

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21 "2003"

Hrvoje Turković

Izazovi stega**One Take Film Festival (Festival filmova u jednome kadru), 14-16. studenoga 2003, Zagreb**

Suprotno ukorijenjenu mnijenju da, što je stega jača, to je kreativnost sputanija, čini se da je najčešće upravo suprotan slučaj: što je disciplinarno ograničenje veće, to će veći biti izazov kreativnosti, jači će biti poticaj da se razgiba mašta i stave na kušnju dometi svoje vještine. Stroga sonetna forma ili štura stega japanskog haikua još je i dandanas izazov pje snicima, a sputavajući elementi svakodnevna dizajna temelj su jednoj od stvaralački najdosjetljivijih disciplina likovne umjetnosti. Nije stoga neobično da dva festivala s jakim apriornim formalnim ograničenjem - onaj *jednominutnoga filma* u Požegi i ovaj novopokrenuti festival *filmova u jednom jedinom kadru* u Zagrebu 1 - djeluju toliko privlačno-izazovno stvarateljima, a intrigantno gledateljima, otkrivajući domišljajne čari koje sa sobom donose slobodno izabrane granice. 2 Kako prijavljeni i izabrani filmovi ovoga festivala pokazuju, formalno ograničenje jednog kadra nimalo nije vrsno ograničavajuće - ispunjavanje 'zadane forme' posve je neformalno. Među filmovima prikazanim na festivalu gotovo da i nema poznatoga filmskog modusa koji ne bi imao svoje 'zastupnike' u filmu od jednoga kadra (osim animacije, koja je izostala). Vrsna šarolikost filmova bila je posvemašnja. Ali u toj šarolikosti ipak se, uz malo introspektivnog i malo spekulativnog napora, ipak mogu razlučiti dva globalna stvaralačka uvjerenja. S jednog se kraja 'uporan kadar' koristi za predano promatranje, a s druge kao poticaj koncentriranoj, ali vrlo spekulativnoj kombinatornosti.

Dakle, razmotrimo - uz pregled većine predočenih filmova" - koji su temeljni tipovi rješenja za temeljne izazove koje postavlja 'utrpavanje' cijeloga filma u jedan kadar? A za bolju percepciju raznolikosti koju potiče svaki od tih postupaka u prikazanom skupu filmova primijenit ću vrlo prigodnu (dakle i podosta proizvoljnu) klasifikaciju.

A. Kadar kao prostor pomnosti

Prvi odvojak 'jednokadarskih' filmova kao da je uzeo ispu njavati Bazinov ideal filma. Prema tome idealu, film je *snimka* (registracija) onoga što je *zatečeno* pred kamerom u zbilji. Ali, riječ je o *otkrivačkoj* snimci, ona *zatječe*, tj. hvata ono 'slučajno' u svijetu, otkriva ono što je tipičnom pogledu *sakriveno* ili pak *zanemareno*. 'Otkrivanje' se postiže *usredotočenim, pomnim promatranjem* - po mogućnosti *kontinuirano*, bez dizanja pogleda, bez ispuštanja prizora iz pažnje. Tj. po mogućnosti - *u jednome kadru*. Jest da je polazno autor taj koji priređuje kadar; redatelj je taj koji birajući prizor i vizuru na prizor sve to *nudi* gledatelju. Ali, funkcija je otkrivačke snimke da dade tek *plodan povod* Adi gledatelj sam u snimci otkriva stvari - film gledatelju pruža *polje za razgledanje*, prostor kojega, ulaganjem vlastita senzibiliteta, valja istraživati, u njemu otkrivati svakovrsnu 'stvarnost', spoznavati je. Jedan otkrivački senzibilitet, onaj autorov, daje mogućnost drugome otkrivačkome senzibilitetu, onom gledateljevu, da se slobodno ogleda u ponuđenome. U sklopu eksperimentalističke tradicije, ali i naglašeno 'umjetničke' tradicije narativnoga filma koja gotovo da graniči s eksperimentalizmom, postoji jedno uporno krilo koje njeguje ovaj pomno-promatrački pristup temeljen na uvjerenju kako se ustrajnim promatranjem, bez dizanja pogleda, bez otpisivanja iz promatranja bilo čega 'kao nebitnoga', dadu otkriti neslućene nijanse i u najpoznatijoj, 'najtrivijalnijoj' zbilji, a time i neslućene nijanse u vlastitoj promatračevoj osjetljivosti. Riječ je o filmovima koji traže meditativno, opušteno, roko vima nepritisnuto, *prepuštanje* osjetilima i raspoloženjima. Ukoliko nema u gledatelja sklonosti takvu stavu, 'promatrački filmovi' pokazuju se naprosto 'gnjavatorskom besmislicom'. Zato su oni rijetki i - zahtjevni. Traže osobit tip 'uživljavanja', posve netipičan za tip uživljavanja na koji smo naučeni u standardnim kinima (i

televizijskim ekranima) suočeni sa standardnim repertoarom filmova (odnosno emisija).

Konceptualistička pomnost. Jedno je krilo ovoga pristupa - 'konceptualističko'. Prije izvedbe filma utvrđuje se 'u glavi' - glavni 'koncept', a taj se odnosi na izbor temeljnoga postupka - apriornoga vizurnog pristupa i okvirnog tipa prizora kojemu će se pristupiti takvim postupkom. Recimo, fiksira se kamera pred izabranim prizorom i pusti da uporno snima što god se zadesi u njezinu vidnome i slušnome polju (takvi su prikazani *Endart 2*, *Auditorij*, i neprikazan *Poreč*). 4 Ili izabere jedan razmjerno jednostavan tip varijantne vizure i nju dosljedno provodi do kraja filma (takav je film *Glenn Miller 2000*). Ovakvi se filmovi doimaju vrlo promišljeno, snažna polaznoga stava, ali takvi su kako bi dali šansu slučajnosti, zatečenom - i to ne samo zatečenome u prizoru nego podjednako zatečenome u samoj vizuri, u otkrivanju nijansi vrijednosti koju zadobiva zadani postupak pod utjecajem sama zatečenoga idiosinkratičnoga tijeka i nijansi prizora. Takvi filmovi ne moraju biti nužno osobito uspješni u tom otkrivačkom pothvatu, ali u stvaralački sretnim slučajevima, takvi se filmovi doista pokazuju bazenovskim otkrićem i stvarnosti i vlastita promatračkog senzibiliteta.

Prema mojemu vrlo osobnome afinitetu, jedan od najboljih, najuspješnijih, filmova tog opredjeljenja (a i među najboljima na festivalu prema mojemu sudu) film je Tomislava Go tovca *Glenn Miller 2000* (Hrvatska, 2001). 'Konceptcija' filma jednostavna je: voziti po kružnome toku vrlo pomno izabrana križanja u Novom Zagrebu, gdje je ujedno i okretište tramvaja ispod nadvožnjaka što je završetkom savskog mosta. Pri tome je Gotovac odredio da se kamera užurbano okreće (neujednačeno, prema trenutačnome impulsu snima telja - Vedrana Samanovića, odnosno sama autora koji daje signale snimatelju), i to da se okreće poprečnom plohom, pobočke na vožnju (lateralno na vožnju - vrti se kao pro peler, usmjerena na van). Snimano je predvečer - tijekom dvadesetak minuta svjedočimo polaganu dizanju sumraka i paljenju gradskih svjetala, a okretanjem kamere dobivaju se fascinantno neočekivane i povremeno naglavačke izokrenute vizure na betonske perspektive nadvožnjaka, kockaste zgrade Novog Zagreba, naoblačeno nebo, jata ptica u pred- večernjem rojenju, neujednačena automobilskog i tramvajskog prometa. A sve to u nepredvidivu kliženju vidnim poljem, ponekad mirnu, kontemplativnu, ponekad vrtoglavu. Ivan Ladislav Galeta iz svojega je ciklusa filmova *Endart* izdvojio epizodu s puževima (*Endart No.2*, Hrvatska, 2003). Općenito, u tome ciklusu Galeta svoj poman pogled unosi najbliže što može nekom detalju i tjera nas da zajedno s njime otkrivamo oblikovni, koloristički, ali i prikriveno značenjski svemir prirode. U ovoj, gotovo mikrofotografskoj, četverominutnoj crtici, sporo se kretanje puževa gotovo čini kao filmsko usporenje, a kontrastno brza povlačenja ticala ukazuju na potisnut, ali vrlo elaboriran ritualni dinamizam odnosa dvaju puževa. Sjajna je i šestominutna 'čekalačka' studija Stevena Eastvooda *Auditorij* (*Auditorium, Velika* Britanija, 2002). U statičnome kadru gledamo skupinu ljudi koji za oblačna vremena očito nešto čekaju. Snimljeni su u širem srednjem planu, čuje se kako čavrljaju, meškolje se, gledaju u nebo kao da će se odatle svakoga časa nešto spustiti. I najzad shvatimo što čekaju - cijeli se prizor zamrača od pomračine sunca, a kad se ponovno vrati svjetlost, tu je kraj filma. Čvrsta statičnost kadra 'omekšana' je opuštenim stavom ljudi, njihovim neobvezatnim micanjem, a njihova radoznalost budi našu radoznalost, jednako opuštena kao i njihovo čekanje. Kad je već riječ o ovakvu tipu *real time* filmova - filmova s odvijanjem u *punome*, neubrzanome i neskraćenome, *vremenu* - moram spomenuti film koji, opravdano, nije ušao u konkurenciju, ali je dojmljivo hrabre zamisli. Kažem da 'opravdano' nije ušao u natjecanje jer bi u festivalski ipak podosta napregnutoj situaciji izrazito 'izludio' ljude svojim trosatnim trajanjem statična prizora s minimumom zbivanja. Milan Bukovac i Milan Bunčić pustili su, naime, fiksiranu kameru da više od tri sata snima mali starogradski primorski trg u filmu *Poreč. Trg E Šupila oko 19 sati* (Hrvatska, 2003). Slabo prometnim trgom malo tko prolazi, a prema kraju spušta se noć i odgledavamo nešto noćnog motanja ljudi i rijetkog prometala. Hrabra i načelno izvrsna koncepta, film ipak upozorava da je za djelotvornost takva filma potrebno i nešto više od 'koncepta'. Tek navođenje na dugotrajno, a područno usidreno promatranje nije dostatno: ipak čovjek ima potrebu za većim dobitkom od onoga koji nudi ovaj film - ipak bi volio biti vizurom bliže ljudima, da bolje promatra njihove reakcije, ili bi volio da je promet ljudi gušći, pa da ima više dobitka od uočavanja obrazaca kretanja i ponašanja, ili bi volio da je mikrofon bliže, pa da bolje čuje povremene dijaloge i šumove ulice... 'Minimalizam' ponude ovoga filma odveć frustrira da bi se izdržao. Očito, nije svaki načelno dobar postupak i postupak djelotvorne konkretne primjene. *Prigodne filmske bilješke.* Komunikacijski pritisak na sva jav na djela, osobito na film i televizijska djela - da se snimaju važne stvari, i to postupcima koji tu važnost poštuju i ističu, oduvijek je izazivao marginalnu, ali vrlo snažnu

struju otpora. Kako u životu često upravo slučajna raspoloženja, nadahnuće trenutka, usputni stjecaj nasumičnih i 'beznačajnih' prilika... znadu biti temeljem duboka zapamtljiva doživljaja, to su i umjetnici često pomislili zašto ne bi sretne bilješke takvih trenutaka ponudili javnosti, bez potrebe da to smještaju, 'transponiraju' u neki osobito važan i posebno organiziran filmski kontekst. I doista, priličan broj filmova na ovome festivalu nudi opušteno - dnevničke, putopisne, vrlo personalne - filmske zapise, svojevrsne osobne (privatne) promatračke 'marginalije'. Primjerice, u filmu *Bespomoćan* (*Powerless*, SAD, 2003) autor Paul Lloyd Sargent zapućuje se u pedalini prema sredini jezera negdje na granici s Kanadom i pritom bilježi što mu u danome trenutku 'puhne' - malo svoje noge, malo šire jezero, ili pak ovo ili ono u okolici jezera. Pri tome čavrlja, malo govoreći, poput prigodna vodiča, o onome što vidi i snima oko sebe, malo samorefleksivno objašnjavajući svoju situaciju. Govorom nas upozorava kako je trenutak 'isplovljavanja' neobičan - nestalo je električne struje na potezu od Nevv Yorka do Kanade (hrvatski prijevod naslova zapravo bi trebao biti *Bez struje*, iako bi se onda izgubila blaga asocijacija na bespomoćnost, što engleski naziv može također značiti) i ne zna se zašto ni koliko će trajati. Ovaj 'dnevnički film' i po svojem vizualnom i govornom 'čavrljanju' doista je paradigmatički primjer 'dnevničke' tradicije njegovane u eksperimentalnome filmu, ali tradicije koja je, kako dokazuje ovaj film, dosegla očito nove stupnjeve opuštenosti i nestidljive privatnosti. Slično je vrijedan 'dnevničko-putopisni', vrlo osoban zapis *Porto Torres* Tatjane Božić i Vjerana Pavlinića (Hrvatska, 2003). U dokolici vožnje brodom, zagledanom se kamerom bilježi prvo kako vjetar ćudljivo lista odbačenom revijom, potom se prijeđe pogledom na psa koji se zainteresirano kreće između svojih ljudi - mladića koji sjedi na podu palube i snimateljice kojoj vjetar unosi pramenove kose u izrez kadra. Vizualno dojmljiv, sjajne vjetrovite atmosfere, film je čista slava promatračke opuštenosti. Opušten je i nježan zapis *Večernja molitva* Vlaste Zanić (Hrvatska, 2003). Majka (autorica) s troje djece leži u krevetu i zajedno mole večernju molitvu. Kadar miran, kompozicija kao na romantičko-simboličkim slikama s kraja pretprošlog stoljeća. Da snimka nije kolebljive oštine kvareći promatračko usredotočenje na sam prizor, likovnost i konstalaciju likova, film bi bio uzorno jednostavna i dojmljiva minijatura. Dakako, nisu svi filmovi toga usmjerenja uspješni. Recimo, *Odlazak* Emme Tod (*Departure* Velika Britanija, 2002) bilješka je vožnje širokom rijekom s udaljenim stupovima što vire iznad prostrane vode, ali je slikovno bledunjav i nejasne sugestivnosti. *Promatrani iskazi*. U procjenama članova žirija i u ponekim komentarima gledatelja najlošije prolaze filmovi u jednome kadru koji nisu drugo do uporni zapisi govornika koji nešto pripovijedaju. Mnogo se (često i prilično motiviranih) predrasuda nakupilo oko takvih filmova. Ako cijeli film naprosto daje iskaz pokazana govornika, prigovara im se da su 'radioemisije', ili pak da su *talking-heads*, 'glave koje govore' - što je pogrdan naziv za televizijske emisije u kojima ništa drugo ne gledamo nego ljude koji u bližim kadrovima nešto tandrču. No, zlouporabe ili slabe uporabe jednog postupka nisu dobrim argumentom protiv njega. Štošta ovisi o zanimljivosti pripovijedane priče, ali i nadasve o zanimljivosti pojave govornika (zanimljivosti njegove fizionomije, kako se drži tijekom pričanja, kakvim mimičkim i gestualnim signalima barata), zanimljivosti načina na koji priča (kojom intonacijom, kojim emotivnim ulogom), odnosno stvar može ovisiti i o slikovno-atmosferskoj zanimljivosti (tipu osvjetljenja, sugestijama vremenskih promjena, dojmljivosti u pozadini nazirana ambijenta i zbivanja). Svjedočanstvo visoke izvrsnosti takva *talking-head* pristupa, prožeta suptilno razrađenim prizornim dinamizmom, jest *Rubikon* Željka Radivoja (Hrvatska, 2002). U tome filmu Tomislav Gotovac, svojom ritualnom, ali i intenzivno angažiranom, samorefleksivnom manirnom pripovijeda o svojedobnoj akciji u kojoj je gol prohodao središtem Zagreba. Radivoj uporno drži Gotovca u kadru, pretežito u krupnome planu, povremeno se sporazumijeva s njime o trenutnim okolnostima snimanja, a sve je to natopljeno 'zadešenom' atmosferom oblačnoga dana, kiše, mokre svjetlucave ceste, pozadinskoga prometa tramvaja i ljudi. Osim što je vrijednim svjedočanstvom o povijesnoj akciji, film odiše gotovo taktičnom jedinstvenošću trenutka u kojem je sniman - osebnom individualnošću Gotovčeva naratorskog nastupa u tom trenutku snimanja, intrigantnim njegovim opisom i komentarom svojedobne akcije, anamorfnim reljefom Gotovčeva lica u krupnome planu, kapljicama kiše na objektivu kamere... Da je posrijedi nešto drugo, filmski zapis *Sustav za pisanje zahvalnica* (*A System for Writing Thank You Notes*, Neil Goldberg, 2001) doista bi se mogao držati primjerkom 'najtupljeg' *talking-head* filma. Naime, starac, u statičnom kadru, u blizu planu, za kameru i 'javnost' opisuje, vrlo ceremonijalno, način na koji je po pogrebu svoje žene pisao zahvalnice za iskaze sućuti i za sudjelovanje na sprovodu. Suprotno od apriornih procjena, čudesna ritualnost starca, bizarna sustavnost njegova nabrajalačkog pristupa čini taj film sjajnom antropološkom studijom; s jedne strane svjedočanstvom tipa socijalnih običaja koji izumiru,

a s druge strane svjedočanstvom o socijalnoj predodžbi s kakvim se držanjem treba nastupiti 'pred očima javnosti'. Jest da je kadar fiksiran i posve jednostavan, ali starca se naprosto mora *promatrački* slušati da bi se konkretno osjetila cijela društvena institucija koja stoji iza toga. Iznimno je glumački izveden igrani sedmominutni film *Glas tišine* (*Tjstnades Kost*, Gunnar Bergdahl, 2003). Film je također vizurno posve jednostavan: na početku vidimo u širem planu kako bolničarka hodnikom bolnice dovozi ženu na bolničkom pokretnom krevetu, a nakon što žena zatraži da telefonira bolničarka je ostavi da to učini te u ostatku filma, u krupnome planu, 'prisluškujemo' njezinu stranu raz govora s mužem. Njoj je život ugrožen od moguće moždane kapi, ima potrebu za muževom potporom, ali očigledno je upala u stupicu krivice - ispada da samo opterećuje muža koji očito ništa ne želi shvatiti. Izvrsno pisan scenarij, psihološki izvrsno koncipirane reakcije žene, sjajno iznijansirana gluma Lene Endre Gustavson čine film podjednako prodornom sociopsihološkom studijom, ali više emotivno snažnim doživljajem, gotovo na rubu dokumentarističkog uhođenja u najintimnije i najtajnije, izrazito mračne, psihološke kutke privatnih međuljudskih odnosa.

B. Kadar kao kombinatom! prostor

Iako je pomno promatranje važan odvojak 'jednokadarskog' pristupa, očigledno se standardno drži *stvaralački izazovnijim* drugo krilo, ono koje u ovome zadatku vidi enigmatsku priliku - priliku da se 'otkvači mašta', bilo 'vicmaherski' bilo 'akrobacijski', da se ispitaju 'sugestivske' mogućnosti, odnosno mogućnosti 'učitavanja' metaforičkih i metafizičkih 'viših' značenja u taj prizorno-vizurno skučen prostor jednoga kadra. Slobodna kalkulativnost kreativne kombinatorike, odnosno njezina slobodna spekulativnost, uvijek se činila primjereno poželjnim i najkarakterističnijim područjem kreativnosti. Ponekad sa začudnom istančanošću ili inspirativno zaskočilačkim efektom dosjetke, počesto naprosto kao parada praznoglave snobovštine, statusna samodokazivanja. *Sinegdohalna domišljanja*. Velike srodnosti s pomnim promatranjem ima jedno sinegdohalno krilo 'kalkulativna' pristupa. Načelno ograničenje vizure kadra i njegova trajanja uzme se kao uputa za *korjenito ograničenje*, ograničenje *ad absurdum*: svođenje snimke na strogi i često bizaran detalj na osnovi kojega bismo onda morali pojmiti ne samo širi prizorni kontekst nego i šire (ili neizravne) značenjske implikacije. Najbliži metafizički neopterećenom sinegdohalnom promatračkom pristupu bio je film *Myeyeye* Riccarda Iaconoa (Velika Britanija, 2000). Usredotočio se na detalj uha čovjeka koji hoda - i njega uporno drži u kadru sve vrijeme trominutna hoda očito raznolikim ambijentima. Usredotočen na uho, čovjek je prisiljen uočavati njegovu teksturalnost i kon figuraciju, posebno naglašenu svjetlosnim i kolorističkim promjenama koje donose promjene ambijenta kojim se čovjek kreće. Poput Galetinih mikrosnimaka iz *Endarta*, i ovaj fragmentaristički pristup - sad na osnovi tako 'neindikativ- na', pomalo bizarno izabrana detalja - tjera na otkriće vizualnoga bogatstva 'običnih detalja', a pritom čuva jasnu sugestiju šire okoline što se odražava u ovom svedenome 'mikrokozmosu'. Mnogo su usiljenije - jer su naglašenije simboličke, metaforičke - varijante istovrsnoga *sinegdohalnog pristupa* (gledamo dio, a moramo zaključivati o cjelini) djela - *Photo Fi-nish* (Yosi Artzi, Izrael, 2002) i *Tamo* (*La bas*, Jean Counet, Francuska, Belgija, Latvija, 2002). U oba filma fiksiramo se na detalj, u *Photo Finishu* na zrcalnu sliku u naočalima, a u *Tamo* na zrcalnu sliku u oku. U prvome filmu, što izravnim snimanjem refleksa prizora što digitalnim upisivanjem tih prizora, sugerira se - nijemo, bez ikakva dijaloga - sentimentalna situacija rastanka. U drugome, *Tamo*, sadržaj nam pak telefonskoga razgovora u *offu* daje temelj za zaključivanje o nostalgичnome emotivnome stanju osobe čije oko najzad i zasuzi. Oba su filma snimateljski vrlo vješto izvedena, ali s primitivnim ciljem - usiljavanjem na domišljanje o čemu je riječ uz pomoć stereotipskih prizornih signala (suzenja oka, ukočenosti oka). Riječ je naprosto o odveć nametljivoj i nimalo suptilnu pokušaju da se 'detrivijalizira' tipična tema klasične narativne tradicije - jaka emotivna stanja što obilježavaju neke tipične životne situacije ljudi. *Metaforičke kontemplacije*. Oduvijek je vizurno ograničen izrez filma bio zahvalnim temeljem za sugeriranje *odsutnog*, i to ne samo *fizički odsutnog* (a indicirana onime što se vidjelo ili vidi u kadru), nego i *značenjski odsutnog*, onoga što nije izravno iskazano u vidljivu prizoru u kadru, ali se preko nekih prisutnih indikacija i uzorka daje snažno nagovijestiti, iz vidljivoga zaključiti uz prikladan domišljajni i suživljavalački napor. Naime, nasuprot čestu shvaćanju da je snaga filma nadasve u njegovoj prezentacijskoj doslovnosti i podrobnosti (pa jest i to, kako smo u prvome dijelu analiza filmova vidjeli),

modernistički je film osobito zapeo dokazivati kolike su 'metaforičke' i 'filozofske' moći filma - koliko može biti sav, u svojoj cjelini, metaforičan, alegoričan, globalno filozofski nadahnut. Drugim riječima - koliko film može biti '*globalnom metaforom*'! Koliko, doista, mogu biti dobri dometi takva pristupa filmu, svjedoči *Uspavana djevojka* Corrine Schnitt (*Das Schlafende Madchen*, Njemačka 2001). Taj devetminutni film počinje kadrom broda koji plovi uz obalu, no uskoro, udaljujući se od njega i imajući dovoljno vremena da poslažemo dojmove, shvatimo da je riječ tek o modelu broda koji plovi prigradskim kanalom. Dalje udaljavanje otkriva uredno bijelo prigradsko naselje obiteljskih kuća okruženih vrtovima, društvenim prostorima (npr. dječjim igralištem) - ali sve bez ijedne žive duše. Takav prizor - nerealno uredna rasporeda i bjeline kuća i ispražnjenih javnih prostora bez ikakvih naznaka života u kućama - počinje stvarati dojam da je cijelo to naselje također samo maketa koju je minuciozno izradio neki pedantan i utopijski urbanist. Najzad nas se nakon oduljeg razgledačkog prelaženja pogledom preko naselja vizualno veže uz jedna otvorena dvorišna vrata jedne od kućica, unosi nas se prema unutrašnjosti kuće uz rubne zavjese koje lepršaju na vjetru, ulazi se i u tamnoj unutrašnjost zaustavlja na slici na zidu, na žanr slici djevojke što je zaspala uz stol s namirnicama. Dok gledamo tu sliku, čuje se uključivanje automatske telefonske sekretarice koja počne bilježiti nagovor prodavača životnog osiguranja. Odsutnost ljudi, ma- ketarska urednost ambijenta, spora panorama i vožnja, sve nas to združeno prisiljava da uzmemo k srcu emotivni efekt tako pokazana ambijenta - osamljeničku depresivnost, ali i da sve to globalno vrijednosno protumačimo - kao obezduhovljeno, otudujuće civilizacijsko stanje. Pomalo stereotipno tumačenje na koje nas finalno tjera film nimalo ne potire izravnu metaforički nabijenu sugestivanost razgledačko-dojmovnoga tijeka filma.

Glazbeni stolci (Mare Tobias VVinterhagen)

Koliko je god metaforičnost prethodnoga filma izrazito oplemenjena, čovjek se može osjetiti izrazito nelagodno nametljivom poručivalačkom simboličnošću drugih filmova sličnoga tipa. *Drugi dan* (*Another Day*, Ofer Ben Shabat, Izrael, 2002) uz dojmljivu računalnu obradu slike zlorabi tipičnu osjetljivost gledatelja za sudbinu djece kako bi 'snažno prenio poruku' o dešperatnoj poziciji terorizmom ugrožene izraelske svakodnevice. Visokoestetska sugestivnost ovdje je u izrazito propagandističkoj službi i, koliko god takav film motivirala mučna stvarnost, teško se može prihvatiti ovakav *estetizantan-propagandni* atak na emocije tamo gdje je izravnost i izričitost umjesnija. Simbolistički su trivijalni i *Glazbeni stolci* (*The Musical Chairs*, Mare Tobias Winterhagen, Njemačka, 2002), u kojima klaun u prvome planu pokreće i zaustavlja gramofon, djeca se u pozadini veselo igraju zauzimanja stolaca na znak zau stavljenе ploče (uvijek je jedan stolac premalo), a oni koji ostanu bez stolca veselo odlaze u daljinu da tamo budu strijeljani. Vizualno izvrsno postavljen kadar, samo naglašava primitivnost poruke i jednolikost. 6 Vrlo sličnu 'poruku' otuđenja kao i *Uspavana djevojka* ima i *Kuhinja* (*The Kitchen*, 2003) Australca Bena Ferrisa, ali na daleko eksplicitniji i izvještačeniji način od prvospomenutoga filma. Autor se sada pozabavlja unutrašnjošću kuće, prostranom kuhinjom, i članovima obitelji, pripadnicima više generacija, koji se vrlo nesućutno i hladno, većinom bez ikakva međusobna kontakta ili s vrlo reduciranim i neprijaznim dodirom, mimoilaze. *Performanse u kadru*. Jedan kadar zahvalan je za 'hvatanje' kontinuirane predstave u njezinoj jedinstvenoj (singularnoj, unikatnoj) izvedbi - bila tu riječ o kazališno-pozorničkoj predstavi ili o ambijentalnoj umjetničkoj performansi ili akciji. Pripremljena predstava, performans ili akcija već nosi svoju zadanu vlastitu strukturu, a vizualna obrada može ili dalje razraditi vizualno-zvučne potencijale izvorne predstave kako je to slučaj u prvome filmu koji ću ovdje istaknuti (*Ništa se ne događa dvaput*) ili dati izvorno dokumentarističko svjedočanstvo jedinstvenosti dane izvedbe (*Točno u podne*). U *Ništa se ne događa dvaput* (*Nothing Ever Happens Twice*, Andrea Božić, Adnan Hasović, Nizozemska, 2003) autori su statičnom kamerom snimili plesačku izvedbu što se odigravala ispred golema, u sebi umnogostručena ekrana, a u svakome manjemu ekranu ponavljala se polazna izvedba s vremenskim odgađanjem. Tj. ono što plesačica, Silke Hunedrvmakr, izvodi ispred ekrana, ponavlja se u svakome ekranu, ali u svakome s malim zakašnjenjem. Pri izvedbi koristi se fiksnim ograničenjem kadra - plesačica izlazi iz kadra, ulazi u neočekivanome planu, u kadru se tu i tamo pojavi krupna ruka. S druge strane, zakašnjelo umnožavanje pokreta stvara čudesnu koreografiju varijantne repetitivnosti i preklapanja suvremenosti s prošlošću. Naprosto se, dijelom sinkrono, prati

prostorno-vremenski raspon plesnih oblika i pokreta, uz povremeno neobičnu kontrastnu razliku između izvorne izvedbe u prvome planu i posve drukčije, zakašnjele, pozicije u pozadini. Umanjuje li dojmljivost cijele izvedbe činjenica da je posrijedi snimljena 'multimedijaska predstava'? Nimalo; ono što se računa jest izvornost dojma, a domišljanje kojom da se metodom to postigne pripada u dis krecijske vještine umjetnika. Kao što je i izvorna izvedba morala biti iznenađenje živim promatračima, tako je ona i snimalački pripremljena u *Točno u podne* (Silvestar Kolbas, Igor Mirković, Tomislav Gotovac, Hrvatska, 2002). Tomislav Gotovac, koji je bio najprisutniji autor festivala bilo svojim filmom bilo svojim nastupima u filmovima, u ovom se radu pojavljuje, odjeven u crno, s dugačkom mudračkom bradom i bijelim cipelama, na Trgu bana Jelačića. Približava se fontani Manduševac, na trenutak se zagleda u Zle bubnjare koji proizvode paklene ritmove, ode do Manduševca i uz pojačano bubnjanje - baci se odjeven u vodu. Akciju jednostavne, ali djelotvorne dramaturgije Silvestar Kolbas snimio je finomizravnošću vizurno očuvavši začudnost cijele te situacije. Cisti, najizravniji i najdjelotvorniji dokument. 7

Konceptualističke zafrkancije i vic-filmovi. Strogost formalnih ograničenja rado izazovu zafrkantske reakcije u filmaša, bilo tako da biraju smiješno apsurdne teme za zadanu formu, bilo da zadano vizurno ograničenje pretvore u vizualni geg. Primjerice, u filmu statičnoga kadra Elke Karnik iz Engleske (*Nikad ne sudi čovjeka po njegovu kišobranu I Never Judge a Man by his Umbrella*, Engleska, 2001) autorica je izaranžirala plosnatu figuralnu simulaciju čovjeka (svojevrstu likovnu 'instalaciju'), provukla konopac iz srca simulacije, na konopac montirala kišobran i njime u trominutnom filmu ponavljano probadala figuru uz ironičnu zvučnu pratnju. Iako u popratnome tekstu piše da 'autor izaziva u nama atmosferu straha i nevjericu', prije je riječ o dojmu grotesknoga nasilja prepoznatljivo zafrkantske namjere. Slično je apsurdistički bio i 'sinegdohalan' *Puni nos (Full Nose)*, Johanna Reich-Ziegenthaler, Njemačka 2002), u kojem u ispaljenome kadru u detalju gledamo ružičaste nosnice s dva sjajnotamna ovala u njima. Ono što pratimo u tom jednominutnom filmu jest istiskivanje tih ovala micanjem nosnica - film završava kad oba ispadnu. Nešto je konvencionalniji kratki igrani film *Prestani čitati (Stop Reading)*, Meike Walcha, Njemačka, 2001) - muž čita uz, čini se, uspavalu suprugu, ali ga iritira muha koja leti. Nakon gegovski karikirana proganjanja muhe i njezina uspješna ubijanja ponovno legne, ali se odnekud ponovno javi muha. Lov i hvatanje ponavlja nekoliko puta, da bi se konačno otkrilo da to pritajena supruga, nevidljivo za svog muža, pušta jednu po jednu muhu iz teglice u koju su uhvaćene, očito osvećujući se za njegove bezobzirne čitalačke seanse. Film duhovite poente, ali odveć trapavo razvučene, i ne odveć zanimljivo karikirane središnje akcije. Vicmaherski je jednominutni film *Protiv vjetra (Motvind)*, Trond Artzen, Norveška, 2003), koji se već javio na jedno- minutnom filmu u Požegi. U statičnu kadru gledamo čovjeka koji se neuspješno bori s vihornim vjetrom dok pored njega prolaze prolaznici bez ikakva znaka da uopće ima vjetra. *Igrane zavrzlamе.* U načelu, kad je riječ o igranome filmu, jedan je od tipičnih izazova filmašima da u taj jedan kadar 'utrpaju' što je moguće više što raznovrsnijih zbivanja te da postignu što složeniju koordinaciju između kontinuirane vizure i zapetljana zbivanja. Kao da silom žele kompenzirati izostanak složene montažne prezentacije zbivanja posvemašnjim usložnjavanjem odnosa vizure i zbivanja. Bizarna dosjetljivost i tu doživljava pobjedonosne trenutke, ali i promašaje. Primjerice, u srednjometražnom igranome izraelskom filmu *Vjetrovka (Windbreaker)*, Eyal Šibi, Izrael, 2003) pokušano je gotovo sve što se može kako bi se iskušale kalkulatívne sposobnosti koordinacije prostornoga kretanja kamere po raznovrsnim gradskim ambijentima uz hvatanje konca višestrukih linija zbivanja. Kamera polazno, u maniri gotovo do-kumentarističkog uhođenja, prati mladića kojeg opsjeda očito ne baš uspješna ljubavna veza, potom na način Bunuelov&*Fantoma slobode* pušta da je odvuče neko drugo zbivanje na koje se usput naiđe, pa onda neko treće, da bi se u tome kretanju gradom ponovno nailazilo na napuštene linije. Sve je to hipertrofično opteretio, potkraj filma, još i borhesovskom situacijom, u kojoj polazni lik raspravlja sa, vjerojatno, autorom-scenaristom koji junaku kazuje i demonstrira kako je sve scenaristički poznato unaprijed. Ova studentsko isku-šavalačka narativno-tehnička kalkulacijska hipertrofija nije nesimpatična, ali previše je pretjeranih 'mirisa radionice' u njoj da bi se mogla računati uspjelom (neodmjereno su pomna neka praćenja, druga tek ovlašna, a sve je zajedno doista pretrpano za prepuštenije gledanje; ima izvrsnih glumačkih rješenja, ali ima ih i dosta trapavih - sve u svemu zanimljivije je 'kako je sve to postavljeno', nego što je postavljeno i zašto). Nešto je drukčiji slučaj - iako slično 'zavrzlamski' - s brazilskim filmom *U sjeni drugog (A sombra do outro)*, Gilson Vargas, 2002). Uz meditativno-ispovjedan, pretenciozan ispovjedni komentar (s izvorom izvan kadra) kamera se tražilački kreće interijerom prostrana stana i pritom zatječe goli patnički lik glavnoga junaka u različitim statičnim pozicijama na nemoguće različitim mjestima u tome ambijentu, a da nema nikakve naznake njegova

kretanja. Dosjetljiva izvedba potrošena je na bezveznu metafiziku. Dva su filma - nije slučajno da su oba glazbeni spotovi (*Mi smo lijepi, mladi i pametni*, Feda Isović, Bosna i Hercegovina, 2002 i *Stil I La chimba*, Maximiliano Ruiz, Argentina, 2003) - 'natrpavanje' jednoga kadra gomilom prizora shvatili kao vježbu iz *serijelnosti* - izmišljanje komprimirane serije najraznovrsnijih 'indikativnih životnih situacija'. Naime, vizualno pratimo lik koji se kreće u jednome smjeru i u gustome redosljedu susreće se s kapitalnim događajima koji su inače raspoređeni u velikim razmacima tijekom cijeloga čovjekova života. Ni jedan od tih filmova - 'nije loš, a kamoli dobar', kako već ide omiljena formulacija u mojoj obitelji. *Cjelovečernje-igrani izazov*. Nije baš nimalo začuđujuće što se na festivalu, u natjecanju, pojavio tek jedan cjelovečernji igrani film u jednome kadru, a sveukupno je pokazano tek dva takva na cijelom festivalu - uračunavajući 'počasnu' projekciju *Ruske arke*. Cjelovečernje trajanje nije tako teško postići prije naznačenim 'fiksacijskim' eksperimentalističkim putem, ili kakvim načinom koji *izigrava* klasičnu naraciju (poput serijelnog pristupa *Vjetrovke* ili glazbenih spotova, primjerice). Ali, čuvati tipične složenosti glavnostrujaške narativnosti - brojnost ambijenta, psihološki razlučivih likova, razrađene njihove psihološke motivacije i karakterizacije, hvatanje i povezivanje tipičnih narativnih podzapleta... - a pod uvjetima jednoga kontinuirana kadra, dakle tjelesno sputane vizure - sve to podrazumijeva jaku unaprijed razrađenu logistiku izvedbe, veliku prizornu uvježbanost glumaca i veliko opterećenje na kameramanu - koji se mora, bez mogućnosti 'popravka', snaći u brojnim prigodno iskrslim problemima pri snimanju. U takav se zadatak upustio Fabrizio Prada iz Meksika u glavnonagrađenu filmu festivala - *Real Time* (Meksiko, 2002). Autor se odlučio za doista izazovnu *zadaću*, čak i mnogo iza-zovnije od Sokurovljeva filma *Ruska arka*, kojeg 'vadi' favoriziranje slobodnih asocijacija, praćenja 'posredničkih' likova a ne uvijek samo glavnih, te niz poetskih 'vizurnih' digresija koje daju vremena za izvankadrovno 'preslaganje' prizora za novu sekvencu. Fabrizio Prada odlučio je pratiti posve 'linearnu' fabulu u kojoj kontinuirano prati skupinu ljudi, a ta fabula ima sve što i standardan kinofilm: brojne ambijente - od raznolikih interijera (unutrašnjosti različitih zgrada, unutrašnjost kombija) do vrlo raznolikih eksterijera. Film ima pravu akcijsku fabulu sa svim tipičnim sastavnim situacijama - razgovornim razmjenama i svađama, kadrovima akcije i promatračke reakcije te čisto akcijskim situacijama (borbama i potjerama). K tome, odlučio je sve to pratiti prema svim načelima narativnog raskadriravanja: tj. sa svom raznovrsnošću planova naciljanom na prikladnu distribuciju i vođenje pažnje, uz, također, povremene retoričke naglaske (npr. sinegdohalno praćenje nogu koje energično koračaju). Cijeli taj zadatak velikim je dijelom izveden zadivljujućom tehničkom vještinom: kamera doista u velikom broju zahtjevnih situacija uspijeva gotovo posve simulirati onu vizurnu raznovrsnost koju inače omogućava montažno planiranje narativnoga praćenja, a pritom se premještati na začuđujuće 'spontan' (tj. neodgonetljiv) način. Moguće nespretnosti u takvoj izvedbi lukavo se pokušalo unaprijed 'neutralizirati' osobito izabranim stilom: 'nemirno-uhodeće-dokumentarističkom kamerom i naturalističkom, improvizatorskom glumom, tj. onim stilom kakav je 'posvetila' danska Dogma '95. Sve je to indikacijom doista velika i lukava planiranja i truda. Ali, kao i izraelski srednjometražni film, i ovaj plaća danak prezahtjevnu zadatku. Fabula nije neki primjer inventivnosti, pa tu činjenicu ne može prikriti ni ustrajavanje na protodokumentarističkom 'naturalizmu'. Kad se, nakon uspjele pljačke, banda počne međusobno tamaniti, stvar postaje odveć predvidiva, a kako su psihološki profili tek funkcionalno naznačeni, ali ne i učinjeni autonomno zanimljivim (takvim da se možemo unijeti u njihovu situaciju), to cijeli taj proces gubi vredniju psihološku intrigantnost. Nadalje, kako posve tjelesni zahtjevi kretanja kamere povremeno traže stanovitu 'odgodu' razvoja radnje kako bi se vizura preselila na novi pogodniji položaj za praćenje važnog nastavka fabule, to glumci u kadru (oni koji služe kao 'premosnice' radnje) takva mjesta često popunjavaju psihološki besmislenim, besciljnim 'motanjem'. Također, očigledno dobrano improvizirana gluma, odnosno improviziranje konkretna razvoja situacije, donosi prilično ponavljanja glumačkih usmenih i gestualnih reakcija, podosta nasumičnih, a nimalo uvjerljivih kretanja i kretnja, tj. ne baš motivacijski uvjerljivih reakcija, a s time u vezi i mjestimičnih psiholoških nejasnoća, a često i psihološki posve krivih rješenja (primjerice, potkraj filma, jedan od preostalih lopova za cijele scene seksualnog nabacivanja žene svojeg ubijenog bivšeg prijatelja, stalno se 'makinalno' hvata pištolja, iako je, tobože, seksualno privučen i nema nikakva znaka njegove trenutne ugroženosti u danoj situaciji). Doduše, taj se film može pratiti onako kako pratimo rutinske akcijske filmove neambiciozne proizvodnje u kojima se odveć i ne obaziremo na povremeno glumatanje, psihološke naivnosti, povremeno nespretno aranžirane situacije, a ne muči nas ni činjenica da fabula i nije baš odveć napeta, samo ako u njoj ima nekog nadmetanja i rizičnog nasilja. Ali to i nije baš najbolja pohvala očigledno metodološki vrlo ambicioznu autoru - onomu koji se usudio

upustiti da sve to riješi u jednome kadru. Nagrada žirija više je bila nagrada smjelosti pothvata i povremenim naznakama prikladne vještine, negoli konačnoj uspješnosti filma.

Bilješke

1 Međunarodni festival nazvan *One Take Film Festival* zamislio je i organizirao Kinoklub Zagreb u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom te Teatrom Exit, British Councilom i s Institut Frangais de Zagreb. Glavne konceptijske i organizacijske osobe bili su Vedran Samanović, direktor festivala i Goran Kovač, umjetnički direktor. Selekciju filmova za natjecateljski dio festivala obavili su Tanja Golić, Nikica Gilić i Goran Kovač, a međunarodni žiri sačinjavali su Tilman Biittner (snimatelj *Ruske arke*), Njemačka; Ahmed Imamović (snimatelj mnogih SAGE-inih filmova, te redatelj nagrađena kratkog filma *Deset minuta*) BiH, i ja, iz Hrvatske. Festival je subvencioniralo Ministarstvo kulture RH i Gradski ured za kulturu Grada Zagreba. Projekcije su se odvijale na različitim mjestima u gradu: u Teatru Exit, u dvorani Gro- atia, u Multimedijalnom centru Studentskog centra i u Kaptol centru. Glavni program festivalske konkurencije pratio je zanimljiv program dugometražnih filmova *Umijeće dugog kadra*, retrospektiva izvrsnog turskog autora Nuriya Bilgea Cevlana, program *Kratki britanski film*, program Lumiereovih filmova, kao podsjetnik, i još ponešto. Prvog dana razmjerno slaba posjeta, najvjerojatnije zbog nejasnih najava po četka festivala, tijekom se festivala brojčano povećala puneći dvorane, a one manje i prepunjujući. 2 **BRZOPOTEZNA POVIJEST FILMOVA U JEDNOM KADRU**. Snimati cijeli film u jednome kadru mnogome će se učiniti bizarnim izborom. 'Bizarnim' se, međutim, čini tek iz vizure dominantnog igranog filma u kojem je montažni pristup tijekom duge povijesti njegove primjene postao normativan, naizgled bez suvisle alternative. Zato su organizatori, posebno nadahnuti eksperimentalističkom tradicijom, i sami s dosta čuđenja 'otkrili' kako je film prikazivački startao djelima 'u jednom kadru' - filmovima Edisonove radionice i svjetske 'radionice' Lumiereovih. Njihovi prvi filmovi bili su od jednog malog namotaja koji bi se snimio u svojem punom trajanju - svaki je film bio u jednome kadru i tako se vrtio na javnim projekcijama. No, to se polazno ograničenje razmjerno brzo napustilo u korist tada zahtjevnije i razvojno poticajnije višescenske naracije, pa onda, osobito važno, u korist unutarscenske montaže - mali su se namotaji filma, uz pomoć škara i lijepljenja, sklapali u jedinstvenu vrpču, u 'montažni sklop'. 'Razvoj filmskog jezika' i 'stvaralačkih mogućnosti filma' postao je nerazdvojno vezan uz montažu te su u poletu otkrivanja montažno-konstruktivskih mogućnosti filma tek sirove snimke po montažnim sobama ostajale u jednome kadru. Doduše, ovaj *montažno orijentiran* tip filma pratila je i postojano podupirana sklonost da se njeguje i sam kadar, pa da mu se povremeno 'puste uzde', tj. da bude razrađen i da traje preko standarda kratkoće kadra koje je uspostavio montažni pristup. Dugački i vizurno razrađeni kadrovi-scene, kadrovi-sekvence bili su omiljeli retorički otkloni u nekih protagonista klasične naracije (Lubitcha, Murnaua, Wellesa, pa i kasnijeg Hitchcocka...). Ali, iako je bilo 'dugih kadrova', cijeli film 'strpati' u jedan kadar zadugo se osjećalo posve 'anahronim', gotovo prinudom da budeš 'kazališan'. Bilo je doduše i povijesnih 'digresija'. Animacijsko krilo 'prve avangarde' dvadesetih godina prošlog stoljeća, nadasve avangardnih filmova u Njemačkoj (filmova Ruttmana, Eggelinga, Fischingera te potom Lena Lya u Britaniji i Kanadi) uočilo je film kao uokvirenu sliku, kao *likovni medij* s mogućnošću oslikavalačkog razvoja, slika s 'dinamičnim' formama. Doduše, granice između dinamične slike u jednome kadru i naprosto serije dinamičnih slika što će se i montažno smjenjivati tu i nije bila osobito njegovana - filmovi su mogli biti u jednome kadru ili u više kadrova s 'dijaprojektorskom' smjenom pojedinih 'pokretnih slika'. Utoliko su neki od njih s užitkom otkrili, osim 'likovnog pokreta', i čari montažne konstrukcije, osobito kad su prešli s animacije na 'živi film' (npr. Ruttman i Richter). Tek u sklopu 'druge avangarde', od šezdesetih nadalje, počeli su se demonstrativno, programatski, javljati filmovi u, konceptijski, jed nom kadru (najrazglašeniji su oni Warholovi, *Spavanje/Sleep*, 1963. i *Empire*, 1965, iako su zbog smjene kolutova vrpce ipak bili 'slijepljeni' od tehnički više kadrova). Veća učestalost filmova u jednome kadru bila je tada sprečavana ograničavajućom tehnologijom - upora bom 16mm i 8mm kamera na oprugu što su imale svoj 'rok' odvijanja opruge, te ograničenja kapaciteta kasete na kameri, te čak ni električni pogon nije uvijek pružao mogućnost tražene duljine kadra). Iako su mnogi avangardisti svoje filmove koncipirali, načelno, kao filmove u jednom kadru (npr., u nas je Tomislav Gotovac svoj *Pravac* i *Kružnicu* zamislio u jednome kadru), izvodili bi ih najčešće u više kadrova,

ponekad tek sa zamaskiranim ili 'zafrkantski' obilježenim montažnim spojevima. Nakon dugačkoga razdoblja montažno-naracijske klasične animacije - osobito one holivudske - modernistička je animacija u individualaca iz četrdesetih i pedesetih (npr. Alexeieffa i McLaren), a osobito ona šezdesetih godina prošlog stoljeća povremeno iskušavala i filmove u jednome kadru/slici kao prirodno svojstvo činjenice da je film tipično prostorno fiksirana *slika* unutar koje se može smjestiti cijeli prizor, ne samo u prostornoj nego i u njegovoj vremenskoj protežnosti (u nas je takav očit primjer *filma-slike* antologijska *Znatiželja* Borivoja Dovnikovića, ali ima ih dosta 'jednokadarskih' u zagrebačkoj animaciji). Do prave 'invazije' djela u jednom kadru došlo je u sklopu novouvedenog *umjetničkog videa* (s polazno zanemarivim tehničkim mogućnostima montaže, odnosno montažnoga 'miksanja' slika). I tu je djelo od jednog kadra, zamišljeno poput jednokratne slike s dinamičnim prizorom i dinamičnim pristupom prizoru, bilo prirodan izbor likovnim umjetnicima koji su se radoznalo upuštali u videosnimanje, te su, primjerice, naši pioniri videa svoje prve videoradove radili isključivo u jednome kadru (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak i dr.). Ali i oni su - čim su uz mogli - obratili pažnju mogućnostima montažno konstruiranih videa, te je tako video u jednome kadru ostao tek nenaglašena opcija. Elektronsko snimanje uživo, potom mogućnost snimanja kamerama koje mogu raditi satima, uz pomoć kaset napunjenih vrpcama za višesatno snimanje, a potom i digitalna tehnologija velikih 'pamtilačkih' kapaciteta, tehnološki su otvorile nesputane mogućnosti višesatnoga dugoga kadra. Time su, osobito u mediju videa, djela od jednog kadra postala standardan izbor koji se čak i ne zapaža kao neka posebna 'disciplina' ili 'grana'. Ovaj je festival odlučio pridonijeti kulturalnome naglašavanju ove podrazumijevane disciplinarne opcije. Predočava film u jednome kadru kao osobitu vrstu, kategoriju filmova koja - mimo spontanog, prigodnog interesa autora - može dobiti i svoju širedruštvenu 'standardizaciju', tj. postati izlučivom disciplinom s mogućnošću uspostave 'aktivne tradicije', one u kojoj se filmovi i autori nadovezuju, bilo da se ugledaju u prethodna i okolna djela, da dalje razvijaju neke naznačene mogućnosti, bilo da se uzajamno osporavaju i svoja djela kontrastiraju jedni od drugih. Trenutna 'tradicija' filmova u jednome kadru tek je povjesničarski 'rekonstruktivna', sastoji se u rekonstrukciji izoliranih i rasutih, singularnih pokušaja, uglavnom nije riječ o 'aktivnoj tradiciji'.

- Nisam baš sve filmove razmotrio u ovome pregledu, naprosto jer nisu tipski posebno zanimljivi, a individualno i nisu vrijedni posebna osvrtu u takvu, ipak tek globalno-preglednu, tekstu.
- Pokojni jugoslavenski filmski teoretičar Dušan Stojanović, uočivši jaku prisutnost takva pristupa osobito u filmovima zagrebačkih eksperimentalista neko vrijeme radenih pod krilaticom 'antifilma', nazvao je takav pristup *fiksacijom*, *filmom fiksacije*. Evo njegovih izvornih odredaba toga tipa postupka kao i načelnog 'efekta' takva pristupa: *Redukovanje bilo kakve nadgradnje osnovnog materijala medijuma dovelo je do optičke i zvučne fiksacije na određeni objekt. 'Antifilm' se bio predao statičnom posmatranju. Trebalo je da se potone u vreme-prostor. Trebalo je da se ispita smisao umrtvljenog bitisanja. Trebalo je da se u ograničenom vidu naše percepcije čulnog sveta, tako podložne nesavršenostima čula, otkrije sveopšte kretanje koje struji u njihovim venama nedostupnim našem oku, neprekidno pulsiranje koje slabim uhom nismo u stanju da razaznamo. Anti film' je želeo da koncentrisanim prodorom duha u materiju nadoknadi ograničenost čula. Postigao je više od toga. Fiksacija kao osnovno načelo 'antifilma' odvela nas je u oblast transcendentnoga onog trenutka kad smo [...]< 'slučajnim' vezama nepo mičnoga fenomenološkog sveta počeli da otkrivamo duboki smisao bitisanja. Dijalektički princip što leži u osnovi kinematografa: dinamično u statičnome i obrnuto, apsolutno u relativnome i obrnuto, privoleo nas je da gledamo ne nervoznim trzajima živog i živahnog oka pre ko ovog ili onog deliča sveta koji nas okružuje, već upornom, tvrdoglavom koncentracijom na usamljeni objekt što drsko odbija od sebe svaki smisao prividom slučajnosti svog položaja i oblika. Sve je drugo u subjektu. Otkrivamo svoje žive svetove u nepokretnim, mrtvim svetovima predmeta - / ljudi! - što su izvan nas. Empatija, otkrivanje sopstvenoga ja umesto otkrivanja sveta, trijumf spirituelnoga u nečemu što spirituelno nije. Tako fiksacija, putovima dijametralno suprotnim od tradicionalnih puteva dinamičkog filma, stiže ponovnom velikom cilju duha. Upiremo pogled ne da bismo saznali, već da bismo doživeli.*

(Dušan Stojanović, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: Vlastito iz danje pisca, str. 155-156)

- Ovu je sintagmu istaknuo beogradski kritičar Slobodan Novaković, promotor 'novoga jugoslavenskog

filma' i modernističkog filma uopće, kako bi upozorio na tu detektiranu - i hvaljenu - osobinu jednog krila modernističkog filma (posebno na filmove Antonionija i Fellinija, ali i na ondašnje 'novojugoslavenske' filmove, podjednako kratke i cjelovečernje.

- Ovaj je film umalo dobio glavnu nagradu festivala. Kod mene, kao člana žirija taj film, kako je očito iz moje karakterizacije, nije imao nikakve šanse da uopće bude i izdaleka razmatran za nagradu, a ipak smo njega polazno nagradili. Naime, kako ni jedan od mojih favorita nije imao nikakvu šanse za nagradu u očima mojih kolega u žiriju, odluke o nagradi posve sam prepustio njima - jer su se oni međusobno visoko podudarali u preferencijama. No, već donesena odluka o nagradi *Glazbenim stolicama* promijenjena je odmah po proglašenju, i to na intervenciju gledatelja i participirajućih autora, jer je verzija filma prikazana na službenoj projekciji festivala bila sastavljena od više kadrova, ne od samo jednog. Umjesto *Glazbenih stolica*, nagrada je potom dodijeljena filmu *Real Time*, koji je otpočetak diskusije bio ozbiljna alternativa za nagradu, Biittner i Imamović su se ionako kolebali bi li njega nagradili ili *Glazbene stolce*. Naravno, svi smo se pitali, i publika, i članovi žirija i organizatori, kako je uopće mogao biti selektiran, a još k tome istaknut za nagradu, film koji krši propozicije natječaja. Kako to da ni selekcijska komisija, ni vrlo strukovni žiri (dva snimatelja, od kojih je Imamović i redatelj, i jedan teoretičar montaže - ja) nije vidio da je riječ o filmu u više kadrova? No moje ponovno pregledavanje kasete za potrebe ovoga osvrta uputilo je na činjenicu da su se *Glazbeni stolci*, očito, javili u dvije varijante. Jedna je varijanta bila na oglednoj vrpce za selekciju, i nju je gledala selekcijska komisija zajedno s organizatorima, a i nju je gledao žiri na posebnoj projekciji posljednjeg dana (jer je odluku trebalo donijeti rani je). Najzad, to je bila vrpca koju sam i ja ponovno pregledavao za potrebe pisanja ovoga teksta. Međutim, druga je očigledno bila verzija koju je autor poslao za službenu projekciju. Ogledna verzija doista je u jednome kadru. Ona, koja je službeno prikazana, očito je bila u više kadrova. Poduka za sljedeći festival očita je: filmovi se moraju višekratno kontrolirati - ne samo na temelju oglednih kasete za selekciju, nego i onda kad stignu vrpce za službeno prikazivanje.

- Akcija je snimljena za film Igora Mirkovića *Sretno dijete* (zato je naveden kao koautor i Igor Mirković), iako snimka nije ušla u konačan Mirkovićev film, nego se pojavila ovako osamostaljeno).