

RANE KRITIKE I ESEJI ANTE PETERLIĆA

Bruno Kragić

UDK: 79.43.072Peterlić, A.

U radu se daje pregled kritika i eseja potaknutih aktualnim filmovima s kino repertoara koje je filmolog Ante Peterlić objavljivao u tisku u razdoblju 1957-71. Ti se tekstovi klasificiraju u nekoliko skupina (kritike filmova, eseji o više filmova ili pojedinom režiseru, osvrti o glumcima, osvrti na aktualne stilske tendencije) te se potom izlažu njihove temeljne postavke. U zaključku oni se nastoje uklopiti u cjelokupno Peterlićevo pisanje o filmu.

Ključne riječi: Ante Peterlić, filmska kritika, povijest filma, filmski stil

U nekih desetak godina, od kraja pedesetih do početka sedamdesetih godina 20. stoljeća Ante Peterlić intenzivno je pisao kritike i kritičke eseje o onodobnim filmskim fenomenima. Većina je tih tekstova nastala prije nego što se 1966. počeo baviti sveučilišnim nastavnim radom na Filozofskom

fakultetu i Akademiji dramske umjetnosti,¹ da bi se negdje nakon 1970. uglavnom okrenuo dužim esejima i studijama, najčešće historiografske tematike, kakve je pisao sve do kraja života.

U ovom pregledu dijela Peterličeva pisanja o filmu do početka sedamdesetih zanemarit ću mnoge njegove tekstove i to one članke koji se ne mogu definirati ni kritikom ni osvrtom ni esejom o filmu, režiseru, glumcu ili stilskoj tendenciji, dakle festivalske kronike i preglede, članke o aktualnim problemima kinematografije, intervjuue ili naknadno tiskana sudjelovanja u diskusijama,² potom tekstove o povijesnim temama³ te one primarno teorijske provenijencije, najčešće o pojedinom filmskom postupku ili žanru.⁴

¹ Ne znači to da se Peterlić, pošto je započeo sveučilišnu karijeru, »ulijenio« već da je svoje pisanje o filmu počeo drukčije artikulirati. Uostalom Peterličevo pisanje odlikuje visok stupanj kontinuiteta tema kojima se bavio te će se on kasnije često vraćati, u dužim analitičkim tekstovima temama i autorima koje je dotaknuo u ranijim, kraćim.

² Takvih je dosta: najviše je tekstova o kinematografskim temama (statusu filma i filmskih profesija, distribuciji i prikazivanju filmova, filmskoj kritici i publici), potom intervjuua filmskih autora (A. Babaje, V. Mimice, A. Petrovića, Z. Berkovića, K. Rejsza i dr.), kronika ili pregleda filmskih festivala (igranoga filma u Puli, dokumentarnoga i kratkometražnoga film u Beogradu, novoga filma u Pesaru, 8mm-filma u Novom Sadu, znanstvenoga filma u Beogradu), uz nekoliko prikaza knjiga o filmu i dva tiskana sudjelovanja u diskusijama o pojedinim filmovima (*Sjenama* J. Cassavetesa, odnosno *Prometeju s otoka Viševice* V. Mimice).

³ Tu mislim na tekstove o onim filmskim redateljima i glumcima koji su u vrijeme objavljivanja teksta već bili dio filmske povijesti, odnosno njihove su karijere bile završene (pojedini su nekrološki), i to u *15 dana* o D. W. Griffithu (1960., br. 2), E. von Stroheimu (1961., br. 12), H. Bogartu (1962., br. 10) i Ch. Laughtonu (1963., br. 7), u *Studentskom listu* o G. Cooperu (1965., br. 8) i Bogartu (1965., br. 9), u *Telegramu* o W. Disneyu (1966., br. 347), u *Poletu* o Z. Cybulskom (1967., br. 7) i P. Muniju (1967., br. 11-12) te kratki pregled povijesti engleskoga filma u *Poletu* (1964., br. 11). Izuzimam pak tekstove o filmovima autora koji više nisu djelovali ali su im se filmovi stjecajem distributerskih okolnosti našli na repertoaru.

⁴ Takvi su tekstovi »Da li je montaža izgubljena umjetnost filma?« (*15 dana*, 1960., br. 8), »Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa« (*Filmska kultura*, 1961.,

Preostaju tako tekstovi koji se mogu grupirati u »čiste« kritike, potom kritičke eseje o pojedinom filmu ili filmovima u kojima se osvrće i na režiserske poetike, eseje o pojedinim suvremenim režiserima, osvrte na popularne glumce toga razdoblja te eseje o aktualnim poetičkim tendencijama koje često tumači primjerima iz pojedinih filmova.

»Čistih« je kritika nekoliko. Peterlić piše o Bressonovom filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao* (*Studentski list*, 1959., br. 7-8, str. 12), potom u časopisu *15 dana* recenzira vestern *U 3.10 za Jumu* D. Davesa (1960., br. 5, str. 11), mjuzikl *Pjevajmo na kiši* S. Donena i G. Kellyja i melodramu D. Sirka *Doba života i doba smrti* (oba 1961., br. 10, str. 5) te filmove *Zamka za zečeve* Ph. Leacocka (1962., br. 7, str. 17) i *Bijele sjene* N. Raya (1962., br. 9, str. 17), a nakon teksta *Elia Kazan: Amerika, Amerika* u *Poletu* (1965, 16, str. 14) još se u *Telegramu* kratko osvrnuo na *Rosemarynu bebū* R. Polanskoga (1969., br. 459, str. 10). Među tim filmovima jedini prema kojem je izrazitije suzdržan jest Sirkova ekranizacija romana E. M. Remarquea, dok kod drugih redovito izdvaja elemente koje ocjenjuje pozitivno (gdjegod isključivo takve, gdjegod uz manju kritičku primjedbu), dotičući se i u tim kratkim tekstovima specifičnosti filmskoga postupka (poput Bressonova preferiranja srednjeg i bližih planova).

Posebno mjesto pripada dvama tekstovima koji nisu, više ili manje, tipične kritike već analize postupaka u pojedinom filmu s repertoara. To su »Kako je samuraj Sandžuro svladao mladića s pištoljem« (*Polet*, 1963., br. 2, str. 14) i »Jedinstvena sekvenca« (*Polet*, 1964., br. 5, str. 14). U prvom Peterlić polazi od detaljnog opisa završne sekvence filma *Tjelesna straža*

br. 24-25), »Moraju li zabavno-muzički filmovi biti površni i plitki« (*15 dana*, 1963., br. 14), »Džungle, asfaltna, betonska...« (*Filmska kultura*, 1964., br. 43-44), »Smiješno u ozbiljnim filmovima« (*15 dana*, 1964., br. 12-13), »Lik žene u vesteru« (*Žena*, 1967., br. 1), »Dodiri i međe među filmom i književnošću« (*Umjetnost riječi*, 1968., br. 3), »Zašto djeca vole televizijske reklame?« (*Umjetnost i dijete*, 1970., br. 7), »Pisana riječ u filmskom djelu« (*Umjetnost riječi*, 1970., br. 1-2), »O filmu detekcije« (*Književna smotra*, 1971., br. 9).

A. Kurosawe koji će mu onda poslužiti kao temelj uvida u poetiku čitavoga filma (suprotstavljanje svjetla i tame), odnosno razmatranja stupnja i prirode vjerojatnosti u filmu sa središnjom herojskom ličnošću. Drugi je pak tekst analiza sekvence paralelne montaže teniskog meča protagonista i nastojanja negativca da izvuče iz kanala upaljač kako bi ga podmetnuo kao dokaz protagonistove krivnje u filmu A. Hitchcocka *Nepoznati iz Nord-expressa*. U analizi filmske tvorbe (paralelnom montažom i vrstama planova) analogija i veza dvaju likova i mogućnosti zaključaka koje ta tvorba nudi Peterlić kao da najavljuje svoje kasnije složene stilističko-semantičke analize pojedinih filmova i opusa. Analize sekvenci u Kurosawinu, odnosno Hitchcockovu filmu (isto kao i kratak tekst o *Rosemarynoj bebi* koji je zapravo teorijski uvid u poetički pomak u filmu strave) veza su s drugom, brojem najvećom skupinom Peterličevih tekstova, onom u kojima je pojedinačni film s repertoara povod za refleksije o režiserskoj ili, rjeđe, žanrovskoj poetici.

U trima takvim tekstovima Peterlić analizira filmove i poetiku S. Peckinpaha: »Gordi jahači Sama Peckinpaha« (*Studentski list*, 1964., br. 27-28, str. 11) osvrst je na Peckinpahove vesterne *Gubitnici* i *Pucnji popodne*, sa zaključkom o Peckinpahovoj apsorpciji modernističkih stilskih postupaka, »Turobne sfere junakove osame« (*Polet*, 1965., br. 13, str. 14-15) razrada je analize (iz prethodnog teksta) stilske heterogenosti *Pucnjeva popodne* koju dopunjuje analizom prezentacije osame u tom filmu dok je esej »O vesternu ponovno – o Samu Peckinpahu prvi put« (*Filmska kultura*, 1965., br. 46-47, str. 46-49) razrada pak uvida iz oba prethodna teksta.

Najzanimljiviji je gotovo nesumnjivo esej »O Jean Luc Godardu i još četvorici režisera. Neke opservacije uz film *Prezir*« (*Polet*, 1965-66., br. 22-23, str. 18) u kojem Peterlić interpretira Godardovu poetiku i postupke u *Preziru* u svjetlu paralela s poetikama H. Hawksa, A. Hitchcocka, R. Rossellinija i F. Langa. Taj tekst ne samo da je vrhunski domet poredbenih analiza (kadikad i neočekivanih analogija) već daje i gotovo aforistički jezgrovite a inovativne uvide u individualne poetike, poput onog o Hawksovu

tipu monumentalnoga filma. Sličan model Peterlić primjenjuje i u tekstu »Od Langa do Godarda« (*Telegram*, 1967., br. 381, str. 7), paralelnom osvrtu na dva filma u kinima, na Langov *Western Union* (western iz 1941. prikazan je u zagrebačkim kinima s priličnim zakašnjenjem) i na Godardov *Muški rod – ženski rod*, razrađujući uvid o poetičkoj sličnosti dvojice režisera, ne samo kao svojevrsnih romantičara fatalističkih inklinacija već i kao režisera s razvijenim smislom za estetsku procjenu građe filma, kvalitetu »žive slike«. »Impresije o Fritzu Langu. U povodu prikazivanja filma *Ministarstvo straha*« (*Telegram*, 1967., br. 360, str. 8) polazi od još jednog Langova filma koji je u zagrebačka kina došao sa zakašnjenjem, kao paradigmatiski primjer teksta u kojem je film tek povod za opis specifičnih režijskih postupaka, u ovom slučaju ponajprije Langova umijeća postizanja dinamike izmjenama planova i rakursa, odstupanjima od klasičnih kompozicija kadra te montažom pokreta, što sve svjedoči o stanju likova. Gotovo je istovjetan pristup i opisu poetike R. Polanskoga, s polazištem u analizi njegovih filmova *Nož u vodi*, *Odvratnost* i *Slijepa ulica* u tekstu »Vizija svijeta u rasapu. U povodu prikazivanja filma *Čorsokak* redatelja Romana Polanskog« (*Telegram*, 1968., br. 417, str. 8), a među tekstovima toga tipa našao se i jedan o jednom hrvatskom režiseru: »Vatroslav Mimica. U povodu filma *Ponedjeljak ili utorak*« (*Filmska kultura*, 1966., br. 50, str. 105-107), u kojem prvo daje kratak pregled Mimičina dotadašnjeg režiserskog rada da bi se potom usredotočio na njegova dva recentna filma, *Prometej s otoka Viševice* i osobito *Ponedjeljak ili utorak* za koji utvrđuje da se u njemu Mimica našao nadomak vizualne slobode crtanoga filma te da otvara prostor daljnjih Mimičinih iskoraka u tom pravcu (do čega će i doći godinu poslije u filmu *Kaja, ubit ću te* pa ovaj Peterličev tekst djeluje gotovo anticipatorski). Nešto raniji tekst »Joseph Losey – režiser bez milosti« (*Studentski list*, 1963., br. 159, str. 6) naslovom pak može zavarati; tu je osvrt na redatelja prilika da se detaljnije analizira jedan njegov film nedavno prikazan u kinima, *Vrijeme bez milosti*, posebno ritam filma. »Hajde da snimimo film. Raoul Walsh i njegova tri filma« (*Polet*, 1966.,

br. 27, str. 15) najviše je analitički u toj skupini. Povod su mu aktualno prikazivanje Walshova ratnog filma *Goli i mrtvi* te nedavno kinotečno prikazivanje režiserovog vesterna *Umrli su u čizmama*. S polazištem u analizama postupaka u pojedinim sekvencama tih filmova (te vesterna *Progonjen*) Peterlić dolazi do opisa Walshova stila i poetike, zasnovanih na akciji i pokretu (pa je usporavanje pokreta u Walshu predznak umiranja), očitovanje kojih je, onkraj same priče i odnosa među likovima, u nemiru koji je rasprostranjen čitavim kadrom, a koji Walsh postiže rasporedom izražajnih sredstava i odnosom prema cjelokupnoj građi kadra.

»Fiction – naučni, politički...« (*Telegram*, 1967., br. 395-396, str. 10) osvrtno je pak na četiri u kinima tada aktualna filma znanstvenofantastične tematike (*Kritična točka* S. Lumeta, *Dr. Strangelove* S. Kubricka, *Pustolovine Lemmyja Cautiona* J.-L. Godarda i *Fahrenheit 451* F. Truffauta), tekst u kojemu Peterlić kritike tih filmova objedinjuje razmatranjem trenutka u žanru. U nizu ovih tekstova kronološki je posljednji »Fenomen Bonnie & Clyde« (*Polet*, 1968., br. 18, str. 30-33), ogled o filmu A. Penna u kontekstu žanra (gangsterskoga filma) i žanrovske tradicije (paralele s Langovim filmom *Samo jednom se živi*), kao i tendencija suvremenog filma, s osvrtom na simboličke potencijale prikaza protagonista (kao simbola stanja američke nacije) te posebno na glavnu glumicu F. Dunaway i tip zvijezde koji ona utjelovljuje ulogom Bonnie, kao tip koji u sebi sjedinjuje značajke ranijih (mondenke, vampa, nimfete). Završni dio toga teksta mogao bi se čitati i kao zaseban tekst i kao takav bi se elegantno uklopio u Peterličeve opise filmskih zvijezda.

Ako ostavimo po strani one o glumcima karijere kojih su u trenutku pisanja teksta bile završene, onda preostaje devet takvih opisa: »Shirley MacLaine« (*15 dana*, 1963., br. 11, str. 24), »Marlon Brando – pravi buntovnik bez razloga« (*Studentski list*, 1965., br. 10, str. 13), »Brigitte Bardot – simbol jednog vremena« (*Studentski list*, 1965., br. 11, str. 13), »Sophia Loren – obrazac vampa talijanskog tipa« (*Studentski list*, 1965., br. 12, str. 13), »Žena 'novog vala' Jeanne Moreau« (*Studentski list*, 1965.,

br. 13, str. 11), »Zadovoljnici i samotnici ekrana« (*Polet*, 1966., br. 1, str. 45), o novim engleskim glumcima, ponajprije M. Caineu i J. Christie, »Julie Christie – simbol Beatles-generacije. U povodu prikazivanja filma *Darling*« (*Telegram*, 1966., br. 333, str. 6), »Elizabeth Taylor. Inkarnacija američkog sna« (*Telegram*, 1968., br. 404, str. 7), »Catherine Deneuve, Jane Fonda, novo iz harema Roger Vadima« (*Polet*, 1968., br. 17, str. 34-35). Peterlić u tim tekstovima redovito polazi od fizičkog izgleda, za filmskog glumca, s obzirom na vizualnu prirodu filma, možda ipak najvažnije stvari, da bi prešao na tipološki kontekst uloga i završio razmatranjem pojedine zvijezde kao društvenog fenomena. Tako za MacLaine zaključuje da je za nju najpogodnija komedija, u opisu Branda usredotočuje se na filmove E. Kazana te zaključuje da su Brandove uloge nakon onih kod Kazana podređene njegovoj vanjštini, u prikazu Bardot analizira lik koji je ta glumica stvorila kao kombinaciju svojega izgleda (animalna privlačnost tijela i naivni izraz lica), ponašanja na ekranu (potpuno neinhibiranog) i simboličkih dimenzija (odnos prema ljubavi), Loren opisuje najprije u kontekstu talijanskih filmskih ljepotica, ukazujući da se i ljepotom i izražajnošću izdvaja, kontekst, ovog puta francuskih glumica, polazište je i pristupa J. Moreau čije likove razmatra kao prilično inovativne (budući da su potpuno ravnopravne muškarcima i neovisne o njima), da bi došao do skeptičnog ali iz sadašnje perspektive točnog zaključka da je historija njezine glumačke ličnosti dovršena. Esej o suvremenim engleskim glumcima većim je dijelom opis likova u reprezentativnim filmovima engleskog socijalnog realizma, koji zaključuje osvrtima na likove M. Cainea u filmu *Strogo povjerljivo Ipress* (lik zadovoljnog samotnika) i J. Christie u filmu *Darling*, a toj će glumici posvetiti i zaseban osvrt, razrađujući postavke iz prethodnoga teksta o njoj kao pojavi koja sjedinjuje infantilnu senzualnost Bardot s tajanstvenom ozbiljnošću M. Vitti. Osvrt na E. Taylor prilika je Peterliću da raznovrsnost likova koje je ta glumica tumačila objedini u perspektivi njezine karijere kao paradigme filmske zvijezde koja tako od likova djevojčica, preko onih mladih naivki pa profinjjenih mondenki

te onih dramskih, zbunjenih ili nesigurnih žena, dolazi do lika Kleopatre kao simbola same filmske zvijezde da bi se potom pretvorila u karakternu glumicu koja prezentira naličje američkog sna (u recentnom filmu *Tko se boji Virginije Woolf?*). Posljednji pak u nizu ovih Peterličevih napisa, onaj o Deneuve i Fonda, za opću temu uzima seksualnost njihovih uloga. Vraća se Peterlić stoga na početku teksta nakratko na Bardot (kroz čije se uloge seks predstavlja kao vitalitet) produžetak koje vidi u tadašnjim ulogama J. Fonda dok Deneuve pak utjelovljuje onu stranu seksa koja može biti identificirana sa samouništenjem i smrću, sliku seksa kao nesavladive more (što potvrđuju *Odvratnost* i *Ljepotica dana*).

Ako je ovaj pregled Peterličevih tekstova o glumcima svojevrsni upad u kontinuitet onih o filmovima i režiserima, možda bi činjenica da je Peterlića, kako sam piše, na razmatranje Deneuve i Fonda (a i paralele s Bardot) potakla činjenica da je sve tri konkretno povezala figura jednog režisera, R. Vadima, mogla poslužiti za povratak pregledu tekstova o režiserima. O Vadimu Peterlić nije pisao izvan konteksta njegovih glumica, ali je njegov prvi objavljeni tekst onaj o režiseru, E. Kazanu, »Američki poslijeratni film – Elia Kazan« (*Prisutnosti*, 1957., br. 1). U časopisu *15 dana* dao je pak kratke preglede rada Kinga Vidora (1960., br. 13, str. 8-9), Alfreda Hitchcocka (1961., br. 15, str. 16-17) i Billyja Wildera (1961., br. 16, str. 16-17), u *Poletu* je pisao o Živojinu Pavloviću (1967., br. 14, str. 36-37), a u *Studentskom listu* o Françoisu Truffautu (1971., br. 4-5). Tekst o Kazanu pregled je njegovih dotadašnjih filmova u kontekstu američkog filma, napose s obzirom na tematiku, tekst o Vidoru na rubu je razmatranja ovog pregleda jer je ponajviše historiografski, ali spominjem ga jer je u trenutku njegova objavljivanja Vidor još bio aktivan, a Peterlić se dotiče i njegovih recentnih filmova (pa utvrđuje da u njima, riječ je o naslovima *Rat i mir* i *Salamon i kraljica od Sabe*, Vidor želi masovnim radnjama i epikom pronaći duh nijemoga filma u suvremenom obliku). U članku o Wilderu, Peterlić, nakon kratkog pregleda Wilderovih filmova iz pedesetih godina, utvrđuje da taj režiser ima najviše sklonosti za komediju te se više osvrće

na tada recentnu *Neki to vole vruće*, kao primjer obogaćivanja travestije, dok je članak o Hitchcocku ponajviše članak o režiserovu odnosu prema žanru trilera i postupku. Dva su kasnija eseja o režiserima više analitička. Onaj o Pavloviću temelji se ponajprije na zapažanjima o njegovim likovima i ambijentima iz kojih Peterlić dolazi i do zaključaka o Pavlovićevu stilu i poetici zasnovanoj na osjećaju podsvjesnog i iracionalnog, na naglim remećenjima i ponovnim uspostavljanjima sklada u konfiguraciji građe, koje tako smješta i u svjetski kontekst. Onaj o Truffautu⁵ nakon kratkog osvrtva na njegov prethodni kritičarski rad predstavlja Truffautovu režisersku karijeru u nekoliko faza i to u optici pada: od autora u prvim filmovima, preko akademskog redatelja u sljedećima do »poštenog trgovca« u recentnima, s kraja šezdesetih godina. Ipak, u takvu razvoju koji ilustrira i sintagmom »Od Jeana Vigoa do Alfreda Hitchcocka« referirajući se na dvojicu režisera koji su na Truffauta značajno utjecali, Peterlić uočava i opisuje specifičnosti stila i poetike, ponajprije u kombinaciji igranoga i (pseudo)dokumentarnoga.

Razmatranje je režiserskih opusa često uklopljeno u tekstove posljednje skupine u ovom pregledu, one o aktualnim poetičkim tendencijama, mahom u nacionalnim kinematografijama: »Osamljeni trkači suvremenog engleskog filma« (*15 dana*, 1962-63., br. 19, str. 24-25), »Pogled režisera u novom engleskom i francuskom filmu« (*Polet*, 1964., br. 12, str. 15), »Jedan pokušaj kritičke ocjene talijanskog filma« (*Studentski list*, 1964., br. 8, str. 9), »Opasnost od nekritičnosti (Jedan pokušaj ocjene talijanskog filma)« (*Filmska kultura*, 1964., br. 39-40, str. 105-111), »Zašto ne učimo od drugih? Na što ukazuje suvremeni čehoslovački film« (*Telegram*, 1966., br. 341, str. 8), »Zaostajanja, sustizanja i vlastita šansa. Gdje je mjesto jugoslavenskog filma unutar svjetskih filmskih tokova?« (*Telegram*, 1966., br. 343, str. 8), »Kroz likove protagonista filmova« (*Filmska kultura*, 1966., br. 51, str. 35-39), »Tendencije 'političkog filma'« (*Filmska*

⁵ S napomenom da je riječ o ulomku iz većeg eseja.

kultura, 1969., br. 68-69, str. 101-107), »Od 'novog vala' do 'političkog filma'« (*Studentski list*, 1970., br. 1-2, str. 19), »Film u svijetu, danas« (*Studentski list*, 1971., br. 1-3). Prvi među njima informativni je prikaz novog engleskog filma (socijalnoga realizma) s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina, sljedeći je pak znatno zanimljivija poredbena analiza poetičkih distinkcija engleskoga socijalnoga realizma i francuskoga novoga vala, od različitog tretmana građe (francuski su filmovi nadahnuti primarno drugim filmovima, a engleski društvenom sredinom) i poetičkog cilja (Francuzima je to film sam, a Englezima je socijalna relevantnost nedjeljiva od umjetnosti), pozicije autora i njegova odnosa prema priči (kod Francuza je primarna slojevitost tretmana priče, a kod Engleza slojevitost same priče) do specifičnih postupaka (npr. krupnoga plana koji u francuskom filmu znači ponajprije trenutni dojam ili sugestiju dok je u engleskom još uvijek sredstvo za ispovijed junaka). Taj je tekst već umnogome poetički, a takva su i dva o suvremenom talijanskom filmu od kojih je onaj prvi, iz *Studentskoga lista*, zapravo ulomak iz onog drugog, objavljenog ubrzo potom u *Filmskoj kulturi*. U njemu Peterlić prilično detaljno razglaba o odnosu prema građi i stilu talijanskoga neorealizma te se kritički osvrće na nedostatak umijeća suvremenih talijanskih režisera da građu nadiđu, naposljetku razmatra, također dosta kritički, dominantne žanrove suvremenog talijanskog filma te nekoliko talijanskih ženskih filmskih zvijezda (G. Lollobrigida, S. Loren, C. Cardinale). Od daljnjih tekstova, onaj o čehoslovačkom filmu pregled je nekih komercijalnih žanrova (glazbena komedija, kriminalistički film, film strave, vestern, znanstvenofantastični film) koje je ta kinematografija inovativno prilagodila vlastitoj sredini i tradiciji, onaj o jugoslavenskom filmu smješta nekoliko filmova (hrvatske *Vlak bez voznog reda* i *Licem u lice* te slovenski *Ples na kiši*) u kontekst strujanja u europskom filmu, dok se tekst »Kroz likove protagonista filмова« zasniva na zanimljivom postupku, razvidnom već iz naslova: Peterlić se u njemu osvrće na nekoliko filmova s Festivala u Puli (*Roj M. Popovića*,

Povratak Ž. Pavlovića, *Štićenik* V. Slijepčevića, *San* P. Đorđevića, *Rondo* Z. Berkovića) analizirajući njihove protagoniste.

Posljednja se tri među tekstovima ove skupine dotiču tendencije političkoga filma (dva već i u naslovu). U prvom među njima Peterlić najprije daje kontekst mogućnosti definiranja tendencije a zatim je ilustrira na primjerima filmova B. de Palme *Pozdravi* i J.-L. Godarda *Vedro znanje*, drugi sadrži najviše analitičkih uvida, s obzirom na to da u njemu Peterlić pokušava usustaviti poetička kretanja u europskom art-filmu šezdesetih godina, odnosno u M. Antonionija, I. Bergmana, A. Resnaisa, J.-L. Godarda i R. Polanskoga, nalazeći da elementi koji u novom valu⁶ predstavljaju finalnu poantu, u političkom filmu predstavljaju ishodišno uporište. Treći pak, i posljednji u ovom pregledu, povratak je opisu tendencije političkog filma kao filma radikalne forme (antifabularne, dokumentarističkog prosedeja, kolažne tehnike), s osvrtom na filmove koji su hibridi te tendencije i ranijih žanrovskih i stilskih obrazaca: Z Coste-Gavrasa, *Kad bi* L. Andersona i *Zabriskie Point* M. Antonionija, kao i osvrtom na tada aktualnu dekonstrukciju klasičnih žanrova u Hollywoodu.

Zaključujući ovaj pregled izabranih tekstova Ante Peterlića, kritika te kraćih osvrti i eseja, čini se ipak potrebnim ukazati da njihovo nabranje i opisivanje ne mora biti eventualno zanimljivo samo u svjetlu historiografije hrvatske filmske kritike, već da svoj puni značaj dobiva tek u cjelokupnom kontekstu Peterličeve bibliografije. Iz njih se naime vidi da je Peterlić od samih početaka primarno bio filmolog, teoretičar i historičar filma pa i onda kada je pisao tekstove potaknute aktualnostima na kino-repertoaru. Potvrđuju to, kako sami ti tekstovi svojim uvidima i zaključcima, tako i činjenica da je mnoge te uvide i zaključke Peterlić kasnije proširivao i razrađivao u duljim studijama primarno teorijske ili historiografske naravi, kao u slučaju Langa, Hitchcocka, Polanskoga, Antonionija, Godarda, Wildera, znanstvenofantastičnog filma, Branda, Taylor, talijanskih i britanskih

⁶ I art-filmu s početka šezdesetih (nap. B. K.).

zvijezda. Kako je već spomenuto u bilješci na samom početku, Peterličevo pisanje odlikuje visok stupanj kontinuiteta u čestom vraćanju istim temama, kao i u razradi vlastitih interpretacija i interpretativnih pristupa što samo potvrđuje njegov izvorni istraživački habitus u kojem središnje mjesto ima svijest o potrebi neprestanog preispitivanja vlastitih stajališta, dodatnog interpretiranja već interpretiranoga, ponovnog gledanja već pogledanoga, svijest o nemogućnosti filmologije bez filmofilije.

FILMOGRAFIJA

(naslovi su navedeni redom kojim se spominju u tekstu)

Un condamné à mort s'est échappé (*Osuđenik na smrt je pobjegao*, 1956.)

3:10 to Yuma (*U 3,10 za Yumu*, 1957.)

Singin in the Rain (*Pjevajmo na kiši*, 1952.)

A Time to Love and a Time to Die (*Vrijeme ljubavi i vrijeme smrti/Doba života i doba smrti*, 1958.)

The Rabbit Trap (*Zamka za zečeve*, 1959.)

The Savage Innocents (*Nevini divljaci/Bijele sjene*, 1960.)

America, America (1963.)

Rosemary's Baby (*Rosemaryna beba*, 1968.)

Yojimbo (*Tjelesna straža*, 1961.)

Strangers in the Train (*Stranci u vlaku/Nepoznati iz Nord-expressa*, 1951.)

The Losers (*Gubitnici*, 1963.)

Ride the High Country (*Pucnji popodne*, 1962.)

Le mépris (*Prezir*, 1963.)

Western Union (1941.)

Masculin féminin (*Muški rod – ženski rod*, 1966.)

Ministry of Fear (Ministarstvo straha, 1944.)
Nož w wodzie (Nož u vodi, 1962.)
Cul-de-sac (Slijepa ulica/Ćorsokak, 1966.)
Repulsion (Odvratnost, 1965.)
Ponedjeljak ili utorak (1966.)
Prometej s otoka Viševice (1965.)
Kaja, ubit ću te (1967.)
Time without Pity (Vrijeme bez milosti, 1957.)
The Naked and the Dead (Goli i mrtvi, 1958.)
They Died with Their Boots On (Umrli su u čizmama, 1941.)
Pursued (Progonjen, 1947.)
Bonnie and Clyde (Bonnie i Clyde, 1967.)
You Only Live Once (Samo jednom se živi, 1937.)
Fail-Safe (Kritična točka, 1964.)
Dr. Strangelove (1964.)
Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution (Pustolovine Lemmyja Cautiona, 1966.)
Fahrenheit 451 (1966.)
The Ipcress File (Dosje Ipcress/Strogo povjerljivo Ipcress, 1965.)
Darling (1965.)
Who's Afraid of Virginia Woolf? (Tko se boji Virginije Woolf?, 1966.)
Belle de jour (Ljepotica dana, 1967.)
War and Peace (Rat i mir, 1956.)
Solomon and Sheba (Salamon i kraljica od Sabe, 1959.)
Some Like It Hot (Neki to vole vruće, 1959.)
Vlak bez voznog reda (1959.)
Licem u lice (1963.)
Ples v dežju (Ples na kiši, 1961.)

Roj (1966.)
Povratak (1966.)
Štićenik (1966.)
San (1966.)
Rondo (1966.)
Greetings (Pozdravi, 1968.)
Le Gai savoir (Vedro znanje, 1969.)
Z (1968.)
if... (Kad bi, 1968.)
Zabriskie Point (1969.)

ANTE PETERLIĆ'S EARLY CRITIQUE AND ESSAYS

A b s t r a c t

This paper provides an overview of the critique and essays motivated by movies from the theater repertoire published by filmologist Ante Peterlić in the period between 1957 and 1971. These texts are classified into several groups (film critique, multiple movie essays or directorial essays, actor reviews, overviews of recent stylistic tendencies), and then their basic principles are laid out. Finally, they are incorporated into the whole of Peterlić's writing on film.

Key words: Ante Peterlić, film critique, history of film, film style