

# RATNI FILMOVI

## O humanosti u žrvnju destrukcije

Neupitan je značaj ratnoga žanra u suvremenom filmu. Djela toga žanra, dapače, nalazimo u širokom rasponu nacionalnih kinematografija, a podjednako tematski zadiru u različite ratne sukobe – prije svega ipak one što su se zbivali u posljednjih stotinjak godina.

I nadalje je razvidna prevlast djela s temom Drugoga svjetskog rata, a naslovima o kojima je riječ u ovome poglavlju možemo pridružiti japanski film *Oba: Posljednji samuraj* (Hideyuki Hirayama, Japan, 2011), kineski *Natrag u 1942.* (Feng Xiaogang, Kina, 2012), ruski *Staljingrad* (Fjodor Bondarčuk, Rusija, 2013), američki *Nesalomljivi* (Angelina Jolie, SAD, 2014), britansko-američki *Igra oponašanja* (Morten Tyldum, SAD, 2014), estonski *1944* (Elmo Nüganen, Estonija/Finska, 2015) te svakako i mađarski film *Saulov sin* (László Nemes, Mađarska, 2015). Ti filmovi dosljedno upotpunjuju suvremenu kulturnu sliku najvažnijega ratnog sukoba u povijesti čovječanstva, odnosno nadograđuju prevlast zapadnjačke percepcije. Ako je pak djela o Prvome svjetskom ratu znatno manje, poput američko-australskoga filma *Izvor nade* (Russell Crowe, Australija/SAD, 2014) ili ruskoga *Bitka za Sevastopolj* (Sergej Mokricki, Rusija/Ukrajina, 2015), zanimljiv je južnokorejski osvrt prema Korejskome ratu (1950–1953) u filmu *Bojišnica* (Jang Hoon, Južna Koreja, 2011). U američkome je filmu jasno

da su suvremeni ratovi (pr. u Iraku, Afganistanu) i vojni upliv na raznim stranama svijeta već i ranije zasjenili ostvarenja o Vijetnamskome ratu pa od *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, SAD, 2012), preko *Jedinog preživjelog* (Peter Berg, SAD, 2013) ili *13 sati: Tajni vojnici Bengehazija* (Michael Bay, SAD, 2016), pa sve do *12 hrabrih* (Nicolai Fuglsig, SAD, 2018) opažamo raznovrsna tumačenja, ideološke stavove ili čak i nenametljivu kritiku rata. Izni-man u raščlambi suvremenoga načina ratovanja svakako je *Pogled s neba* (Gavin Hood, Velika Britanija, 2016), a ne treba zaboraviti ni hrvatske filmove o Domovinskome ratu.

Jasno je da u navedenim ostvarenjima nema glorifikacije rata, već opažamo požrtvovnost sudionika s glavnim ciljem zaustavljanja daljnjih ratnih sukoba, kao i česte moralne dvojbe o stradanju ugroženih. Tako nema sumnje da je ratni film dosegnuo novu razinu zrelosti, često i vrhunske kvalitete.

# POSVETA KLASIČNOM HOLLYWOODU

*PUT RATA (WAR HORSE)*, redatelj: Steven Spielberg, SAD, 2011.

Prisjetimo li se podatka da je Steven Spielberg 1970-ih bio jedan od tzv. *movie brats*, mladih redatelja koji su većinom profilirali novoholivudski postmodernistički pristup (uz njega su još bili Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, George Lucas i John Milius), ne čini nam se začudnim da čak i najnovije ostvarenje toga filmskog velikana u prijevodu naslovljeno *Put rata* poseže u riznicu klasičnoga filma. Riječ je o djelu smještenu u razdoblje uoči i za vrijeme Prvoga svjetskog rata, a u središtu mu je odnos protagonista (na izmaku adolescentskog uzrasta) i konja, ali ta je plemenita životinja i katalizator raznih sudbina na bojišnici i u zaleđu. Ne iznenađuje pritom trajanje filma (preko dva sata) jer jasno je da obrada navedene teme zahtijeva epsku širinu te veći broj likova i događaja. Potpisnici scenarija Richard Curtis i Lee Hall adaptirali su ideje istoimenoga književnog izvornika namijenjena djeci koji je osmislio Michael Morpurgo još 1982.

U plodnom stvaralaštvu Stevena Spielberga oduvijek zapažamo snažnu emocionalnost, sve do sentimentalnosti koja ipak rijetko prelazi granice kiča ili patetike. Takav je slučaj i u *Putu rata*, gdje se slikovne krajnosti od pastoralne idile do ratnoga pustošenja uprizorene kamerom Janusza Kamińskiego povezuju s glazbenim udjelom Spielbergova suradnika Johna Williamsa, a opreka poku-

šaja očuvanja humanih vrijednosti i ratnog žrvnja postaju okosnica na kojoj se razabiru sudbine protagonista.

Nema dvojbe da je upravo konj Joey središnja osobnost čitavoga filma premda je uloga mladića Alberta (Jeremy Irvine) itekako važna. Mladić nije neprestano prisutan na egzistencijalnom putu konja, što mu zasigurno umanjuje dramaturšku važnost. Ipak, bitan je zbog održanja strukture čitave filmske cjeline, uslijed toga što se obiteljska zajednica narušena tijekom rata i zajedništvo sa životinjom naposljetku potvrđuju u potpunoj obnovi bez pogibeljnih stradanja. No dojmljivost se filma gradi na fascinantno odrađenoj ulozi konja. Doista je teško odrediti koliko je taj učinak plod dresure, a koliko računalne tehnologije. Pritom je jasno da se *Put rata* fokalizira kroz više likova – uvijek vezanih uz tu plemenitu životinju. Arhetipsku karakterizaciju temeljne filmske obitelji nakon prodaje Joeyja vojsci slijede engleski časnik, koji strada već u prvom sukobu s Nijemcima, dvojica mladih Nijemaca strijeljanih zbog dezerterstva, francuska djevojčica i njezin djed u pokušaju zadržavanja konja. Zatim pripadnici njemačke vojske izrabljuju Joeyja za vuču topova, što je posve simbolično poništavanje prirodnooga reda destruktivnom vojnom ideologijom. Bijeg iz zatočeništva kroz *ničiju zemlju* i ponovni prelazak u okrilje engleske vojske dovode i do ponovnoga susreta s ranjenim Albertom, uz razrješenje koje iznova uključuje djeda Francuza i završni povratak domu.

Sasvim je jasno da Steven Spielberg slijedi sastavnice vlastitoga stila i svjetonazora, ali se, kao što napominje kritika, osvrće i spram barem dvaju klasika, Johna Forda i Davida Leana. Ipak, nema dvojbe da je navedeni oslonac i stilski i kontekstualno propušten kroz vlastitu stvaralačku prizmu. Prisjetimo li se da je u Fordovu stvaralaštvu obiteljska zajednica često jezgra filma, ali i

temelj stvaranja šire društvene zajednice, ne čudi nas i Spielbergova interpretacija istovrsnoga motiva. Mjestimična razmeđa sentimentalnog i komičnog, podcrtana grubošću razdoblja i podneblja, nije tek postmodernističko variranje, već samosvjestan postupak kojim se s lakoćom prelazi vremenski jaz – i od ratnoga razdoblja, kao i od filmskog konteksta klasičnoga. Također, prostorna širina Leanova stvaralačkog zahvata barem se djelomice rekonstruira i u *Putu rata*, dakako, prožeta činjenicom da je Steven Spielberg razmjerno često posezao u ratne sukobe kao zaleđe svojih ostvarenja. Djela je Davida Leana obilježavala i montažerska preciznost, koja je razvidna i u *Putu rata*. No u ovome se filmu Steven Spielberg osvrće i prema tradiciji filmova klasičnoga razdoblja sa životinjskim likovima, i središnjim i sporednim, ali i prema djelima o Prvome svjetskom ratu, poglavito *Na zapadu ništa novo* (Lewis Milestone, SAD, 1930), prijelomnom u prožimanju europskoga proturatnog senzibiliteta i američkoga ratnog žanra. Zbog tematskoga određenja odnosa životinje kao simbola prirodnog, ali i individualne slobode, te ratnog žrvnja kao iskaza destruktivnosti i poništavanja humanih vrijednosti, posve je jasno da su vrlo labave poveznice *Putu rata* sa žanrovskim remek-djelom o Drugome svjetskom ratu, Spielbergovim filmom *Spašavanje vojnika Ryana* (SAD, 1998). Spielberg zasigurno i nije kanio reinterpetirati vlastiti iskaz očevidan u tome iznimnom filmu – premda i u ovome ostvarenju opažamo naturalizam borbenih scena. Sam svršetak površno se može učiniti artificijelnim upravo zbog suprotnosti naznačenoga naturalizma i sentimentalnoga okrilja posljednje scene te povratka kući i obitelji. Ta je scena ipak i iznimna posveta *klasičnom hollywoodskom filmu*, možda i ponajviše stvaralaštvu Johna Forda, žarkocrvenim nebeskim zaleđem i metaforom ratnih stradanja...

Premda nije posrijedi film definiran kao vrhunsko djelo ratnoga žanra, *Put rata* donosi slojevit kontekst filmske interpretacije Prvoga svjetskog rata. Spielbergov je rad posve postmodernistički prikupio povelik raspon utjecaja i modelirao ih sukladno vlastitoj stilu i tematskim preokupacijama. Uz osvrt prema nasljeđu klasičnoga filma, *Put rata* je i vrsna interpretacija povijesnoga, znatne prostorne i vremenske širine – u njemu uočavamo razne oblike ratovanja, od sloma aristokratskoga konjaništva do patnji u rovovima, uz pomnu rekonstrukciju stradanja okupiranoga stanovništva ili zaleđa bojišnice. Označimo li protagonistova konja kao simbol plemenitosti te slobode i snage, znakovita je scena njegova sučeljavanja s tenkom – simbolom dehumanizacije i destrukcije, zatim galop preko *ničije zemlje* te sekvenca u kojoj engleski i njemački vojnik tu životinju oslobađaju bodljikave žice. Pritom nas sličnosti njihova habitusa, usprkos nacionalnim razlikama i zaraćenim stranama, mogu podsjetiti na izniman francuski film *Sretan Božić* (Christian Carion, Francuska/Njemačka/Velika Britanija/Belgija/Rumunjska, 2005) o božićnome primirju 1914, ili pak videospot za skladbu Paula McCartneyja *Pipes of Peace* (1983), nadahnut istim događajem. Završni prizor Spielbergova filma suprotnost je onomu kanadskoga rada o tzv. Trećoj bitki za Ypres 1915, naslovljena *Passchendaele* (Kanada, 2008), glumca, scenarista i redatelja Paula Grossa. Naime u tome je filmu razvidna pogibija kanadskih vojnika, a na obzorju se opaža konj bez jahača.

Zasigurno je zanimljiva tematska korespondencija *Put rata* s hrvatskom ratnom dramom *Josef* (Stanislav Tomić, Hrvatska, 2011) – dovršenom tek nekoliko mjeseci prije Spielbergova djela. Taj je film također posegnuo duboko u prošlost Prvoga svjetskog rata i samim izborom teme gotovo je iznimka u okvirima domaćega ratnog žanra. Nedostatak ostvarenja s tematikom toga povijesnog

razdoblja u hrvatskoj kinematografiji razvidan je, ali i posve razumljiv. Uspon socijalističke Jugoslavije usmjerio je žanr prema iščitavanju partizanske mitologije, a nastanak samostalne hrvatske države zadesio je Domovinski rat pa su novija žanrovska djela radije posezala za znatno bližim razdobljem. Vremensko-prostorno zaleđe *Josefa* je druga ratna godina, 1915, i galicijsko podneblje, bojišnica austrougarske vojske, dijelom koje su bili i mnogobrojni Hrvati. Slikovna sastavnica filma u izvedbi Mirka Pivčevića uspješno predočava ratno beznađe, kaotičnost sukoba i metaforičnu pustoš očitovanu u ogoljeloj prirodi i porušenim građevinama. Niska zasićenost kolorita, koji naginje monokromatskom, interpretira teksturu fotografija razdoblja, a povremene su stilizacije dodatak profiliranom snimateljskom rukopisu.

Sličnosti dvaju ostvarenja pronalazimo i u činjenici da *Josef*, baš poput *Puti rata*, ratni žrvanj percipira kroz više likova jednake važnosti, ali i likova koji tijekom filma stradaju. Ali ako je poveznicom u Spielbergovu radu konj, u Tomićevu je to pločica s identitetom vojnika, identitetom koji preuzimaju trojica protagonista. Hrvat vodnik Josef (Neven Aljinović Tot), Austrijanac natporučnik Tiffenbach (Alen Liverić) i Rus kapetan Serjoža (Dražen Šivak) nisu zapravo stalni središnji likovi, važnost im se izmjenjuje u raznim segmentima. Autori – redatelj Tomić i scenarist Mario Marko Krce – zapravo interpretiraju *legendarnu predaju* da je Josip Broz Tito ustvari bio Rus pa to elaboriraju kroz vlasništvo pločice s njegovim imenom. U *Josefu* uočavamo i dekonstrukciju uloge manje vojne postrojbe, u žanru često označene i mikrosvijetom kroz koji se percipira ratna pogibelj, ali i junaštvo. Međutim junaštva u ovom slučaju nema jer jednu postrojbu strijeljaju, a drugu unište Kozaci. I taj film, baš kao i *Put rata*, postaje dosljednom kritikom razarajućega Velikog rata, no dok Spielbergov rad rat-

nu kroniku bilježi sa znatnim emocionalnim udjelom, Tomićev to čini s odmakom. Ipak slike ratnoga žrvnja percipirane u tim dva-  
ma primjerima *sedme umjetnosti* skladno se uklapaju i u šira kul-  
turna i umjetnička tumačenja prvoga rata u povijesti koji je postao  
i svjetskim.

(Proširena verzija teksta objavljenog u „Vijencu“, br. 467, 26. siječnja 2012)



# JUNAŠTVO OBIČNIH LJUDI

*DUNKIRK*, redatelj: Christopher Nolan,  
Velika Britanija/SAD/Francuska/Nizozemska, 2017.

Dugo očekivani film *Dunkirk* scenarista, redatelja, ali i suproducenta Christophera Nolana bez ikakve je sumnje nova uzlazna sastavnica stvaralaštva toga izuzetnog filmskog autora kao i samoga ratnog žanra. Brižljivo pripreman više godina, *Dunkirk* je, dakako, filmska rekonstrukcija povijesne bitke Drugoga svjetskog rata tijekom koje se krajem svibnja i početkom lipnja 1940. četriri stotine tisuća savezničkih vojnika našlo u okruženju njemačkih trupa, a njihovoj zamalo potpunoj evakuaciji – nazvanoj „Operacija Dinamo“ – ponajviše su pomogli britanski civili raznovrsnim mirnodopskim plovilima. Iako je s vojnog stanovišta bila riječ o golemom porazu nakon kojega je ubrzo uslijedila i kapitulacija Francuske, pothvat je zapravo podigao moral engleske nacije upravo prije Bitke za Britaniju – prvoga osvajačkog neuspjeha nacista. Ne čudi nas stoga ni manji niz filmskih djela o tome događaju, više dokumentarnih negoli fikcijskih. Pa ako u dokumentarnoj vrsti povučemo kronološku crtu od kratkoga filma *Bitka za Dunkirk*, nastaloga netom nakon samoga događaja, barem do filma *Druga strana Dunkirka* (2004), jasna su izravna tumačenja ogrnuta ruhom slikovnoga i zvučnoga povijesnog izvora. U igranome pak filmu, o bitki za Dunkirk referiralo je nekoliko žanrovski raznovrsnih djela u rasponu od američkoga filma *Gospođa Miniver* (William Wyler, SAD, 1942) do britanskih filmova *Okajanje* (Joe Wright, Velika Britanija, 2007) i, u nas nedistribuiranoga, *Their Finest* (Lone

Scherfig, Velika Britanija, 2016). Međutim u izravnom rekonstruiranju bilježimo tek britanski ratni film *Dunkirk* (Leslie Norman, Velika Britanija, 1958) i istoimenu BBC-jevu trodijelnu televizijsku dokudramu (Alex Holmes, Velika Britanija, 2004). Ako je pritom zaboravljeni crno-bijeli klasik britanskoga filma interpretaciji povijesnoga pristupio *ab ovo*, hvaljena suvremena dokudrama se kronološki oslonila o svih deset dana „Operacije Dinamo“, rabeći faktografiju kao temelj filmskoga iskaza.

Nolanov *Dunkirk* započinje *in medias res*, usred žestokih napada na postrojbe smještene na obali mora. Pritom je struktura filma poput *triptiha*, odnosno javlja se neprestano gradiranje triju segmenata: mola (jedan tjedan), mora (jedan dan) i zraka (jedan sat), a nelinearnost kronološkoga sagledavanja je retorički postupak kojim se snažnije veže gledateljeva percepcija u slaganju vrsnoga dramaturškog mozaika. Dakako, Nolanu poigravanje s nelinearnim nije strano. Bilježimo ga u filmovima *Memento* (SAD, 2000), *Početak* (SAD, 2010) i *Interstellar* (SAD/Velika Britanija, 2014), a samosvojnost pristupa u svakome od njih nadograđena je i u *Dunkirku* – snažnim isprepletanjem mola, mora i zraka. Postupno sažimanje trajanja tih odvojaka predznak je dinamici i raspletu visokoga intenziteta. Širok je i raspon središnjih likova pa od mladoga vojnika Tommyja (Fionn Whitehead), u nastojanju spasa od pogibelji, njegovih sudrugova Gibsona (Aneurin Barnard) i Alexa (Harry Styles), zatim časnikā Boltona (Kenneth Branagh) i Winnanta (James D’Arcy), preko posade brodića predvođene Dawsonom (Mark Rylance), njegovim sinom Peterom (Tom Glynn-Carney) i mladićem Georgeom (Barry Keoghan), sve do pilota RAF-a Farriera (Tom Hardy) i Collinsa (Jack Lowden) uočavamo i raznolike reakcije na egzistencijalna zbivanja – od straha do požrtvornosti – a sve ih naposljetku ipak povezuje humana perspektiva u kojoj očuvanje vlastita života ne smije biti nauštrb drugoga.

Šturih dijaloga, s uglavnom tjeskobnim glazbenim *scoreom* Hansa Zimmera, *Dunkirk* je film koji se oslanja o snažan spoj slikovnosti i unutarprizornoga zvuka. Gledateljeva je empatija tako vezana uz neprestana pogibeljna zbivanja, napade zrakoplova, bombardiranja ili torpediranja brodova ili pak oružanu paljbu na nasukan brodić na koji su se nakratko sakrili pripadnici škotske regimente i trojica mladih vojnika. I dok vojnik Tommy tek na petom plovilu (Dawsonovu brodiću) nalazi spas, časnik Bolton nakon evakuacije 335 000 britanskih vojnika ostaje na molu da bi pomogao spasiti i francuske postrojbe. Pilot Collins je srušen, ali nalazi utočište dok se pilot Farrier nakon junačkoga pothvata zrakoplovom bez goriva spušta na neprijateljski teritorij i biva zatočen. Upravo je percepcija neprijatelja u ovome filmu izrazito zanimljiva. Naime ne samo da se ne označava njihova nacionalna i ideološka pripadnost (radi se o Nijemcima nacistima) nego se do samoga zarobljavanja Farriera i ne vide. Time se produbljuje retoričnost iskaza – kao vrlo daleka razrada postupka čije ishodište nalazimo u ratnome filmu *Izgubljena patrola* (John Ford, SAD, 1934), o maloj britanskoj postrojbi izgubljenoj na bespućima nekadašnje Mezopotamije. Užarena pustinja toga djela u *Dunkirku* je zamijenjena pješčanom obalom te valovitim morem i beskrajnim plavetnilom neba, a opažaj je urbanoga vrlo kratak i znakovite uloge u građi filma.

Usporedimo li pak *Dunkirk* s nedavnim izvrsnim ostvarenjem *Greben spašenih* (Mel Gibson, SAD/Australija, 2016), jasno je da su oni u filmskom tumačenju ratnoga realizma Drugoga svjetskog rata poput dviju strana žanrovske kovanice. *Greben spašenih* se tako usmjerava prema naturalističkome iskazu ratnih užasa, dok je *Dunkirk* izrazito evokativan, a pritom zbog visokoga stupnja retoričnosti nimalo manje dojmljiv. Zanimljivo je da izvorišta tih smjernica ratnoga filma nalazimo u dvama naslovima nastalim iste

(1998) godine: naturalističko u *Spašavanju vojnika Ryana*, a evokativno – primijetili su to domaći kritičari – s jasnim osloncem o filozofsko, čak i vjersko, u *Tankoj crvenoj liniji* Terrencea Malicka. Sustežući se dakle od eksplicitnih odraza stradanja mnogobrojnih vojnika, Nolan u gledatelja izaziva manje mučan, no podjednako intenzivan osjećaj ratnoga žrvnja. Nemoćni vojnik prignječen o mol bombardiranim brodom, tijela što plutaju plićakom ili jauci stradalih u nafti zapaljenoj na morskoj površini dosljedno evociraju nemogućnost izmicanja pogibelji, pa kada u završnici pristignu civilna plovila iz Engleske, jasno je i olakšanje – koje ipak nije potpuno, zbog sporadičnih napada neprijateljskih zrakoplova. I nakon što se u frenetičnoj usporednoj montaži odagna opasnost dvaju zrakoplova, na moru uspješnim manevriranjem brodićem, a ponad mola djelovanjem pilota Farriera, upravo prizor njegova leta bez goriva nad obalom doseže razinu transcendentnosti, razinu osnaženu i promjenom glazbenog ugođaja te još nekolicinom prizora pilotova leta, zatim dolaskom Dawsonove brodice do britanskih litica te naposljetku i putovanjem vlakom kroz još uvijek mirnodopsko englesko zaleđe. Posežući u toj sekvenciji i za izravnim povijesnim navodima iz onodobnoga tiska, Nolan je propitao individualnu kao i društvenu percepciju evakuiranih koji su od poraženih postali junacima – pa je svršetak i nenametljiva posveta znanim i neznanim sudionicima glasovite bitke, ali i zoran iskaz ustrajnosti u otporu neprijatelju u nasrtaju.

Primijetimo li sugestivan montažerski učinak Leeja Smitha u sasvim razgovijetnom povezivanju triju narativnih segmenata, kao i izvrsnu filmsku fotografiju Hoytea van Hoyteme, preciznoga oslikavanja raznih prostora, ugođaja i doba dana, ne treba zaboraviti da grandiozna filmska slika nastaje kao kombinacija filmskih vrpca od 65 mm te digitalnih IMAX-kamera (također 65 mm) pa se taj spoj

tradicionalnoga i suvremenoga doima sasvim primjerenim u oslikavanju gotovo osamdeset godina udaljenog događaja. Ipak treba naznačiti da su upravo redateljski postupci Christophera Nolana *Dunkirk* podigli do izrazito visokoga kvalitativnog praga. Spretna koordinacija triju segmenata osnažena je primjerenim odabirom planova, stanja kamere ili očišta, a nema sumnje da se gledatelj u recepciji nalazi zamalo uz same likove pa je njegovo svjedočanstvo i izravno u toj rekonstrukciji povijesnoga. Jasna je i vjerodostojnost zračnih bitaka, vojnih i civilnih brodova kao i zrakoplova, a u vršnim glumačkim tumačenjima valja izdvojiti Fionna Whiteheada, Marka Rylancea te napose Kennetha Branagha. Svaki je od njih sjajno označio habitus i djelovanje tumačenih likova, obogatio dakle ovaj film različitim individualnim aspektima važne bitke.

*Dunkirk* nesumnjivo jest vrhunski doseg Christophera Nolana, možda i važniji nego što je to bila trilogija *Batmana* (2005, 2008, 2012) ili pak znanstvenofantastični *Interstellar*. Taj impresivan film Nolana iznova potvrđuje kao filmaša koji s lakoćom autorski stav uklapa u djela namijenjena širem gledateljstvu i visokopračunskim produkcijskim zahtjevima. Također, u žanrovskom je smislu kvalitetom sasvim „uz bok“ Gibsonovu *Grebenu spašenih*, a zanimljivim se zasigurno čini podatak da bi Ridley Scott za koju godinu – nakon trilera o europskome terorizmu 1970-ih radnoga naslova *Sav novac na svijetu* i još nenaslovljenoga nastavka filma *Alien: Savez* – trebao režirati film *Bitka za Britaniju* pa bi, usprkos razlikama u opusima i stilovima dvaju velikana *sedme umjetnosti*, Nolanov i Scottov film spretno korespondirali u povijesnome, tematskom i kontekstualnom smislu kao vrsna rekonstrukcijska tumačenja žanra i Drugoga svjetskog rata.

(Tekst nije prethodno objavljen)

# POSVETA FILMU ČETRDESETIH

*TAJNA VEZA (ALLIED)*, redatelj: Robert Zemeckis,  
Velika Britanija/SAD, 2016.

U suvremenim ostvarenjima o Drugome svjetskom ratu razmjerno je malen broj djela špijunske tematike, a njihovi kvalitativni dosezi – uz poneku iznimku – nisu znatni. Prisjetimo li se primjerice britansko-američkoga filma *Enigma* (Michael Apted, Velika Britanija/SAD, 2001), o otkrivanju njemačkoga tajnog koda, nizozemskoga filma *Crna knjiga* (Paul Verhoeven, Nizozemska/Njemačka/Velika Britanija/Belgija, 2006), o Židovki koja postaje špijunkom pokreta otpora, ili pak ruskoga filma *Špijun* (Aleksej Adrianov, Rusija, 2012), o raskrinkavanju njemačkoga špijuna netom prije napada na Sovjetski Savez, možemo im priključiti i *Tajnu vezu* glasovitoga američkog redatelja Roberta Zemeckisa – o paru špijuna, Kanađaninu Maxu Vatanu (Brad Pitt) i Francuskinji Marianne Beauséjour (Marion Cotillard), koji su se zbog izvršenja zadatka u marokanskom gradu Casablanci pretvarali da su bračni par, da bi u Londonu doista zasnovali obitelj koja se poslije istražuje zbog sumnje da je Marianne zapravo njemačka špijunka.

Scenarist Steven Knight u strukturiranju se predložka dijelom poslužio stvarnim svjedočanstvom iz ratnoga razdoblja, ali je u razradi obogatio kontekst izravnim referencijama na povijesno, kulturno i filmsko. Tako Zemeckis i Knight uspostavljaju filmsku cjelinu dviju zemljopisnih suprotnosti, sjevernoafričke i britanske,

uz francuski dodatak, ujedno se izravno referirajući na filmsko nasljeđe prve polovice 1940-ih. Dok nema sumnje da je smještanje radnje u marokanski grad izravna posveta znamenitoj *Casablanci* (Michael Curtiz, SAD, 1942), nadahnutost klasičnim filmom znatno je prigušenija tijekom zbivanja u londonskome okružju, i zadire većinom u djela špijanskoga predznaka nastala tijekom navedenoga razdoblja, poglavito u naslove Alfreda Hitchcocka kao što su *Strani dopisnik* (1940) ili *Saboter* (1942). No uočavamo i tematsku sličnost s Hitchcockovim romantičnim trilerom *Sumnja* (1941), u kojem supruga posumnja da je suprug želi ubiti, pa i geografsku sa zaboravljenim britanskim akcijsko-pustolovnim ratnim filmom *Čovjek iz Maroka* (Max Greene, Velika Britanija, 1944), također smještenim u Maroko i Englesku. U takvim se postavkama zanimljivim čini i da se osvrt prema *Casablanci* u dvjema prigodama nenametljivo uklapa i u drugi dio filma, referiranjem na francusku himnu i završnicom u zračnoj luci.

Ipak nema sumnje da je neopravdano uspoređivati Zemeckisov film s Curtizovim, zacijelo i stoga što je sasvim razvidno da Zemeckis ne nastoji oponašati to vrhunsko ostvarenje klasičnoga Hollywooda. Dapače, posveta *Casablanci* što je uočavamo u *Tajnoj vezi* sasvim se jasno ugrađuje u cjelokupan opus Roberta Zemeckisa, filmaša čija je sklonost percipiranju i restrukturiranju društvenih i kulturnih mitova razvidna od samih početaka, a naj-naglašenija je u prvih petnaestak godina njegove karijere. Prisjetimo se da je njegov prvijenac *Ruku svoju mi daj* (1978) posvećen fenomenu bitlsomanije, znanstvenofantastična komedija *Povratak u budućnost* (1985) zadirala je u mladenačke pomake 1950-ih i nastanak *rock'n'rolla*, dok se *Povratak u budućnost 3* (1990) izravno oslanja o vestern. Vrhunac je takva postupka nepobitno *Forrest Gump* (1994), s rekonstrukcijskim odnosom prema društvenoj i

kulturnoj povijesti SAD-a u razdoblju od 1940-ih pa sve do 1980-ih, percipiranih kroz prizmu središnjega lika.

U odnosu prema žanru *Tajna veza* slijedi postulate u Zemeckisovu stvaralaštvu naznačene još pustolovnom romantičnom komedijom *Lov na zeleni dijament* (1984), koja je osuvremenila postavke klasičnoga pustolovnog filma, zatim fantastičnom komedijom *Tko je smjestio Zeki Rogeru* (1988), što je u spoju igranoga i animiranoga zapravo referirala na *film noir*, te epskom dramom o egzistencijalnom opstanku *Brodolom života* (2000) kao jasnom interpretacijom romana *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719). Također, dok je utjecaj tehnoloških dostignuća u obradi filmske slike vidljiv još od *Povratka u budućnost*, a naglašen je i u biografskom *Putu do slave* (2015), u *Tajnoj vezi* sveden je na tek nekoliko sekvencija, uglavnom zračnih napada na London. Zbog svega naznačenoga, taj se film nenametljivo razmatra kao izravan odraz kinematografije 1940-ih. Međutim da preinaka u svome eksplicitnom postmodernizmu ne bi ostala tek izravno eklektična ili da taj film ne bi skliznuo u *pastiš*, pobrinuli su se Knight i Zemeckis samosvojnim stvaralačkim rukopisom i redefiniranjem žanrovske građe kroz okosnicu odnosa središnjih likova, zapleta i konteksta. Izgradnja odnosa dvaju špijuna razmatra se i uz inkorporiranje eksplicitnog iskaza njihovih spolnih odnosa, kao i kratkim segmentom uporabe psovki, čime se percipira iskorak iz uvriježenih obrazaca ostvarenjā razdoblja. Pomaci su razrađeni i očitovanjem homoseksualnosti protagonistove sestre ili pak kratkom percepcijom uporabe narkotika tijekom raskalašene londonske večernje zabave. Nema sumnje da su takvi pomaci nenametljivi i skladno uklopljeni u građu filma, čija se središnjica raščlanjuje kroz sukobe Saveznika i sila Osovine u tajnome djelovanju, toliko tajnome da ne samo da obmanjuje neprijatelja već može potkopavati i temeljnu obi-



teljsku zajednicu. Pritom je jasna i suprotnost institucionalnoga i osobnoga, jer Vatan krši zapovijedi i nastoji opravdati suprugu, a da svršetak ne bi bio defetistički, pobrinuli su se autori primjenom flešbeka protagonističina pisma kćeri i očuvanjem krnje obitelji u poslijeratnom razdoblju.

Film je to pažljivo gradirana ritma, izmjene dramskih, emocionalnih i akcijskih segmenata. Ako je pritom Steven Knight oblikovao svrhovit predložak bez nekih većih propusta, Robert Zemeckis u redateljskim je postupcima postigao dojam neprestane nestrpljivosti i sve izraženije nelagode, svakako podcrtane i glazbom dugogodišnjega suradnika Alana Silvestrija, čije često repetitivne partiture osnažuju i gledateljevu recepciju prikazanog. Prepoznatljivost je redateljskoga rukopisa neupitna. Tako Zemeckis u ekspoziciji retorično pristupa predočavanju središnjih likova i zapleta, a mjestimična uporaba fluidne dinamične kamere prepoznatljiv je dio njegova stila. Kada se osvrće spram tradicionalnijih redateljskih formi, važnost posvećuje kompoziciji kadra i zatečenim stanjima središnjih likova. Uspostava odnosa s izvanjskim ratnim zbivanjima i često ambivalentnim sporednim likovima – u rascjepu između dužnosti i naklonosti protagonistu ili pak skrivenim nacističkim špijunima – postaje i poput sužavanja egzistencijalnoga prostora. Upravo zbog toga potvrđuje se činjenica da Robert Zemeckis u svojim filmovima kroz rad s glumcima često postiže i njihova zavidna dostignuća. Brad Pitt dojmljiv je kao špijun i muž koji želi zaštititi ženu, vrlo daleko od klišeja pukoga *filmskog ljepotana*, koji mu je priskrbljen u počecima karijere. Mjestimice je čak nalik zrelim ostvarenjima Roberta Redforda, iako mu je izričaj drukčiji. Marion Cotillard pak izvrsna je u iznijansiranoj glumi ženskoga lika za koji se ne zna tko je zapravo, a koji nosi tragičnost zbog nemogućnosti potpuna ostvarenja ljubavi u tegobnome ratnom

žrvnju. Ta je glumica u spretnome koordiniranju europskih i američkih djela u *Tajnoj vezi* iznova proširila raspon svojih mogućnosti pa se nepobitno uvrštava u sam vrh svjetskih glumačkih veličina.

Filmska je fotografija Dona Burgessa bitan dio kvalitete ovoga filma. Zasićena kolorita u sjevernoafričkome podneblju i blijedih boja u britanskome, taj je snimatelj vrsno oslikao ne samo geografske suprotnosti nego i promjenu u habitusu i djelovanju protagonista, kao i njihovih sudbina. Tako je neupitna kvaliteta *Tajne veze* – iako nije posrijedi i izvrsno ostvarenje. Razmatramo li ga u nizu ostvarenja Roberta Zemeckisa nastalih tijekom ovoga desetljeća, znatno je kvalitetnije od *Puti do slave*, a tek nešto manje intenzivno od *Leta* (2012), avijatičarske drame o prisilnome slijetanju. Usporedimo li *Tajnu vezu* s recentnijim špijunskim ratnim filmovima s temom Drugoga svjetskog rata, nema dvojbe da je to djelo podjednako snažno kao *Enigma* ili *Crna knjiga*, a uspostava je odnosa s istovrsnim ostvarenjima klasičnoga Hollywooda, pa i s *Casablancom*, potvrđuje vrsnom sponom dvaju udaljenih filmskih razdoblja. I ne samo zbog toga, u ovome se filmu Robert Zemeckis iznova potvrđuje kao zreli filmski autor, neopterećen čestim populističkim predznakom svojih radova, upravo zbog činjenice da kroz takav populizam i nadalje nadograđuje samosvojan stil i razrađuje preokupacije. Ako pritom zanemarimo da je potpisnik scenarija ratne komedije *1941: Luda invazija na Kaliforniju* (Steven Spielberg, 1979), *Tajna veza* je u Zemeckisovoj četrdesetogodišnjoj karijeri jedino njegovo ostvarenje koje se bavi Drugim svjetskim ratom, čime je taj redatelj proširio i žanrovski raspon svojega opusa.

(„Vijenac“, br. 595–596, 22. prosinca 2016)

# UMJETNINE U RATNOM VIHORU

*ODRED ZA BAŠTINU (THE MONUMENTS MEN)*,  
redatelj: George Clooney, SAD/Njemačka, 2013.

Peti je redateljski uradak američkoga glumca Georgea Clooneyja *Odred za baštinu* temeljen na povijesnim zbivanjima kako ih je vidio publicist Robert M. Edsel. Ratnom filmu *Odred za baštinu* glavna je tema savezničko vraćanje od nacista otuđenih umjetničkih djela. Clooney i suscenarist Grant Heslov i povijesnome zaleđu i izvorniku pristupaju metodom restrukturiranja konteksta, pa mijenjaju faktografske sastavnice o čak nekoliko stotina sudionika naznačenoga pothvata i žarište filma svode na manju skupinu središnjih likova, mijenjajući pritom i njihova imena. Upravo takvo žarište *Odreda za baštinu* postaje interpretacijom jezgre američkoga ratnog filma – manje postrojbe u ratnom žrvnju, postrojbe koja je svojevrsan mikrosvijet koji se pokorava vlastitim zakonima, na kraju, dakako, ipak u suglasju s višim vojnim i društvenim instancama. Ipak, ovaj uradak revidira tu žanrovsku jezgru, zacijelo i zbog činjenice da članovi manje vojne postrojbe nisu *ratnici* iako se nalaze u nesmiljenom žrvnju i njihovo djelovanje rijetko postaje i izravno oružanim. Zbog toga se i postavke središnjih likova rekonstruiraju u djelomičnoj podjeli na parove protagonista tijekom dijela filmske građe i njihovu završnom jedinstvu u raspletu.

*Odred za baštinu* u raščlambi sastavnica ratnoga filma mjestimice se može doimati arhaičnim. George Clooney okreće se prema

žanrovskim autoritetima filmske povijesti te u osvrtu poseže i za klasičnim holivudskim razdobljem, pogotovu njegovim smirajem na prijelazu u 1960-e godine. Pritom mu nisu strane ni modernističke preinake kasnih šezdesetih godina prošloga stoljeća, a oba su stila provučena kroz prizmu svježega filmskog odnosa prema Drugome svjetskom ratu, oblikovana na prijelazu iz 1990-ih u 2000-e. Film se temelji na odnosu prema kulturnome i povijesnome iskustvu. Kako se radnja *Odreda za baštinu* kronološki smješta netom *nakon* prijelomnih povijesnih zbivanja, iskrcavanja u Normandiji i sve snažnijega prodiranja kroz europski teritorij za oslobađanja od nacističke okupacije, posrijedi je ostvarenje koje gotovo *podrazumijeva* gledateljevo poznavanje žanra te podjednako povijesnoga konteksta. Ako se možda ipak ne oslanja o *Najduži dan* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962), poveznice sa *Spašavanjem vojnika Ryana* (Steven Spielberg, 1998) i televizijskim serijalom *Združena braća* (2001) znatno su uočljivije. Struktura se *Odreda za baštinu* zrcali u tim ostvarenjima, dapače, faktografski se mjestimice i poklapa, s vrlo malim kronološkim pomakom. Znakovito je pritom suglasje nekoliko filmskih segmenata. Kada se primjerice skupina protagonista iskrcava na već oslobođenu obalu Normandije, teško je ne prisjetiti se snažne početne sekvencije Spielbergova filma. I svršetak Clooneyjeva filma, u kojem ostarjeli junak nakon duljega razdoblja svjedoči vrednovanju svoga pothvata, sličan je završetku *Spašavanja vojnika Ryana* ili pak narativnim postavkama *Združene braće*.

Kulturno iskustvo opažamo i na sadržajnoj razini. Najizravniji je primjer sekvencija u kojoj se dvojica protagonista suočavaju s odbjegli i uplašenim njemačkim vojnikom. Početno je usuglašavanje suprotnosti ponuđena cigareta, čije je značenje arhetipsko u izjednačavanju oprečnih jezičnih, nacionalnih ili pak ideoloških

predznaka. No kontekst postaje složeniji kada Nijemac kao znak prepoznavanja spomene legendarnoga glumca Johna Waynea. Kako je Wayne ikonički znak vesterna, ali i ratnoga filma, navedeni se motiv može iščitati u višestrukom značenju. I povijesno se iskustvo odražava barem dvojako. Jer kada se drugi par središnjih likova nađe u egzistencijalnoj opasnosti zbog oružanog napada iz porušene zgrade, otkrije se da je neprijatelj tek unovačeni dječak adolescent, što je povijesni podatak. Nadalje, tijekom otkrivanja nacističkih zlatnih rezervi, protagonisti u jednoj vreći pronađu i zlatne zube te šutke u nelagodi zastanu; kontekst je također povijesno svjedočanstvo o nacističkim zlodjelima u kojima su žrtvama koncentracijskih logora vađeni zubi radi plemenitih metala.

Uopće nije upitno da je film Georgea Clooneyja plod konzervativnoga shvaćanja Drugoga svjetskog rata i američkoga udjela u njemu. Likovi glavnih nacista doneseni su kao izraziti negativci. Jedan od njih prijetvoran je i nastoji sakriti svoje nacističko djelovanje tvrdeći pred protagonistima da je bio tek običan vojnik, dok drugi ni nakon uhićenja nema nikakva grizodušja zbog zločinačkoga djelovanja. Jednostrano sagledavanje manje sovjetske postrojbe anticipacija je *hladnoratovskih* nadmetanja koja su uslijedila netom po svršetku Drugoga svjetskog rata. Prikrivenu američku aroganciju u prijelomnome razrješavanju ratnih sukoba uočavamo i u podatku da u središnjoj skupini stradaju protagonisti koji nisu Amerikanci, naime Britanac i Francuz. Dakako, njihovo stradanje ne prolazi bez emocionalnih ožiljaka njihovih američkih kolega i poticaj su ustrajnosti u dovršetku zadatka pa se naznačeni motiv ne doživljava kao superiornost, već kao sućut, i ostaje svrhovitim dijelom građe filma. Ipak, jasna je i nenametljiva kritika američkih vrijednosti upravo u segmentu nakon otkrivanja nacističkih zlat-

nih rezervi – kada se okupljaju najglasovitiji američki vojni zapovjednici, dok su protagonisti istoga časa marginalizirani.

George Clooney tijekom filma u više navrata razmatra pitanje jesu li potrebna stradanja da bi se sačuvala kulturna i umjetnička baština i tek završnica naposljetku naznačuje i autorski stav. Etičnost je *Odreda za baštinu* neupitna i očituje se u moralu središnjih likova, njihovoj odlučnosti pri izvršenju zadanoga cilja, ali i vjernosti tradicionalnim vrijednostima poput obitelji, što je najnaglašenije u sekvenciji večere u Parizu. A jedina protagonistica, Francuskinja, pripomaže skupini središnjih likova da otkriju otuđena remek-djela *povijesti umjetnosti* i vrate ih kamo pripadaju.

Junaci filma dakle nastoje spasiti umjetničku baštinu od uništenja shvaćajući njezinu važnost za čitave narode i njihovo kulturno nasljeđe. Ipak u povelikome nizu znamenitih djela naglašena je vrijednost *Gentskoga oltara* Huberta i Jana van Eycka te *Bogorodice iz Bruges*a Michelangela Buonarrotija, zasigurno i zbog toga što Clooney s pomoću tih remek-djela doslovno transcendiraju umjetnost na duhovnu razinu te joj dosljedno pridaje i status Božjega zahvata u umjetnikovu djelovanju. Iznova, dijaloškim navodom protagonista o djetetu u Marijinu krilu koje „zna što ga čeka“ otvaraju se i izvanfilmske poveznice – ne samo u kršćanskome smislu Isusove muke i raspeća nego i u umjetničkome – s Michelangelovom skulpturom *Pietà*.

Kad se na umu imaju profesije središnjih likova, *Odred za baštinu* može se učiniti i samosvjesnom suprotnošću glasovitoga ratnog filma *Dvanaest žigosanih* (Robert Aldrich, 1967), a zbog nazočnosti više glumačkih veličina jasne su i referencije na kasne *klasičke*, poput već navedena ostvarenja *Najduži dan*, glumačke postavne sastavljene od onodobnih „zvjezdanih“ osobnosti. No iako su

glumci Clooneyjeva filma većinom starije generacije, poveznice su i suvremene te dodiruju recentne trendove. U nekoliko se posljednjih godina pojavio niz filmskih djela s velikim udjelom glasovitih glumaca odmakle dobi, poput *Plaćenikā* (Sylvester Stallone, 2010), *Mafijaša starog kova* (Fisher Stevens, 2012) ili pak filma *Legende u Las Vegasu* (Jon Turteltaub, 2013), a tom nizu možemo dodati i *Odred za baštinu*.

Uz redateljski rukopis Georgea Clooneyja, koji – usprkos dobrohotnosti, erudiciji i transcendentnom očitovanju umjetnosti – u ovoj filmskoj cjelini ne doseže i status autoriteta filmske prošlosti, nužno je naznačiti i njegove glumačke referencije spram kasnijega razdoblja karijere Clarka Gablea. Arhaičnost *Odreda za baštinu* razvidna je i u krajnostima humornoga i sentimentalnoga, koje su obilježje klasičnoga Hollywooda, a potrebno je naznačiti da mjestimični patos uglavnom ne prelazi u patetiku, što film duguje izvedbama glumaca kao što su Matt Damon, John Goodman ili Bill Murray, svjesnih da tumačenje lika u zadanim segmentima mora odražavati kontroliranu emocionalnost. Snimatelj Phedon Papamichael paletom zasićenih boja ostvario je evokativni pomak te posvetu *klasičnomu* u žanru, kao i glazba Alexandrea Desplata koja se povremeno oslanja o glazbu filma *Most na rijeci Kwai* (David Lean, 1957). Naposljetku, prigušen i suzdržan, uz etičku potku, *Odred za baštinu* vrijedan je prilog i ratnom filmu i opusu Georgea Clooneyja.

(„Vijenac“, br. 522, 6. ožujka 2014)