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- KAJ SI ČLOVEK NAPRTI, TO TRTI**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun, Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- ZLATO MAMINO**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Davorin Gecl, Mirko Faber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- NOVA BAKA IZ ZLATAR BISTRICE**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Davorin Gecl, Mirko Faber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DJEVOJKA S UDICOM**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- VANBRAČNI ANGAŽMAN**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun, Milorad Tapavički; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DVORAC VARAŽDIN**, srednjometražni dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- BAN JELAČIĆ**, namjenski film  
 Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ZAGREB KAKAV JE NEKADA BIO**, namjenski dokumentarni film  
 Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ZAGREB PRIJE POČETAKA**, namjenski dokumentarni film  
 Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- EUROSONG 90**, namjenski dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1991.**
- LJUBIČIN DAR**, kratkometražni dokumentarni film  
 Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Davor Rocco; mt.: Dubravka Premar; ton: Božidar Kramarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ljubomir Desantić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 810 metara (29.5 minuta)
- BABY BLUE**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Maja Gregl; k.: Ranko Karabelj, Davorin Gecl; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- ANTIČKA PULA**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 11 minuta
- KAŠTEL PULA**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 9 minuta
- JELENA BRAJŠA 1, 2**, dokumentarni filmovi  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Davorin Gecl; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA U RATU**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ranko Karabelj, Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1992.**
- ANA I NJEZINA BRAĆA**, srednjometražni dokumentarni film<sup>4</sup>  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 327 metara (30 minuta)
- NA SPOREDNOM KOLOSJEKU**, srednjometražni dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; ton: Višnja Štern; ton: Željko Turković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 962 metra (35 minuta)
- ZORAN ŠIPOŠ I NJEGOVA JASNA**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DJECA SLIKAJU RAT**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Milorad Tapavički, Oto Zake; mt.: Slaven Zečević, Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA POSLIJE RATA**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ranko Karabelj; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA I RAT**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija, Klinika za dječje bolesti Zagreb, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- RANJENI ZADAR**, dokumentarni film  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Slaven Zečević; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ROMEO IBRIŠEVIĆ**, dokumentarni film (dio ciklusa *SVJEDOCI RATA*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- JADRAN MIMICA**, dokumentarni film (dio ciklusa *SVJEDOCI RATA*)  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SREDIŠNJI PLANINSKI POJAS**, fragment u dugometražnom dokumentarnom televizijskom filmu *TO JE HRVATSKA*  
 Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta
- BANSKA HRVATSKA**, namjenski dokumentarni film  
 Proizvodnja: Filmoteka 16, Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Mario Strecha; k.: Branko Cahun; mt.: Tanja Duboković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**1993.****PETRINE PLETILJE**, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**NIJHOVIH TISUČU OSAMSTO GODINA**, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

**KUKURUZNI PUT**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 302 metra (27.5 minuta)

**SUZANIN OSMIJEH**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 33 minute

**TREĆI BOŽIĆ**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 32 minute

**REMEK DJELA HRVATSKE NAIVE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**NAIVNA UMJETNOST POSLIJE 60 GODINA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**HRVATSKA FOTOGRAFIJA OD 1950 DO DANAS 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**TIHOMIR LONČAR (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**VLADIMIR VARLAJ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**VIRGILIJE NEVJESTIĆ (TV IZLOŽBA) [I]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**KARL SIROVY (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**NOVA HRVATSKA UMJETNOST 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**1994.****NJEŽNI U SRCU**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 45 minuta

**IVICA PROPADALO (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ZAGREB, STAR, LIJEP, ŽIV (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**OSKAR HERMAN (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**DRAGUTIN JURAK (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**PISANICA — OSLIKANA SKULPTURA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**MILAN KIČIN (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**IVO KALINA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**LJUDEVIT ŠESTIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**GORANKA ŠESTIĆ 1 — EMAJL (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**GORANKA ŠESTIĆ 2 — BAKAR (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ 1848.-1951. 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ŽARKO TOMAZETIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**MATKO TREBOTIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**POETIKA BOJE I FORME (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ANA VIDOVIĆ**, glazbeni spot

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; boja, st.; trajanje: 1 minuta

**1995.****ANA I JOSIP U CARSKOM GRADU**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1266 metara (46.5 minuta)

**TINOV POVRATAK U VRGORAC**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Goran Matović, Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Arsen Đedić; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1103 metra (43.5 minuta)

**CROATIAN BLUE HAWAII**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1042 metra (37 minuta)

**EVINA KLASA**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 534 metra (49 minuta)

**POŠTANSKA PRIČA**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska pošta i telekomunikacije; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Mladen Radaković; ton: Zdravko Dukić, Željko Šošćarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 41 minuta

**ČUDO HRVATSKE NAIVE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**GRUPA TROJICE — ŠPANJOLSKI CIKLUS (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**LJUBO BABIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**VLADIMIR BEČIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**JEROLIM MIŠE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**LJUBO BABIĆ, ŠPANJOLSKI CIKLUS (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**ŽELJKO LAPUH (TV IZLOŽBA) [I]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**HRVATSKI GRADOVI — VARAŽDIN (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**CRKVA MARIJINA UZNESEŃJA, VARAŽDIN (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**PAŠKA ČIPKA 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

**FRANCUSKI U OSNOVNOJ ŠKOLI**, namjenski kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas, Darko Halapija; mt.: Kruno Kušec; as. r.: Vesna Švec-Krelja; boja, st.; trajanje: 17 minuta

**1996.****MIRTIN SVADBENI VIJENAC**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 28 minuta

**EMIČIN MISIR**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Ljubica Albahari; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

**PROGNANICI, POVRATNICI I IZBJEGLICE U HRVATSKOJ**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, ECTF Europske unije; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; gl.: Davor Rocco; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 30 minuta

**IVAN OBSIEGER (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vilim Folnegović; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

**125 VRHUNSKIH DJELA HRVATSKE UMJETNOSTI 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ŠUTEJ — OD IDEJE DO REALIZACIJE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ŠUTEJ — RETROSPEKTIVA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**SLAVKO ŠOHAJ (TV IZLOŽBA) [I]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vilim Folnegović; mt.: Robert Petrinc; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

**1997.****STARI GRAD MOJE MLADOSTI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dražen Petrač; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

**BRANKO RUŽIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 9 minuta

**BRANKO RUŽIĆ — VINJETE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

**VALERIJE MICHIELI (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**JOSIP SEISSEL 1, 2 (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**BIDERMAJER U HRVATSKOJ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**NENAD VORIH (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**MUZEJ HRVATSKE NAIVNE UMJETNOSTI (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**SLIKARSKI PORTRETI 19. STOLJEĆA IZ FUNDUSA MODERNE GALERIJE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**1998.****AMERIČKI SAN**, kratkometražni dokumentarni film [1996-98]

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas, Enes Midžić; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

**MOJ BRAT ANTE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ante Dudić; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1049 metara (37 minuta)

**SARIN UZMAH**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar, Mladen Tomašić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute  
**FANTASTIČNE ŽIVOTINJE MILKA KELEMENA**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Miljenko Bolanča; mt.: Davor Javoršek; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

**OPERA BESTIAL**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Davor Javoršek; gl.: Davor Rocco; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 49 minuta

**VRUTAK VEDRINE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mirko Kremenčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.; trajanje: 30 minuta

**SLAVKO KOPAČ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**IVO REŽEK — FRESKE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**STOLJEĆE HRVATSKOG DIZAJNA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

#### 1999.

**KULTNA MOLITVA**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Damir Čučić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

**MAGIJA TAPISERIJE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 28 minuta

**ŠKOLSKE SESTRE FRANJEVKE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 56 minuta

**JURAJ I GORDANA MATUNCI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 31 minuta

**DUŠAN DŽAMONJA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Branko Siročić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

**IVO REŽEK (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**ORDAN PETLEVSKI (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Davor Javoršek; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

**ZVONIMIR LONČARIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mirko Kremenčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

**ŽELJKO LAPUH (TV IZLOŽBA) [II]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tvrtko Mršić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

**SLAVKO ŠOHAJ (TV IZLOŽBA) [II]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 7 minuta

**VIRGILIJE NEVJESTIĆ (TV IZLOŽBA) [III]**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**KOSTA ANGELI RADOVANI (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

#### 2000.

**STARI GRAD NJIHOVE MLADOSTI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

**DJECA IZ KLAIĆEVE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Damir Čučić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 42 minute

**SVETI GLASOVI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute

**TOMISLAV BRAJŠA**, srednjometražni dokumentarni film (dio ciklusa *SUDBINE*)

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 45 minuta

**IVAN KOŽARIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Branko Habuš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 6 minuta

**JOSIP DIMINIĆ (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

**700 GODINA ŠIBENSKE BISKUPIJE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**HISTORICIZAM — METROPOLIZACIJA ZAGREBA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**HISTORICIZAM — SLIKARSTVO, GRAFIKA, FOTOGRAFIJA (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

**HISTORICIZAM — STARI OBLICI, NOVE TEHNOLOGIJE (TV IZLOŽBA)**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

#### 2001.

**NIČIJI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video, boja; trajanje: 39 minuta

**SPALJENO SUNCE**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 50 minuta



**2002.**

*MEDITERANSKI KIPARSKI SIMPOZIJ*, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute

**2003.**

*ISPOD CRTE*, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Vedis d.o.o Zagreb, Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; sgf.: Tanja Lacko; kostim.: Latica Ivanišević; mt.: Slaven Zečević; ton: Mladen Pervan, Dubravka Premar, Ruben Albahari; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ankica Jurić Tilić, prod. Veljko Krulčić  
Uloge: Rakan Rushaidat (Toni), Leona Paraminski (Zrinka), Relja Bašić (Antun), Nada Subotić (Irma), Filip Šovagović (Ivan), Jasna Bilušić (Dragica), Anja Šovagović Despot (Patricija), Dubravka Ostojić (Ruža), Buga Marija Šimić (Klara), Hrvoje Kečkeš (Hrvoje), Ivo Gregurević (Mato), Goran Grgić (inspektor), Dragan Despot (Gene), Nada Gačešić Livaković (Zora), Zijad Gračić (Elio), Sanda Langerholz Miladinov (Ljubica), Lela Margitić (bolničarka Vlasta), Darija Lorenci (liječnica iz hitne), Ranko Zidarić (Mirko), Nada Klačterka (bakica u bolnici) i dr., tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2948 metara (105 minuta)

**2004.**

*MARATONAC*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl. Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja; trajanje: 29 minuta

**2005.**

*ANINA AMERIČKA ADRESA*, dugometražni dokumentarni film<sup>5</sup>

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Vedis d.o.o Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; ton: Branko Flajpan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX); boja; trajanje: 66.5 minuta

*ANDRIANA*, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja; trajanje: 25 minuta

*GLAXO SMITH KLINE 1, 2, 3, 4*, dokumentarni namjenski filmovi

Proizvodnja: Kinorama; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; ton: Branko Flajpan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja

**2006.**

*MOJA SUSJEDA TANJA*, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Hrvatski filmski savez; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; mt.: Tomislav Topić; ton: Miroslav Jankovečki; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX); boja; trajanje: 60 minuta

## Bilješke

Filmografski podaci za neke filmove su djelomični i nedostupni. Zahvaljujem Petru Krelji i Vesni Švec-Krelji na iscrpnoj pomoći u skupljanju podataka.

Ova filmografija donosi Kreljine redateljske radove, no on je katkad radio i na filmovima drugih autora: jedan je od scenarista filma *Slučajni život* Ante Peterlića (1969). Za film *Hrvatski triptih* (1993) vidi napomenu 4.

- 1 Filmovi *Recital* (1972) i *Splendid isolation* (1973) neslužbeno su zabranjeni i prvi put su javno prikazani na Danima hrvatskog filma 1992.
- 2 Televizijski dokumentarni filmovi *Ljetna filmska škola* (1975) i *Deložacija* (1982) neslužbeno su zabranjeni i kasnije uništeni.

- 3 Ovaj film nastao je iz tri kraća filma *Usvojenje* (1978), *Zimsko ferije* (1979) i *Probni rok* (1979), koji nikada nisu javno prikazani. Krelja ih je napravio koristeći novac dobiven na natječaju za kratkometražne filmove, unaprijed planirajući da od njih napravi dugometražni omnibus.
- 4 Filmovi *Ana i njezina braća* (1992) i *Na sporednom kolosijeku* (1992) te film Edija Mudronje *Slika rata* spojeni su u dokumentarni omnibus *Hrvatski triptih* (1993), koji je prikazan na Pulskom filmskom festivalu.
- 5 U filmu su korišteni inserti iz Kreljinih filmova *I Bach i tae kwon-do* (1986), *Viktorov let* (1989), *Ana i njezina braća* (1992), njegova glazbenog spota *Ana Vidović* (1994) te filma Radovana Grahovca *Ana i Monika* (1993), svih posvećenih gitaristici Ani Vidović.

# Bibliografija Petra Krelje\*

## Knjige

*Golik* (urednik i autor uvodne studije), 1997, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka  
*Ispod crte*, 2005, Zagreb: Vedis

## Prilozi u časopisima

### Studentski list

Filmske mogućnosti muzike na filmu (1960)

### Film danas (Beograd)

Kino-amaterski hermetizam, 1962, broj (?), str. 13

### Razlog

Prostorno mišljenje filma, 1962, 2, 168-173

### Filmska kultura

Neslaganja: Bilješke o filmskoj publicistici, 1962, 28, str. 61-63

Neslaganja: Kritičke postfestivalne marginalije, 1962, 29-30, str. 109-112

Neslaganja: Festivalski »okrugli stolovi«, 1964, 41-42, str. 102-105

Neslaganja: Bilješke o filmskoj publicistici, 1966, 50, str. 138-140

Optičke varke kod Vorkapića i Truffaut, 1967, 52-53, str. 51-54

»Predvečerje« ili vizuelna kontemplacija o smrti, 1967, 54, str. 17-22

Trst, 1967, 57-58, str. 181-184

Rondo novijeg hrvatskog filma, 1969, 65, str. 29-34

Animacija kao mišljenje, 1969, 66-67, str. 63-68

Dvadeset godina jugoslavenske kinoteke, 1969, 68-69, str. 142, 143

Ubojstvo kao oblik samoubojstva na ekranu, 1970, 70, str. 33-40

Opake žene jugoslavenskog filma, 1970, 71, str. 26-37

Dozivanje prošlosti u »Noći«, 1970, 72, str. 66, 67

Turobni pogled kroz prozor u filmovima Krste Papića, 1970, 73-74, str. 39-48

London: završni račun filmskih festivala, 1971, 75, str. 95-100

Dokumentaristička faktura »Golog otoka«, 1971, 76-77, str. 67-72

Kratki san jugoslavenskog filma, 1972, 78-79-80, str. 35-46

Indiskretna kamera, 1972, 78-79-80, str. 173-182

Osamljenost u filmovima Ante Babaje, 1972, 83, str. 7-20

Čemu neslaganja?, 1972, 83, str. 50

Tomislav Radić + Božidarka Frait = »Živa istina«, 1972, 84-85, str. 28-33

Neslaganja: U osnovi filma leži ideja konflikta, 1972, 84-85, str. 116-122

Stvaralačke mijene Kreše Golika, 1973, 86, str. 118-128

Moja verzija »Čovjeka koji je ubio »Liberty Valance«, 1974, 93-94, str. 97-108

La tierra prometida, 1974, 95-96, str. 77-86

Dokumentarac napušta granice, 1975, 98-99, str. 37-48

Šetnja s ljubavlju i smrću, 1975, 101-102, str. 57-89

Iza hotela Esplanade (Scenariji za autorove dokumentarne filmove »Povratak« i »Prihvatna stanica«), 1990, 33, str. 102-106

## Polet

Potvrda stagnacije, 1962, 1, str. 42-45

U sjeni XI Pule, 1964, rujan, str. 4-5

Mikrokozmos jugoslavenske filmske kritike, lipanj 1964, str. 15

Wellesov Shakespeare, ožujak 1965, str. 14

Zagreb i mladi režiseri, 1967, 11-12, str. 55

Toshiro Mifune, 1967, 14, str. 38-39

Povratak Krste Papića, 1968, 3, str. 31, 32

Tri lica Orsona Wellesa u »Trećem čovjeku«, 1968, 17, str. 8 (umetak M.A.S.H. (?))

Konje ubijaju, zar ne (?)

## Telegram

(1965) Trenutak kritike (uvodne napomene); Trenutak kritike (Krvave pare); Trenutak kritike (Osvetnik); Trenutak kritike (O delirijima jugoslavenskog filma); Trenutak kritike (Beckett); Trenutak kritike (Najduži dan); Nema mira za sineaste

(1966) Rezignacija i poticaji; »Tri« ili »četiri«; Kranj 66. (bezazleni aperitivi)

(1967) Trst i fantascienza; Nevolje s Lanjijem; Trostruka pobjeda četrnaeste Pule; Nema mjesta za kratki metar; Zrcala Orsona Wellesa (1, 2, 3); Vukotićev »Osvetnik«; Je li Andre Bazin stvarno pogriješio?; Slike nestvarnog u Ministarstvu straha; Stop fotografija

(1968) Večeras Pula po petnaesti put; Na pragu novih uspjeha; Druga pulska runda slabija od prve; Rano podne jugoslavenskog filma

(1969) Sedmi festival mašte i utopije

(1971) Skidanje

(1972) Svijet kakav bi trebao biti (br. 58, str. 17)

(1973) Humanizam Hrvoja Lisinskog; Singing in the Rain (br. 68, str. 7)

(1975) Krvavi prijesto

## Encyclopaedia moderna

Licem u lice s novim jugoslavenskim filmom, 1967, 5-6, str. 319-325

Put k susjed ili zapadnonjemačka varijacija na jugoslavensku temu (?)

Naučna fantastika na ekranu i u stvarnosti (?)

## Vjesnik

(1968) Portret žestokog filmskog autora; Kralj među filmskim glumcima; Prožimanje pokreta i prostora; Film bez zvijezda; Nadmoć duha nad oružjem

(1970) Fantastični film bez fantazije; Hrvatski film u Kraljevskoj dvorani; Metafizika Hitchcockove »Vrtoglavec«

(1971) I Britanci se »prave Englezima«

(1972) Godard, Chabrol i Truffaut bez nasljednika; Wody Allen? Nekakav smiješni momak koji se odjednom popeo na ekran

(1992) Filmsko čudo o životu i smrti

(1995) Putovanje s Tinom (br. 180, str. 20)

## Forum

Rat je završen?, 1968, 5-6, str. 987-995

## Kolo

1001 Vukotićev crtež, 1969, 5, str. 466-473

## 15 dana

Izmišljena jednadžba s mnogo lažnih nepoznanica, 1969, 6, str. 13, 14

\* Kao prilog portretu redatelja Petra Krelje donosimo i popis njegovih publicističkih tekstova iz Kreljina vlastita arhiva. Neki podaci su nepotpuni, pogotovo oni za *Telegram* i *Vjesnik* gdje se samo donosi godina i naslov teksta. (Nap. ur.)

- Krajolici modernog filma, 1971, 10, str. 3-5  
Antinacistički filmovi Fritza Langa, 1980, 4/5, str. 18-21
- Prolog**  
Fragmentsi o Hitchcocku, 1971, 13, str. 61-65  
Kružno kao pogled na svijet u suvremenom hrvatskom filmu, 1971, 14, str. 3-9
- Kamov (Rijeka)**  
Kinematografija u nas, 1971, 12, str. 1, 21
- Revija (Osijek)**  
Macbeth umire da bi se rodio, 1972, 1, str. 3-7
- Republika**  
Taking off, 1973, 11, str. 1197-1210  
Smrt kao svjetonazor, 1977, 7-8, str. 871-876  
Mladi hrvatski film, 2004, 9, str. 84-93
- Pogledi i iskustva u odgoju i obrazovanju**  
Pretpostavke za osvrt na film, 1975/76, 1, str. 42-45
- Film**  
Royan, 1975, 1, str. 2, 3  
Živi i pusti umrijeti, 1975, 2/3, str. 80  
Kasparov san o nekom drugom gradu, 1976, 4, str. 29-33  
Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976, 5/6/7, str. 3-4  
Subverzivnost Tavijanija u filmu Padre padrone, 1978, 10-11, str. 27-32
- Pitanja**  
Hamlet u Tombstoneu i Mrduši Donjoj, 1976, 3/4, str. 72-80
- Fokus**  
Sex o clock, 1977, 119, str. 10-11
- Zbornik radova FilMOTEKE 16**  
Strujanja u suvremenom filmu, 1965-1978, str. 191-205
- Okno**  
Frankov grad mrtvih, 1990, 7, str. 11  
Bliski susreti, 1990, 14, str. 9
- Kinoteka**  
Nijemi svjedoci vremena, 1992, 37, str. 16-17  
Mladi hrvatski film, 1993, 40/41, str. 21-22
- Hrvatski filmski ljetopis**  
Vladekov stol, 1995, 1/2, str. 34-39  
Bio sam član pulskog žirija, 1995, 3/4, str. 15-25  
Srednji plan: »Do K...«, ili mali prilog filmskom pojmovniku, 1996, 7, str. 21-23  
Karizmatična ličnost: razgovor o Kreši Goliku (Petar Krelja, Diana Nenađić, Dražen Ilinčić, Hrvoje Turković), 1996, 7, str. 3-14  
Dražen, 1997, 11, str. 121-126 [nekrolog: Dražen Movre]  
Jelena: Hrvatsko društvo filmskih umjetnika — poslijepodne, 1998, 13, str. 89-100  
Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa: splendid isolation, 1998, 15, str. 23-38  
Važno je zvati se Ernest, 1999, 17, str. 117-119  
Posljednje kinopredstave: u povodu Pule '99, 1999, 19/20, str. 83-96  
Draži i pouke požeške minute, 2000, 22, str. 113-116  
Za pohvalu! (u povodu Tjedna iranskog filma u Zagrebu), 2001, 25, str. 97-103  
Stilska koherentnost Dovnikovićeve opusa, 2001, 26, str. 38-49  
Režiseri i kritičari, 2001, 27/28, str. 33-49  
Mali oglasi: ili (ne)uhvatljivost dokumentarca, 2003, 33, str. 49-76  
Životvorna moć dokumentarca, 2003, 36, 151-155  
Animirani film na dlanu: 16. Animafest, glavna konkurencija, 2004, 39, str. 15-23  
Ritam rada (5. dani filma — mediteranski festival dokumentarnog filma, Široki Brijeg), 2004, 40, str. 32-39  
Oživjela Urania — Mörder unter uns (36. revija hrvatskog filmskog i videoostvaralaštva), 2005, 41, str. 31-36  
Na marginama ZagrebDoxa: zaživio iz prve, 2005, 42, str. 25-30
- Petočinka (povodom programa Vremeplov na festivalu u Puli), 2005, 43, str. 49-57  
Ostavština za budućnost (Hrvoje Turković, 2005, *Film: zabava, žanr, stil: rasprava*), 2005, 44, str. 169-171  
Čovjek od stila: Vladimir Vuković, 2006, 45, str. 55-58  
Povratak *Timona* (Povodom programa Vremeplov i hommagea Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli), 2006, 47, str. 96-102
- Zapis**  
Dokumentarističko snubljenje života, 2001. (posebni broj), str. 54-62  
Neka obilježja hrvatskog igranog filma, 2005. (posebni broj), str. 3-7  
Žensko pismo i hrvatski film, 2006. (posebni broj), str. 64-67  
Škola medijske kulture u sedam činova, 2006, 55, str. 6-12
- Hollywood**  
Carlito satkan od smrti i snova, 1995, 1, str. 33  
Mario — Kaspar Hauzer osjećajnosti, 1995, 2, str. 29  
Plavo — rendgenski snimak ženske intime, 1996, 3, str. 29  
Benito — čovjek sa zlatnim mudima, 1996, 4, str. 29  
Antonio koji donosi smrt, 1996, 5, str. 29  
Klub sretnih muškaraca, 1996, 6, str. 31  
Nitko nije savršen, 1996, 7, str. 31  
Spali tatu! Ispeci dijete! Zatuci mamu!, 1996, 8, str. 31  
Bach, Beethoven and roll!, 1996, 9, str. 31  
Imamo redatelja, nemamo kinematografiju, 1996, 10, str. 33  
Otac, sin i sveti duh — komedije, 1996, 11, str. 31  
Drama ubila dvojicu pisaca i gangstera, 1996, 12, str. 31  
Što li će roditi policajka?, 1996, 13, str. 31  
Holland, Jarmusch, Almodovar, Branagh, 1996, 14, str. 31  
Seks, droga i aids, 1997, 15, str. 33  
No pasaran!, 1997, 16, str. 33  
Istinite laži i hrabrost ratnika, 1997, 17, str. 33  
Razgoličena osjećajnost, 1997, 18, str. 33  
Kako dosegnuti RAH 3, 1997, 19, str. 33  
Jerry nije Dudek, 1997, 20, str. 33  
Whitmana zavela ispred zahoda, 1997, 21, str. 33  
Popušili svoje!, 1997, 22, str. 33  
Čekajući plinsku komoru, 1997, 23, str. 33  
Užasniji i od horrorra, 1997, 24, str. 33  
Crno-bijela moć medija, 1997, 25, str. 33  
Ubija »s razlogom«, 1997, 26, str. 33  
Bond! Jane Bond!, 1998, 27, str. 33  
Kako upecati damu?, 1998, 28, str. 33  
Najbolji među najgorima, 1998, 29, str. 33  
Skidaj se u ritmu muzike za ples, 1998, 30, str. 33  
Libido kao carstvo slobode?, 1998, 31, str. 33  
Drž se cure!, 1998, 32, str. 32  
Poroci suvremenog Hollywooda, 1998, 33, str. 33  
Vrisak 2 — analiza jedne sekvence, 1998, 34, str. 33  
Melita i Cinco, 1998, 35, str. 35  
Vremena raskalašena seksa, 1998, 36, str. 33  
Čovjek iz Montane, 1998, 37, str. 33  
Je li kino-amater Stjepan Sabljak snimio najbolji hrvatski ratni film 90-tih, 1998, 38, str. 35  
Fatalna ljubav, 1999, 39, str. 4  
Pepeljugin direkt, 1999, 40, str. 4  
Planetarni trijumf Roberta Benignia, 1999, 41, str. 4  
Naučila razodijevati muškarca, 1999, 42, 4  
S pozicija više sile, 1999, 43, str. 4  
Mrtav Pinki prošao bolje, 1999, 44, str. 4  
Medeni mjesec na Havajima, 1999, 45, str. 4  
Roštiljada od baby krokodila, 1999, 46, str. 4  
Režiser ozbiljnih namjera, 1999, 47, str. 4  
Woody u tuđem tijelu, 1999, 48, str. 4  
Samopromatralačko iskupljenje, 1999, 49, str. 4

- Intimizam suvremenog europskog filma, 1999, 50, str. 6  
 Krist u vremenu računala, 2000, 51, str. 33  
 Je li Lola namagarčila sudbinu?, 2000, 52, str. 33  
 Sve o mojoj majci, igre simulacija, 2000, 53, str. 4  
 Bess ili ljubavlju protiv Dogme, 2000, 54, str. 4  
 Fucking Amal! Fucking Falls City, 2000, 55, str. 41  
 S druge strane sapunica i karnevala, 2000, 56, str. 41  
 Veliki Ali »malog« iranskog filma, 2000, 57, str. 31  
 Je li Wenders počinio zločin?, 2000, 58, str. 31  
 Bogočovjek na ušćima Neretve, 2000, 59, str. 30-31  
 Zapad je zapadno, 2000, 60, str. 37  
 Rabin, svećenik i Anna, 2000, 61, str. 31  
 Prava priča ili kako je Alvin dosegao zvijezde, 2000, 61, str. 40-41  
 Zbogom mrska povijesti, 2000, 62, str. 34-35  
 Povratak »nevidljivog reza«, 2001, 63, str. 32-33  
 Groteskno lice politike, 2001, 64, str. 4  
 Brodolom života — Povratak u budućnost IV, 2001, 65, str. 36-37 + 72  
 Štrik za slijepu ljubiteljicu musicla, 2001, 66, str. 4  
 Moć kuhane čokolade s čilijem, 2001, 67, str. 4  
 Srce i imaginacija, 2001, 68, str. 36  
 Dvostruki obrtaj, 2001, 69, str. 33  
 Toplotni udar s hladnog sjevera, 2001, 70, str. 33  
 Ljetni frappe, 2001, 71, str. 34  
 Razdražujući miris novca, seksa i smrti, 2001, 72, str. 37  
 Desperadosi velegrada, 2001, 73, str. 37  
 Otac, sin i sveti duh češkog filma, 2001, 74, str. 29  
 Osjećajna kupka kinematografije, 2002, 75, str. 36  
 Kolorističke stilizacije, 2002, 76, str. 33  
 Kad glumac kroti glumca, 2002, 77, str. 37  
 Život je san, 2002, 78, str. 38  
 Gospodinu Baueru, sa zahvalnošću, 2002, 79, str. 61  
 Iscjeliteljeve boli, 2002, 80, str. 4  
 Filmnoirovska egzekucija, 2002, 81, str. 4  
 Morski vuk »u ulozici« zadarskog barkajola, 2002, 82, str. 4  
 U naručju samohranih majki, 2002, 83, str. 4  
 Više časopisa u jednom!, 2002, 84, str. 4  
 Žene između Erosa i Thanatosa, 2002, 85, str. 4  
 Na krilima »Velebita«, 2002, 86, str. 35  
 Duga ruka starih Grka, 2003, 87, str. 35  
 Umijeće preživljavanja (na češki način), 2003, 88, str. 29  
 Dosegnuti Bellini, 2003, 89, str. 5  
 Transcendirao ukletost ulice »8 milja«, 2003, 90, str. 5  
 Čovjek koji je ubio Billa Mesara, 2003, 91, str. 5  
 Potresna spoznaja o veličini počinjena grijeha, 2003, 92, str. 29  
 Telefonska govornica kao »vruća« ispovjedaonica, 2003, 93, str. 5  
 Krvni srodnici?, 2003, 94, str. 31  
 Noyce, zaboravi Reeda!, 2003, 95, str. 35  
 Čega se boji Virginia Woolf?, 2003, 96, str. 29  
 Tako mnogo duše, 2003, 97, str. 29  
 Ameri: u banku po oružje!, 2003, 98, str. 35  
 Pravo lice Prljavog Harryja, 2003, 99, str. 29  
 Povratak kino-veterana?, 2003, 100, str. 43  
 Labudi pjev akcijskog junaka i profesorice filozofije, 2004, 101, str. 29  
 Kada pročitate ime — Višnja Štern, 2004, 101, str. 75  
 Karnevalizacija smrti, 2004, 102, str. 29  
 Nebo ga mora još dugo čekati, 2004, 102, str. 75  
 Pobuna potrošna materijala, 2004, 103, str. 29  
 Vera Robić-Škarica, 2004, 103, str. 75  
 Heroj(in)sko finale, 2004, 104, str. 29  
 Scem kroz zid, 2004, 105, str. 35  
 Čangrizavi Amerikanac, 2004, 106, str. 5  
 Pregršt odličnih filmova, 2004, 107, str. 29  
 Herojski temelji kineskog zida, 2004, 108, str. 29  
 Udri po priči, 2004, 109, str. 5  
 Suptilne strukturalne obmane, 2004, 110, str. 29  
 Umijeće filma u jednom kadru, 2005, 111, str. 5  
 Umjetnost zabave, 2005, 112, str. 5  
 Iz Mikeovih vrutaka osjećajnosti, 2005, 113, str. 5  
 Zazivanja milosti smrti, 2005, 114, str. 12-13  
 Psiholog rascijepljena uma, 2005, 115, str. 4  
 Krist i Alah zajedno?, 2005, 116, str. 4  
 Roba s greškom, 2005, 117, str. 4  
 Pulska petica, 2005, 118, str. 14-15  
 Kao na filmu, 2005, 119, str. 4  
 Svijet će grcati u čokoladi..., 2005, 120, str. 4  
 Tessa mu je dom, 2005, 2005, 121, str. 32-33  
 Što je grad bez Chaplina?, 2006, 122, str. 24-25  
 Ljubav i tortura zbog potomstva, 2006, 122, str. 19  
 Cukrio je i cukrio..., 2006, 123, str. 45  
 Dokaz ljubavi, 2006, 124, str. 19  
 Rat za bušotine, 2006, 125, str. 17  
 Plodovi rasizma, 2006, 126, str. 17  
 Žena u muškom tijelu, 2006, 127, str. 4  
 Američki buzdo, 2006, 128, str. 4  
 Simuliranje dokumentarizma, 2006, 129, str. 4  
 I žene ubijaju, zar ne?!, 2006, 130, str. 129
- Dubrovnik**  
 Oči Mildred Pierce, 1996, 1, str. 43-53
- Vijenac**  
 Hrvatski dokumentarni film osuđen na smrt, 1996, 72  
 Nalog srca, moć imaginacije, 2001, 198  
 Do posljednjeg filma (Iz zgarista kina — feniks Filmskog centra), 2003, 235  
 Vječne žene hrvatskog filma, 2004, 259  
 Komedija u raljama psihološke drame, 2005, 297/299, str. 38-39  
 Soba s pogledom (Ciklus mađarskog filma), 2005, 301, str. 32  
 Manje može biti više, mnogo više (Kino Tuškanac), 2005, 302, str. 32  
 Važno je salutirati, 2005, 303, str. 20  
 Srušio mit o latinskom ljubavniku (Kino Tuškanac), 2005, 304, str. 20  
 Babajina »Pravda«: kratki igrani filmovi Ante Babaje (Kino Tuškanac), 2005, 305, str. 20  
 Go home, mješance! (Kino Tuškanac), 2005, 306, str. 20  
 Tomek kao Bogočovjek (Kino Tuškanac), 2005, 307/309, str. 34  
 Fatalni Martinac (Kino Tuškanac), 2006, 310, str. 24  
 Filmske skitnje (Program kina Tuškanac u 2006. godini), 2006, 311, str. 25  
 Gorka riža vječnih polja (Kino Tuškanac), 2006, 312, str. 26  
 Nepotkupljivo oko (Zagreb Dox, međunarodni festival dokumentarnog filma, Zagreb, 19-26. veljače 2005), 2006, 313, str. 1, 32  
 Berlin kakav je nekada bio (Kino Tuškanac), 2006, 314, str. 26  
 Poslastice sa sjevera (Kino Tuškanac), 2006, 315, str. 26  
 Neumoljivi žrvanj (Kino Tuškanac), 2006, 316, str. 26  
 Pod gusjenicama (Kino Tuškanac), 2006, 317, str. 26  
 Čudljiva Tsugumi (Kino Tuškanac), 2006, 318, str. 26  
 Čudo kreacije (Kino Tuškanac), 2006, 319, str. 26  
 Xavier u gabuli (Kino Tuškanac), 2006, 320, str. 25  
 Izdržana kušnja vremena (Kino Tuškanac), 2006, 321, str. 26  
 Iza privida (Kino Tuškanac), 2006, 322, str. 26  
 Kraljica u Evinu kostimu (Kino Tuškanac), 2006, 323/325, str. 42  
 Nemiri meridijana, pakao europolisa (Međunarodni program 53. festivala igranog filma u Puli, 15 — 22. srpnja 2006), 2006, 326, str. 26  
 Ljudi u klompama (Kino Tuškanac), 2006, 327, str. 26  
 Vidjeti dublje, 2006, 328, str. 26
- HAK**  
 Ponovno paljenje ugaslih peći, 2000, 67, str. 52-55