

# Filmske i televizijske ekranizacije hrvatske dramske književnosti do 1990. godine i njihov kritički odjek

Zbornik radova znanstvenog skupa



mh  
maticahrvatska

FILMSKE I TELEVIZIJSKE EKSPANIZACIJE HRVATSKE DRAMSKE  
KNJIŽEVNOSTI DO 1990. GODINE I NJIHOV KRITIČKI ODJEK

Zbornik radova znanstvenog skupa  
2023.

Zagreb, prosinac 2025.

Zbornik radova multidisciplinarnog znanstvenog skupa

**Filmske i televizijske ekranizacije hrvatske dramske književnosti do 1990. godine  
i njihov kritički odjek**

održanog 2. lipnja 2023. godine u Dvorani Jure Petričevića Matice hrvatske u Zagrebu, u organizaciji Odjela za kazalište i film Matice hrvatske i Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, u suradnji s Odsjekom za komparativnu književnost FFZG, Odsjekom za informacijske i komunikacijske znanosti FFZG i Odsjekom za novinarstvo i medijsku produkciju FPZG, a producent skupa i izvršni nakladnik zbornika je Kulturni klub.

Ovaj je znanstveni skup prvi iz serije znanstvenih skupova na temu Hrvatska književnost na filmu i televiziji i kritički odjek ekranizacija, a koji će osim ekranizacija dramske književnosti uključivati i ekranizacije proze prije i nakon 1991. godine.

**Organizacijski odbor:**

Doc. dr. sc. Zlatko Vidačković (predsjedatelj), izv. prof. dr. sc. Nikša Sviličić (supredsjedatelj),  
izv. prof. dr. sc. Iva Rosanda Žigo

**Programski odbor:**

Izv. prof. dr. sc. Iva Rosanda Žigo (predsjednica)  
Doc. dr. sc. Zlatko Vidačković (Odjel za kazalište i film Matice hrvatske)  
Akademik Boris Senker (Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU)  
Izv. prof. dr. sc. Tomislav Brlek (Odsjek za komparativnu književnost FFZG)  
Prof. dr. sc. Hrvoje Stančić (Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti FFZG)  
Prof. dr. sc. Tena Perišin (Odsjek za novinarstvo i medijsku produkciju FPZG)  
Katarina Marić, mag. philol. croat (Kulturni klub)



**FILMSKE I TELEVIZIJSKE EKSPANIZACIJE  
HRVATSKE DRAMSKE  
KNJIŽEVNOSTI DO 1990. GODINE I NJIHOV  
KRITIČKI ODJEK**

---

Zbornik radova znanstvenog skupa  
2023.



**mh**  
maticahrvatska



# SADRŽAJ

---

<b>Sažetci izlaganja i životopisi autora</b>	<b>8</b>
<hr/>	
<b>Klara Kajba-Šimanić, Cvijeta Pavlović</b> <i>Dubrovačka trilogija (1981.) – ekranizacija kazališne predstave</i>	<b>18</b>
<hr/>	
<b>Nikša Sviličić</b> Specifikumi percepcije u ekranizaciji literarnih djela	<b>26</b>
<hr/>	
<b>Tomislav Čanković</b> Transfiguracija Krležina <i>Vučjaka</i> u <i>Horvatom izbor</i> i njegova recepcija	<b>34</b>
<hr/>	
<b>Nives Bolić</b> Prijenos Krležinog dramskog teksta na film iz prve ruke: na primjeru uloge Silberbrandta u drami <i>Gospoda Glembajevi</i>	<b>40</b>
<hr/>	
<b>Vesna Muhoberac</b> Mikrogluma: minimalna facijalna ekspresija i minigestikulacija u Vrdoljakovu filmu <i>Glembajevi</i>	<b>45</b>
<hr/>	
<b>Marijana Togonal</b> <i>Pustolov pred vratima</i> Milana Begovića: od dramskoga teksta do filmske slike	<b>52</b>
<hr/>	
<b>Lana Bene, Dejan Oblak, Tena Perišin</b> Slika podravskog sela u TV-seriji <i>Gruntovčani</i>	<b>63</b>
<hr/>	
<b>Helena Peričić</b> Refleksija najpoznatije Brešanove drame u Papićevu filmu	<b>91</b>
<hr/>	
<b>Dubravka Crnojević-Carić</b> Poetika prostora u filmu i drami <i>Sokol ga nije volio</i> Fabijana Šovagovića	<b>102</b>
<hr/>	
<b>Zlatko Vidačković, Jelena Jurišić</b> Moskovski <i>Glembajevi</i> – analiza uspjeha jedne interkulturalne međunarodne suradnje	<b>107</b>
<hr/>	

# Sažetci izlaganja i životopisi autora

## KLARA KAJBA-ŠIMANIĆ I CVIJETA PAVLOVIĆ

### *Dubrovačka trilogija* (1981.) – ekranizacija kazališne predstave

*Dubrovačku trilogiju* Iva Vojnovića kazališna i književna kritika tumačila je najčešće putem kulturno-povijesnih slojeva ideala Dubrovačke Republike kroz motiv gubitka slobode. Uz to je trilogija tumačena i kroz prepoznavanje vrijednosti starine te kulturne, jezične i književne baštine (Marin Držić, Ivan Gundulić, Mato Vodopić i Antun Kazali). S druge strane, postoje književnokritičke interpretacije koje naglasak stavljaju na stilsko-povijesne odlike nove drame na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, kojima se Vojnovićev pogled na prošlost uklapa u europski (rani) modernizam i esteticizam. Zbog umjetničke vrijednosti i inovativnosti, *Dubrovačka trilogija* naišla je na brojne pohvale kako unutar hrvatskih književnih i teatroloških krugova, tako i u onima europskima, a važnost dramskog djela očituje se i u brojnosti njegovu uprizorenja na Dubrovačkim ljetnim igrama (od 1950. godine). Upravo je na tom festivalu snimljen i film *Dubrovačka trilogija* 1981. godine, u režiji Branka Ivande i Joška Juvančića. Film je snimka istoimene predstave koja se tijekom festivala izvodila u ljetnikovcu Skočibuha. Cilj je ovog rada prikazati odnos različitih umjetničkih medija – književnog teksta, kazališne predstave i filma te pritom uzeti u obzir ograničenja i premošćivanja ograničenja adaptacije s jedne i filmske snimke s druge strane, vodeći računa o razlikama u recepciji kao i o utjecaju kritičkih tekstova koji su poslužili kao podloga za inscenaciju i ekranizaciju.

**Dr. sc. Cvijeta Pavlović** redovita je profesorica na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Zagrebu. Predstojnica je Kate-

dre za komparativno proučavanje hrvatske književnosti. Autorica je znanstvenih knjiga *Priča u pjesmi. Pripovjedni postupci Šenoine epske poezije*, 2005., *Šenoina poetika prevođenja*, 2006., *Hrvatsko-francuske književne veze*, 2008., *Književnost i prosvjetiteljstvo*, 2022. Autorica je niza uredničkih znanstvenih knjiga, znanstvenih radova i prijevoda s francuskoga jezika. U svojim istraživanjima usredotočuje se osobito na komparativnu povijest hrvatske književnosti.

**Klara Kajba-Šimanić**, magistra hrvatskog jezika i književnosti te magistra komparativne književnosti, doktorandica je Poslijediplomskog doktorskog studija znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (2021.). Uže područje zanimanja joj je hrvatska književnost u europskom kontekstu. Dosad su joj objavljena tri romana za mlade: *Poneka greška i još neke ludosti* (2010.), *Sudbina uklesana u kamenu* (2011.) i *Miris duge* (2015.).

## NIKŠA SVILIČIĆ

### Specifikumi percepcije u ekranizaciji literarnih djela

Ovaj rad bavi se specifičnostima u percepciji i recepciji ekranizacije literarnih djela odnosno analizira načine na koje doživljava publika i kritika. Istraživačko pitanje promišlja valorizaciju percepcije publike i kritike prema ekraniziranim dramskim i proznim djelima. Rad će se baviti specifičnostima percepcije takvih ekranizacija, kao i njihovim kritičkim diskursom. Jedno od temeljnih postavki rada provjerit će međudnos recepcije i percepcije publike i kritike u kontekstu vrednovanja ekraniziranog djela s obzirom

na uspjeh prethodnog dramskog tj. proznog djela. Utječe li i opterećuje li postojeća percepcija i recepcija nekog literarnog djela u formalnom i sadržajnom smislu ekranizaciju tog djela?

Također, rad će diferencijalnom analizom ustanoviti kakav narativni diskurs mora zauzeti ekranizacija u usporedbi s originalom u kontekstu apriorne percepcije publike i kritike.

Nadalje, ustanovit će se i specifične različitosti u percepciji i recepciji gledatelja i kritike. Jedno od temeljnih pitanja koje će ovaj rad provjeriti jest u kojoj mjeri postojeći stav o literarnom djelu opterećuje ekranizaciju istog tog djela, odnosno je li potrebno napraviti kritični odmak od originalnog dramskog tj. proznog djela kako bi se svaki element koji difamacijski uspoređuje original i ekranizaciju sveo na najmanju moguću mjeru i je li uopće moguće zanemariti takav, apriorni međutjecaj.

**Dr. sc. Nikša Sviličić** (Osijek, 1970.) izvanredni je profesor na Odjelu za komunikologiju Sveučilišta Sjever. Od djetinjstva živi u Splitu, gdje istovremeno završava srednju medicinsku i srednju glazbenu školu Josip Hatze, a potom u Zagrebu paralelno završava tri fakulteta (Filozofski fakultet, Akademiju dramske umjetnosti i Fakultet političkih znanosti). Znanstveni magisterij brani 1999. na Fakultetu organizacije i informatike Sveučilišta u Zagrebu, a zatim pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu dva doktorata – iz područja informacijskih znanosti te književnosti i filmologije, dok treći doktorat – iz komunikologije, brani 2017. pri Sveučilištu Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Bavi se znanstveno-istraživačkim radom i autor je više desetaka originalnih znanstvenih radova, objavljenih u relevantnim znanstvenim časopisima. Kao UNESCO-ov ekspert za multimedijске tehnologije 2001. boravi na Korean University of Technology u Južnoj Koreji (Seul) i predaje kolegije *Multimedijске tehnike* i *Non-linear movie editing*, a od 2002. do 2004., kao dobitnik Fulbrightove stipendije, predaje na više znanstvenih ustanova u SAD-u. Autor je sedam znanstvenih knjiga iz područja antropologije, filmologije i komunikologije. Također, njegov literarni prvijenac *Druga strana slutnje* (2018.) po izboru portala Čitaj knjigu proglašen je najboljom domaćom knjigom u 2018. godini.

Dobitnik je brojnih nagrada za rad u različitim područjima, a njegov dugometražni igrani film *Vjerujem u anđele* jedan je od najnagrađivanijih hrvatskih filmova od strane festivalskih publika diljem svijeta. Dobitnik je i brojnih glazbenih nagrada, iz kojih se izdvaja *Porin* za hit godine 2009., kojeg je dobio zajedno s Oliverom Dragojevićem. Vlasnik je i programski direktor poslovne škole Proactiva, specijalizirane za menadžersku edukaciju iz područja *softskills* tehnika.

## TOMISLAV ČANKOVIĆ

### Transfiguracija Krležina *Vučjaka* u *Horvatov izbor* i njegova recepcija

Dramski tekst *Vučjak* Miroslava Krleže, objavljen 1923. godine u tri nastavka u ondašnjem časopisu *Savremenik*, drama je u tri čina uokvirena *Predigrom* i *Intermezzom*. Donosi priču o Krešimiru Horvatu, neprilagođenom intelektualcu, apsolventu filozofije i novinaru Narodne sloge, bivšem vojniku i ranjeniku Austro-Ugarske Monarhije koji na samom kraju Prvog svjetskog rata, ozlojeđen dvoličnošću i malograđanštinom urbane zagrebačke sredine, pokušava pronaći mir u idiličnoj atmosferi seoskog života u svojstvu namjesnog učitelja. Žuđeni spokoj, međutim, ne pronalazi ni u naslovnom *Vučjaku* – pri dolasku u to selo postaje još jednom od žrtvi triju zelenokaderaša, dezertera iz austro-ugarske vojske, a uskoro biva i upleten u jednako licemjerje i niske smutnje i intrige od kojih je bio pobjegao.

Svojedobno jedan od izvođenijih dramskih tekstova, Krležin *Vučjak* uprizoren je na brojnim pozornicama diljem bivše države, prošavši kroz ruke mnogih kazališnih redatelja. No, adaptacije tog dramskoga teksta nisu ostale u domeni kazališne umjetnosti nego su našle svoje mjesto i na filmskim i televizijskim ekranima. Jedna od takvih je i film *Horvatov izbor* redatelja Eduarda Galića iz 1985. godine, s Radom Šerbedžijom u ulozi neurasteničnog Horvata, a snimljen, kako stoji u uvodnoj špici, „po motivima” Krležina teksta. S primjetnim intervencijama i odstupanjima od literarnog predloška, Galić izvlači fe-

nomen zelenog kadra iz historiografske pozadine dramskog teksta u prvi plan, uvodeći novu dinamiku u Horvatovu životu i transformirajući ga u nesuđenog junaka potlačenog naroda.

Svrha je ovog izlaganja izolirati i raščlaniti intervencije u Galićevom filmu, posebice s gledišta prikaza i odnosa prema zelenom kadru, idealiziranom kao svojevrsnom predšasniku kasnijih revolucionarnih zbivanja na prostoru bivše države, te prikazati njegovu funkciju kako unutar, tako i izvan svijeta filma. Pored toga, predstaviti će se rezultati analize suvremenih kritičkih recenzija i osvrta na *Horvatov izbor*, kako bi se stekao uvid u recepciju i (ne)uspješnost filma i kao takvog i kao adaptacije.

**Tomislav Čanković** (Zagreb, 15. studenog 1992.) diplomirao je 2019. na Odsjeku za povijest i na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Upisao doktorski studij Znanosti o književnosti na istom Sveučilištu 2021. godine. Trenutno zaposlen kao kustos Dokumentarne zbirke II. Hrvatskog povijesnog muzeja. Objavio nekoliko članaka u časopisima: *Forum* 7–9 (2022.), *Umjetnost riječi* 64 (br. 1–2, 2020.), *Annales Instituti Archaeologici XVI* (br. 1, 2020.), *Književna smotra* 189 (br. 3, 2018.), *Pleter* 2 (2018.), *Obnovljeni život* 72 (br. 4, 2017.). Glavni i odgovorni urednik prvog i drugog izdanja *Račačke kajkavštine: rječnika Orlovca, Sasovca i Slovinke Kovačice* (2021., 2022.).

## NIVES BOLIĆ

### Prijenos Krležinog dramskog teksta na film iz prve ruke: na primjeru uloge Silberbrandta u dramu *Gospoda Glembajevi*

Krležina drama *Gospoda Glembajevi* jedno je od središnjih mjesta hrvatske književnosti, ali i kulturne baštine općenito. Atraktivnost ovog Krležinog dramskog teksta, osim činjenice kako je nebrojeno puta odigran na hrvatskim kazališnim daskama, dokazuje i njegova filmska adaptacija iz 1988. u režiji Antuna Vrdoljaka. S ciljem pretvaranja Krležine *Gospode Glembajevih* u

filmsku uspješnicu, Vrdoljak oko sebe slaže vrhunsku glumačku postavu sastavljenu od Mustafa Nadarevića u ulozi Leonea Glembaja, Tonka Lonze kao Ignjata Glembaja, Ene Begović kao barunice Castelli-Glembaj te Bernarde Oman u ulozi sestre Angelike (Beatrice). Kada slaže svoju glumačku postavu, Vrdoljak se s velikim glumačkim imenima ne zaustavlja na glavnim likovima, pa tako ulogu Franza preuzima Zvonimir Zoričić, a Pubu Fabriczyja igra Žarko Potočnjak. Ulogu svećenika – doktora Alojzija Silberbrandta, ispovjednika i ljubavnika barunice Castelli, u Vrdoljakovoj adaptaciji odigrao je Matko Raguž, još jedno u nizu zvučnih imena hrvatskog glumišta, čije se iskustvo u ulozi Silberbrandta nalazi u fokusu ovoga rada. Polazna točka ovoga rada jest izravno iskustvo prijenosa Krležinog dramskog teksta na film. Jednostavnije rečeno, rad razmatra izazove koje jedno ovakvo kanonsko djelo hrvatske književnosti postavlja pred tada mladoga glumca. Nadalje, jedan od važnih aspekata rada jest kritički odjek usmjeren na Vrdoljakov izbor Matka Raguža za ulogu Silberbrandta te na njegovu glumačku izvedbu iste. Ipak, rad ne staje na kritikama Raguževe uloge Silberbrandta nego istražuje i recepciju filma u cjelini, uspoređujući i osvrte na ostatak glumačke postave. Naposljetku, zaključak rada donosi osvrt na mjesto koje je uloga Silberbrandta odigrala u Raguževoj karijeri, razmatrajući i činjenicu kako se kasnije ipak usmjerio u kazališne vode. Matko Raguž, nakon 30-ak odigranih uloga u dramskim serijama i filmovima, danas ipak predstavlja jedno od glavnih lica hrvatske kazališne scene na kojoj djeluje kao redatelj, scenarist, autor i umjetnički ravnatelj Teatra EXIT.

**Nives Bolić** (Zagreb, 1998.) diplomirala je Komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Obrazovanje je nastavila na Poslijediplomskom doktorskom studiju znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture, gdje trenutno pohađa prvu godinu. Tijekom studija stekla je bogato radno iskustvo, a četiri godine radila je na raznim pozicijama u Teatru EXIT, gdje je iz prve ruke iskusila živi rad hrvatskog kazališta. Nakon završetka fakulteta, nekoliko je mjeseci radila na poziciji asistentice za odnose s javnošću i marketing u udruzi Glas

poduzetnika, a trenutno je zaposlena na mjestu izvršne producentice Kazališta Moruzgva.

## VESNA MUHOBERAC

### Mikrogluma: minimalna facijalna ekspresija i minigestikulacija u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi* iz 1988. godine

U glumi Mustafe Nadarevića, Ene Begović, Tonka Lonze, Bernarde Oman, Matka Raguža, Žarka Potočnjaka, Zvonimira Zoričića, Zvonka Strmca, Zvonimira Rogoza, Ksenije Pajić – glavnih glumaca u Vrdoljakovoj ekranizaciji Krležine drame *Gospoda Glembajevi* (i proze o Glembajevima) analizirat će se i interpretirati minimalni pomaci mišića lica i glave, kao i minipokreti ruku kojima se izražava ekspresija, potencira psihologizacija i odslikava govor, s fokusom na dominantno krupnim, statičnim kadrovima izdvojenima iz konteksta filmskoga materijala. Filmska mikrogluma usporedit će se s dvjema kazališnim predstavama nastalima na temelju ove Krležine kvalitativne drame, u režiji Petra Večeka i Mire Muhoberac.

**Vesna Muhoberac** rođena je u Dubrovniku u obitelji intelektualaca i istaknutih umjetnika, sportaša i znanstvenika, Fani i Vlaha. U rodnom gradu s izvrsnim je uspjehom završila osnovnoškolsko i gimnazijsko školovanje te se bavila plivanjem i rukometom u statusu vrhunske sportašice, osvajajući nagrade i prva mjesta na natjecanjima u zemlji i inozemstvu, uz stalno i aktivno bavljenje novinarstvom, književnošću i kazalištem. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirala je hrvatski jezik i književnost, a studirala je i diplomirala istodobno i na Kineziološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, oboje s izvrsnim uspjehom, kao „jedna od najboljih studentica u posljednjih deset godina“. Dobitnica je i Rektorove i Dekanove nagrade za svoj znanstveni i studentski rad, a sa studentima kao mentorica, nekoliko Rektorovih nagrada. Objavljuje eseje i studije u književnim, znanstvenim i kineziološkim časopisima i knjigama, a autorica je i suautorica četrdesetak stručnih i znanstvenih te umjetničkih knjiga. Zaposlena

je u V. gimnaziji u Zagrebu kao profesorica hrvatskoga jezika. Režira predstave, filmove, radijske emisije, urednica je niza monografija, kao profesionalna trenerica vodi rukomet i plivanje (niz prvih mjesta u oba sporta), uključena je u europske projekte iz znanstvenog, umjetničkog i edukativnog područja. Sudjeluje kao pozvana predavačica i izlagačica u nizu znanstvenih i stručnih simpozija i seminara međunarodnoga karaktera. Voditeljica je i suradnica velikoga broja stručnih, edukativnih, znanstvenih i umjetničkih projekata. Više od dvadeset godina mentorica je studentima kroatistike Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (uz polaganje diplomskih ispita), na kojemu je vanjska suradnica i na kojemu je završila i doktorat na studiju Hrvatske kulture, kao i Hrvatskih studija. Dvadesetak je godina mentorica nastavnica pripravnicima na stručnim ispitima iz hrvatskoga jezika. S Mirom Muhoberac suautorica je niza knjiga iz područja književnosti i kazališta. Dobitnica je velikoga broja hrvatskih i međunarodnih nagrada i priznanja za svoj profesorski i kreativni rad. Dobila je četiri *Oscara* na Festivalu kreativnosti u Sanremu za kazališne predstave i izložbe. Dobila je i niz nagrada za najbolje edukativne filmove (Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske, Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta RH) i igrane te dokumentarne filmove (FourRiver Film Festival). Kao mentorica dobitnica je niza nagrada za osvojena učenička prva mjesta u državi u poznavanju hrvatskoga jezika, za SF-priče, za eseje i novinarske tekstove.

## MARIJANA TOGONAL

### *Pustolov pred vratima* Milana Begovića: od dramskoga teksta do filmske slike

*Pustolov pred vratima* (1925.) moderna je hrvatska drama u kojoj autor otkriva svijet neostvarene ljubavi, nedoživljene mladosti, nedosanjanih snova utjelovljenih u liku Djevojke – mlade žene kojoj je bolest nagrizla tijelo pa gotovo nepokretna sjedi u stolici dok ju mašta odvodi na mjesta divlja i živa: na mjesta u kojima je smrt ustuknula pred mladošću i životom.

*Pustolovom pred vratima* Milan Begović među prvima je u hrvatskoj dramskoj književnosti posegnuo za tehnikom psihoanalize i introspekcije, otkrivajući unutarnji svijet i svijest glavne junakinje – Djevojke. Djevojka, suočena s teškom bolešću, u predsmrtnome deliriju miješa san i javu, realnost i fikciju, stvarajući u mašti nepostojeće likove. U tom paralelnom svijetu, snoviđenju, i sebi dodjeljuje ulogu: transformira se u Agnezu – mladu, poželjnu, vatrenu djevojku – upravo onakvu kakva je ona u stvarnome životu trebala biti. Dramska se radnja, dakle, odvija na dva plana: realnome – u kojemu je glavna junakinja bolesna mlada žena kojoj je smrt ozbiljno pokucala na vrata, i fiktivnome – u kojemu se u mašti djevojke rađaju likovi – Neznamac, Jedan gospodin, Gospodin sa šarenim prslukom, Brutalni ljubavnik, Sestra milosrdnica, Profesor i dr., od kojih svatko ima svoju jasno određenu životnu ulogu. *Pustolov pred vratima* napisan je u *pirandellovskoj* maniri u kojoj se san i java isprepliću do te mjere da se fikcija ponekad čini realnijom od stvarnosti pa se snoviđenje od stvarnosti teško razaznaje. Ta je tragikomedija u devet slika, kako je sam Begović dramu odredio, a u kojoj nam otkriva svijet neispunjenih snova, duboke čežnje za životom i ljubavlju, neostvarenih mladenačkih snova, osim kazališne adaptacije doživjela i onu filmsku. Dramski je tekst za potrebe filma preradio Šime Šimatović, koji je film ujedno i režirao. Filmska je inačica, u produkciji Jadran filma, dovršena 1961. U radu će se analizirati Begovićev dramski tekst kao i redateljski postupci kojima je to antologijsko djelo hrvatske dramske književnosti pretočeno u filmsku priču.

**Marijana Togonal** (Zagreb, 15. rujna 1971.) diplomirala je 1998. na Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, na kojemu je 2014. stekla akademski stupanj doktorice znanosti. Doktorsku disertaciju *Kazališna uprizorenja Kraljeva Miroslava Krleže* izradila je pod mentorstvom akademika Borisa Senkera i red. prof. Borislava Pavlovskog. Uža joj je specijalnost i stručno interesno područje usmjereno na hrvatski jezik, književnost i komunikacijske vještine. Sudjelovala je na dvadesetak domaćih i međunarodnih skupova te objavila niz radova iz područja jezika, komunikacije i književnosti. Trenutačno je zaposlena na radnome mjestu

docentice na Odjelu za komunikologiju na Hrvatskome katoličkom sveučilištu u Zagrebu.

## **LANA BENE, DEJAN OBLAK I TENA PERIŠIN**

### **Slika podravskog sela u TV-seriji *Gruntovčani***

U radu se analizira na koji je način u TV-seriji *Gruntovčani* prikazano podravsko selo čije je stanovništvo uslijed velikih ekonomskih, društvenih, gospodarskih i političkih prilika pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća doživjelo raslojavanje. Temeljna pretpostavka od koje se polazi u analizi je dvojaka – s jedne strane, *Gruntovčani* su dokumentaristički zapis koji svjedoči o tom vremenu i prostoru, ali i umjetničko djelo u kojem se odražava slika društva. Unatoč vremenu i društveno-političkom kontekstu u kojem je nastala, društvene razlike u seriji jako su vidljive. Scenarist Mladen Kerstner i redatelj Krešo Golik fabulu temelje upravo na nejednakostima, pa tako u sukob stavljaju predstavnike različitih društvenih grupa kako bi što vjernije pokazali bijedu siromašnih, pohlepu bogatih, moć onih na političkim pozicijama, te na taj način detektiraju temeljne vrijednosti pripadnika pojedinog sloja društva. *Gruntovčani*, iako nisu definirani kao politička satira, daju snažnu kritiku tadašnjeg društva i političkog sustava koji je u pokušaju stvaranja besklasnog društva stvorio jaz koji je neke njegove pripadnike smjestio na društvenu marginu. Ipak, iako smješteni u određeni povijesni kontekst, *Gruntovčani* progovaraju o univerzalnim temama, a opisani likovi čine presjek karaktera svakog društva te tako postaju bezvremenski i moguće ih je preslikati i u današnje društvo. U tome je i jedna od najvećih vrijednosti ove serije.

Nap. org.: Kraći kajkavski humoristični dramski i pripovjedni tekstovi Mladena Kerstnera, objavljeni u časopisu *Kaj* (1969., 1973., 1975., 1978.) i zbirci novela *Gruntovčani* (1975.), predložci su mu za televizijsku, radijsku i kazališnu tematizaciju imaginarnoga ruralnog ambijenta Gruntovca i Trnovca (HBL).

**Prof. dr. sc. Tena Perišin** novinarka je i redovita profesorica na Odsjeku za novinarstvo i

medijsku produkciju Fakulteta političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Radila je na HRT-u kao televizijska novinarka i urednica, vodila je projekte digitalizacije informativnog programa HRT-a te pokretanja informativnog kanala HRT4. Od 2002. predaje televizijsko novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Dobitnica je brojnih nagrada, među kojima su tri godišnje nagrade HND-a, *Velebitska degenija* za najbolji rad u području zaštite okoliša, te Državna nagrada za popularizaciju znanosti. Pokrenula je i vodi Televiziju Student, jedinu studentsku televiziju u ovom dijelu Europe. Autorica je i brojnih stručnih i znanstvenih tekstova. Autorica je knjige *Televizijske vijesti*.

## HELENA PERIČIĆ

### Refleksija najpoznatije Brešanove drame u Papićevu filmu

Predmet ovog izlaganja bit će obilježja i specifičnosti u scenarističkoj preslici poznatoga Brešanova dramskog teksta iz sredine šezdesetih godina prošloga stoljeća – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (drama je prvi puta postavljena na pozornicu 1971.) u filmu Krste Papića *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1974., u proizvodnji Jadran filma iz Zagreba).

U izlaganju će se sagledati sličnosti i razlike u međuo odnosu dramskoga predloška i filmskoga scenarija koje se mogu staviti u okvir (svjetonazorski, ideološki) okolnosti nastanka drame odnosno filma. Izlagačica će se sporadično dotaći i engleskoga prijevoda dijaloga (titlova) u rečenu filmu a koji su trebali predstaviti Papićevo djelo kao primjer domaće, hrvatske (a zapravo tada jugoslavenske) filmske produkcije međunarodnoj, tj. stranoj publici.

**Prof. dr. sc. Helena Peričić** (Zadar) diplomirala je Komparativnu književnost i Engleski jezik i književnost (1985.) te magistrirala (1989.) na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Doktorirala je na Filozofskom fakultetu u Zadru (1997.) obranivši disertaciju pod naslovom *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju između 1914. i 1940. godi-*

*ne*. Na Odjelu za kroatistiku Sveučilišta u Zadru (bivšega Filozofskog fakulteta) zaposlena je od 1991. godine, a od 2016. kao redovita profesorica u trajnom zvanju. Gostovala je i predavala na raznim hrvatskim sveučilištima (Split, Pula, Zagreb) te brojnim sveučilištima u inozemstvu (Prag, Klagenfurt, Amsterdam, New York, Udine, Trst, Varšava, Graz, Poznanj). Među ostalim, desetak je godina predavala i na Poslijediplomskome doktorskom studiju književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma Filozofskog fakulteta u Zagrebu (Odsjek za komparativnu književnost). Deset je godina djelovala kao mentorica Studentskoga književnog kluba u Zadru. Objavila je desetak knjiga, oko dvije stotine znanstvenih, preglednih i stručnih radova, kritičkih, publicističkih napisa te književnih priloga u domaćim i inozemnim publikacijama. Sudjelovala je na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima. Raznolika su područja njezina znanstvenoistraživačkog zanimanja, no ona su uglavnom vezana za književnokomparatističke teme (prvenstveno odnos hrvatske i stranih književnosti) te teatrološka pitanja. Članica je hrvatskih i međunarodnih profesionalnih i stvaralačkih udruženja: Hrvatskoga centra P.E.N.-a, Hrvatskoga društva pisaca, Hrvatskoga centra UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Hrvatskoga centra ITI-UNESCO, Književnoga kruga Split i dr. Dobitnica je nagrade Zadarske županije za 2010. godinu i to za svoje književne zasluge te zasluge u afirmaciji hrvatske književnosti i kulture u inozemstvu. Živi u Zadru i Zagrebu.

## DUBRAVKA CRNOJEVIĆ-CARIĆ

### Poetika prostora u filmu i drami *Šokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića

Izlaganje tematizira fenomen „poetike prostora“, pa tako i odnosa interijera i eksterijera, specifičnog i svjesno odabranog očišta, što itekako snažno djeluje na semantička značenja, kao i svjesnu i podsvesnu reakciju gledatelja. S obzirom na navedeno, rad se bavi i recepcijom dramskog teksta / kazališne predstave te

scenarija / filma *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića. Naime, *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića, dramska kronika u dva dijela (8 slika) s pjevanjem i pucanjem, uprizorena je s velikim uspjehom u kratkom vremenskom periodu na nekoliko kazališnih pozornica Hrvatske. Praizvedena je u Gradskom kazalištu Gavella u režiji Božidara Violaća (premijera: 12. ožujka 1982.; posljednja izvedba: 28. rujna 1989.; broj predstava: 224) a ubrzo nakon toga premijerno je izvedena i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku (19. svibnja 1983.) pod redateljskom rukom Joška Juvančića. Obje su predstave nagrađivane i godinama su bile na repertoaru navedenih kazališnih kuća. Uskoro se dramski tekst prilagođava filmskom mediju. Dugometražni film *Sokol ga nije volio* prvi put je javno prikazan 1988. godine. Redateljski je prvijenac Branka Schmidta, snimatelj je Goran Trbuljak a autor scenarija Fabijan Šovagović, koji i igra glavnu ulogu.

Namjera ovog izlaganja jest napraviti komparativnu analizu podudarnosti i razlika supostojećih značenjskih slojeva, kao i načina njihove artikulacije unutar dramskog teksta / kazališne izvedbe i scenarija / filma, pa i upozoriti na semantička i semiotička značenja koja iz/a toga slijede. Osim toga, u radu ćemo se baviti razlikama u profiliranju likova koji su prisutni i u drami i u filmu (značajna je razlika, primjerice, između uloge Tonke i Filoša u filmskoj i kazališnoj varijanti), kao i funkcijama pojavljivanja u filmskoj varijanti *Sokola* niza novih likova koji, čak i u epizodnim pozicijama, upućuju na nove slojeve dekonstruiranja povijesno-društvenog trenutka u kojem dolazi do nagle smjene paradigmi. Zadržat ćemo se i na komparaciji odabira rekvizita / predmeta / biljki i životinja kao simbola, što na različite načine funkcioniraju na filmu i u teatru. Osobito je značajno pitanje što i na koji način promatra „suigrač – gledatelj“ kazališne predstave određen pozicijom stolca na kojem manje-više slučajno sjedi u prostoru gledališta, a što pak – i čijom odlukom vođen, vidi gledatelj u filmskoj dvorani. Pitanje je to koje nas ponovno vraća već spomenutoj „poetici prostora“ no ovoga puta propitujući ovaj fenomen s nešto drugačijih osnova.

**Dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić**, akademska glumica, redateljica, teatrologinja, autorica

knjiga o fenomenu glume (*Gluma i identitet*), o dramskoj književnosti od Držića do Vidića (*Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*), o povijesti svjetskog kazališta i glume (*O kazalištu tijekom povijesti*, 1. i 2.). Autorica više od 60 znanstvenih članaka, sudjeluje na brojnim domaćim i međunarodnim skupovima. Režirala oko 30 predstava, odigrala oko 70 glavnih i velikih uloga. Pisala dramatizacije, autorica scenarija za TV-serijal dokumentarno-igranog karaktera (HRT). Dobitnica nekoliko nagrada za glumački i redateljski rad. Među ostalim, glumila je u kazališnom uprizorenju i u filmu *Sokol ga nije volio*.

## ZLATKO VIDAČKOVIĆ

### Moskovski *Glembajevi* – analiza uspjeha jedne interkulturalne međunarodne suradnje

Ovaj rad istražuje postavljanje drame Miroslava Krležu *Gospoda Glembajevi* u Teatru Vahtangov u Moskvi 1975. godine kao primjer uspješne interkulturalne međunarodne suradnje. Kroz analizu povijesnog i političkog konteksta, procesa adaptacije, recepcije i dugoročnog utjecaja na sovjetsku i hrvatsku kazališnu scenu, rad pokazuje kako umjetnost može premostiti kulturne, jezične i političke razlike. Predstava, ostvarena u suradnji između beogradskog redatelja Miroslava Belovića, zagrebačkog književnog velikana Miroslava Krležu i moskovskog kazališnog ansambla, ne samo da je bila značajan kulturni događaj već i simbol uspješne razmjene ideja i estetike između dviju različitih kazališnih tradicija.

**Doc. dr. sc. Zlatko Vidačković** (Šibenik, 25. kolovoza 1972.) diplomirao je novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti i doktorirao informacijske i komunikacijske znanosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od 1998. radi kao novinar (*Jutarnji list*, *Globus*) i urednik (pomoćnik glavnog urednika i novinar *Vijenca* od 2000. do 2008., nakon toga glavni urednik *Kulisa.eu*, internetskih novina za kulturu i izvedbene umjetnosti) te filmski kritičar u *Vjesniku* od 2003. do 2012. Glavni je urednik

Hrvatskog glumišta od 2010.

Bio je predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara u pet mandata te član žirija kritike festivala u Cannesu, Berlinu i Veneciji. Potpredsjednik je Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA i Međunarodne novinarske akademije IPA. Bio je umjetnički ravnatelj Pulskog filmskog festivala u šest mandata.

Kao sveučilišni predavač predavao je 10 kolegija na četiri hrvatska sveučilišta te kao gostujući predavač u Južnoj Koreji. Uredio je devet knjiga.

Bio je predsjednik organizacijskog odbora te suurednik zbornika znanstvenog skupa Matice hrvatske *60 godina Festivala igranog filma u Puli i hrvatski film*, održanog 2013. Objavio je deset radova, od čega tri u časopisima s međunarodnom recenzijom i jedno poglavlje u knjizi (sveučilišnom udžbeniku). Izlagao je na četiri međunarodna i dva hrvatska znanstvena skupa. U središtu njegovog znanstvenog interesa su film kao masovni medij i filmska kritika kao novinarski žanr.

## DANIEL RAFAELIĆ

### Janus Pannonius između televizije i filma

Janus Pannonius (1434–1472), pjesnik i orator, biskup i ban, humanist i urotnik, jedna je od najsjajnijih pojava naše, talijanske i mađarske povijesti uopće. Začuđujuće je stoga da se njegovim životom kinematografija bavila vrlo rijetko – televizija tek nešto više. Stoga će se u izlaganju i kasnijem radu detaljno analizirati različiti pristupi Pannoniusovoj biografiji, prvenstveno hrvatskih i mađarskih nacionalnih televizija, s posebnim naglaskom na dramski tekst Kreše Novosela.

**Daniel Rafaelić** (1977.), povjesničar filma i egipnolog, autor je brojnih knjiga, znanstvenih radova, izložbi i javnih predavanja iz oba područja svog interesa. Radio je i kao načelnik za zaštitu i restauraciju filma u Hrvatskoj kinoteci te ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra. Za doprinos istraživanju filmske baštine nagrađivan je u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani. 2005. napisao je scenarij i režirao dokumentarni film *Druga*

*strana Wellesa*, premijerno prikazan na filmskom festivalu u Locarnu. Njegove knjige *Kinematografija u NDH* (2013.) i *Fantom Durmitora* (2022.) te one u suautorstvu – *Orson Welles na Hvaru* (2018.) i *Hramovi oteti Nilu* (2019.), redovito su izazivale veliki interes kulturne javnosti. Međunarodnu prepoznatljivost kao povjesničar filma stekao je suautorstvom u knjigama *Cinema and the swastika* (2007., Palgrave/Macmillan) te *Expressionism in the Cinema* (2016., University of Edinburgh Press). Veliki uspjeh kao egiptolog postigao je knjigom *A History of World Egyptology* (2021., Cambridge University Press), kojoj je bio suautor. 2023. izlazi mu knjiga *U sjeni piramida: drevni Egipat na filmu*.

## ERVIN PAVLEKOVIĆ I DANIJELA MAROT KIŠ

### Ogledi vremena: Ekranizacija Mećave u kontekstu jugoslavenske kinematografije i njezin kritički odjek

Film *Mećava* redatelja Antuna Vrdoljaka temelji se na istoimenom književnom predlošku Pere Budaka, koji se pak tematiziranjem sela nadovezuje na brojna druga književna djela i autore. Sam dramski predložak u četiri čina, kao i film, prikazuje obitelj čiji muški članovi odlaze trbuhom za kruhom, ostavljajući svoje obitelji, prvenstveno žene i djecu, čime je naglašen problem pozicije žene, što ukazuje na patrijarhat, zatim problem tzv. pečalbarstva te ondašnje društveno-političke situacije u zemlji na primjeru ličkoga kraja. Rad će se osvrnuti na aktualnost Vrdoljakova filma u kontekstu jugoslavenske kinematografije i tadašnjih (tematskih) tendencija, na suodnos dramskog teksta i filma s naglaskom na pučke i komediografske elemente te na kritički odjek ekranizacije Budakove drame, na tumačenje, vrednovanje i analizu filma iz očišta filmskih kritičara.

**Ervin Pavleković** (Rijeka) magistar je hrvatskog jezika i književnosti i MA Communication, Culture and Media te doktorand Sveučilišta u Zadru. Radi kao novinar suradnik *Novog lista*, filmski kritičar suradnik online portala *Filmovi.hr* i vanj-

ski suradnik, asistent u naslovnom zvanju na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci. Bio je voditelj marketinga i odnosa s javnošću na East Winds Film Festivalu (2018.), član stručnog žirija STIFF-a (2020.) i Pulskeg filmskog festivala (2022.). Objavio je brojne stručne radove iz filmske, likovne i plesne umjetnosti i sudjelovao je na nekoliko znanstvenih skupova. Dobitnik je Nagrade *Vladimir Vuković* Hrvatskog društva filmskih kritičara za najboljeg novog kritičara u 2021. godini.

**Danijela Marot Kiš** (Rijeka) redovita je profesorica Odsjeka za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, predstojnica Katedre za teoriju književnosti i stilistiku te izvršna urednica časopisa *Fluminensia*. Sudjelovala je u nizu međunarodnih znanstvenih konferencija – u Splitu, Dubrovniku, Rijeci, Slavanskom Brodu, Sarajevu, Poznańu, Wrocławu i Zagrebu, te na nekoliko znanstvenih projekata. Objavljuje radove u renomiranim domaćim i inozemnim znanstvenim publikacijama (časopisima, zbornicima, znanstvenim studijama). Koautorica je znanstvenih studija: *Poetika uma – osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja* (s Marinom Biti), *Personifik(a)cije – književni subjekt i politika impersonalnosti* (s Aleksandrom Mijatovićem) te *Egzil i trauma: primjeri iz postjugoslavenske proze* (s Marinom Biti).

## CHRISTIAN COLTRANE

Filmska adaptacija kazališne predstave A. G. Matoša – *Malo pa ništa*, u režiji Georgija Para za vrijeme „hrvatskog kulturnog moka“ (1970–1971).

Djelo A. G. Matoša *Malo pa ništa* kao da samo opisuje svoju sudbinu. Prvo umalo uspijeva doći na scenu HNK-a Zagreb 1920-ih, pa dugo ništa. Potom se skida prašina s Matoševog teksta i uprizoruje 1970., kada biva skromno adaptiran za film. Paro lucidno uviđa tragikomičnost, univerzalnost i slojevitost ovoga djela, jer obrazac neuspješnog prevladavanja entropije u sebi nosi svaki čovjek. U Matoševim likovima je pri-

mjerice upisan egzistencijalizam, ali i naivno pučko kršćanstvo, čime ne namjeravam kazati da je kršćanstvo naivno, nego likovi na površan način shvaćaju pogled na Matošev svijet u kojem postoji dobro i zlo, gdje vlada svemogući Bog, postoji sloboda izbora i iskupljenje.

*Malo pa ništa* A. G. Matoša filmska je adaptacija kazališne predstave u režiji Georgija Para, snimljena između 1970. i 1971. u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija. Prema zapisu arhivistice Vesne Kušec regionalnog centra Zagreb, u bazi dramskoga programa stoji napomena: „Nepoznat točan datum emitiranja“. Matoševo djelo *Malo pa ništa* bilo je namijenjeno za scenu HNK u Zagrebu, no nije pronašlo put do intendantova repertoara. Ova filmska adaptacija zanimljiva je sama po sebi u tematskom smislu, ali i širem kulturnom kontekstu, jer u sebi nosi stereotipe i arhetipe „svakidašnje glupe perspektive“.

Parina filmska adaptacija, koliko se god činila daleko od tadašnjih filmskih tehnika i tehnologije u usporedbi sa SAD-om, ima višedimenzionalnu kulturološku vrijednost iz koje se može iščitati cijeli niz referenci na društvo. S tehničke strane arhivistike vidljiv je nemar za detaljno i profesionalno arhiviranje u službi HRT-a do 1990., ali i kasnije, jer nema preciznih podataka o vremenu nastanka filma ili drugih detalja. Tehnološko-tehnički aspekti su vrlo ograničeni jer je sve snimano jednom kamerom. Tematski A. G. Matoš i dalje ostaje nezanimljiv hrvatskome filmu i kazalištu te nadležnim ministrima, iako ga se ponekad sjete pa istiskuju glasnike njegovih pjesama na obljetnicama, poput gospodina Zlatka Viteza koji nježne stihove *Gospe Marije* kazuje agresivnim krikovima, bez istančanog osjećaja za estetiku. Dakle, malo Matoša, pa opet ništa. Jasno je od antičkih vremena do danas da je kanon uvijek morao biti financiran od najčešće najbogatijih i najutjecajnijih dionika društva. Prema tome, sprega politike i kulture je neraskidiva oduvijek i jasno nam govori koje ideje vladaju u nekom vremenu, ali i tko vlada u nekom vremenu. Stoga se može jasno pratiti ideologija političkih vodstava te sadržaji koje su željeli prenijeti. S druge strane, može se pratiti koje su ideje inkvizitorski potiskivane i danas. Članak se bavi pregledom filma iz tri područja: 1. Glume, 2. Informacijske i komunikacijske zna-

nosti i 3. Fonetike. Glumački i fonetski dio odnosit će se na govorne vrednote (prema Guberina, 1952.), a informacijsko-komunikacijski na arhivistiku, pravne pojedinosti i relevantnost. Uvidom u detalje glumačke izvedbe, načina montiranja, režije i drugih tehničkih pojedivosti nastojat ću kontekstualizirati film profesora Para i njegove vrednote. Ovaj kulturološki krik Georgija Para sigurno je vrijedan, jer se dogodio u vrijeme kada je vladao „hrvatski kulturni muk“, aktualan i danas.

**Christian Coltrane** (Zagreb, 1990.), završio je preddiplomski studij glume, a trenutno je student zadnje godine diplomskog studija informatologije (društveno-humanistička informatika) i govorništva (fonetika). Glumačkim poslovima bavio se na radiju, televiziji i u kazalištu.

# **Dubrovačka trilogija (1981.) – ekranizacija kazališne predstave**

## **SAŽETAK**

Kazališna i književna kritika *Dubrovačku trilogiju* Iva Vojnovića tumačila je najčešće kroz kulturno-povijesne slojeve ideala Dubrovačke Republike s težištem u motivu slobode. Uz to je trilogija tumačena i kroz slojeve prepoznavanja vrijednosti starine, te nacionalne kulturne, jezične i književne baštine (Marin Držić, Ivan Gundulić, Mato Vodopić i Antun Kazali). S druge strane postoje književnokritičke interpretacije koje naglasak stavljaju na stilskopovijesne odlike nove drame na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, kojima se Vojnovićev pogled na prošlost uklapa u europski (rani) modernizam i esteticizam. Zbog umjetničke vrijednosti i inovativnosti, *Dubrovačka trilogija* naišla je na brojne pohvale kako unutar hrvatskih književnih i teatroloških krugova tako i u onima europskima, a važnost dramskog djela očituje se i u brojnosti njegova uprizorenja na Dubrovačkim ljetnim igrama (od 1950. godine). Upravo je na tom festivalu 1981. godine snimljen film *Dubrovačka trilogija* u režiji Branka Ivande i Joška Juvančića. Film je snimka istoimene predstave koja se tijekom festivala izvodila u ljetnikovcu Skočibuha. Cilj je ovog rada prikazati odnos različitih umjetničkih medija – književnog teksta, kazališne predstave i filma te pritom uzeti u obzir ograničenja i premošćivanja ograničenja adaptacije i inscenacija s jedne te filmske snimke s druge strane, vodeći računa o razlikama u recepciji različitih medija kao i o utjecaju teksta koji je poslužio kao podloga za inscenaciju i ekranizaciju.

## **UVOD**

*Dubrovačka trilogija* Iva Vojnovića (prvi dio pod naslovom *Suton* samostalno prikazan 1900., prvoizvedba 1902., praizvedba cjelovita djela 1903.)

kompleksno je dramsko djelo nastalo u vrijeme kada su se događale ne samo velike društveno-političke promjene nego i znatne promjene u književnom stvaralaštvu, kad se pojavljuju novi književni pravci u sklopu esteticizma kao ranoga modernizma. Drama u sva tri dijela (pojava) tematizira propast Dubrovačke Republike i postupno propadanje dubrovačkoga plemstva u razdoblju od skoro stotinu godina (od 1806. do 1900. godine), zajedno s dva soneta koji uokviruju dramski tekst. Vojnović se u trilogiji usredotočuje na ideju slobode u ozračju velikih društvenih promjena, prikazujući društvene promjene na pragu XIX. stoljeća, dakle stoljeće prije vlastitoga, služeći se pritom različitim književnim rodovima (lirika i drama) i stilovima u kojima se očituje utjecaj nove europske drame i modernističkih književnih strujanja, od naturalizma do simbolizma (Batušić, Kravar, Žmegač 2001, Kravar 2005, Paljetak 2003, Suvin 1977, Hećimović 1976 i dr.). Zbog toga *Dubrovačka trilogija* predstavlja izazov za postavljanje na kazališne daske.

Osim navoda u mnogobrojnim znanstvenim radovima, važnost dramskoga djela očituje se i u brojnosti njegova uprizorenja na Dubrovačkim ljetnim igrama – jednom od najvažnijih hrvatskih umjetničkih festivala, koji se održava od 1950. godine. Upravo je na tom festivalu snimljen 1981. godine film *Dubrovačka trilogija* u režiji Branka Ivande i Joška Juvančića. Riječ je o snimci istoimene kazališne predstave, pri čemu je Joško Juvančić (1936. – 2021.) režirao ambijentalnu kazališnu predstavu u ljetnikovcu Skočibuha 1979., a Branko Ivanda (1941.) režirao je 1981. snimku predstave namijenjenu televizijskoj publici.

## TISKOVNI ZAPISI

Kao predradnja analizi ekranizacije kazališne predstave pretraženi su brojni časopisi, *Umjetnost riječi*, *Obnova: časopis za kulturu, društvo i politiku*, *Podravski zbornik* i mnogi drugi, u potrazi za mogućim osvrtima na Ivandinu i Juvančićevu *Trilogiju*. Pretražen je također tisak *Vjesnik*, *Večernji list*, *Glas Istra*, *Glas Slavonije*, *Slobodna Dalmacija* i *Novi list*. No iscrpna potraga koja je trajala mjesecima, nije otkrila mnogo. To je iznenađujuće, ne samo zbog važnosti Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije* za hrvatsku književnost nego i zbog toga što se Juvančićeva inscenacija godinama prikazivala na Dubrovačkim ljetnim igrama. U zborniku *Dubrovačke ljetne igre 1950–1989* može se uočiti da se Juvančićeva *Trilogija* prikazivala pet godina zaredom (od 1979. do 1983.). U mnoštvu novinskih članaka vezanih uz Dubrovačke ljetne igre 1981. godine, dva su relevantna za ovu temu. Jedan članak objavljen je u *Slobodnoj Dalmaciji* (29. srpnja 1981.) naslovljen *Impresivna Trilogija* u kojoj M. Jerinić tvrdi da je „riječ o predstavi koja sigurno spada u najbolje koje su dosad realizirane na Dubrovačkim ljetnim igrama“ (Jerinić 1981.). Drugi članak, koji je izašao u *Večernjem listu* (8. i 9. kolovoza 1981.), obavješćuje čitatelje da su te godine prvi put snimljene dvije dramske predstave (Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* i Marinkovićeva *Glorija*) te je pritom istaknuto da je Juvančićeva *Trilogija* „približena TV mediju“ (F. H. 1981.) za razliku od druge kazališne predstave koja je snimana u prisutnosti publike.

Doći do snimke predstave četrdesetak godina nakon snimanja vrlo je teško. Snimka se nalazi u Arhivu HRT-a i pristupiti joj se može samo uz suglasnost redatelja. Velika je šteta što se snimka *Dubrovačka trilogija* (1981.) prerijetko emitira te kao mnoge druge koje se nalaze u Arhivu HRT-a nije dostupna široj publici. Neke od razloga tomu objasnio je i redatelj snimke Branko Ivanda. Gospodin Ivanda bio je vrlo ljubazan i pristupačan te je potpisao suglasnost da se snimka može pogledati, a pristao je i odgovoriti na pitanja vezana uz njezin nastanak i recepciju. Odabranom metodom dubinskoga intervjua dobivene su korisne i zanimljive informacije koje drugdje nisu bile dostupne.

## INTERVJU S BRANKOM IVANDOM

### Razgovarala: Klara Kajba-Šimanić

U razgovoru s Brankom Ivandom vodili smo se ponajprije pitanjima koje je osmislila Klara Kajba-Šimanić, da bismo ih tijekom razgovora proširili prema sadržajima koje je Ivanda želio naglasiti u prisjećanju na ekranizaciju Juvančićeve režije Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije* 1981. g.

Za razgovor i analizu bilo je važno odrediti način na koji su dva redatelja u različitim medijima surađivali tj. do koje su mjere bili provedeni i ostvareni dogovori, kao i do koje je mjere Ivanda bio samostalan. Ivanda je posvjedočio hijerarhijske odnose i stupnjevanje originalnosti u dvostrukom procesu adaptacije. Od „postgavelijanskoga kartela“ (Spajić, Radojević, Violić, Paro, Juvančić), kako ih je sa simpatijama nazvao, Ivanda je usvojio neke kazališne kanone, ali i odbacio nekoliko njima svojstvenih životnih kodeksa. Juvančiću je još kao student asistirao u nekoliko predstava i od njega mnogo naučio. Ivanda je u razgovoru osobito istaknuo da su obojica ponajprije Mediteranci, no drukčiji: Juvančić Dubrovčanin, a Ivanda Splitsanin, ali su jednako tako obojica zaljubljenici u Zagreb, čime je naglasio širinu, znanje, obuhvatnost etičko-estetskih poruka i osjećaj za baštinu. Premda su im se pristupi ponekad razlikovali, u razgovoru je naglasio da su se vrlo dobro slagali i razumjeli u teatru i u životu.

Promišljajući o procesu suradnje, Ivanda je definirao adaptaciju i snimanje predstave kao režiju tuđe režije, kao hibridan posao koji je ponekad i frustrirajući. Kvalitetu rada pritom treba razumjeti kroz poštivanje pristupa redatelja kazališne predstave, dok istovremeno vlastiti pogled na svijet kazališnoga redatelja i svijet književnika izrasta iz tih temelja kao stvarateljski originalan. Prema Ivandinom svjedočenju, Juvančić je vrlo dobro razumio slojevitost pristupa redatelja snimke te je njemu kao redatelju ekranizacije omogućio potpunu slobodu kreativnoga prostora. Prije snimanja održali su dva razgovora

uz kavu na terasi Juvančićeve kuće, gdje je on iznio svoje intencije i bitna mjesta u radu na predstavi. Za vrijeme snimanja Juvančić nije ni jednom intervenirao u Ivandinu viziju i na kraju je bio vrlo zadovoljan snimkom.

Recepcija predstave i ekranizacije razlikovala se zbog specifičnosti dvaju medija i njihove različite vremenske protege: *trenutka* ili ograničene trajnosti dubrovačke predstave u odnosu na *trajnost* snimke predstave tj. medija ekranizacije. Ekranizacija predstave svjedok je određenoga vremena u kojoj postoji čitav splet podataka, a k tome je ona trajniji trag poetike i estetike autora i epohe. Ekranizacija ne može prenijeti cjelovite osjetilne doživljaje ambijentalne predstave (a prema Ivandi, za samu predstavu bili su iznimno važni autentičan miris i svojevrsna taktilnost ljetnih noći) nego ekranizacija prenosi samo jedan njezin osjetilno ograničeni dio, ali s druge strane svojom vremenskom opstojnošću može dublje zahvatiti u kolektivnu kulturnu memoriju. Prema Ivandinim riječima, za uspjeh predstave – uz Juvančićev pothvat – najzaslužniji su „mirisi naranača i Vojnovićeva poezija“. Uz to što je Ivanda već na početku rada bio uvjeren da ništa ne može zamijeniti ljepotu dubrovačkih ljetnih noći, jednako tako treba uočiti da je za ekranizaciju istodobno bila važna i činjenica koja je proizlazila iz privlačnosti upravo Juvančićeve izvrsne predstave, činjenica njezine široke popularnosti: za Juvančićevu predstavu uvijek se tražila karta više. Reakcije na Ivandinu snimku predstave koje su dolazile do redatelja putem tiska ili usmenim putem, od kritičara i publike, bile su osamdesetih godina jako povoljne, a danas su, kako kaže redatelj, postale nostalgичne.

Pozitivne kritike osamdesetih godina XX. stoljeća bile su potvrda da su Juvančić i Ivanda ponudili svojim odabirima prave poruke i odgovore koji su korespondirali s duhom vremena, a moguće i potvrda da je *Dubrovačka trilogija* u to doba bila svojevrsna identitetska vrijednost u kojoj se razvidjelo kolektivno sjećanje i ponos na hrvatsku povijesno-kulturnu baštinu. No kritike su bile i politički usmjerivane. Ivanda na tu temu kaže: „Politički profil hrvatskih filmskih kritičara, i ne samo filmskih, jest tradicionalno dominantan u većini njihovih napisa. I kad ga

pomno kamufliraju, on izbija iz svakog članka. Nekada je utjecaj politike bio pod diktatom vladajućih, danas usmjeravan prosudbom financijera. Često je to bilo iz karijerističko politikantskih namjera, a ponekad i iskrenih ideoloških uvjerenja naslijeđenih generacijama obiteljskom tradicijom. Politika nekada i danas ugrožava vjerodostojnost estetske prosudbe. Kada čitate neku kritiku, uvijek morate imati na umu moralno biće čovjeka koji je piše. To nije patent samo hrvatske filmske kritike, ali jest temeljna karakteristika njenog specifičnog profila.“

Opisujući vrijeme u kojemu je ostvarena suradnja s redateljem predstave Joškom Juvančićem, Ivanda je ponajprije napomenuo da su urednici Zagrebačke televizije (danas HRT) bili podijeljeni i ideološki i kulturološki, te je u tom kontekstu istaknuo da je sustav pred njihovu suradnju postavio i određene kušnje. Neki su naime držali da snimanje kazališnih predstava nije prikladno televizijskom izražaju, dok su drugi to držali svojom kulturnom obvezom. Na tome su posebno inzistirali urednici Dramskog programa (Novosel, Miladinov, Vončina, Ivanac, Katalinić, Lalin, Dirnbach, Kekanović, Jelačić, Gregl, Fabio, Radić...). Zahvaljujući njima, danas u Arhivu HRT-a imamo kulturno blago sačuvanih snimki kazališnih predstava, posebno onih vrijednih. Tako je došla na red i Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* u Juvančićevoj režiji: za ideju ekraniziranja te kazališne predstave zaslužna je skupina ljudi koja se na obje strane zauzimala za hrvatsku književnu baštinu, sami redatelji Ivanda i Juvančić te urednici Dramskog programa Zagrebačke televizije.

Usprkos popularnosti predstave i književno-kulturne važnosti *Dubrovačke trilogije* kao kanonskoga teksta, tijekom istraživanja vezanog uz Vašu ekranizaciju *Trilogije*, uočen je neobičan manjak materijala: izostaju članci i stručni radovi vezani uz ekranizacije *Dubrovačke trilogije*. Pri prosudbi treba uzeti u obzir i moguće slučajnosti, pa i omjere kad je u pitanju recepcija, te je stoga opće pitanje imaju li TV-ekranizacije općenito smanjeni odjek u odnosu na kazališne predstave ili je specifičan slučaj predstave a potom i snimke predstave *Dubrovačke trilogije* anomalija. Pri promišljanju o specifičnostima potrebno je detaljnije uzeti u obzir

društveno-političke okolnosti 1970-ih i početka 1980-ih, ali i *Ijudski faktor*: uz političko-ideološke utjecaje ne smije se zanemariti dominacija pojedinaca i interesnih grupa. Ivanda drži da je nekome evidentno smetao uspjeh Juvančićeve predstave, posljedično i snimka iste: „Ne optužujem nikoga, ali na ljubomoru i zavist nisu bili imuni ni pojedinci postgavelijanske redateljske škole.“ Ivanda se pritom podsjetio i jedne povijesne poslovice pa ju je parafrazirao: „Jal je jedini pravi hrvatski patent.“

Budući da se ovom prigodom ne bavimo recepcijom nego analizom metode TV-adaptacije tj. ekranizacije *Dubrovačke trilogije*, napominjemo da bi istraživanje recepcije predstava i ekranizacija *Dubrovačke trilogije* i sličnih kantskih tekstova hrvatske književnosti trebalo postati samostalna istraživačka tema s puno potencijala.

Od ekranizacije predstave do danas prošlo je više od 40 godina. Tijekom četiri desetljeća mišljenja o kazališnoj predstavi i/ili snimci *Trilogije* mogla su se promijeniti. No potencijalne nove reakcije o *Trilogiji* zasad su samo hipoteza. Hrvatsku televiziju danas karakterizira bogat i sadržajno šarolik program, sa zabavom i politikom u prvom planu, uz obrazovni dio programa. Za reprize vrijedne baštine ima prostora, ali nedovoljno. Ivanda drži da su književni klasici u nezasluženo lošijem položaju u odnosu na druge sadržaje, pa i reprize, a posebno se to odnosi na ona djela koja se drže „dosadnima“, ozbiljnima i sl. Ivanda posebno naglašuje da se zaobilaze reprize za koje treba plaćati tantijeme autorima i njihovim nasljednicima. Stoga se Vojnović/Juvančić/Ivandina *Dubrovačka trilogija* u načelu nažalost ne prikazuje (tj. neobično rijetko). Posljedično u programu nema ni sustava prikazivanja ekranizacija hrvatskih književnih klasika, ni odgoja publike s afinitetom za takve sadržaje pa ni novih reakcija. A to nije usamljen primjer. S druge strane, na hrvatskim televizijskim programima zamjetna je zastupljenost ekranizacija engleskih i američkih književnih klasika te tek povremeno drugih nacionalnih kultura europskoga kruga.

Ivanda je i danas zainteresiran za reakcije kritičara i publike, ali s obzirom na iskustvo, pra-

ti one do čijeg mišljenja drži, a pritom se drži etičkih kriterija autora i estetskih kriterija kritičkoga teksta: „Čitam, slušam i gledam odabrani, sasvim mali krug domaćih i stranih filmskih i kazališnih kritičara uzimajući u obzir njihove osobne moralne, svjetonazorske i vrijednosne sudove. I onda kada ne pišu pozitivno o mojim filmovima ili predstavama, čitam ih jer dobro pišu. Uz sve ograde, vjerujem im, posebno kada pišu s razumijevanjem i pozitivnim stavom. Ne volim onu tihiu zločestu kliku koja principijelno krene s negativnim stavom uz totalno nerazumijevanje i nedostatno obrazovanje. Obično se radi o fah-idiotima, koji se smiju gdje treba plakati, a histeriju pretpostavljaju katarzi. Naš poznati psihoanalitičar Feller tri mjeseca je svojoj kućnoj pomoćnici puštao Beethovena sa starog gramofona, dok je glancala parkete. Ona je zatvarala vrata dnevne sobe, jer ju je ta nerazumljiva glazba živcirala. Jednog dana, Feller je naglo prestao svirati Beethovenovu glazbu. Vrata radne sobe su se otvorila i neuka kućna pomoćnica je ušla i zavikala: *Gospon, dajte stavite onu ploču. Ipak je to lepa glazba!* Kao svaki autor, ne krijem zadovoljstvo kada moj film, TV drama ili predstava ima brojnu publiku. Premda, svjestan sam ograničene mogućnosti doživljajne recepcije kod dijela publike, koja svojim obrazovanjem ili navikama nije spremna na prijem nekih literarnih ili filmskih djela. Nitko nikada nije postigao razumijevanje kod cijele publike. Ispunjeno i zadovoljno gledalište te pozitivna kritika rađa zadovoljstvo, ali nije uvjet. Publika ili kritika? Imam višestruka iskustva i nemam preferencija.“

## **ESTETIKA I POETIKA DUBROVAČKE TRILOGIJE OD DRAME DO EKRAKIZACIJE**

Usporedba Vojnovićeve drame i Ivandine ekranizacije Juvančićeve predstave, kao nadogradnja na navedena Ivandina razmišljanja istaknuta tijekom razgovora, omogućuje cjelovitiji uvid u Ivandinu kreativnu metodu i stilsko opredjeljenje.

Budući da je Ivanda u razgovoru potvrdio da je pri snimanju Juvančićeve dramske izvedbe imao redateljsku slobodu, snimka je dobar pri-

mjer za odredbu autorske samostalne estetike. U razgovoru izneseno uvjerenje da je za uspjeh predstave najzaslužnija ljepota Vojnovićeve „poezije“ nije samo Ivandin dojam do kojega je došao promišljanjem s vremenskim odmakom nego ima čvrsto uporište u promišljenim redateljskim opredjeljenjima, u redateljskom postupku koji je „u službi poetske riječi“, u službi prijenosa Vojnovićeve književno-estetske poruke. Dinamika Ivandine režije, kretanja kamere i kadriranje u sprezi je pak s Juvančićevim poznavanjem i poštivanjem Vojnovićeva dramskoga daha i dinamike. Stoga je analiza ekranizacije *Dubrovačke trilogije* uzela u obzir poetičke odlike predloška i izvedbe tj. prilagodbe ambijentalnom kazalištu.

Juvančić u kazališnoj režiji slijedi i poštuje izvor-  
nik te prepoznaje njegove stilske odlike koje naglašuje promišljeno neznatno, diskretno s nakanom isticanja suvremenosti i svezremenosti teksta a da se pritom zadržava kakvoća povijesnosti tj. vremenske usidrenosti Vojnovićeva predloška. Ivandina metoda suptilne neizravnosti i simbolike jednako diskretno kontrastira planove, ponovno inovativno, pokretljivim kadriranjima modernističkoga *verva* s poštivanjem klasične osnove.

U *Allons enfants* Juvančić na logičnim mjestima, a gotovo neprimjetno, premješta tj. rotira nekoliko replika, a pritom cijelo vrijeme povišenu Vojnovićevu patetiku Orsatovih inkantancija (Batušić u Detoni-Dujmić et al. 2008: 139) zadržava na nekoliko redateljskih razina, među kojima je uočljiv i odabir Rade Šerbedžije za ulogu Orsata. Uz određena naglašena mjesta, njegove suze Ivanda u ekranizaciji snima u krupnom kadru, vrsno prepoznajući patetičku namjeru i Vojnovića i Juvančića. S druge strane Ivanda odabire ukošen plan i gornji rakurs koji ističe suze bravuroznoga Božidara Alića u sporednom liku Vlaha koji u tom kadru sinegdohički predstavlja skupinu mladih gospara, jer Vojnović u didaskaliji piše: „Svi su uzrujani, ganuti. Neki imadu suze u očima.“ Alićeve suze osobito su dojmljive i u glumačkoj izvedbi i u Ivandinom kadriranju te predstavljaju koncentrat Vojnovićeve naoko usputne ali estetski važne autorove nakane („Neki imadu suze u očima.“).

Kao što u *Allons enfants* figurira prikaz suza, Juvančić u *Sutonu* razvija smisao za detalj u prizoru čajanke te gladi i prikrivene bijede dubrovačke vlastele Luca Orsatova Volza i Saba Šiškova Prokula (ingenizoni Špiro Guberina i Karlo Bulić), u prizoru kojemu je u dramskoj izvedbi posvećena ipak malo veća pozornost nego u Vojnovićevom tekstu. Vojnović je izriekom naglasio sličnost svojega viđenja krepuskolarno-ruinističke atmosfere s Ibsenovom dramom *Rosmersholm* (Ibid.), sa svojstvima prijelaznoga razdoblja od naturalizma prema simbolizmu. Gospodarsko propadanje vlastele u *Sutonu* Juvančić je poantirao upravo tim izdvojenim i istaknutim detaljem dvojice ruiniranih dubrovačkih plemića koji žele održati privid, ali detalj grickanja i gutanja kolačića razotkriva njihovo siromaštvo, što Ivanda naglašuje kadriranjem detalja njihovih gladnih usta (nadahnute glumačke minijature mimike). Juvančić se u *Sutonu* također nastavlja promišljeno usustavljeno odmicati od Vojnovićevih didaskalija naglascima intimnosti ali u sprezi s obiteljskom hijerarhijom: pomoću prostornoga odnosa likova redatelj kiparskim okom formira različite dojmljive vizualne kompozicije. Vidljivo je to primjerice u prizoru poljupca Luja Lasića i Pavle, te osobito uspješno u Pavlinom završnom prizoru rezanja kose: Vojnović je postavio mati i kćer, Maru Nikšinu Beneša i Pavle Beneša u svojevršno skvrčeno klupko – dok Pavle reže kosu, Mara „vrisne i svali se u stolac pokrivši rukama lice“, a Pavle „došla do nje iznemogla, ali mirna, pa kao žrtva pred nijemim božanstvom, klekne predajući majci pram ostriženijeh kosa. Polako, tiho i duboko... Mara rastvorila ruke i pritislula joj glavu na grudi, a na licu joj i ponos i zadovoljstvo i tuga... One dvije jadvnice ostaju zagrljene.“ Vojnovićev ponos, zadovoljstvo i tugu na Marinom licu Juvančić nadograđuje bitnim detaljem – Marinim potezom u potpunosti u duhu karaktera i logici motivirane radnje: Vojnović nije zapisao što Mara čini s Pavlinim pramom kose (dok grli svoju kćer), a Juvančić pak daje Mari (impresivna Nada Subotić) da brižno spremi kćerinu (maestralna Helena Buljan) kosu posežući za ukrasnom kutijom (na stolčiću). Njih dvije u Juvančićevu završnom prizoru ostaju u drukčijem položaju – umjesto u zagrljaju, one zauzimaju jasan a izrazito simbolički, geometrijski položaj pravoga kuta. Pavle kleči a

Mara ostaje uspravna, pa kći i majka tvore svojim tijelima piramidalnu kompoziciju snažne zaključne poruke u ozračju gospodarske propasti vlastele. U odnosu na tradicionalnu mogućnost frontalnoga prizora kakav odgovara kazališnoj publici, ta je piramidalna pravokutna geometrija osobito naglašena Ivandinim odabirom ukošenoga i donekle zaklonjenoga završnoga filmskog kadra predstave kao modernističkoga komentara, u kojemu vizualnost pojačava fragmentarnost i sugestivnost, a tomu pridonosi vrsno tempirana glazba.

U posljednjemu dijelu *Na taraci (Trilogije dio treći)* Juvančić i Ivanda nastavljaju aktivnu interpretaciju s blagim odmicanjem od didaskalija, odmicanjem koje ni ovdje kao ni ranije ne narušuje Vojnovičeve strukture. Ono nije uvjetovano ambijentalnošću nego je odraz povijesne obaviještenosti obojice redatelja. Juvančićev prikaz *Na taraci* razvija se kroz skraćivanja replika a da se njima ne gubi ni jedna od Vojnovičevih osnovnih poruka svake od njih. Uz to redatelj izbacuje dva detalja kojima je Vojnović sceniskim govorom želio (naoko usputno) povezati *Na taraci* s *Allons enfants*: Juvančić iz *Na taraci* izbacuje navod slobode i navod Orsata.

Gospar Lukša: „... Zašto je dakle sve to bilo zaludu, zašto smo nestali mi, i zašto s nama umire misô Slobode?“

(...)

Gospogja Mare (*uzmaknula je, pa drhtajući uhitila se stočića i tu se svalila, kao da nestaje u dubinu*): Meštrinja! ... ti?!... nepuća Orsata Velikoga!...

No zaziv slobode i spomen na Orsata nisu strukturno važna sastavnica jer to nadomješta ambijentalnost predstave i ekranizacije – prostor ljetnikovca Skočibuha u kojemu se izvodi predstava postaje snažna poveznica (*taraca*) jer je prikazana radnja u potpunosti motivirana i povijesno proizlazi iz samoga prostora. Stoga prostor preuzima ulogu koju bi eventualna redundancija (ponavljanje slobode u *Allons enfants* i *Na taraci*; ponavljanje pojave i spomena Orsata) imala u izravnim apelativima motiva i imena iz prvoga dijela *Dubrovačke trilogije* (lik u *Allons enfants* i njegov spomen *Na taraci*

te uzgred i posredno kroz predstavnika ruini-rane vlastele i plemićke loze Orsata u *Sutonu*). Ni Vojnović nije izrijeком spomenuo Orsata u središnjoj pojavi (*Suton*) nego ga je sugerirao u knjiškom zapisu popisa osoba, što daje potpuni legitimitet intervenciji redatelja i odabranih suradnika. Vojnovičeve eksplikacije takve vrste nisu potrebne u igri suptilnosti i sugestije koju su Juvančić i Ivanda vješto zaokružili. Juvančić je ulogu gospara Lukše grofa Menze (Menčetića) dodijelio Maru Martinoviću, a ulogu rođakinje Ide dodijelio je kćeri glumca Miše Martinovića Perici Martinović, što se pokazalo izvrsnim odabirom u igri generacijskih mijena i ravnopravnoga nadmetanja u replikama te njihovoj snažnoj a staloženoj nadahnutoj izvedbi dramskih i glumačkih veličina različitih generacija, začinjjenih dodatkom obiteljske uvjerljivosti, vjerodostojnosti (i izvornim govorom). Završni prizor poslovičnoga i metaforičkoga zaključka gospara Lukše: „A sad!... ho'mo spat! (Ulazi)“, Ivanda je razlomio u tri kadra različitih perspektiva i dubina, produljujući odlazak gospara Lukše. Produljeni odlazak ima i simboličku razinu zbog dubinske perspektive: pogled je fokusiran na gospara Lukšu s leđa, koji u bijelom odijelu odlazi (polako) u dubinu tamnoga sjenovitoga posljednjeg kadra.

## ZAKLJUČAK

Izazov postavljanja *Dubrovačke trilogije* kao ambijentalnoga kazališta bio je jednak izazovu ekranizacije, osobito kompleksan po pitanju stila. Ivandina metoda snimanja *kadar po kadar* nadovezuje se na Vojnovičevo dramsko opredjeljenje za replike i poruke koje su rascjepkane i razasute, stoga inovativne u odnosu na tradicionalne zaokružene dramske iskaze kakvi su dominirali tijekom prethodnoga književnog stilskog razdoblja. Na isti su se način prema tradicionalnoj *snimci kazališne predstave kao filma* postavili Juvančić i Ivanda.

Ivandino kadriranje i perspektive Juvančićeve intencije i intervencije u Vojnovića svojevrsan su katalizator poštivanja dramskoga autora, poštivanja i iznošenja na vidjelo ponajprije teksta same drame. Estetiku *Dubrovačke trilogije* Vojnović nije oslanjao samo na nostalgичnu patinu

(s donekle arivističko-vitalističkim, a u osnovi aktivističkim pogledom u budućnost) nego i na prebiranje po širokom registru dramskih intonacija trilogije (Batušić, Kravar, Žmegač 2001, Kravar 2005), od patetike do intimizma. Estetika snimljene kazališne predstave u konačnici se ne razlikuje od estetike književnoga djela: ona slijedi modernističke (simbolističke) Vojnovićeve dramske postupke, najprije u inscenaciji a potom u ekranizaciji kroz suptilnu i inovativnu Juvančićevu metodu, jer TV-režija prati Juvančićeve nadahnete vizije s povremenim TV-redateljskim komentaram kao perspektivama kazališne predstave. Obojica redatelja, Juvančić i Ivanda svaki na svoj način, rotiraju Vojnovićev tekst razumijevajući Vojnovićev ritam riječi i dinamiku motiva i prizora. Iako je taj postupak smjenjivanja i razmjenjivanja sadržaja i oblika u modernističkoj isprekidanosti i preklapanjima, zakrivanjima i neizravnostima, proveden u ekranizaciji kroz cjelinu trilogije na drukčijim mjestima u odnosu na inscenaciju – što je dakako uvjetovano i različitim medijima i činjenicom ambijentalne predstave s vlastitim posebnostima u odnosu na predstavu kakva bi bila da je izvedena u zatvorenoj pozornici-kutiji, on je u biti isti postupak, ista metoda, kojom se uspješno postiže kazališni i televizijski intimizam. Zahvaljujući stilskopovijesnom razumijevanju predložka, oba redatelja dobivaju ekstrakt najrafiniranijih kvaliteta simbolističkoga esteticizma. Ivanda svojom diskretnom ali istodobno angažiranim režijom akcentuirao Vojnovićevu trodijelnu inkantaciju u različitoj harmonizaciji i omjerima: od ansambl-igre do duodramskih (a ponekad i naglašeno monoloških) pojava – kako je Vojnović sam nazvao dijelove tj. svojevršne činove trilogije. Ona pak korespondira s Juvančićevim poštivanjem i poznavanjem poetike dramskoga teksta koji je ambijentalnim uprizorenjem istaknuo (pa čak i iznio na vidjelo) Vojnovićeve najopstojnije potencijale. Juvančić je slijedio Vojnovićev tekst a naglašena mjesta dramskoga teksta izrazio u odmjerenim razmjerima širokih i povišenih fraza s jedne i filigranskih intimističkih podrobnosti s druge strane. Ivanda je Juvančićevu režiju dinamizirao planovima koji TV-gledatelju omogućuju približavanje dramskom tekstu upravo putem kazališne predstave – isticanjem planova i kadriranjem

totala i detalja, približavanjem, fokusiranjem, zakrivanjem, s izrazitim emotivnim učincima snažnih etičko-estetskih poruka.

Zbog kronološki iznesenih činjenica recepcije klasika hrvatske književnosti, nije suviše istaknuti: potrebno je poticati pisanje istraživačkih radova o filmovima koji se više ne prikazuju na televiziji i o kojima ne postoji dovoljno literature. Na taj način održat će se barem njihova nazočnost u priručnim izvorima, a time potencijalno pobuditi interes za našu kulturnu baštinu čija je važnost i vrijednost neupitna, stručno-znanstveno potvrđena ali medijski zanemarena. Suradnja Joška Juvančića i Branka Ivande na *Dubrovačkoj trilogiji* 1981. pokazuje kako se iz ekranizacija hrvatskih književnih klasika dobiva želja za ponovnim čitanjima iz etičko-estetske perspektive.

## LITERATURA

Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, 2001.

Bert Cardullo: *Stage and screen. Adaptation theory from 1916 to 2000*, Bloomsbury, London, 2013.

Florence Colombani: *Proust – Visconti: histoire d'une affinité électorale*, Rey, Paris, 2006.

Frano Čale: Dramaturška vrijednost citata u Dubrovačkoj trilogiji, *Filologija*, 6, 1970., str. 57 – 67.

Lada Čale Feldman: *U san nije vjerovati*, Disput, Zagreb, 2012.

Dubravka Detoni-Dujmić et. al. (ur.): *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.

Jagoda Granić (ur.): *Jezik i mediji – jedan jezik, više svjetova*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb – Split, 2006.

Denis Gifford: *Books and plays in films, literary, theatrical and artistic sources of the first twenty years of motion pictures*, Mansel, London, 1991.

Nikica Gilić: Elementi romantizma „Sna dokto-

- ra Mišića" kao poticaj televizijskom romantizmu 1970-ih, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Romantizam – ilirizam – preporod. Zbornik radova XIV.*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinca Glunčić-Bužančić, Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2012., str. 329 – 344.
- F. H., *Večernji list*, 8. i 9. kolovoza 1981.
- Branko Hećimović: *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krleže*, Znanje, Zagreb, 1976.
- Nikola Ivanišin: *Grada Dubrovnika pjesnik*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
- Ivan Goran Kovačić: *pjesnik slutnje, borbe i pobjede*. Dramatizacija, izbor i režija Branko Gavella, obnovio i fonografski obradio Joško Juvančić, Jugoton, Zagreb, 1977. Zvučna snimka.
- Branko Ivanda: *Biciklisti u mračnoj šumi i drugi scenariji*, Ars septima, Zagreb, 2015.
- M. Jerinić: Impresivna Trilogija, *Slobodna Dalmacija*, 29. srpnja 1981.
- Zoran Kravar: *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.
- Krleža dana: 1893. – 1981. – 2011.*, prir. Tomislav Sabljak, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2012.
- Courtney Lehmann: *Shakespeare remains: theater to film, early modern to postmodern*, Ithaca N. Y., Cornell University Press, New York, 2002.
- Linda Hutcheon: *A theory of adaptation*, Routledge, London, New York, 2006.
- Lucija Ljubić: *Desetica. Rasprave o povijesti hrvatske drame i kazališta*, Ex libris, Zagreb, 2013.
- Krešimir Nemeć: Rodna politika u Vojnovićevoj „Dubrovačkoj trilogiji“, *Dubrovník*, 20, 2009., br. 4, 226 – 236.
- Giuliana Nuvoli i Maurizio Regosa: *Storie ricreate. Dall' opera letteraria al film*, UTET, Torino, 1998.
- Luko Paljetak: *Predgovor*, u: Ivo Vojnović: *Izabrana djela*, sv. 2, Matica hrvatska, Zagreb, 2003.
- Leo Rafolt: *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009.
- Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame, 1895 – 1940. Dio 1*, Disput, Zagreb, 2000. – 2001.
- Robert Stam i Alessandra Raengo: *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden etc., Blackwell publishing, 2008.
- Darkko Suvin: *Dramatika Iva Vojnovića*, *Dubrovník*, 20, 1977, 5 – 6.
- Hrvoje Turković: *Umijeće filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.
- Željko Uvanović: *Filmske adaptacije engleske i njemačke književnosti*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, 2018.

# Elementi komunikacijske interakcije i specifičnosti filmske percepcije publike i kritike uz osvrt na ekranizacije proznih djela

## SAŽETAK

Ovaj rad analizira načine na koje film doživljava u gledatelji, odnosno oni koji o njima pišu kroz optiku specifičnosti ekranizacije literarnih djela. Temeljno pitanje ovog rada promišlja valorizaciju percepcije publike, kao i specifikume filmske naracije koji kreiraju njihov diskurs s osvrtom na ekranizaciju proznih djela. Pretpostavka je da specifičnosti percepcije takvih ekranizacija od strane publike nije istovjetna njihovim kritičkim diskursom, dočim se postavlja pitanje što kreira percepciju, a što recepciju publike prema nekom ekraniziranom literarnom djelu, odnosno može li se utjecati na nju. Također, postavlja se pitanje što definira razliku u filmskoj percepciji i recepciji publike i kritike kod nas i u svijetu (posebice u SAD), napose pri validaciji ekraniziranih literarnih djela. Nadalje, međuodnos publike i kritike u kontekstu vrednovanja ekraniziranog djela s obzirom na uspjeh prethodnog dramskog tj. proznog teksta ima svoje zakonitosti. Utječe li i opterećuje li postojeće znanje i validacijske refleksije nekog literarnog predloška u formalnom i sadržajnom smislu ekranizaciju tog djela? Također, u fokus interesa potom posredno dolazi i narativni elementi ekranizacije, u usporedbi s originalom, u kontekstu apriorne percepcije publike i kritike. Postavlja se pitanje u kojoj mjeri postojeći stav o literarnom djelu opterećuje ekranizaciju istog tog djela, odnosno je li potrebno napraviti kritični odmak od originalnog dramskog tj. proznog djela kako bi se svaki element koji difamacijski uspoređuje original i ekranizaciju sveo na najmanju moguću mjeru i je li uopće moguće zanemariti takav ishod.

\*\*\*

Da bismo mogli čim preciznije analizirati specifikume u ekranizaciji proznih djela važno je definirati temeljne elemente koji utječu na njihovu valorizaciju kod publike. U tom kontekstu potrebno je definirati temeljne pojmove, te napraviti kritičku distinkciju u njihovom razumijevanju. S obzirom na to da se ovaj rad bavi specifičnostima percepcije i recepcije filma kroz prizmu ekranizacije literarnih djela odnosno analizira načine na koje ih doživljava publika i kritika, važno je pojasniti temeljne postavke *pretpostavljenog ishoda* (percepcija) i *realno postignutog ishoda* (recepcija) u valorizaciji filmskog uratka.

Riječ „percepcija“ u svom somatskom ishodištu podrazumijeva proces kognitivnog struktuiranja dobivenih informacija iz različitih osjetila koje mozak poslaguje u smislene klastere cjelina, pa tako primjerice simulakrum namjerno usklađenih boja i oblika doživljavamo kao sliku, tonova pjesmom ili zvukova govorom. Takav perceptivni holizam samo je temelj percepcije umjetničkog djela i govori o ishodišnim zakonitostima kreiranja kritičkog diskursa pri opservaciji umjetničkog djela, napose filma.

Položeni kognitivni klasteri smislenosti nekih pojavnosti za vrijeme primjerice ranog paleolitika (cca 17.000 – 15.000 g pr.n.e.), služili su tadašnjem čovjeku da prepoznavanjem samo jednog dijela perceptivne *kompozicije* događaja može naslutiti konačni ishod i temeljem toga se adekvatno postaviti prema ugodi ili ugrozi njegovog života, u čemu se naziru rani počeci poimanja važnosti *pretpostavljenih ishoda* (percepcije). Tako će primjerice šušanj u travi noću pored staništa našeg pretka i ptica koja je netom poletjela izazvati reakciju buđe-

nja, straha, paljenja baklje i uzimanja oružja jer empirijski klaster niza senzacija čovjeka ranog pleistocena (šum u travi, noć, ptica koja je odletjela...) sugerira nužnu pretpostavku približavanja neprijatelja ili smrtne opasnosti.

Takvi kognitivni procesi pretpostavljene procjene naše stvarnosti datiraju dakle od samih početaka razvoja današnjeg čovjeka i u posrednom kontekstu tijekom razvoja civilizacije očuvali su holističku strukturu povezivanja misaonih procesa s doživljenim senzacijama i ekspresijama, a pod nazivnikom validacije konačnog ishoda bilo da se radi o ugodi ili ugrozi njegove egzistencije. Može se, dakle, reći kako je grupiranje elemenata prethodno proživljenih senzacija s poznatim ishodima kreiralo percepciju tadašnjeg čovjeka.

Naravno, razvojem civilizacije primordijalni refleksi preživljavanja i samoodržanja kroz tumačenje perceptivnih sugestija polako su se nadomještali i nadograđivali drugim elementima, ali s istim predznacima fenomenologije istovrsnosti kognitivnih signala koji olakšavaju recepciju stvarnosti. Usporedo s razvojem čovjekova kulturnog bića razvijala se i perceptivnost u sagledavanju audiovizualne umjetnosti.

Upravo na tom tragu u članku<sup>1</sup> *Vidljivo i spoznaja*, objavljenog u zborniku *Vizualna konstrukcija kulture* autorica Nadežda Čačinović spominje fenomen „skopičkih režima“ o kojem je govorio i Christian Metz na kojeg se poziva Martin Jay<sup>2</sup> pa kaže: „...proces gledanja sve se manje tretira kao puki neutralni posrednik. Kako vidimo, kakve sposobnosti gledanja imamo, što nam je dopušteno i što nam je nametnuto i kako promatramo to naše viđenje (refleksija i govorenje o tomu) zaokuplja sve više i više teoretičara. U svojoj retorici i pojavnim oblicima takozvani „skopički režimi“ nastoje smanjiti te razlike: pretvoriti mnoštvo društvenih vizualnosti u jednu viziju, srediti ih u neku prirodnu hijerarhiju pogleda. Autori koji su suočeni s tim imaju različite opcije, nastoje bolje odrediti fiziološki supstrat, odrediti ulogu vizualnoga

u konstituiranju subjekta, istražiti i poteškoće s intersubjektivnošću (onaj pogled drugoga zanimljiv mnogim filozofima) a prije svega historizirati.“ U ovom citatu razvidna je potreba da se izazovnost multivizualnih kognitivnih supstrata audiovizualnog djela sjedini u jedinstven, holistički simulakrum koji tada odražava, kako autorica kaže, „prirodnu hijerarhiju pogleda“. Ipak, postavlja se pitanje tko kreira objektivnu tj. *prirodnu* hijerarhiju dijalektike umjetničkog djela, posebno filma.

Jedno od temeljnih postavki razvoja umjetnosti počiva na diverzifikaciji doživljaja nekog djela, pri čemu je očuvan identitet temeljnog osjećaja autora, kao i temelj poruke koju odašilje svojim djelom. Usklađivanje percepcije i recepcije, tim slijedom, trebala bi biti jedna od temeljnih metakulturnih vrednota suvremenog čovjeka. Drugim riječima, govoreći o fenomenologiji percepcije i recepcije ekraniziranih literarnih djela, a stavljajući ih u novovjeki analitički kontekst moglo bi se reći da esencija predloška u sociokulturnom antropološkom kontekstu ostaje očuvana, a da se legitimno mijenja samo način dolaska do senzacije doživljaja te poruke. To, u epistemološkom kontekstu, znači da temeljna misao vodilja i ideja, onaj izvorni stimulus ostaje isti, a da se u ovisnosti o subjektivitetu vremena (i medijske publike koja konzumira taj sadržaj) mijenja način procesuiranja takvog sadržaja a to je ono što, zapravo, kod publike pričinjava ugodu potaknutu audiovizualnim djelom i stvara valorizacijski učinak kod nje.

U istom djelu autorica nadalje govori o percepciji pri vidljivosti spoznajnog procesa u audiovizualnoj umjetnosti, definirajući fenomenologiju percepcije vizualnog kao „skandal razmišljanja“. U toj sintagmi Čačinović se poziva na Normana Brysona<sup>3</sup> i sukobljava proces razmišljanja s elementima prethodnih znanja na kojima se temelji percepcija i stavlja ih u širi umjetnički kontekst i kaže: „Vidljivost nipošto nije nešto samo po sebi razumljivo. Kao prvo, vidljivost kulture pretpostavlja razlikovanje, možda čak suprotstavljanje,

1 Čačinović, N. *Vidljivo i spoznaja*, [https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk\\_cacinovic.html](https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_cacinovic.html) (dostupno 12.04.2023.)

2 Jay, M. *Downcast Eyes*, University of California Press 1994.

3 Bryson, N., *Semiotics and Visual Interpretation* u Bryson/Holly/Moxley, *Visual Theory*, Oxford 1992.

percepcije i prepoznavanja. U nastavku uspoređuje „društvo spektakla“ s „društvom nadzora“, pri čemu se vrlo lako ta dva konstrukta mogu usporediti s elementima društvene percepcije i recepcije u kontekstu valorizacije nekog audiovizualnog ili inog umjetničkog djela. Čačinovič nastavlja: „...drugi sklop se odnosi na centralnost pogleda u našoj kulturi, o tome da li u skladu s Guyem Debordom živimo u društvu spektakla ili nas je Michel Foucault uvjerio da je riječ o društvu nadzora. Nezaobilazna su pitanja o tzv. zavodljivosti slika, potrebne su rasprave o prirodnoj alegorije i analogije: o tome kako mislimo pomoću slika (...) i koliko je filozofskih metafora zasnovano na vizualnosti“. Na ovaj način autorica progovara o stalnoj dijalektici percepcije i recepcije koja posebno dolazi do izražaja pri vidljivosti i validaciji audiovizualnih umjetničkih djela i konkludira: „Prije svega toga valja ipak reći: vidljivost je stalni skandal razmišljanja. Već izgovaranjem najjednostavnije rečenice a kamoli usred složenijeg teksta nepovratno smo uhvaćeni u simbolički sustav: zaokupljeni dešifriranjem. Nasuprot tome pogled uvijek nameće privid nedužnosti dok slika odnosno objektivacija vidljivog to opet niječe. "Kao znak riječ dolazi u znanost, kao zvuk, kao slika, kao navlastita riječ dijeli se u različitim umjetnostima (...) dioba se znaka i slike ne može izbjeći (...) hipostazira li se dioba (...) svaki od izoliranih principa vodi razaranju istine (...) provaliju koja se otvorila kod diobe filozofija je sagledavala u odnosu pojma i znaka i uvijek ju je iznova uzaludno pokušala nadići": sve to piše u *Dijalektici prosvjetiteljstva* Horkheimera i Adorna<sup>4</sup>."

Rosalind Krauss<sup>5</sup> se, s druge strane, u tekstu *Welcome to Cultural Revolution* poziva na uzurpaciju percepcije javnosti kojoj se nameće riječ nasuprot vizualiteta. Krauss se pri tome poziva na Lacanov<sup>6</sup> stav da je „jezik struktura nesvjesnog“ i tako nameće razmišljanje kako se percepcijom audiovizualnih poruka može upravljati na način da jezik definira percepciju i vodi je

prema „pragmatičnoj“ recepciji publike i tako nadjačava moć slike.

Iz tog razmišljanja nameće se zaključak kako je fundament percepcije vezan za vizualne elemente, dok njihovo receptivno obličje kreira jezik. Na tom tragu, promatrajući kontekst analitičkog gledanja igranog filma, posebice filmskih ekranizacija, može se pretpostaviti da obilježja literarnog djela iz njegovog prethodnog života nužno djeluju na percepciju publike i kritike pri recepciji ekranizacije tog djela.

Idući korak u promišljanju specifičnosti percepcije i recepcije umjetničkog djela, napose filma vodi prema metodici, odnosno načinu opservacije i analitike gledanja filma. Način na koji film promišlja publika i kritika nije jednak, a temelj tih različitosti o kojima će biti više riječi u nastavku ovog rada, možebitno se dijelom krije i u načinu na koji te skupine detektiraju audiovizualne informacije/podražaje koje, uz temeljni narativ, kreiraju njihov konačni stav o filmu.

Oxford-Royale u svojoj analizi<sup>7</sup> daje sedam temeljnih smjernica analitičkog gledanja filma, pri čemu se izdvajaju:

- posvećenost gledanju filma bez elemenata distrakcije
- prethodna upućenost u temu o kojoj govori film
- višestruko gledanje filma s ciljem boljeg primjećivanja detalja
- procjena razine objektiviteta pri argumentiranosti sviđanja / ne sviđanja filma
- analiza zvuka, svjetla i produkcijskih uvjeta pod kojima je nastao film
- analiza i usporedba filma s ostalim filmovima istog redatelja
- imati na umu realnost subjektivne procjene filma.

4 Horkheimer/Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo 1974., str. 27.

5 Krauss, R. *Welcome to cultural revolution*, Vol. 77 (Summer, 1996), pp. 83–96 Published By: The MIT Press (dostupno 13.05.2023.)

6 Jacques Lacan – <https://iep.utm.edu/lacweb/> (dostupno 25.6.2023.)

7 Oxford-Royale, *Sedam načina gledanja filma kao filmski kritičar* <https://www.oxford-royale.com/articles/7-ways-watch-films-critically/> (dostupno 24.7.2023.)

Zanimljivo je primijetiti kako svaka od navedenih sedam točaka naputaka za analitično gledanje filma sugerira potrebitost valorizacije mahom tehničko izvedbenih elemenata filma, kao i procjenu kvalitete uratka u usporedbi s drugim djelima istog redatelja, s ciljem donošenja objektivnog suda o filmu. Za razliku od takvog pristupa analizi filmskog djela, publika se više fokusira na *entertainment* aspekte procjene kvalitete nekog audiovizualnog djela. Na tom tragu izdvaja se članak<sup>8</sup> ICO (Independent Cinema Office) pod naslovom *Understanding audiences*, koji promišlja relevantnost elemenata koji utječu na to kako publika gleda film. S obzirom na to da je publika, za razliku od kritike, razmjerno neopterećena filmskom infrastrukturom, može se reći da je njezino perceptivno ishodište više usmjereno prema *ad hoc* komunikaciji filma, tj. široj društvenoj interakciji, pa tako publika pokazuje:

- naglašenu interaktivnosti i društveni aspekt pri gledanju filma
- izostanak fokusa na tehničke i infrastrukturne detalje filma
- naglasak na generalnoj impresiji filmom
- učestalu društvenu interakciju nakon filma koja dodatno oblikuje dojam o filmu
- potrebu za komentiranjem filmskog uratka u društvu i/ili na društvenim mrežama
- potrebitost za širom društvenom interakcijom u ovisnosti o validaciji filma
- želju za uvidom literarnog predloška filma.

Promišljajući distinkciju u razlici analitičkog gledanja filma kritike i publike razvidno je da je, s obzirom na navedena temeljna određenja pri opservaciji filmskog djela, kritičarski pristup bliži estetsko-narativnom odmaku od standar-

dnog pristupa semiotičke recepcije filma kakvog ima publika. Analiza validacije holivudskih uspješnica (*blockbusters*) u posljednjih dvadesetak godina (2000. – 2023.) koju su proveli najposjećeniji filmski portali (IMDb, Rotten Tomatoes, Metacritic) također ukazuju na značajnu razliku ocjene filmova od strane kritike i publike, posebice u periodu 2019. – 2023. što je razvidno na grafikonu 1.

Analizom rezultata istraživanja<sup>9</sup> (Grafikon 1), jasno je da je prosječna validacija filmova od strane publike u pravilu za desetak posto viša u usporedbi s ocjenama kritike. Takav podatak daje za pravo teoretičarima ponašanja medijske publike koji su stava da je film dio sadržaja dekadentnog društva 21. stoljeća čiji je temeljni zadatak zabaviti publiku, za razliku od analitičnijeg dijela te publike (kritika), koja dublje promišlja dijalektiku filma.

Posebno je zanimljiva analiza<sup>10</sup> razlike validacije filmova od strane publike i kritike *New York Timesa* koja je rađena po žanrovima, pri čemu se žanrovi romantična komedija i horor izdvajaju kao oni kod kojih se najviše razlikuju njihove ocjene. Ovi rezultati se također mogu promatrati s aspekta želje i potrebe publike za filmom kao odmakom od životnih realiteta, pri čemu se dopušta odlazak u romansiranje stvarnosti (romantične komedije s hepiendom), odnosno druga krajnost (horor), za razliku od kritike koja validaciji takvih filmova pristupa drukčije od publike. S druge strane, najveća sličnost u ocjenama publike i kritike je kod vrednovanja dokumentarnih filmova, što je također vrlo zanimljivo.

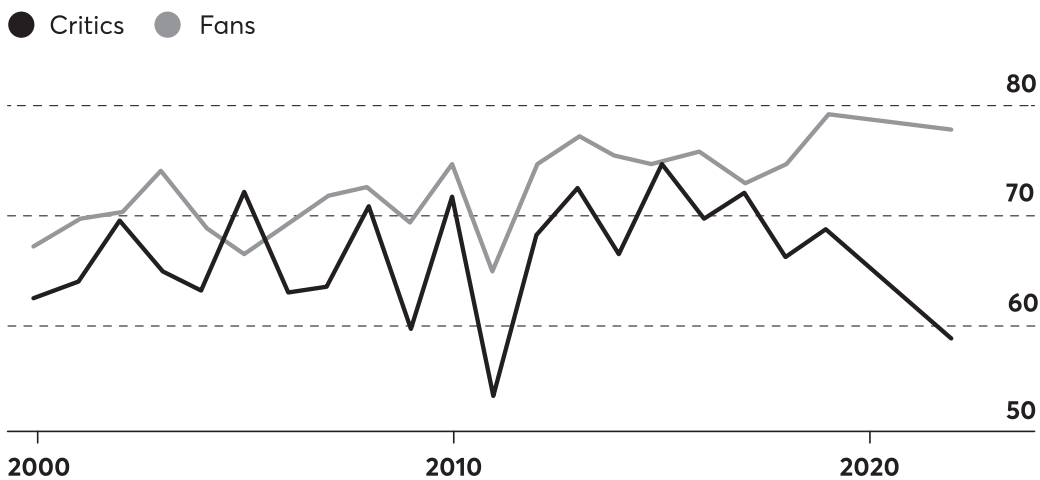
Ako promatramo dijalektiku percepcije i recepcije audiovizualnih djela, važno je napomenuti elemente *kulturnog ludizma*<sup>11</sup>, koji su nerijetko pratili razvoj svake umjetničke avangarde, posebno filma. U konzervativnim društvenim

8 ICO *Understanding audiences* <https://www.independentcinemaoffice.org.uk/advice-support/how-to-start-a-cinema/understanding-audiences/> (dostupno 13.7.2023.)

9 <https://www.bloomberg.com/news/newsletters/2022-08-28/critics-and-fans-have-never-disagreed-more-about-movies> (dostupno 13.11.2022.)

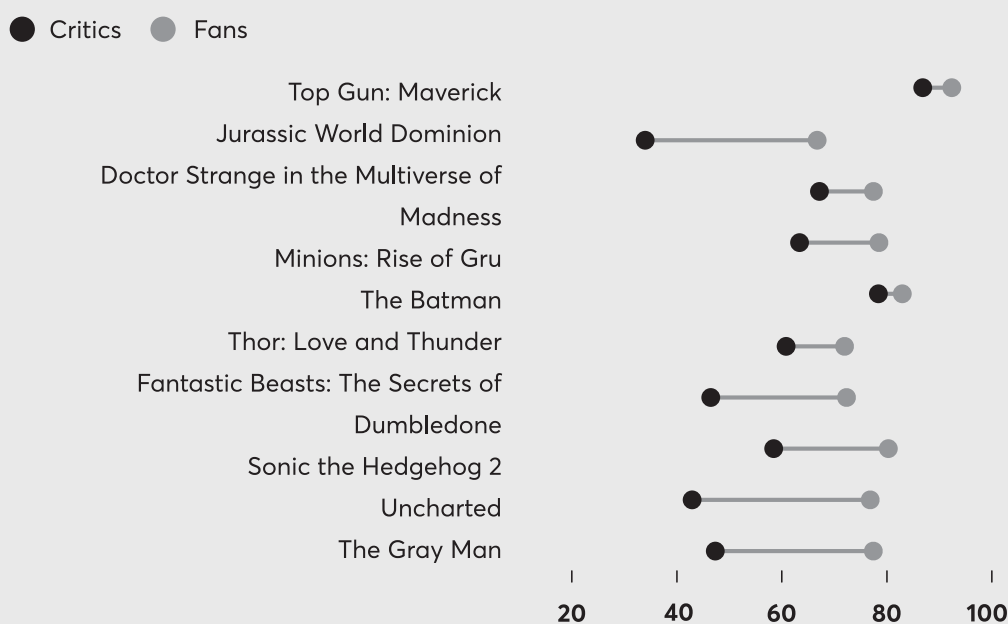
10 <https://archive.nytimes.com/economix.blogs.nytimes.com/2013/08/14/reviewing-the-movies-audiences-vs-critics/> (dostupno 13.11.2022.)

11 ludizam (engl. *ludism*, franc. *ludisme*, prema lat. *ludere*: igrati se i *ludus*: igra), razigranost (na sceni), knjiž. stilska i semantička zaigranost, poigravanje; domišljatost, sklonost improvizaciji, ekstemporaciji



**Grafikon 1:**  
Razlika u validaciji filmskih uspješnica u SAD-u između publike i kritike

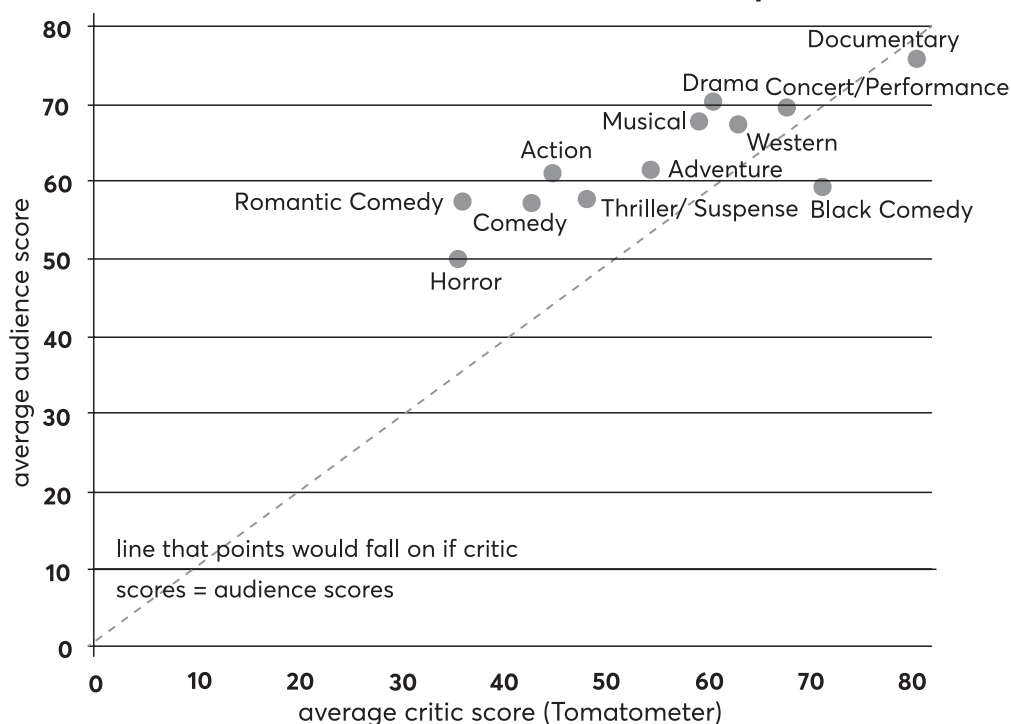
Source: Rotten Tomatoes, Metacritic, IMDb



**Grafikon 2:**  
Razlika u validaciji filmskih uspješnica u SAD-u između publike i kritike po filmovima

Source: Rotten Tomatoes, IMDb, Metacritic

### Rotten Tomatoes Critic Score vs. Audience Score by Genre, 2003-2013



**Grafikon 3:**  
Razlika u validaciji filmskih uspješnica u SAD-u između publike i kritike po žanrovima 2003. – 2013.

i umjetničkim krugovima postojao je strah od izmicanja formiranih, konformističkih postavki percepcije i recepcije filma. U monografiji<sup>12</sup> *Hrvatski film u 21. stoljeću* (Dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. i novinska filmska kritika) autori Vidačković i Žigo naglašavaju da „... Socijalna povijest medija pokazala je kako je rađanje svakog novog medija izazivalo u širem društveno-kulturnom ozračju bojazan od različitih loših učinaka, a jedna od najvećih bio je strah od trajnog nestajanja onoga prethodnoga.“ Posebice je zanimljivo da povijest filmske umjetnosti često počiva na provjerenim temeljima literarnih djela, pa je utoliko začudnija ondašnja percepcija filmizacija literarnog djela kao kulturne blasfemije. Na tom tragu Vidačković i Žigo pozivaju se na mišljenje Virginie Woolf koja metaforički progovara o međuodnosu literature i filma<sup>13</sup>: „...poznato je u tom smislu mišljenje Virginije Woolf koja je smatrala kako je najlakše knjizi ukrasti slavne likove i epizode, kao da se film baca na plijen s velikom proždrljivošću i do sita hrani tijelom svoje jadne žrtve“. Ipak, razvojem filmske umjetnosti došlo je i do pomirenja i *kulturne ekumenizacije* između filma i književnosti. Teoretičari filma koji su se bavili fenomenologijom translaticiranja skriptoralnih umjetnosti na platno (Bazen, Metz...) uviđali su važnost sigurnosti scenarija koji se temelji na provjerenosti proznih uspješnica. Tako je Metz, profesor pariške École Pratique des Hautes Études i jedan od najznačajnijih filmskih semiotičara imao snažan utjecaj na promjenu paradigme neovisnih umjetnosti koju su zagovarali njegovi suvremenici, pa tako i temeljnu književnu teoriju strukturalizma i odmak prema *bricolageu* G. Genette. Metz je, naime, zagovarao ideju nepostojanja temeljnog koda filmskog jezika uspostavivši dualnost temeljnog pristupa bitka filma podjelom na kinematografske (specifične za film) i izvan/ekstrakinematografske kodove.

Na temelju njegovih ideja Kincheloe i Steinberg analizirali su epistemološke elemente s

ontološkom umjetničkom paradigmom s ciljem definiranja istraživačkog *bricolagea*, što se u potpunosti slaže s Metzovom idejom „umjetničke multikulturalnosti izričaja“ koju je definirao zasebnom kombinacijom kinematografskih i ekstrakinematografskih (u ovom slučaju literarnih) kodova. Metzova analitičnost dala je tako fundament razumijevanja holističkom pogledu na percepciju i recepciju filma, posebice u djelima: *Ogledi o značenju u filmu* (*Essais sur la signification au cinéma*, I–II, 1968–72), *Jezik i film* (*Langage et cinéma*, 1971), *Imaginarni označitelj* (*Le Signifiant imaginaire*, 1977), *Impersonalno iskazivanje* (*L'Énonciation impersonnelle*, 1991).

S obzirom na sve navedeno, nameće se mišljenje da analitički pristup promišljanju Metzove filmske holističke paradigme koja korespondira s njegovim istraživanjima, izvjesno kreira element različitosti procjene filmskog djela u ovisnosti o korištenju *kinematografskih* ili *izvankinematografskih* kodova, a što može biti temelj promišljanja razlike percepcije i recepcije publike i kritike.

Ako govorimo o sigurnom sidrištu izvankinematografskih kodova, odnosno provjerenim proznim djelima, nameće se pitanje potrebitosti narativne adaptacije predložka. Vjerna preslika izvornog književnog djela zasigurno će potaknuti brojne diskusije o kvaliteti transpozicije na filmsko platno, pri čemu je izvjesnije da će validacija filmske inačice biti lošije vrednovana. To je dijelom i logično jer se u postamentu odluke prema ekranizaciji nekog proznog djela uvijek krije uspjeh kojeg je to djelo polučilo, dakle izvornik je priznata kulturna vrijednost koju bi film temeljem svojih komparativnih prednosti trebao dodatno osnažiti (nitko vjerojatno neće htjeti ekranizirati literarno djelo upitne kvalitete). Tako Pavis<sup>14</sup> u svom *Pojmovniku antiteatra* dijalektički suprotstavlja razumijevanje ishodišnog teksta (književnog predložka) i kreativnih procesa pri adaptaciji i naknadnoj dramatizaciji

12 Vidačković Z., Žigo R.I., *Hrvatski film u 21. stoljeću* (dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. i novinska filmska kritika), HAZU 2023.

13 Ibidem

14 Pavis, P. (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

originalnog djela. Vidačković i Žigo se također pozivaju na Pavisa<sup>15</sup>: „... filmovi koji nastaju na temeljima književnoga predloška dodatno su zanimljivi iz razloga što njihovo tumačenje i razumijevanje uvijek poziva na komparativnu analizu, što je situacija koja neodoljivo podsjeća na postupke adaptacije i dramatizacije u kazališnoj predstavi. Riječ je o dva vrlo bliska pojma, pa se adaptacija zapravo odnosi na prevođenje ili više-manje vjernu transpoziciju književnoga teksta“. Autori idu i korak dalje pa promišljajući međuodnos ishodišne literature i ekranizacije propituju matrice originalnosti režijskog pristupa: „...postoje matrice predstavljačkoga koje i u slučaju ekranizacija redatelj i scenarist prepoznaju i iščitavaju na originalan način, pa upravo iz toga razloga svaki film nastao na temelju književnoga predloška tvori novo značenje, odnosno zasebno djelo.“ Na ovaj način, razvidan je kritičan odmak od originalnog naslova u kontekstu modifikacije narativa, kao i odabira režijskih postupaka kroz optiku kreativnih postupaka redatelja i scenarista koji vodi prema ideji stvaranja zasebnog djela, a takvo djelo s izvornikom dijeli samo temeljnu ideju i impostaciju funditusa njegove poruke. Upravo takav, gorgonski pristup adaptaciji izvornika rezultira dodanom umjetničkom vrijednosti jer se kroz poznatu paradigmatiku osnovicu koja je revitalizirana i optimizirana novom mediju (filmu) i njegovim komparativnim prednostima (zvuk, slika, monažni procesi...) kreira novi, izvorni simulakrum osjećaja prema temeljnom djelu.

Takav način adaptacije u usporedbi s klasičnim načinom direktne transpozicije jednog kreativno umjetničkog djela u drugi svakako ima odjeka u validaciji od strane publike i kritike, posebno kritike. Kritika, naime, temeljem svog specifičnog načina opservacije književne ekranizacije (prethodno opisana Oxford-Royale metrika) poštuje narativne bifurkacije, kao i iskakanje iz zone scensko izvedbenog komfora, dočim takav kreativni iskorak u pravilu dobiva bolju validaciju od kritike u usporedbi s klasično lineranim načinom transpozicije nekog lite-

rarnog predloška na film. Taj fenomen može se ilustrirati slučajem jednog od najpoznatijih hrvatskih filmova *Tko pjeva zlo ne misli*.

Uvriježeno je mišljenje da je to najpoznatiji film redatelja i scenarista Kreše Golika, a etiketiran je kao jedan od najgledanijih hrvatskih filmova u povijesti, podnaslovljen kao „ljubavna komedija s pjevanjem“. Naracija filma temelji se na semiepistolarnoj strukturi, u obliku kolažnog dnevnika, a snimljen je prema antologijskoj prozi iz *dnevnika maloga Perice* zagrebačkog pjesnika i pripovjedača Vjekoslava Majera. Brešanov remake Golikovog filma u obliku šesterodijelne serije prikazan je 2021. godine i aklamatorno pobrao simpatije publike i kritike. Analizom sadržaja Brešanove serije razvidna je ideja i težnja da se, osim temeljnih likova transponiranih u drugo vrijeme radnje, značajno odmakne od originalnog djela iz 1970. godine, s blagim narativnim naglascima na svezvremenskim kanonima ljudskih slabosti. Brešan<sup>16</sup> uspoređujući film i seriju ističe kako je to potpuno druga priča: „... ono što mi nasljeđujemo od tog filma su likovi Ane Šafranek, koju je glumila u filmu i glumi je i danas Mirjana Bohanec, te lik malog, sada već velikog Perice, i to je veza. Naravno, onaj film se bavio tridesetim godinama u Zagrebu, a ova serija šezdesetim godinama. To su dva vremena, dva sistema, a opet, trudimo se uhvatiti onaj duh filma“. Odabirom otklona od narativa originala i zadržavanjem forme u obliku dobitne kombinacije ljubavne komedije s pjevanjem autor je ispoštovao originalni predložak i dao mu dodanu vrijednost, što je razvidno kroz vrlo visoku validaciju serijala od strane kritike i publike<sup>17</sup> (ocjena po IMDb-u 8,3).

Uvažavajući dijalektički pristup u valoriziranju ekranizacija, ali i ostalih audiovizualnih djela, može se dakle reći da postoje vrlo jasni razlozi zbog kojih se razlikuje metrika percepcije i recepcije nekog filma od strane publike i kritike. Ti se razlozi kriju u načinu opservacije filma, kao i prethodnih znanja (ako se radi o ekranizaciji) o izvornom literarnom djelu. Vidačković i Žigo

15 Ibidem

16 <https://www.gloria.hr/gl/lifestyle/kultura/serija-dnevnik-velikog-perice-kao-nastavak-kultnog-filma-tko-pjeva-zlo-ne-misli-od-danas-na-hrt-u-15055898> (Dostupno 21.6.2023.)

17 <https://www.imdb.com/title/tt12524686/> (Dostupno 15.7.2023.)

također zaključuju<sup>18</sup>: „.....mali je broj književnih ekranizacija koji je dobio posve negativne kritike, ali ih treba navesti, uz napomenu da je kritika za njihov neuspjeh uglavnom okrivila nekompetentnost redatelja, a ne autore književnih predložaka." Za razliku od šire publike, kritika više pažnje obraća elementima naracijskih modifikacija, režijskim postupcima i koketiranju sa subjektivitetom vremena u kojem se nalazimo odnosno multikulturnoj transpoziciji. Validacija ekranizacija i filmova u generalnom kontekstu od strane publike je površnija i ide u smjeru trenda i popkulturnog određenja s naglascima na univerzalnost poruke filma.

## LITERATURA

- Bryson, N., *Semiology and Visual Interpretation* u Bryson/Holly/Moxley, *Visual Theory*, Oxf. 1992.
- Gregurić, M. (2020) *Uz krizu kritike. Transkulturalološki eseji*. Zagreb: Sanfor
- Hall, S. (2006) *Kome treba „identitet“?* U: Duda, D. (ur.)
- Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, str. 357–374.
- Hartley, J. (2003) *Communication, Cultural and Media Studies*. London and New York: Routledge
- Horkheimer/Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo 1974, str. 27.
- Karen, E. D. (ur.) (2012) *The Oxford Handbook of Media Psychology*. Oxford: Oxford University Press
- Kunczik, M., Zipfel, A. (2006) *Uvod u znanost o medijima i komunikologiju*. Zagreb: Zaklada Friedrich Ebert
- Kurelec, T. (2001) *Krive računice*. *Vijenac*, 202
- Kurelec, T. (2004) *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara
- Maloča, I. (2014) *Istraživanje hrvatskog igranog filma – produkcijski pristup*. *Hrvatski filmski ljetopis*, broj 77–78.
- Manovich, L. (2015) *Jezik novih medija*. Beograd: Clío
- Pavis, P. (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus
- Senker, B. (2001) *Hrestomatija novije hrvatske drame II, dio 1941–1995*. Zagreb: Disput.
- Sviličić, N. (2016) *Programiranje igranog filma 1.*, Zagreb: Funditus
- Sviličić, N. (2016) *Programiranje igranog filma 2.*, Zagreb: Funditus
- Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus
- Škrabalo, I. (2008) *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z.
- Turković, H. (1986) *Kritika, filmska*. U: Peterlić, A. (ur.), *Filmska enciklopedija 1 (A-K)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Vidačković Z., Žigo R.I., *Hrvatski film u 21. stoljeću (dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. i novinska filmska kritika)*, HAZU 2023.

18 Vidačković Z., Žigo R.I., *Hrvatski film u 21. stoljeću (dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. i novinska filmska kritika)*, HAZU 2023.

# Transfiguracija Krležina *Vučjaka* u *Horvatom izbor* i njegova recepcija

## SAŽETAK

Krležina drama *Vučjak* donosi priču o Krešimiru Horvatu, neprilagođenom intelektualcu koji krajem Prvog svjetskog rata, ozlojeđen dvoličnošću urbane zagrebačke sredine, pokušava pronaći mir u zamišljenoj idili seoskog života. Žuđeni spokoj, međutim, ne pronalazi ni u naslovnom *Vučjaku* jer odmah postaje žrtvom triju zelenokaderaša, dezertera austrougarske vojske, a ubrzo biva i upleten u isto licemjerje od kojega je bio pobjegao. Među ekranizacijama Krležinih tekstova, svoje je mjesto našla i adaptacija *Vučjaka*, preoblikovanog u film *Horvatom izbor* (1985.), snimljen „po motivima“ Krležina predloška i s Radom Šerbedžijom u ulozi neurasteničnog Horvata. S primjetnim intervencijama i odstupanjima od literarnog predloška, Galić izvlači fenomen zelenog kadra iz historioografske pozadine u prvi plan, uvodeći novu dinamiku u Horvatom životu i transformirajući ga u nesuđenog narodnog junaka. Svrha je ovog rada osvrnuti se na intervencije Galićeva filma, posebice s gledišta prikaza i odnosa prema zelenom kadru, idealiziranom kao svojevrsnom predšasniku kasnijih revolucionarnih zbivanja na prostoru bivše države.

## I.

Geneza Krležinog dramskog teksta *Vučjak* posebna je priča. Prvo izdanje drame objavljeno je u književnom časopisu *Savremenik* još 1923., a već je koncem iste godine bila i praizvedena u Zagrebu, u režiji Branka Gavella. Naknadno je Krleža drami dopisao *Predigru*, uokvirivši

njezinu strukturu, vjerojatno kako bi jasnije istaknuo Horvatom unutarnji nemir i motivaciju za migracijom iz urbane u seosku sredinu. Uz to je doradio njezin osnovni tekst i preinačio kraj za potrebe novog, Zorinog izdanja tiskanog 1955. godine. To je trenutno važeća inačica teksta *Vučjaka* na kojoj se temelje sva njegova novija izdanja, s trima činovima, *Predigrom* i završnim *Intermezzom*, odnosno *Bjesomučno-skandaloznim snom Krešimira Horvata*.<sup>19</sup>

U temeljima *Vučjaka* leži neobjavljeni prozni tekst *Zeleni barjak*, prema samom Krleži „zamišljen kao dekorativni panneau posljednjih dana Austrije ...[i] kronika zelenokaderaških motiva, kada je kod nas, u Podunavlju i po čitavoj Srednjoj Europi dozrijevala objektivna revolucionarna situacija, ona ista, koja je dala Lenjinski oktobar.“<sup>20</sup> Dakle, *Vučjak* počiva na fragmentima nesuđenog romana ili novele naslova *Zeleni barjak*, do čijeg tiskanja nije nikada došlo zbog nerazjašnjenih okolnosti, iako je teško kvantificirati ih s ikakvom sigurnošću. No, umjesto presjeka Monarhije na izdisaju i fenomena zelenog kadra koji je nagrizaio kako njezine vojne strukture, tako i sigurnost i stabilnost nove i kratkotrajne Države SHS, Krleža ovdje potiskuje zeleni kadar i raspad Monarhije u historiografsku pozadinu, odnosno degradira ih u svojevrsnu scenografsku informaciju koju čitatelj uopće ne vidi nego samo o njoj čuje od dramskih osoba. Dapače, u *Vučjaku* je horizont sužen na jednu individualnu sudbinu i duševni nemir Krešimira Horvata, „neprilagođenog pojedinca, mladog intelektualca koji se buni protiv društvene hipokrizije što vlada u intelektualnom i novinarskom miljeu Zagreba“.<sup>21</sup>

---

19 Miroslav Krleža, *Vučjak* (Zagreb, Matica hrvatska, Naklada Ljevak, HAZU, 2003.), 141–143.

20 Miroslav Krleža, *Tri drame: U logoru, Vučjak, Golgota* (Zagreb, Zora, 1955.), 492.

21 Krleža, *Vučjak*, 140.

Naknadno umetnuta *Predigra* služi kao komparativna osnovica za daljnji tijek radnje i kao uvid u Horvatu rastrojenost i ogorčenje. U toj prvoj cjelini, s radnjom u Zagrebu potkraj Prvoga svjetskog rata, zatječemo užurban, kaotičan, bjesomučan, kakofonijski ambijent – gotovo ratnu atmosferu – novinske redakcije *Narodne sloge*, te presliku duševnog stanja mladog Horvata, novinara, apsolutista filozofije i ratnog invalida. Horvat, tipični krležijanski neprilagođeni intelektualac, ustaje protiv licemjerja i malograđanštine urbane sredine te čezne za bijegom u zdravu i nepokvarenu sredinu, u svoj zamišljeni *locus amoenus*: „odlazeći na selo, on se nada da će pobjeći od otuđenosti urbanog života; vraćajući se prirodi i rousseauovskim 'dobrim divljacima', on očekuje realizaciju autentične egzistencije; međutim, suočava se s istom hipokrizijom, samo u primitivnijem obliku.”<sup>22</sup> Horvat odlazi u selo Vučjak kraj Zagreba u svojstvu namjesnog učitelja, nadajući se idiličnom krajoliku i seoskom miru, ali pronalazi iste laži, intrige, licemjerje i moralnu dekadenciju. Dapače, iluzija se razbija i prije dolaska u Vučjak: na ulazu u selo, Horvata ranjavaju i pljačkaju tri kaderaša (to ne vidimo, nego saznajemo naknadno od Horvata), a u samome selu dočekuje ga šareno (polu)pijano društvo, daleko od ideala *plemenitih divljaka*. U prvim dvama činovima svjedočimo intelektualnom, moralnom i emocionalnom slomu Horvata koji stupa u ljubavne afere s Marijanom, udovicom bivšeg učitelja Lazara, i Evom, povratnicom iz Amerike, te koji se suočava sa spletkarenjima, kriminalom i primitivizmom novog okruženja. Umjesto žuđene antonimije između grada i sela, Horvat zapravo pronalazi sinonimiju iz koje se neće moći izvući. Tekst, dakle, uspostavlja analogiju između sela i grada, između dvije sredine kojima vladaju jednostavne, tipizirane individue – seoski i gradski likovi su pandani bez bitnih razlika, vođeni primitivnim nagonima i sebičnim interesima.

Drugim riječima, temeljna opreka teksta nije između *bolesnoga* grada i *zdravog* sela, nego između Horvata idealizma – a zapravo Horvata samog, te suvremene bijedne zbilje i društva – kako gradskog, tako i seoskog.<sup>23</sup>

U trećem činu dramsku će radnju dodatno zakomplicirati neočekivani povratak Marijaninog supruga Lazara iz ruskog zarobljeništva, zbog čega će se Horvat naći u bezizlaznoj situaciji i zapasti u duboku resignaciju. Tada djelatnim likom postaje Eva, koja je u dosluhu s kaderašima potkradala crkvenu imovinu i koja preuzima Horvatu sudbinu u svoje ruke, odvlačeći ga u bijeg u Ameriku.<sup>24</sup> Netom prije toga imamo Horvatu *San*, odnosno *Intermezzo furioso* koji objedinjuje gradske i seoske likove u irealnoj svadbenoj sceni (čime se implicira njihovo jedinstvo ili istovjetnost), a koji funkcionira kao epilog ili grozničavi onirički rasplet u kojem se razotkriva srž Horvata lika: „Ja bih htio da živim, a u isti mah, ja ne bih htio da živim! [...] Boljelo me živjeti! [...] Ja sam već onda htio umrijeti, a nisam imao ni pet godina!”<sup>25</sup> Konačno, posudimo li naslov filma, Horvatu se izbor u dramskom tekstu svodi na dvije opcije, grad i selo, koje Horvatu ne donose ništa. U suštini, izbor je potpuno iluzoran jer između grada i sela nema razlike – Horvat uzalud nastoji pobjeći, ali ne od grada, nego od samoga sebe, što prekasno otkriva lucidnom introspekcijom: „Ja sam sebi utvarao da ću negdje u vinogradu ležati i oblake gledati kako mi nad glavom prelijeću! [...] Kako možeš gledati oblake nad glavom kad pakao u sebi nosiš?”<sup>26</sup>

## II.

Miroslav Krleža, gotovo poslovično nepopustljiv i neumoljiv po pitanju filmske adaptacije vlastitih djela, za života je odbio brojne redatelje koji su se htjeli okušati u ekranizaciji njegovih klasi-

22 Ibid., 140.

23 Vučjak, *Krležijana*, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191> (zadnji pristup 6. kolovoza 2023.)

24 Ibid.

25 Krleža, *Vučjak*, 125.

26 Ibid., 127.

ka.<sup>27</sup> Krležin kompleksan i ambivalentan odnos prema filmu i televiziji, koji je varirao od zazora do poštovanja,<sup>28</sup> rezultirao je relativno malobrojnim pokušajima prilagodbe njegovih razno-likih tekstova. Tek su se nakon njegove smrti 1981. godine redateljima i scenaristima otvorile mogućnosti filmske i televizijske adaptacije njegove bogate književne ostavštine. Svega četiri godine kasnije, na ekranizaciju *Vučjaka* odvažili su se redatelj Eduard Galić i nedavno preminuli scenarist Ivo Štivičić (koji je još 1961. u suradnji s redateljem Ivanom Hetrichom za televiziju adaptirao istu dramu). Iz tog ambicioznog pot-hvata Galića i Štivičića, koji su inače imali poseban afinitet prema povijesnim temama i adaptacijama književnih, a osobito hrvatskih djela, proizašao je cjelovečernji igrani film *Horvatom izbor*, s Radom Šerbedžijom u glavnoj ulozi, snimljen (kako u uvodnoj špici stoji) „po motivima iz drame *Vučjak* Miroslava Krleže“, a prvi put prikazan koncem 1985. godine. Taj je film zapravo isječak iscrpne televizijske serije *Putovanje u Vučjak* u petnaest nastavaka (najavljene za iduću, 1986. godinu), kojom su Galić i Štivičić, znatno proširivši motive drame *Vučjak* obiljem elemenata dnevnika zapisa samog Krleže,<sup>29</sup> pružili presjek društva u prijelomnim zbivanjima u posljednjoj godini Prvoga svjetskog rata. No, iako je *Horvatom izbor* zapravo dio šireg opusa, on kao film tvori samostalnu, samodostatnu i zaokruženu cjelinu, temeljenu upravo na *Vučjaku* kao literarnom predlošku, pa stoga ovdje o seriji neće biti više riječi. Dovoljno će biti usporediti dva Horvata, dramskog i filmskog, odnosno vidjeti što se dogodilo s likom Horvata prilikom ovog transmedijalnog transfera, posebice u svjetlu i kontekstu odnosa prema zelenom kadru, koji je zapravo i izvor najvećih razilaženja.

Osim što u uvodnoj špici saznajemo literarne temelje filma, ona nam pruža povijesni kontekst njegove radnje, a zapravo i implicira zaokret u fokusu u odnosu na predložak: „Radnja ovog filma događa se zimi i u proljeće 1918 [...]. U

pozadini frontova sve je više vojnih bjegunaca i dezertera. U hrvatskim krajevima narod odbjegle domobrane iz austrougarske vojske naziva zelenim kaderom“. Prvih sat vremena film relativno vjerno slijedi tijek dramske radnje, no intervencije su primjetne. Film sažima *Predigru* u svega par uvodnih minuta i umjesto rastresenog Horvata nudi pasivnog promatrača kavge u novinskoj redakciji i izbacivanja Vengera Ugarkovića, nakon čega napušta Zagreb. Horvatova motivacija za odlaskom ovdje nije njegov duševni nemir, nego metež u redakciji koji ga asocira na dobro mu poznate kasarne u kojima se zahtijeva slijepa poslušnost – ta promjena najavljuje i odluku koju će Horvat donijeti na kraju filma. Prije isto tako komprimirane scene kod udovice Marijane (Milena Dravić), film nam dopušta da svjedočimo putu u Vučjak – pri čemu usputno saznajemo da vojni kadar muku muči sa zelenim, odnosno sa skupinom kaderasha pod vodstvom izvjesnog i filmu endemskog Vinka Benčine – kao i zasjedi triju kaderasha koji ranjavaju Horvata. Dodatno svjedočimo i djeliću mirnog života u nesuđenoj idili seoskog krajolika, koju razbijaju: (1) izravnije prikazano rivalstvo između Marijane i *Amerikanke* Eve (Mira Furlan) u ljubavi prema Horvatu, te (2) dolazak odreda austrougarske vojske pod vodstvom strogog i bezobzirnog satnika (Božidar Smiljanić), bivšeg Horvatovog zapovjednika, koji ganja *boljševika* Benčinu, bivšeg Horvatovog ratnog druga. Potom slijede scene dviju svađa – između Horvata i školskog odbora te posljedično između Horvata i Marijane – koje se podudaraju s dramskim tekstom.

No, nakon neočekivanog povratka Lazara (Fabijan Šovagović), film počinje slobodnije odstupati od literarnog predloška, ulazeći u dublju razradu bezizlaznosti Horvatove situacije sa scenom pijanog dijaloga u krčmi o Bogu i vjeri te s prikazom napetog suživota i ljubavnog trokuta između Horvata, Marijane i Lazara. Naposljetku, umjesto potpuno odbačenoga

27 Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije* (Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1998.), 424–425.

28 Film, *Krležijana*, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1219> (zadnji pristup 7. kolovoza 2023.); Televizija, *Krležijana*, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2211> (zadnji pristup 7. kolovoza 2023.)

29 Štivičić, Ivo, *Krležijana*, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2200> (zadnji pristup 8. kolovoza 2023.)

dramskog Sna, film unosi vlastiti epilog, odnosno *intermezzo furioso*: onkraj konca predložka i bijega Horvata i Eve, za koju se otkriva da je u dosluhu sa zelenim kadrom otuđila gomilu crkvenog inventara, film donosi scenu bjesomučne potjere u kojoj bijesni seljani i žandari proganjaju odmetnuti par. No, u posljednji čas iz šume dolijeću kaderaši Vinka Benčine (Mustafa Nadarević) i otvaraju paljbu, tjerajući progonitelje i spašavajući bjegunce. Horvat i Benčina, stari ratni drugovi, srdačno se pozdravljaju, a potonji nudi Horvatu mogućnost nove, plemnite narodne borbe. Eva pak s tim ne želi imati nikakve veze te nagovara Horvata, ne želeći se rastati s njime, da zajedno pobjegnu od svega u Ameriku. Tu alternativnu i kratkotrajnu idilu, međutim, prekida uspješan napad austrougarskog odreda pod vodstvom onog strogog satnika, iz kojega Horvat, Benčina i Eva jedva uspijevaju izvući živu glavu. No, baš kada Horvat konačno odlučuje preuzeti sudbinu u svoje ruke i razriješiti dilemu u korist Benčine, razočarana Eva ubija Benčinu i lišava Horvata njegovog izbora, ali ubrzo i sama pogiba. Konačno, u posljednjem kadru Horvat odlazi sam u šumu, ostavši bez ikoga i ičega.

### III.

U *Vučjaku* je, kako smo rekli, zeleni kadar tek povijesna kulisa, odnosno kontekstualna pozadina u čijoj se sjeni odvija radnja dramskoga teksta. Zeleni kadar historiografski je, pa i suvremeni pojam („zeleni kader“) koji obuhvaća prebjegle vojnike i dezertere austrougarske vojske koji su se, frustrirani i iscrpljeni od rata, potkraj Prvoga svjetskog rata odmetnuli od vlasti, skrivajući se po šumama, često uz pomoć i podršku vlastitih obitelji, a gdjekad i čitavih lokalnih zajednica, posebice onih pogođenih posljedicama ratnih zbivanja. Diljem sjeverne i središnje Hrvatske i

Slavonije (iako ne isključivo na tom području Monarhije), raznolike su oružane skupine – kaderaši – napadale i pljačkale bogatije mete: vlastelinstva, trgovce i predstavnike vlasti.<sup>30</sup> No, premda je među kaderašima bilo povratnika iz Rusije, pa čak i sudionika u Oktobarskoj revoluciji, te premda je bilo pojedinaca koji su izrasli u vođe brojnijih, organiziranijih i programatski potkovanih skupina (uglavnom s republikanskim načelima), zeleni kadar nije imao središnje vodstvo ni jedinstvene ciljeve niti je bio koherentan i jasno artikuliran društveno-politički pokret.<sup>31</sup> Pa ipak, to nije spriječilo službenu historiografiju druge Jugoslavije da protumači zeleni kadar kao izravan odjek Oktobarske revolucije u Rusiji i kao predšasnika kasnijih revolucionarnih zbivanja na ovim prostorima u okvirima NOB-a.<sup>32</sup>

U dramskom tekstu zeleni kadar ima primarno dvije funkcije: (1) služi kao početna (neviđena) prepreka s kojom se Horvat suočava i prije dolaska u Vučjak i koja, između drugih nedaća, razbija sva njegova sanjarenja o žuđenom miru; (2) na kraju, posredno preko Eve koja šuruje s kaderašima i na temelju opljačkanih dobara nudi Horvatu mogućnost ponovnog bijega, ovoga puta u Ameriku (iako drama šuti o uspješnosti tog pothvata, koja je vrlo upitna ako Horvat svugdje nosi svoj pakao sa sobom). Horvat prije i poslije nemile zasede blagonaklono govori o tom fenomenu, pa će tako u novinskoj redakciji reći: „To je očito rezultat Rusije! Ipak je dobro da ima naših ljudi u toj Rusiji!“<sup>33</sup> Kod Marijane, s još svježom ranom na nozi, prepire se sa starim učiteljem Hadrovićem koji kaderaše izjednačuje sa štakorima, braneći ih s razumijevanjem: „A pitam ja vas tko je prvi dao tim ljudima goli nož u ruke? Oni su orali i kopali i bili dobri ljudi, i od njih su načinili ubojice, bacili ih u kriminal – da!“<sup>34</sup> Film ne sadrži ove replike, ali zato na drugim mjestima dopušta Horvatu da suptilno brani kaderaše, posebice pri susretu s neumoljivim satnikom.

30 Andreja Smetko, 1918. – *prijelomna godina u Hrvatskoj: katalog izložbe* (Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2018), 119.

31 Ibid., 119; Tomislav Bogdanović, *Kategorije zelenog kadra 1918. godine i osvrt na njihovo djelovanje u Podravini i Prigorju, Podravina: časopis za geografska i povijesna multidisciplinarna istraživanja* vol. 12, br. 23 (2013): 98–99.

32 Bogdanović, *Kategorije zelenog kadra*, 98.

33 Krleža, *Vučjak*, 24.

34 Ibid., 55.

Štoviše, udjeljuje Horvatu izravnu povezanost s njima kroz osobno poznanstvo i staro ratno drugarstvo s njihovim predvodnikom Benčinom, koji će naposljetku omogućiti Horvatu donošenje posljednjeg, naslovnog izbora.

Krleža je za potrebe novog izdanja *Vučjaka* u pedesetim godinama izmijenio kraj drame u korist djelatne Eve: „intervencijom je akcenat sa sloma, sentimentalnog i moralnog, glavnog lika prebačen na zelenokaderašku pobunu i Evu kao njezina protagonista. Ta preinaka je vjerojatno uvjetovana ideološkim razlozima: [...] Krleža svojom naknadnom intervencijom ojačava važnost toga ideološkog kompleksa”.<sup>35</sup> Međutim, film odlazi korak dalje: u njemu zeleni kadar nije više samo (ideološki važan) scenografski motiv; dapače, film ga izvlači iz pozadine i stavlja ga u prvi, pa i zaključni plan. Kao i u drami, u filmu svjedočimo postupnom slomu Horvatova idealizma i utonuću u resignaciju, no film odgađa otvoreni dramski kraj kako bi Horvatu u tom pomalo i pretenzionom kraju, umjesto dvije iluzorne, ponudio treću, zbiljsku i spasonosnu opciju. Benčina, kao kakva blistava plemenita figura koja ima razriješiti Horvatov unutarnji nemir, umjesto pasivnog gradskog i seoskog života nudi Horvatu izlaz u obliku aktivnog djelovanja u kaderaškim redovima, za „plamen koji se više nikad ne bi ugasio”. „Samo hiljadu karaktera, svjesnih, poštenih, nepodmitljivih, čistih, sa stavom o ideji i akciji, bilo bi dosta”, kaže Benčina, pružajući Horvatu slamku spasa i preuzimajući mjesto dramske Nevjeste, utjelovljenja Horvatove neostvarene Sreće. Zeleni kadar tako postaje *Horvatov izbor*, idealistička ili idealizirana prilika za samoostvarenjem u revolucionarnoj narodnoj borbi nadahnutoj jugoslavenstvom i sovjetskim idejama iz Rusije (zato zarobljeni kaderaši na kraju pred strijeljanjem, jedan po jedan, uzvikuju: „Živio Trumbić i Jugoslavenski odbor! Živjela slobodna Srbija! Živio Lenjin i Sovjetska Rusija! Živjela slobodna Hrvatska od Drave do mora!”). Pružajući mu tu treću priliku, taj treći izbor, film transfigurira Hor-

vata iz rezigniranog i slomljenog intelektualca u nesuđenog junaka i narodnog borca nesuđenog revolucionarnog pokreta.

#### IV.

*Horvatov izbor* nastao je sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća, u desetljeću u kojem u kinematografiji ojačava ideološki kompleks komunizma, odnosno kada dolazi do „novog crvenog vala”, niza filmova koji tematiziraju socijalističku revoluciju i povijest radničkog pokreta.<sup>36</sup> Ovaj film nije nužno vezan uz tu revoluciju, odnosno uz NOB, ali je ideološki potkrepljuje i najavljuje kroz raniji fenomen zelenog kadra, tobože slične, ali neuspjele revolucionarne borbe. Pa iako kaderaši nisu nužno u svakom pogledu pozitivno prikazani u filmu, Vinko Benčina utjelovljuje idealiziranu sliku zelenog kadra kakvu je gajila tadašnja službena historiografija – on je jedan od gore spomenutih karaktera (svjestan, pošten, čist itd.) koji neprilagođenom Horvatu otvara mogućnost istinske prilagodbe, razrješenje egzistencijalne krize i ispunjenje životne svrhe. Međutim, s obzirom na to da je Horvat modernistički lik i da je *Horvatov izbor* modernistički film (pa i na to da je, na kraju krajeva, zeleni kadar doživio slom), kraj filma nije dopustio pozitivan rasplet radnje – Horvat je morao ostati upravo nesuđeni junak, lišen svakog izbora.

Premda je svojedobno na Pulskom filmskom festivalu osvojio jednu nagradu (Zlatna arena za glazbu, za koju je zaslužan skladatelj Živan Cvitković),<sup>37</sup> „film *Horvatov izbor* ne može se nažalost pohvaliti uspjehom kod publike; izdržao je svega nekoliko dana na kino repertoaru prije nego ga je publika odbacila, a ni kritike nisu bile mnogo bolje.”<sup>38</sup> Dapače, bio je u najboljem slučaju mlako dočekan, a posebno se oštro o njemu izjasnio Ivan Starčević u časopisu *Danas* 1985. godine – u dvama člancima: *Hor-*

35 Ibid., 143.

36 Nikica Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2. izd. (Zagreb, Leykam international, 2011), 122.

37 *Horvatov izbor*, *Baza hrvatske kinematografije*, [http://hrfilm.hr/baza\\_film.php?id=102](http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=102) (zadnji pristup 10. kolovoza 2023.)

38 Jelena Morana Ana Vrdoljak, *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova* (Ph.D. diss., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017), 124.

vatov reizbor i *Samo za vaše oči* – proglasivši producente krivcima za filmski promašaj, a sâm film udarcem Krleži i njegovom djelu.<sup>39</sup> No, da ne budemo u konačnici toliko oštri, *Horvatom izbor* solidan je film, usprkos pretencioznom i danas ideološki irelevantnom završetku, s postavom koju tvore ponajbolji glumci onodobne hrvatske kinematografije, te prva, ozbiljna adaptacija jednoga Krležinog djela nakon smrti tog književnika. Unatoč tome i unatoč ambiciji čitavog projekta, film je danas ponešto zaboravljen, upitne baštine i u sjeni svog literarnog predloška – ne zauzima istaknuto mjesto u antologijama hrvatske kinematografije niti se o njemu često piše, a na kraju krajeva, izrazito se rijetko i reprizira.

## LITERATURA

Bogdanović, Tomislav. *Kategorije zelenog kadra 1918. godine i osvrt na njihovo djelovanje u Podravini i Prigorju*. *Podravina: časopis za geografska i povijesna multidisciplinarna istraživanja* vol. 12, br. 23 (2013): 96 – 108.

Gilić, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2. izd. Zagreb: Leykam international, 2011.

Krleža, Miroslav. *Tri drame: U logoru, Vučjak, Golgota*. Zagreb: Zora, 1955.

Krleža, Miroslav. *Vučjak*. Zagreb: Matica hrvatska, Naklada Ljevak, HAZU, 2003.

Smetko, Andreja. *1918. – prijelomna godina u Hrvatskoj: katalog izložbe*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2018.

Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.

Vrdoljak, Jelena Morana Ana. *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova*. Ph.D. diss., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017.

## INTERNETSKE STRANICE

Film. *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1219> (zadnji pristup 7. kolovoza 2023.)

*Horvatom izbor*. *Baza hrvatske kinematografije*. [http://hrfilm.hr/baza\\_film.php?id=102](http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=102) (zadnji pristup 10. kolovoza 2023.)

Štivičić, Ivo. *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2200> (zadnji pristup 8. kolovoza 2023.)

Televizija. *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2211> (zadnji pristup 7. kolovoza 2023.)

*Vučjak*. *Krležijana*. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191> (zadnji pristup 6. kolovoza 2023.)

---

39 Ibid., 125.

# Prijenos Krležinog dramskog teksta na film iz prve ruke: na primjeru uloge Silberbrandta u drami *Gospoda Glembajevi*

## SAŽETAK

Polazna točka ovoga rada jest izravno iskustvo prijenosa Krležinog dramskog teksta na film na temelju iskustva Matka Raguža u ulozi Silberbrandta u *Glembajevima* (1988.) u režiji Antuna Vrdoljaka. Jednostavnije rečeno, rad razmatra izazove koje jedno ovakvo kanonsko djelo hrvatske književnosti postavlja pred tada mladoga glumca. Nadalje, jedan od važnijih aspekata rada je i kritički odjek usmjeren na Vrdoljakov izbor Matka Raguža za ulogu Silberbrandta te na njegovu glumačku izvedbu iste. Ipak, rad ne staje na kritikama Raguževe uloge Silberbrandta, nego istražuje i recepciju filma u cjelini, uspoređujući i osvrte na ostatak glumačke postave te kritike usmjerene i na druge aspekte filma. Zaključak rada donosi osvrt na utjecaj uloge Silberbrandta na Raguževu karijeru.

\*\*\*

Krležina drama *Gospoda Glembajevi* jedno je od središnjih mjesta hrvatske književnosti, ali i kulturne baštine općenito. Atraktivnost ovog Krležinog dramskog teksta, osim činjenice kako je nebrojeno puta odigran na hrvatskim kazališnim daskama, dokazuje i njegova filmska adaptacija iz 1988. u režiji Antuna Vrdoljaka. Riječ je o jednoj od najpoznatijih hrvatskih ekranizacija književnog djela koja je od publike zadobila gotovo jedinstvenu reakciju te bila izuzetno dobro primljena, a možemo reći kako film također prate i vrlo dobre kritike usmjerene na razne as-

pekte, što dokazuje i sedam osvojenih nagrada. Odabir Krležinih *Glembajevih* pred Vrdoljaka je stavio izuzetan posao, kako pred Vrdoljaka kao scenarista tako i pred Vrdoljaka u ulozi redatelja. S ciljem da pretvori Krležine *Gospodu Glembajeve* u filmsku uspješnicu, Vrdoljak oko sebe slaže vrhunsku glumačku postavu sastavljenu od Mustafe Nadarevića u ulozi Leonea Glembaja, Tonka Lonze kao Ignjata Glembaja, Ene Begović kao barunice Castelli-Glembaj te Bernarde Oman u ulozi sestre Angelike (Beatrice). Kada slaže svoju glumačku postavu, Vrdoljak se s velikim glumačkim imenima ne zaustavlja na glavnim likovima, pa tako ulogu Franza preuzima Zvonimir Zoričić, a Pubu Fabriczyja igra Žarko Potočnjak. Ulogu svećenika – doktora Alojzija Silberbrandta, ispovjednika i ljubavnika barunice Castelli, u Vrdoljakovoj adaptaciji odigrao je Matko Raguž, još jedno u nizu zvučnih imena hrvatskog glumišta, čije se iskustvo u ulozi Silberbrandta nalazi u fokusu ovoga rada. Upravo je razgovor s Matkom Ragužem svojim tijekom naznačio put analize ovog rada. Kao što je u uvodnom dijelu naznačeno, Krležin književni predložak u procesu prijenosa na film krije niz potencijalnih problematika za scenarista i redatelja, a jednako tako i za glumca, zbog čega je zanimljivo usporedno sagledati koje je sve prepreke ovaj Krležin komad stavio pred Raguža i Vrdoljaka. Problem adaptacije Krležinog teksta ističe i Jergović<sup>40</sup>, navodeći kako je problem *Glembajevih*, kao i većine Krležinih proznih i dramskih tekstova, u tome što je Krle-

<sup>40</sup> Jergović u svojem tekstu posvećenom Antunu Vrdoljaku iz 2009. godine, s vremenskim odmakom od 20-ak godina, brani Vrdoljakovu ekranizaciju smatrajući je izrazito uspješnom. Ističe Vrdoljaka kao jednog od rijetkih koji je uspio Krležine *Glembajeve* pretvoriti u „stvarne i žive likove“, bez da se „doimaju kao modna revija hrvatskih građanskih i vojnih nošnji i odora. Jeftina intelektualna zabava za dosadne ljude i državne i gradske glavešine u prvome redu“. (Jergović, 2009.)

ža bio „monološki tip, iako nije bio pripovjedač u klasičnome smislu riječi. U njegovim tekstovima ne komuniciraju živi ljudi, nego razgovaraju autorove ideje“.<sup>41</sup>

Svaki književni tekst, a Krležin pogotovo, u adaptaciji očekuje jednaka sudbina u smislu kraćenja, rezanja i preoblikovanja određenih dijelova te je upravo takve intervencije u Krležin tekstualni materijal morao poduzimati Vrdoljak. Munitić<sup>42</sup> ističe kako je Vrdoljak impresivan posao obavio već kao scenarist, točnije da je „ogroman dijaloški korpus Krležine drame nemilosrdno skresao na pravu kino-komunikacijsku mjeru“. Vrdoljak je uspio u svome naumu i Krležin tekst učinio tečnijim, bližim gledatelju i samom filmskom mediju, a u njemu je i dalje osjetna *krležijanština*. Argument za tezu kako Vrdoljak uz razne intervencije u Krležin predložak ipak ostaje vjeran ovom velikom hrvatskom autoru jest i taj da film oblikuje na način blizak Krležinom poimanju odnosa književnosti i filma. Prema Krleži, glavno sjecište između književnosti i filma predstavlja poetičnost, bez koje ekranizacija književnog predloška postaje tek puka ilustracija teksta. I upravo ovdje nailazimo na Vrdoljakovu vjernost Krleži, točnije, kao što ističe Jelena Morana Ana Vrdoljak<sup>43</sup>: „Stilizirani jezik sa svim svojim karakteristikama poput figurativnosti, poetičnosti, filozofičnosti i retoričnosti, prevladava i u Vrdoljakovoj ekranizaciji, pa je i to jedan od elemenata uspješnosti filma, koji nije iznevjerio piščeve sklonosti“. Krležin jezični materijal, kojeg Munitić<sup>44</sup> naziva „ogromnim, a filmski neuporabljivim, dijaloškim korpusom“, naglašava i Raguž kao jednu od glavnih prepreka u prijenosu Krležinog predloška na film, točnije tvrdi kako Krleža svojim bogatim govorom, kićenim iskazom i dugim rečenicama predstavlja možda i jednog od najzahtjevnijih pisaca za glumca (i kazališnog i filmskog).

Glavnu zaslugu za uspješno prevladavanje te prepreke, posebice u radu na takvom jezičnom materijalu za mladog glumca, Raguž pripisuje Vrdoljaku.<sup>45</sup> Točnije, tvrdi kako je Vrdoljak izuzetno dobro poznao habitus glumca i razumijevao sve moguće prepreke u realizaciji koje bi se mogle naći pred glumcem prilikom prijenosa jednog ovakvog teksta na film. Idući problematični moment unutar Krležinih tekstova Jergović<sup>46</sup> sumira tezom kako „svatko tko želi ispričati neku Krležinu priču, a pogotovo Glembajeve, najprije mora prepoznati i razumjeti te ideje, da bi ih zatim, što je puno teže, pretvorio u žive ljude“. Drugim riječima, veliku ulogu u uspješnom savladavanju te naposljetku i u uspješnoj ekranizaciji jednog kanonskog djela hrvatske književnosti, ima i predznanje, točnije razumijevanje cjelokupnog opusa i ideja koje se kriju u Krležinom tekstu. Poznavanje Krležina stvaralaštva jednako je bitno za uspješno probijanje kroz tekst – kako za scenarista i redatelja, tako i za glumca. Na sreću, i u Vrdoljakovu i Raguževu slučaju nailazimo na argumente kojima možemo potkrijepiti tezu za važnost svojevrsnog *predznanja* za uspješnu izvedbu. Točnije, Vrdoljak svoje poznavanje Krleže dokazuje činjenicom kako njegova adaptacija ne počiva isključivo na drami *Gospoda Glembajevi*, zbog čega je možda i riječ „gospoda“ nestala iz Vrdoljakova naslova, nego Vrdoljak scenarij sastavlja od trilogije o Glembajevima i jedanaest prozanih tekstova o toj zagrebačkoj patricijskoj obitelji, koje je i sam Krleža smatrao organskom cjelinom. S druge strane, Raguž je prije Vrdoljakovih *Glembajevih* već imao kazališno iskustvo rada na Krležinom jezičnom materijalu. Točnije, 1983. godine Raguž je sudjelovao u izuzetno ambicioznom projektu kojeg je najavila izvaninstitucijska skupina mlađih glumaca, redatelja, glazbenika, likovnih umjetnika i dramaturga –

41 Jergović, Miljenko, *Ne moći prešutjeti*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb, 2009.

42 Munitić, Ranko, *Na redu je patafizika*, Filmska kultura, god XXXI, br. 174–175, Filmoteka 16, Zagreb, 1988.

43 Vrdoljak, Jelena Morana Ana, *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova* (doktorski rad), 2017.

44 Munitić, Ranko, *Na redu je patafizika*, Filmska kultura, god XXXI, br. 174–175, Filmoteka 16, Zagreb, 1988.

45 Opetovanim isticanjem rada s glumcima prilikom razgovora Raguž potvrđuje iz *prve ruke* kako su teze o radu s glumcima kao trajnoj autorskoj crti Vrdoljakova redateljskog rukopisa – na koje se osvrće i Jelena Morana Ana Vrdoljak (2017), istinite.

46 Jergović, Miljenko, *Ne moći prešutjeti*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb, 2009.

Teatar Move, pod nazivom Projekt Akcija Krleža (*Jambrek, Sprovod u Teresienburgu i Krleža, Scenski esej B. Matana*). Ipak, 1984. realiziran je samo prvi dio, *Jambrek*, u dramatizaciji D. Žagara, režiji B. Brezovca i dekoru T. Milovca, s B. Supekom (Ignac Sovec i Jambrek), S. Brankovim (Jambrek), Ž. Potočnjakom (Repić), I. Appelt (Marija Annunzijata), V. Matulom (Imbro Skunkač) i M. Ragužem (Cigo).<sup>47</sup> Dakako, važno je napomenuti Ragužovo viđenje razlika između glumačkog iskustva prijenosa Krležinog teksta na film i u kazalištu. Naime, Raguž ni jednom od iskustava ne daje prednost, smatrajući kako oba iskustva pred glumca stavljaju određene izazove, ali imaju, naravno, i svojih prednosti. U kazališnoj izvedbi Raguž kao prednost ističe publiku koja glumcu u samom trenutku izvedbe pruža povratnu informaciju o uspješnosti i uvjerljivosti njegova utjelovljenja lika jednog kanonskog djela hrvatske književnosti koju publika nesumnjivo dobro poznaje. Ipak, u zagrade stavlja i napomenu da na filmu i dalje postoji svojevrsna *prva publika*, čije reakcije za filmskog glumca čine smjernice za izgradnju određenog karaktera, misleći u tom kontekstu na cijelu filmsku ekipu i redatelja. Film, s druge strane, ima prednost u činjenici da se jedna scena može snimiti nekoliko puta, zbog čega pred gledatelja dolazi isključivo *idealna* izvedba određene scene, u koju je moguće dodatno intervenirati i montažom. Ista ta montaža, koja na prvi pogled izgleda kao prednost, za glumca predstavlja i moment neizvjesnosti. Točnije rečeno, Raguž navodi kako filmski glumac, za razliku od kazališnog, do same projekcije filma ne zna konačnu veličinu i funkciju vlastite uloge jer je sudbina njegova lika isključivo u rukama redatelja. Iako su intervencije u predložak itekako moguće i u kazalištu, Raguž smatra kako ipak filmski scenarist i redatelj ima puno veću moć intervencije u predložak, pripisujući to dijelom i drugačijoj vrsti umjetnosti s vlastitim specifičnim karakte-

istikama. Sve u svemu, iako velikim dijelom i različita, ova dva iskustva u svojoj su srži neodvojiva, a u Raguževu slučaju rad na Krležinom materijalu u ulozi kazališnog glumca nesumnjivo je poslužilo kao plodno tlo za razumijevanje i razvijanje uloge njegova filmskog Silberbrandta. Uz spomenuto iskustvo valja napomenuti i kako je Matko Raguž prije Akademije studirao Komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te mu je upravo znanje tijekom studija prije glume, zajedno s iskustvom velikog projekta posvećenom Krleži, predstavljalo odličan alat za savladavanje Krležinog teksta te prienos istog na film. Jer, bez obzira na veliku ulogu scenarista i redatelja, ipak je glumac taj koji Krležine ideje naposljetku utjelovljuje u *žive likove*.

Nadalje, kritički odjek neizostavan je aspekt analize, posebice kada je riječ o filmu o kojem govorimo s većim vremenskim odmakom. Nikica Gilić<sup>48</sup> u natuknici posvećenoj ovom Vrdoljakovom filmu unutar *Filmskog leksikona* napominje kako je riječ o „vrlo gledanom“ filmu „hvaljenom od kritike“. Kritički odjek na ovaj film odnosio se na razne aspekte, što nas ne smije čuditi imamo li na umu da je film dobio tri nagrade na festivalu u Puli te još četiri nagrade na različitim festivalima iste godine<sup>49</sup>, ali kako su uz nagrađene aspekte izuzetno hvaljeni i scenografija, glazba te ostatak glumačke postave. Neke od kritika usmjerenih na film odnosile su se i na odabir glumaca, pa tako neki kritičari zamjeraju Vrdoljaku pomlađivanje barunice Castelli, dok drugi Enu Begović smatraju upravo jednom od najboljih utjeloviteljica Krležine barunice. Odabir Ene Begović i oblikovanje njezine uloge u filmskoj adaptaciji Krležinih *Glembajevih* izazvao je dvostruke reakcije. I dok neki, poput Mani Gotovac, iznose niz zamjerki Vrdoljaku smatrajući da uopće nije razumio Krležu a samim time ni baruničin lik, s obzirom na to da njenu ulogu stvara kao pot-

47 *Krležijana*, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1993.

48 *Glembajevi*, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.

49 Na festivalu u Puli *Glembajevi* su osvojili tri nagrade: Zlatnu arenu za glavnu mušku ulogu Mustafi Nadareviću, Zlatnu arenu za epizodnu žensku ulogu Eni Begović (koju je Ena Begović odbila smatrajući svoju ulogu u *Glembajevima* glavnom ženskom ulogom) te Zlatnu arenu za kostimografiju. Film je nagrađen i u Herceg Novom Brončanom mizozom za režiju, u Vrnjačkoj Banji osvojio je 3. nagradu za scenarij, Mustafa Nadarević osvojio je Grand Prix *Čele kula*, dok je u Bitoli Zlatna plaketa pripala Vjekoslav Vrdoljaku.

punu suprotnost sestri Angeliki, svevši njihove uloge na banalni odnos *kurve* i *svetice*<sup>50</sup>, drugi je smatraju izuzetno uspješnom. Primjerice, Jevremović<sup>51</sup> tvrdi kako „poznavatelji Krležine proze mogu samo opetovano ponavljati njezin opis“, nakon čega navodi Krležin opis barunice koji neodoljivo podsjeća upravo na samu Enu Begović. Također ističe i kako jedinu promjenu u tretmanu ovog Krležinog lika možemo uočiti u nedostatku sipljive ženske hysterije, što ne iznosi u kritičnom tonu s obzirom na činjenicu da film nužno mora izabrati koje aspekte predložka istaknuti, a koje zanemariti. Za razliku od barunice, odabir Tonka Lonze za ulogu Ignjata Glembaja izgleda gotovo logičnim imamo li na umu kako je Lonza, iako pretežno kazališni glumac, igrao u više Krležinih drama, u mnogim adaptacijama Krležine proze, kako je čitao njegove stihove, govorio esejističke tekstove te uz to i režirao i samu dramu *Gospoda Glembajevi*. Slično Lonzi, salve pohvala prate kako Vrdoljakov odabir Mustafe Nadarevića za ulogu Leonea Glembaja, tako i za njegovu izvedbu iste. Najveći broj negativnih kritika zadobio je Žarko Potočnjak, no važno je naglasiti kako one nisu jedinstvene nego da postoje oni koji ga smatraju dobrim izborom, braneći pritom i njegovu izvedbu. I upravo ovdje, na križanju različitih kritika usmjerenih na glumačku postavu, dolazimo do Matka Raguža, za kojeg možemo reći kako je koliko neobičan, toliko i odličan odabir za tu ulogu. Neobičnost počiva u tome što Vrdoljak umjesto suhonjavog svećenika, lica bezličnog kao da je od gume, uvodi u igru čovjeka koji prije odaje dojam sportski građenog mladića nego pobožnog, pomalo boležljivog redovnika.<sup>52</sup> No, s druge strane upravo zbog svih svojih karakteristika po kojima se razlikuje od ostalih baruničinih ljubavnika koji dolaze u kuću, on bi mogao izazvati zanimanje kod nje. Ipak, Raguž

je u svojem iskazu ostao dosta vjeran Krleži, točnije njegov sipljiv glas i način komuniciranja koje zapravo možemo i smatrati srži ovog Krležinog lika, ostaju jedino preuzeto od Krležinog Silberbrandta. Naposljetku, u kontekstu govora o udaljavanju Raguževa utjelovljenja Silberbrandta od onoga iz predložka, Jevremović u svojem tekstu ujedno i izuzetno hvali Raguža, navodeći kako „u našem filmu još nismo imali prilike vidjeti takav spoj farizejstva i tipične muške mlakosti kad je posvećena celibatom, kakva je vidljiva u sceni u kojoj Silberbrandt ulazi u Leoneovu sobu ne bi li na bilo koji način od njega dobio obećanje da će se pokajati za ono što je rekao pred svojim ocem, koji je istovremeno Silberbrandtov gospodar, ali i muž one koja ga 'drži kao ljubavnika'“.<sup>53</sup>

U kontekstu govora o kritičkom odjeku, posebice kada u fokus stavimo kritike posvećene glumačkoj postavi, zanimljivo je istaknuti kako se jedno veliko svjetsko redateljsko ime spominje zamjetno puno puta u kontekstu ove Vrdoljakove ekranizacije – ime Ingmara Bergmana. U nekoliko kritika posvećenih Mustafi Nadareviću i Tonku Lonzi nailazimo na spomen Ingmara Bergmana, točnije za njih se navodi kako su utjelovili izuzetno bergmanovske junake<sup>54</sup>. Osim toga, spomen Bergmana nailazimo i u kritikama usmjerenima i na druge aspekte Vrdoljakovog filma, primjerice uz činjenicu kako se zbog manjka scena u eksterijeru *Glembajevi* dovode u vezu i s Bergmanovim filmom *Krici i šaputanja*. Osim toga, uvođenje Bergmana u kontekst govora o Vrdoljakovom filmu nije neobičan s obzirom na činjenicu da u njihovom stvaralaštvu postoje i određene paralele, posebice na planu interesa za ekranizacije velikih književnih tekstova. Pa tako u svojem doktorskom radu *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tek-*

50 usp. Mikuličin, Ivana, *Vrdoljak nije shvatio Krležu*, *Jutarnji list*, *Vjesnik*, d.d., Zagreb, 2013.

51 Jevremović, Zorica, *Leone susreće nečastivog*, *Filmska kultura*, god XXXI, br. 174–175, *Kinoteka 16*, Zagreb, 1988.

52 ibid.

53 ibid.

54 Jelena Morana Ana Vrdoljak (2017) u svojem doktorskom radu u kontekstu govora o Lonzinoj izvedbi navodi kako „rezultat koji je svojom glumom postigao Lonza nije ništa manje svjetski od onog Burta Lancastera ili pak Erlanda Josephsona u bilo kojem Bergmanovu filmu“. S druge strane, Jevremović (1988) Leonea Glembaja u ulozi Mustafe Nadarevića opisuje kao „bergmanovskog, muški slabog, već po sebi nemoćnog da išta promjeni u okružju u kojem djeluje 'tjelesno' barunice“.

stova Jelena Morana Ana Vrdoljak naglašava vezu Bergmana i Vrdoljaka, navodeći kako se „po svojim raspoloženjima, mračnim strastima i usudnosti jedne obitelji Glembajevi oslanjaju na Ibsena, a Vrdoljak je, s obzirom na svoje sklonosti, svoj film »oslonio« na velikog Šveđanina i njegov magični realizam“. Vrdoljakovu odanost Bergmanu potvrđuje i Raguž, navodeći kako je prilikom rada na scenariju u ulogama ovih Krležinih likova Vrdoljak zapravo vidio glumce iz Bergmanovih filmova.

Naposlijetku bih se osvrnula i na mjesto koje je uloga Silberbrandta odigrala u Raguževoj karijeri, razmatrajući i činjenicu kako se kasnije ipak usmjerio u kazališne vode. Matko Raguž, nakon 30-ak odigranih uloga u dramskim serijama i filmovima, danas ipak predstavlja jedno od glavnih lica hrvatske kazališne scene, na kojoj djeluje kao redatelj, scenarist, autor i umjetnički ravnatelj Teatra EXIT. Iako tvrdi kako bi se danas teško upustio u ovakav projekt, smatra ga – ponovno naglašavajući ulogu Vrdoljaka u cjelokupnom radu, dobrim iskustvom. Iako bi nam se s ovim odmakom moglo učiniti kako bi uloge slične ovoj mogle predstavljati jedan od razloga okretanja kazalištu, Raguž ističe suprotno. Navodi kako se u ono vrijeme u budućnosti vidio više u filmskim vodama, što dokazuje i činjenica da su njegova glumačka ostvarenja u velikoj mjeri upravo filmska. Iskustvo koje je stekao radeći kako općenito na filmu tako i na Glembajevima, prenio je i kasnije u svoj rad u kazalištu. Argument za navedenu tezu možemo pronaći u intervjuu u kojem navodi kako je svoje prve *Izbacivače* stvarao zajedno s glumcima u procesu koji je više nalikovao na rad na filmu nego u kazalištu.<sup>55</sup> A osim toga, u istome intervjuu govori i kako je na njega osobno, pored kazališta i raznih glumačkih tehnika koje je iskusio, puno utjecao i film. Budući da je puno radio na filmu, tvrdi da na neki način i misli kroz njega, pogotovo kad je riječ o dramaturškom sklopu njegovih predstava<sup>56</sup>. Osim metode koju dijelom nasljeđuje u svojem radu, Matko Raguž i

danas dokazuje svojevrсну vjernost Krleži. Točnije rečeno, na repertoar Studija EXIT Raguž je uvrstio i monodramu *Na rubu pameti* u izvedbi Kristijana Peterlina, čime dokazuje kako Krležu još uvijek smatra vrijednom i aktualnom hrvatskom književnom baštinom.

## LITERATURA

Jergović, Miljenko, 2009, *Ne moći prešutjeti*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb

Jevremović, Zorica, 1988, *Leone susreće nečastivog*, *Filmska kultura*, god XXXI, br. 174-175, Kinoteka 16, Zagreb

*Krležijana*, 1993, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Mikuličin, Ivana, 2013, *Vrdoljak nije shvatio Krležu*, *Jutarnji list*, *Vjesnik*, d.d., Zagreb

Munitić, Ranko, 1988, *Na redu je patafizika*, *Filmska kultura*, god XXXI, br. 174-175, *Filmoteka 16*, Zagreb

Turčinović, Željka, 1998, *Tražeci vlastiti izlaz*, razgovor s Matkom Ragužem, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. I No. 1 (Glumište), str. 43-51.

Vrdoljak, Jelena Morana Ana, 2017, *Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova* (doktorski rad)

*Glembajevi*, 2003, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

55 U kontekstu govora o radu na predstavi *Izbacivači* Raguž navodi sljedeće: „Scene smo iznova posložili, pa čak i dramaturški preinačili, isprobavajući ih po više puta, u više različitih verzija, kao na filmu“, 1998.

56 Turčinović, Željka, *Tražeci vlastiti izlaz*, razgovor s Matkom Ragužem, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. I No. 1 (Glumište), str. 43-51., 1998.

# Mikrogluma: minimalna facijalna ekspresija i minigestikulacija u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi*

## SAŽETAK

Rad istražuje minimalnu facijalnu ekspresiju i minigestikulaciju u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi* na temelju mikroglume Ene Begović, Mustafe Nadarevića i Tonka Lonze, neverbalnu komunikaciju koja nastaje i ostaje nakon što se utišaju dijalozi i monolozi iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi* i njezine filmske realizacije. Analizira se koliko su oni produkt spontane reakcije tijela a koliko rezultat iznimnih glumačkih osobnosti i redateljskih sugestija, filmskoga rekvizitarija, što sve rezultira *dostojanstvenom glumom*. Hrvatski Hamlet i engleski Hamlet supostavljeni su na temelju dijelova Shakespeareova i Hamletova govora Prvome glumcu kojim se već početkom 17. stoljeća problematizira glumačka gesta i grimasa, a analiziraju se i stavovi znanstvenika, biologa i psihologa o mogućnosti ekspresije i/ili *glumi*. Na kraju rada navode se specifičnosti audio i videoinstalacije *Zvučne didaskalije* koje propituju (ne) glasove Krležinih didaskalija.

## MINIGESTIKULACIJA

Što se dobiva redukcijom teksta, replika, govora iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi*? Što ostaje vidljivo kad Krležine dijaloge i monologe iz Vrdoljakova filma *Glembajevi* nakratko utišamo? Koliko facijalna ekspresija i gestikulacija nadopunjuju tekst i kako ga mijenjaju, problematiziraju, dekonstruiraju? Gesta, svaka radnja kojom se daje neki vidljivi znak promatraču, predstavlja oblik neverbalne komunikacije koji se koristi u kombinaciji s verbalnom komunikacijom ili umjesto nje. Budući da je gestikulacija

(*lat. gesticulatio*) „izražavanje gestama, pokretima ruku, glave i tijela, odnosno mimikom“<sup>57</sup> a pokreti ruku i glave služe za međuljudsku komunikaciju i zamjenjuju poruku u određenoj formi, zanimljivo nam je bilo promatrati kako i kojim glumačkim sredstvima Tonko Lonza, Ena Begović i Mustafa Nadarević kao Ignjat Glembay, barunica Castelli, Leone Glembay mikroglumatski, minimalnom facijalnom ekspresijom i minigestikulacijom dekodiraju tekst i emotivni podtekst i reprogramiraju ga u svome glumačkome habitusu.

Supostavljajući Leonea – hrvatskoga Hamleta i engleskoga Hamleta, jednu od najznačajnijih hrvatskih drama – Krležine *Glembajeve* i Shakespeareovu tragediju *Hamlet*, kao i njihove filmske realizacije, dolazimo do zanimljivih poveznica. Antologijski Shakespeareov govor Prvome glumcu pozicionira ga u polinaratora, polisemičnoga govornika koji progovara iz pozicije autora, redatelja i nadglumca prvaku glumačke družine koja u njegovu kazališnu kuću, Elsinor, mjesto turobne igre života i smrti, prizorište budućega bizarnoga krvoprolića – koje je donekle inicirano Hamletovim i Glumčevim dogovorom da će glumci odigrati njegov tekst kako bi njime u *mišolovku* uhvatio novoga kralja Klaudija, nalikuje Leoneovoj u početku suspregnutoj, *redateljskoj* ideji razotkrivanja obiteljskih zagonetki i bizarnosti.

HAMLET (*Prvom glumcu*): Govorite, molim vas, taj govor onako kako sam ga ja vama izrekao. Treba da vam lako teče s jezika, jer ako budete vikali s punim ustima, kako to čine mnogi od

57 *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.

vas glumaca, mogao sam isto tako uzeti gradskog bubnjara, da govori moje stihove.<sup>58</sup>

Miroslav Krleža, iako oštar kritičar dramske književnosti, ponekad i kazališnoga *umjeteonstva*, vjerojatno bi supotpisao Shakespeareove stihove, a sigurni smo, bio i zadovoljan umjerenošću filmskih glumačkih interpretacija, mikroglumom, minimalnom facijalnom ekspresijom, minigestikulacijom u antologijskome hrvatskome filmu. Zanimljivo, Tonko Lonza – u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi* Ignjat Glembay, u *Hamletu* je na Lovrjencu, na Dubrovačkim ljetnim igrama, odigrao Prvoga glumca<sup>59</sup>, Ena Begović – u filmu barunica Castelli, bila je Gertruda u *Hamletu*<sup>60</sup>, Mustafa Nadarević – Leone Glembay, glumio je u Shakespeareovu *Kralju Learu*<sup>61</sup> i režirao Brešanova *Hamleta u selu Mrduša Donja*<sup>62</sup>.

## PRIRODA (MINIMALNIH) FACIJALNIH EKSPRESIJA

Facijalna ekspresija, nesvjestan i nenamjeran izraz unutarnjeg stanja, značila bi, prema Darwinu, da ljudi nemaju kontrolu nad kontrakcijama facijalnih mišića, koje se automatski, nesvjesno, nenamjerno javljaju kad do njih stignu impulsi iz mozga, kao posljedica emocionalne reakcije na situaciju u kojoj se nalaze.<sup>63</sup> Ono što prvo primijetimo u osobe je njezino lice. Koja je zapravo priroda facijalnih ekspresija? Reagiraju li facijalni mišići glumaca spontano na izvanjske situacije ili glumci mogu snagom svoga racija i glumačkim *treningom* nivelirati i modificirati prirodu i kontrolirati emociju? Realizira li se drukčije u glumačkome svijetu komunikacija emocija, definirana kao skup namjerno poslanih signala s ciljem da jasno prenesu poruku osobi s kojom je netko u interakciji o tome što je

to što netko trenutno osjeća, što se odigrava u nekome, što želi i misli, kako reagira na osobe i situacije?

HAMLET (*Prvom glumcu*): I nemojte odviše rukama piliti zrak – ovako, nego budite u svemu čedni, jer i u samoj bujici, oluji i – kako da kažem – u vihoru svoje strasti morate gledati da steknete i pokažete neku umjerenost, koja će je ugladiti.<sup>64</sup>

Dva su glavna svojstva gesta: prvo, prenose značenje; drugo, pojavljuju se u sinkronizaciji s jezikom. Ovdje eksperimentalno izostavljamo dramske replike i monologe i promatramo neverbalni jezik semiotički.

## NEVERBALNA KOMUNIKACIJA UVIJEK GOVORI ISTINU?

Komparacija Hamleta i Leonea predočuje posebne, senzibilne pojedince, neuklopljene u društvo i obitelj, arhetipski okružene dvjema posebnim ženama, bez jednog od roditelja. Hamletov je odnos s majkom Gertrudom prikazan gotovo edipovski, Leone je imao pustolovinu s budućom pomajkom – barunicom Castelli; Hamlet svoju dragu Ofeliju šalje u samostan da tamo „rađa grješnike“, Leone nakon niza godina zatječe u obiteljskoj kući Beatrice kao sestru Angelicu. Ambivalentni karakteri, glavne dramske osobe ponajbolje svjetske i hrvatske drame postaju ubojice, a mi ih kao recipijenti *pomilujemo* jer svijet motrimo iz njihova rakursa. Hamlet je posredno uvjetovao Ofelijinu smrt, Leone ubija Castellicu; Hamlet završava tragično, ubodom neotupljena i otrovana mača, a Leone, saznajemo na genealoškome stablu i u Vrdoljakovu filmu, u ludnici. Mustafa Nadarević pokazuje

58 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

59 Lovrjenac, DLJI, 1967.; režija: Denis Carrey

60 Lovrjenac, DLJI, od 1994. do 1999.; režija: Joško Juvančić

61 *Vojvoda od Cornwalla*, HNK, 1998.; režija: Ivica Kunčević

62 Kazalište Kerempuh, 1994.

63 prema: Givens, D. (2002). *The Nonverbal Dictionary of gestures, signs and body language cues*. Washington : Center for nonverbal studies press

64 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

samo naznake budućega ludila u cijeloj paleti suspregnutih izražavanja emocija.

HAMLET (*Prvom glumcu*): O, vrijeđa me do dna duše, kad čujem nekog nezgrapnog klipana s vlasuljom na tikvi, kako razdire strast u krpe, u prave dronjke, da rascijepi uši gledaocima u parteru, jer većina od njih ne shvaća ništa do nerazjašnjivih pantomima i galame.<sup>65</sup>

## ŠTO ZAPRAVO OTKRIVA FACIJALNA EKSPRESIJA?

Minimalna je facijalna ekspresija, uz krupni i srednji plan u Vrdoljakovu filmu, istaknuta subjektivnim i autorskim kadrom, kao i kamerom postavljenom u razini pogleda. Slavni je Lawrence Olivier svoj antologijski *Hamlet*<sup>66</sup> scenaristički, redateljski i glumački zamislio u skladu s Hamletovim i Shakespeareovim monologom. Gotovo bez emocija i facijalne ekspresije odigrao je najbolju glumačku ulogu i dobio glumačkoga Oscara<sup>67</sup>, a Mustafa Nadarević svoga Leonea doveo je do filmskoga glumačkoga savršenstva u subjektivnim kadrovima i u krupnome planu pokazavši temeljne ljudske emocije. Koliko je facijalna ekspresija produkt emocija i kako glumci mimetički prezentiraju osobe, poistovjećuju li se s njima (i u kojoj mjeri) ili su emocije i facijalna ekspresija naučene i produkt su višekratnih ponavljanja, ideje redatelja? Koliko je sve vidljivo glumačka kreacija, može li se sve naučiti? Činjenica je da su lica u krupnome planu na proučavanome filmu gotovo lišena emocija.

HAMLET (*Prvom glumcu*): Ali ne budite ni odveć pitomi, već neka vam razum bude učiteljem. Kretnje neka vam od-

govaraju riječima, a riječi kretnjama, no ponajviše morate paziti, da ne prekoračite granice prirodne umjerenosti, jer sve, što se pretjeruje, protivi se svrsi glume.<sup>68</sup>

Kako glumci koriste sve znanstvene spoznaje, koliko su i kako povezane njihove emocije i facijalna ekspresija ili gestikulacija, kojim sredstvima susprežu emociju i koji efekt u filmske publike postižu? Ova bismo otvorena pitanja svi drukčije problematizirali.

## KOLIKO JE SEMANTIKA LICA PRODUKT GLUMAČKE SAMOKONTROLE?

HAMLET (*Prvom glumcu*): Cilj je glume bio uvijek, a jest i sada, da u neku ruku drži prirodu ogledalo, tako da pokaže vrline njene prave crte, ludosti njenu vlastitu sliku, a samom vijeku i ljudskom društvu njegov lik i otisak.<sup>69</sup>

Je li semantika lica, jesu li znakovi na licu namjerno ili nenamjerno upravo tako pozicionirani i filmski determinirani kadriranjem, položajem kamere, kutovima kamere, rakursom? Koliko su oni produkt glumačke i ljudske samokontrole, redateljske ideje, postojećih didaskalija, proze o Glembajevima<sup>70</sup>, filmske ideje Glembajevih? Istraživanja su pokazala da pogriješimo gotovo uvijek kada definiramo nečije emocije prema onome što vidimo na njegovu/njezinu licu, ali naravno da je to u glumačkoj umjetnosti drukčije determinirano.

65 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

66 1948. godine.

67 Četrnaest puta nominiran za nagradu Oscar, dobio je za film *Hamlet* prestižnu glumačku nagradu i za najboljega glumca i za najbolji film.

68 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

69 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

70 Uz tri drame (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Leda*) *Glembajevi* čini i jedanaest prozних tekstova.

## KAKVO JE FILMSKO ZRCALO OBITELJI GLEMBAY?

Glumci su u Vrdoljakovu filmu pronašli mjeru i suzdržano izražavali ili glumili emocije i suspregnuli gestu tako da je status obitelji Glembay specifičnije detektiran i pozicioniran. Zanimljivo, znanstvenici su u mnogim istraživanjima analizirali kinetiku mišićnih pokreta na licu i uspoređivali ih s emocijama *privatnih* osoba te su zaključili da ima malo značajnih podudarnosti unatoč očekivanim i pretpostavljenim reakcijama. Znači li to da ljudi glume i izvan filmskoga kadra?

HAMLET (*Prvom glumcu*): O, ima glumaca, koje sam vidio, gdje glume – a čuo sam kako ih drugi hvale, i to visoko – dok oni, blago rečeno, nisu govorili kao kršćani i nisu se držali ni kao kršćani ni pogani ni uopće kao ljudi, nego su se tako kočoperili i tako su ricali, te sam mislio, da su ih načinili neki nadničari prirode i to vrlo loše – toliko su nečovječno imitirali čovječanstvo.<sup>71</sup>

Tehnika facijalne akcije može se koristiti za testiranje povratne informacije lica. Spontani, autentični izrazi emocija facijalnom ekspresijom razlikuju se od onih koje sudionici u komunikaciji proizvode svjesno, iako ne osjećaju odgovarajuće emocije. Autentični su izrazi emocija simetrični, dok se u neautentičnih uvijek javlja određena asimetrija između desne i lijeve polovice lica.

HAMLET (*Prvom glumcu*): A oni, koji kod vas glume lude, neka ne govore više nego je za njih napisano, jer ima i takvih, koji se sami smiju kako bi natjerali na smijeh i gomilu jalovih gledalaca, premda bi u isto vrijeme trebalo obratiti pažnju na koji važan dio glume. To je neukusno i pokazuje vrlo žalosnu težnju za slavom u takvih lakrdijaša.<sup>72</sup>

Povezujući emocije i facijalnu ekspresiju, znanstvenici Dimberg i Söderkvist (2011.) dobili su značajne efekte povratne informacije lica kad su

ispitanici morali skupiti obrve (uvjet mrštenja) ili podići obraze (uvjet osmijeha) na slike prirode i lica. Rezultati su pokazali da su ispitanici ocjenjivali podražaje kao pozitivnije kad su se smiješili u odnosu na situaciju kad su se mrštili. Istraživači navode da se tehnika facijalne akcije može koristiti za testiranje povratne informacije lica, čak i u uvjetima kada je efekt mjeren neko vrijeme nakon manipulacije, što je donekle primjenjivo i u glumačkim izražajnim sredstvima.

Je li (ne)pristojno izražavati emocije? Izražavanje osnovnih emocija kao što su bijes, tuga, sreća, gađenje, iznenađenje, strah, ista su u ljudi u različitim kulturama pa se mogu držati biološki naslijeđenima. Međutim, iako su načini nasljeđivanja isti, razlike u kulturama mogu postojati u intenzitetu samih emocija. Dok se u nekim kulturama drži nepristojnim izraziti emocije, u drugim kulturama to nije slučaj. Facijalna ekspresija predstavlja oblik neverbalne komunikacije gdje pomoću jednog ili više pokreta ili položaja mišića lica (mimike lica) osoba izražava svoje unutarne stanje (osjećaje, motive, potrebe, stavove). S obzirom na to da je blisko povezana s emocijama, često se događa na spontanoj razini pa je osoba teško može kontrolirati. Facijalna ekspresija moćno je sredstvo za prepoznavanje emocija sugovornika. Međutim, pogrešno bi bilo da je shvatimo kao egzaktni, jedini pokazatelj i nekritično primjenjujemo prilikom tumačenja osjećaja drugih ljudi, jer nam se ponekad samo može učiniti da smo prepoznali neku emociju i da smo dobro dekodirali facijalnu ekspresiju i emociju koju nam (ne) otkriva.

## RUKE I OČI U MIKROGLUMI

„Ruke. Svemu su krive ruke. To je kod nas i kod majmuna koji jedini među životinjama imamo ruke! I gledao je ruke. Ruke pametne i vrijedne, sve-moćne i lukave, strašne, zločinačke ruke. Mogu se stisnuti u šaku, raširiti u lepezu i sklopiti u najropskiju molitvu.“<sup>73</sup>

71 Ibid.

72 Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

73 Ranko Marinković, *Ruke*, Mladost, Zagreb, 1972.

„Njima se može dohvatiti nož i pištolj i protivnički grkljan... Rukama se može zadaviti! Ta ga je činjenica zaprepastila. Ovim istim rukama kojima se miluje draga po kosi i pas niz dlaku, kojima se odmahuju pozdravi i šalju poljupci onima koji odlaze ili onima koji ostaju...“<sup>74</sup>

„Ruke rade, grade, stvaraju, onda opet uništavaju i ruše što su stvorile. Lude ruke. Ruke hvataju ruke, uvjeravaju se stiskom o međusobnom prijateljstvu, bratstvu, solidarnosti i vjernosti do smrti, zatim ruke ustaju protiv ruku, bore se protiv ruku, sakate ruke.“<sup>75</sup>

Ruke su „savršenstvo od remek-djela“, a ipak su te ruke „ruke majmuna“, prema Kantu i Krležinoj drami *Aretej ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*. Ruke su u Marinkovićevim *Gestama i grimasama*, ruke su u antologijskoj noveli *Ruke*. Kako se i koliko glumci u Vrdoljakovom filmu služe rukama u mikroglumi? Vrlo decentno, suzdržano, tako da ruke gotovo dobivaju svoj minijaturni samostalni život.

„Ruke ubijaju ruke. Ruke ubojice. Sve mu su krive ruke, to je jasno. A da nema ruku? – nosovi bi nam se izdužili u surle ubilačke, bili bismo mali dvo-nožni opak slonovi.“<sup>76</sup>

Oči osobe otkrivaju puno o tome što osoba misli ili kako se osjeća. Treptaji oka mogu otkriti koliko je osoba nervozna. Kontakt očima još je jedan od bitnih aspekata neverbalne komunikacije. Kontakt očima održava komunikaciju, pokazuje zainteresiranost ili uključenost, i uspostavlja kontakt s drugima. Međutim, različite kulture različito gledaju na kontakt očima, širenje/skupljanje zjenica, usmjeravanje pogleda u stranu, treptanje, mrštenje obrva. U nekim kulturama obaranje pogleda može se protumačiti kao nedostatak samopouzdanja. Može se reći da izravan pogled u oči ukazuje na vrlo aktivne osjećaje ljubavi, neprijateljstva ili straha, dok je pogled ustranu vezan za sram,

indiferentnu nadmoćnost ili podčinjenost. Glumačke oči i glumački pogledi, primjerice, izravno gledanje u oči kamere može sugerirati odlučnost, iskrenost i posebno su savršenstvo u mikroglumačkome svijetu koje dijeli izvrsne glumce, kakvi su oni, promatrani u Vrdoljakovu filmu, od onih manje dobrih.

## LICE I USNE KAO EKSPRESIVNI DIJELOVI TIJELA

Facijalnom ekspresijom emocije se intenzivnije izražavaju u društvu drugih ljudi nego kada je čovjek sam i kada nema nikoga tko bi mogao vidjeti izraz njegovih emocija. Ovaj se fenomen naziva efektom publike. Glavna je uloga lica izražavanje emocija. Laže li neka osoba, najlakše se otkriva promatranjem znakova lica, znakova koje upućuju oči, usta i nos kada netko laže, a također su bitni i pojedini artefakti poput šminke, naušnica i naočala koje/koji prenose (ne)emociju. Recipijenti, bez obzira na filmsko gledateljsko iskustvo, nepogrešivo prepoznaju i detektiraju lažnu glumu i neiskrenu emociju. Primjerice usne, kao emocionalno vrlo ekspresivan dio tijela, pružaju puno znakova o osjećajima i raspoloženjima, pa tako nesvjesna napetost u predjelu usana odražava stvarne osjećaje. Cijelo lice, kao najekspresivniji dio tijela, ima najveće izražajne mogućnosti zahvaljujući velikom broju mišića koji mogu pokretati i time mijenjati izražaje očiju, predjele oko očiju, usta, obrve, kapke, čelo, a sve se njihove kombinacije mogu iskoristiti za izražavanje emocija i stavova prema sugovorniku, tako da facijalna ekspresija, snažno utječući na sugovornika, omogućava čak oko 7000 različitih izraza. Za glumce je to iznimno bitno, a još je zanimljivije promotriti kako se emocije i izrazi stišavaju i gotovo poništavaju u filmskoj glumi.

## DOSTOJANSTVENA GLUMA

Ako sugovornik gleda u pod, pretpostavka je da mu je neugodno, ali jednako je vjerojatno

74 Ibid.

75 Ibid.

76 Ibid.

kako pokazuje znakove uznemirenosti koju želi sakriti, jer čovjek teži spuštanju glave i facijalnu ekspresiju tako čini nedostupnom drugima kada ga obuzmu neugodni osjećaji.

Prilikom komunikacije, osim svega onoga što se verbalizira, očito postoji i neverbalni dio komunikacije. Svaki dio naših tijela šalje svoje poruke. Od Darwina do danas provedena su brojna istraživanja, rezultati kojih sugeriraju – ispravnije je koristiti termin *ekspresija emocija* od *komunikacije emocija*, jer ekspresije ne proizlaze iz namjere da se svjesno i promišljeno pošalje poruka drugima o nečijem unutarnjemu stanju. Pri neverbalnoj komunikaciji prenošenja teksta emblemi obuhvaćaju geste koje i bez govora mogu prenijeti značenje, a ilustratori, geste koje nemaju samostalno značenje, samo naglašavaju ono što se govori. Gestikuliranje, vrlo važno glumačko izražajno sredstvo, publici može pomoći da lakše prati glumčeve riječi ako prati govor, no isto tako može postati iznimno ometajuće ako ga glumac ne koristi na primjeren način. Način gestikuliranja koji se izbjegava u glumi gestikuliranje je koje odvraća pozornost s govora i poruke, a minigestikulacija odvraća pozornost s velikih pokreta i fokusira recipijenta na misao. Repetitivne geste, nepovezane sa sadržajem govora, nisu karakteristične za mikroglumu. Međutim, ponekad geste mogu biti izvrsno sredstvo pojačavanja teksta. Ilustratori pridonose dinamičnosti govora, što glumčev govor čini zanimljivijim za praćenje, a korištenje emblema također ima vrlo značajnu ulogu. Obilježje je mikroglume glumaca u Vrdoljakovim *Glembajevima* minigestikulacija kako bi se pozornost usmjerila na misao i psihoanalizu, dubinske razine Krležina teksta.

Minimalna facijalna ekspresija i minigestikulacija rezultiraju *dostojanstvenom mikroglumom* u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi*, kojom majstori glume Ena Begović, Tonko Lonza, Mustafa Nadarević, Žarko Potočnjak, Kruno Šarić, Matko

Raguž i ostali glumci prikrivaju poznato *glembajevsko prokletstvo*<sup>77</sup> i profiliraju Krležine dramske osobe transformirajući ih/se u antologijska glumačka filmska ostvarenja.

## ZVUČNE DIDASKALIJE

U audio i videoinstalaciji *Zvučne didaskalije*, nastaloj i premijerno postavljenoj u Dubrovniku<sup>78</sup> (ideja, autorstvo, dramaturgija i režija: Mira Muhoberac i Vesna Muhoberac), napravljen je također svojevrsan eksperiment s redukcijom Krležina (i Vojnovićeva) teksta, ali on nije dokraja utišan, kao što je to eksperimentalno napravljeno u filmu za ovaj rad, nego je problematiziran samo tekst didaskalija – zvukovi i glasovi u didaskalijama filtrirani su i dobio se zanimljiv umjetnički produkt.

Tekstualni predlošci: prvi dio Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*<sup>79</sup>, *Allons enfants!*... (2. dio: *Suton*, 3. dio: *Na taraci*) i prvi dio Krležine glembajevske trilogije, *Gospoda Glembajevi*<sup>80</sup> (2. dio: *U agoniji*, 3. dio: *Leda*), premijera u prostoru: četvrtak, 26. kolovoza 2021., 20 sati, Lazareti; trajanje: 72 minute. Glumci i izvođači: Rade Šerbedžija, Frano Mašković, Lucija Šerbedžija, Sebastijan Vukosavić, Mirta Polanović, Nika Ivančić, Martin Grđan, Karlo Hubak, Mira Muhoberac i Vesna Muhoberac, svojim glasovima dočaravaju nemonološke i nedijaloške dijelove Vojnovićevih i Krležinih najpoznatijih drama, prvih dijelova njihovih trilogija. Zvukovi iz didaskalija sinkronizirano se animiraju na zidu. Literarna vrijednost često zanemarenih tekstova didaskalija dviju drama nastalih početkom i tridesetih godina 20. stoljeća u Dubrovniku i Zagrebu postaje time dvostruko prezentna. Fokus se stavlja na rijetko izgovarane tekstu re pozicionirane u otvoreni i zatvoreni prostor Lazareta koji ozvukovljenjem i apstraktnom animacijom<sup>81</sup> dobivaju posebnu vizuru, postaju nova stvarnost, svjedočivši i auditivno i vizu-

77 Barboczy legenda: „Glembajevi su ubojice i varalice i svi su Glembajevi prokleti.“

78 praizvedba: Lazareti, 26. kolovoza 2021.

79 Matica hrvatska, Zagreb, 1902.

80 Minerva, Zagreb, 1932.

81 Dizajn zvuka: Davor Rocco, tipografska animacija: Dejan Gotić.

alno o dezintegraciji, destrukciji i (s)lomovima gradova, obitelji, čovjeka.<sup>82</sup>

## ZAKLJUČAK

Na temelju dvaju minieksperimenata, utemeljenih na antologijskome Vrdoljakovu filmu *Glembajevi* (minigestikulacija i minimalna facijalna ekspresija) i audio i videoinstalaciji *Zvučne didaskalije*, pokazalo se još jednom značenje (ne) teksta u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* u kojoj je riječ, činilo se, najbitnija. Tri su velika hrvatska glumca (Ena Begović<sup>83</sup>, Tonko Lonza<sup>84</sup> i Mustafa Nadarević<sup>85</sup>), kojih više nema među nama, svoju mikroglumu izgradili sofisticirano i znalački, služeći se znanstvenim spoznajama, psihološkim i sociološkim postignućima, redateljskim sugestijama, talentom, intuicijom, mudro je i nesebično, majstorski ugrađivši u veliki film iz 1988., jedan od najboljih hrvatskih filmova do devedesetih godina 20. stoljeća.

## LITERATURA

Givens, D. (2002). *The Nonverbal Dictionary of gestures, signs and body language cues.*, Washington: Center for nonverbal studies press

*Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.

Krleža, M., *Gospoda Glembajevi*. Minerva, Zagreb, 1932.

Marinković, R., *Ruke*. Mladost, Zagreb, 1972.

Shakespeare, W., *Hamlet*. Bulaja naklada d.o.o. (elektronička knjiga, CARNET; prijevod: Milan Bogdanović)

Vojnović, I., *Dubrovačka trilogija*. Matica hrvatska, Zagreb, 1902.

---

82 Projekt je ostvaren 2021. godine u produkciji Multimedijalne kolibe i RadioTeatra Bajsčić i prijatelji, u sklopu ciklusa malih radiofonskih formi 8. Plan za bijeg i Art radionice Lazareti, uz podršku: Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske i Ureda za kulturu Grada Zagreba.

83 Ena Begović napustila nas je 2000. godine.

84 Tonko Lonza napustio nas je 2018. godine.

85 Mustafa Nadarević napustio nas je 2020. godine.

# ***Pustolov pred vratima* Milana Begovića: od dramskoga teksta do filmske priče**

## **SAŽETAK**

*Pustolov pred vratima* (1925) moderna je hrvatska drama u kojoj nam autor otkriva svijet neostvarene ljubavi, nedoživljene mladosti, nedosanjanih snova utjelovljenih u liku Djevojke – mlade žene kojoj je bolest nagrizla tijelo pa gotovo nepokretna sjedi u stolici dok ju mašta odvodi na mjesta divlja i živa, u kojima je smrt ustuknula pred mladošću i životom. *Pustolov pred vratima* napisan je u pirandelovskoj maniri u kojoj se san i java isprepliću do te mjere da se fikcija ponekad čini realnijom od stvarnosti pa se snoviđenje od stvarnosti teško razaznaje. Osim više kazališnih adaptacija ta je psihološka drama doživjela i onu filmsku. Dramski je tekst za potrebe filma preradio Šime Šimatović, koji je film ujedno i režirao. Filmska je inačica, u produkciji Jadran filma, dovršena 1961. U radu će se usporedno analizirati Begovićev dramski tekst i njegova filmska realizacija kako bi se utvrdilo na koji su se način dramske slike pretočile u filmske te u kojoj je mjeri Šimatović uspio filmom dočarati svu kompleksnost dramskoga teksta, osobito onu koja se tiče lika glavne junakinje.

## **UVOD**

„Tragikomediju u devet slika“, kako je sam Begović odredio svoj tekst godine 1925., Begović zasigurno nije pisao misleći pritom na filmsku adaptaciju svoga djela, iako u didaskalijama redatelju daje vrlo precizne upute kako ono što je riječima oblikovano pretočiti u vizualno-auditivne slike. Kazališnu svakako jest jer, kako je Gogolj isticao, „drama živi samo na sceni, bez nje je ona kao duša bez tijela“, što je Begović, *čovjek kazališta*, literat kojega je osobito intrigirao eros, koji je obilato utkao i u ovo svoje djelo, itekako dobro znao. Uostalom, dramske su se vrste i razvile iz igara namijenjenih puku, dakle namjera im je od početaka bila izvođačka, performativna – scenska, pa se ta karakteristika do suvremenoga doba nije bitno promijenila. Ono što se zahvaljujući razvoju medija i raznih digitalnih platforma bitno promijenilo jest tek krug primatelja. On se proširio i na one koji nisu inficirani isključivo književnim odnosno kazališnim svijetom pa su se ti različiti svjetovi stopili u onome što danas najčešće označavamo pojmom multimedijalnosti. S toga se multimedijalnoga aspekta može promatrati, između ostaloga, i Begovićev *Pustolov pred vratima*.

Dramski je tekst *Pustolova pred vratima* filmsku ekranizaciju doživio godine 1961., dakle gotovo 30 godina nakon nastanka drame.<sup>86</sup> Begovićeva je drama *de facto* prva ekranizacija jednoga

---

86 Nesnalaženje oko filmske adaptacije Begovićeve drame može se usporediti s kazališnom sudbinom Krležina *Kraljeva*. *Kraljevo* se kazališnoj publici predstavilo punih 55 godina nakon nastanka, a do tada je drama bila predmetom proučavanja i analiza, sukoba i polemika, uzrokom podjele na one koji su u njoj vidjeli pravi izazov za potencijalnoga redatelja i one koji su joj osporavali bilo kakvu kazališnu realizaciju proglašavajući je nesceničnom, scenski neizvedivom, neatraktivnom, kaotičnom, i to sve zbog toga što je Krleža, kao i Begović *Pustolovom*, odstupio od tada dominantnih dramaturških okvira kojima se proklamirala tzv. čista kazališna forma.

hrvatskoga dramskog djela<sup>87</sup>, a toga se posla, u tada prilično skromnoj hrvatskoj kinematografiji, prihvatio Šime Šimatović. U to je vrijeme iza Šimatovića, istaknutoga hrvatskoga filmskoga i kazališnoga djelatnika, režija dvaju igranih filmova: *Kameni horizonti* (1953) i *Naši se putovi razilaze* (1957). Osim toga, Šimatović je u svoje vrijeme bio aktivan u hrvatskoj kinematografiji i na druge načine: kao redatelj dokumentarnih filmova, scenarist, kao umjetnički direktor Jadran filma, direktor Zagrebačke škole crtano-ga filma, direktor Dalmacija filma te predsjednik Društva filmskih radnika Hrvatske. Ono što je također važno istaknuti jest da je pohađao glumačku školu, bio učenik Branka Gavella, kao glumac nastupao u HNK-u Zagreb te bio osnivač Centralne kazališne družine ZAVNOH-a. S obzirom na potonje, čitatelja drame i gledatelja filma neće začuditi ako u filmskoj ekranizaciji *Pustolova pred vratima* nađe niz elemenata karakterističnih za kazališnu predstavu.

S obzirom na to da je primarno namijenjen kazališnoj izvedbi, dramski je tekst prema Manfredu Pfisteru namijenjen „multimedijskoj prezentaciji“; on je, kako je to poetski iskazao J. L. Styan, „sinestetičan“, što znači da se koristi raznim znakovima, alatima i tehnikama kojima se jedan kod prenosi u drugi. Razvojem kinematografije dramski tekstovi postaju zgodno štivo za ekranizaciju, i to zbog niza sličnosti s filmskim scenarijem. Dakle hiperonimska sintagma *multimedijska prezentacija* razvojem medija širi svoje kohiponime, u ovome slučaju na one koji su karakteristični za filmsku umjetnost. Ti će joj alati – primjerice pokretljivost kamere – omogućiti realizaciju onih dijelova dramskoga teksta koje kazalište, osobito tradicionalno, nije moglo ostvariti, dijelova teksta koje nalazimo i u Begovićevoj jednočinki.

## PRETVORBA KNJIŽEVNOGA DJELA U FILMSKU PRIČU

U teorijama o filmu postoji više različitih pristupa prilagodbi izvornoga materijala za ekran/platno, međutim dva su ipak temeljna. Pristupi su to koji su, gledajući leksički, u značenjskoj, antonimskoj opreci. Riječ je, naravno, o klasičnome i suvremenome pristupu. Dok klasičan pristup inaugurira ideju o vjernosti predlošku, suvremene teorije o filmu smatraju tu ideju iluzornom, naprosto stoga što se radi o dvjema različitim formama. Stoga napuštaju tradicionalnu *ideju vjernosti* pa film promatraju kao autonomno i samostalno umjetničko djelo bez obzira na to što je nastao na temelju književnoga predloška. Klasičan je pristup popularizirao George Bluestone u djelu *Novels into film, the Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957.) u kojemu je proučavao načine pretvorbe romana u film. Njegov se istraživački rad temeljio na analizi filmova nastalih prema djelima koja pripadaju svjetskoj književnoj antologiji, odnosno njihovoj pretvorbi u filmsku priču. Rezultat Bluestoneova analitičkoga rada – proučavanja arhiva, gledanja filmova i čitanja knjiga te razgovora s brojnim djelatnicima koji su bili uključeni u proizvodnju filmova – jest zaključak da je filmsko djelo, bez obzira na to što je nastalo na temelju književnoga predloška, potpuno nova i autonomna umjetnička forma<sup>88</sup>. U metodološkome je smislu osnova Bluestonova pristupa metoda analize sadržaja te komparativna metoda, kojih ćemo se držati i u ovome radu. Znanstvenik prema tomu pristupu dubinskom analizom sadržaja pažljivo čita i izvornik i njegovu izvedbenu (filmsku) varijantu te potom utvrđuje vjernost izvorniku. U toj je analizi Bluestone došao i do zaključka da se filmski adaptori nalaze pred izazovom kada adaptiraju romane koji su usmjereni na unutrašnjost ljudskoga bića; dakle takvim je stanjima knjiga pogodniji medij od filma. Ovaj će Bluestonov zaključak vrijediti i za ekranizaciju *Pustolova pred vratima*, iako nuž-

87 Prije Begovićeve *Pustolova pred vratima* u hrvatskoj se kinematografiji ekraniziralo tek pet književnih djela: *Bakonja fra Brne*, roman srpskoga pisca Sime Matavulja (režirao Fedor Hanžeković, 1951.); *Sinji Galeb* prema romanu Tone Seliškara *Družba sinjeg galeba* (režirao Branko Bauer, 1953.); pripovijetka *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara (režirao Fedor Hanžeković, 1957.); drama Milana Tuturova *Pukotina raja* (režirao Vladimir Pogačić, 1959.) i bajka *Carevo novo ruho* Hansa Christiana Andersena (režirao Ante Babaja, 1961.) (više u: Peterlić, 1997.).

88 Bez obzira na pristup analizi adaptiranoga u zaključku je blizak suvremenim teoretičarima adaptacije.

no tako ne mora biti. Bluestone je također iznio tezu prema kojoj je film, za razliku od književnosti, ipak usmjeren na materijalne pojave, što ga u konačnici determinira u prikazu „duhovnog kontinuuma“.<sup>89</sup> Ovome, klasičnijem pristupu, priklonit ćemo se i u analizi transformacije Begovićeva teksta u filmsku priču te utvrditi otklone od izvornika i njihovu funkciju.

## ZAŠTO HRVATSKI FILMAŠI ZAZIRU OD HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI?

U hrvatskoj se kinematografiji književna djela nisu ekranizirala u velikoj mjeri. Osobito se to odnosi na vrijeme u kojem je ekraniziran *Pustolov pred vratima*. O razlozima zašto je tomu tako, zašto hrvatskim filmskim radnicima hrvatska knjiga nije obljubljen materijal, očitovao se Tomislav Radić u svome polemičnome eseju *Hrvatska drama na filmu* (1986)<sup>90</sup> te hrvatski filmolog Ante Peterlić.

Prema Radiću tri su temeljna razloga tomu:

- kazališna se proizvodnja ne prati sustavno, zbog čega je nemoguće ustanoviti repertoarnu zastupljenost i komercijalnu vrijednost domaćega djela brojem repriza ili brojem prodanih ulaznica
- nepoznavanje kazališne produkcije koje se ogleda u tome da producenti pretpostavljaju da ne postoji zanimanje za dramsku književnost kod publike filmskih priča, a nemaju potrebu posezati za postojećim dramskim djelima
- autori filmskih scenarija mahom su filmski redatelji koji su ujedno redatelji vlastitih filmskih priča, stoga nemaju po-

trebu posezati za postojećim dramskim djelima.<sup>91</sup>

Zašto se, osobito u počecima hrvatske kinematografije, malo adaptiralo dramskih tekstova, Peterlić pak vidi u sljedećim četirima razlozima:

- strah hrvatskih redatelja koji se ne usude uhvatiti ukoštac s ekranizacijom zbog očekivanja što vjernije adaptacije
- nespretnost redateljskoga kadra koji u vremenu kada nema uvježbanih scenarista zaziru od odgovornosti adaptacije
- nepoznavanje ili nesposobnost valorizacije djela hrvatske književnosti
- teškoća u pronalasku prilagodljivih djela.<sup>92</sup>

Kao što je ustvrdio Patrice Pavis, prelazak na drugačiju umjetničku formu zahtijeva niz preinaka kojima ipak „narrativni sadržaj teksta ostaje sačuvan (manje-više vjerno, a ponekad uz odstupanja)“<sup>93</sup>. Te preinake zahtijevaju dekonstrukciju izvornoga teksta i njegovu konstrukciju u novi – metatekst, uzimajući naravno u obzir mogućnosti novoga medija. Pri tome, kada se radi o dekonstrukciji dramskih tekstova, treba naglasiti da u odnosu na druge književne vrste, drama je za adaptaciju izrazito zahvalna zbog niza zajedničkih formalnih elemenata koje dijele s filmom, od kojih je dijaloška forma svakako najizraženiji. Stoga su strukturalne promjene manje zahtjevne negoli primjerice u romanu, pripovijetci, noveli ili bilo kojoj drugoj književnoj vrsti. Razlog je to više za brojniju ekranizaciju dramskih djela, i domaćih i stranih.

89 Više u: George Bluestone *Novels into film, the Metamorphosis of Fiction into Cinema*. University of California Press, 1957.

90 Treba, naravno, uzeti u obzir da je Radićev esej napisan prije gotovo 30 godina i da se referirao na razdoblje u hrvatskoj kinematografiji do te godine. Nakon nastanka eseja ekranizirano je više djela hrvatske književnosti, međutim i dalje ne možemo ustvrditi da je riječ o nekom zapaženom trendu.

91 Tomislav Radić, *Hrvatska drama na filmu, Dani hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 12, br. 1., str. 412., 1988.

92 Dina Vukelić, *Filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova*, *Kazalište*. 73/74. str. 140.

93 Ibid. 139.

## USPOREDNA ANALIZA DRAMSKOGA TEKSTA PUSTOLOVA PRED VRATIMA I FILMSKOGA URATKA

Tomislav Šakić, komparatist, kroatist i leksikograf, neizvorni materijal – scenarij koji je nastao na temelju nekoga izvornika, definirao je kao „paraliterarni i paradramski žanr”<sup>94</sup>, što on po svojim karakteristikama doista i jest. Ako ga tako tretiramo, onda se u njegovoj analizi i usporedbi u odnosu na izvornik možemo služiti literarnim odnosno dramskim terminima. Kako u svakome analitičkom postupku trebaju postojati uporišne ili komparativne točke, ako se već primjenjuje metoda komparacije, za analizu odnosa filmske priče prema njegovu izvorniku za potrebe ovoga rada uzeti su sljedeći elementi: dramska radnja / filmska radnja, dramski dijalog / filmski dijalog, dramski prostor / filmski prostor; dramski likovi / filmski likovi; dramska napetost / filmska napetost. Riječ je, dakle, o tipičnome i nezaobilaznome dramskome pojmovlju i njegovim filmskim inačicama.

Begovićeva je drama, kako je to jednostavno primijetio u svome radu o dramaturškim posebnostima *Pustolova pred vratima* i *Amerikanske jahte u splitskoj luci* Anatolij Kudrjavcev, univerzalna, svezremenska<sup>95</sup>. Okosnica je dramske radnje organizirana oko vječnih literarnih motiva: nezadovoljna, neispunjena žena, neznanac – utjelovljenje djevojačkih snova, razočaranje – SMRT. Motivi su to koje možemo pronaći u brojnim umjetničkim djelima ispriповijedanima/prikazanima na različite načine. Begović ih je odlučio zaodjenuti u fantastično, iracionalno ruho koje, kada se odmakne, otkriva jednu sasvim racionalnu, gotovo svakodnevnu priču o mladoj ženi koju bolest sprječava da doživi životne strasti pa u predsmrtnoj agoniji, „u deliriju prije smrti”<sup>96</sup>, u snovima proživljava ono za čim je u javi čeznula.

Kao što se daje zaključiti, dramska se radnja *Pustolova pred vratima* odvija na dva plana: racionalnome (*U igri*) i iracionalnome (*U priviđenju*). Podatak je to koji nam je važan, ako uspoređujemo dramski i filmski tekst – što jest namjera ovoga rada, jer upravo ćemo tu najizražajnije komponentu drame tražiti u njezinu filmsku obliku. Zbog te je komparativne analize stoga i potrebno predstaviti sam dramski tekst ne bismo li pronašli zajednička mjesta i/ili mjesta otklona dvaju različitih umjetničkih izričaja, od kojih jedan ishodište nalazi u drugome.

Dramski su junaci realističnoga plana radnje Sestra Milosrdnica, Liječnik i Djevojka. Radnja je na tom planu vrlo jednostavna, gotovo u potpunosti statična: mlada djevojka (Djevojka) liječi se u sanatoriju od nepoznate bolesti. Krhka je i lomna, gotovo nepokretna, sklona sanjarenju, reminiscencijama na dane provedene u institutu s prijateljicom Kristinom i mišlju na nedoživljenu ljubav. Društvo joj pravi Sestra Milosrdnica, žena koju je, sudeći prema razgovoru, život očvrsnuo pa je za razliku od Djevojke racionalna i pragmatična, iako prema bolesnici pokazuje duboku empatiju i strpljivost. Sestra Milosrdnica dramski je antipod sanjivoj djevojci izgubljenoj u svojim iluzijama i fantazijama.

DJEVOJKA: Ja mislim da je sreća više. Više od snova, više od želja: oni su samo staza što vodi do nje. Ali sreća je zacijelo nešto što se da gledati očima i obujmiti rukama.

SESTRA (*kao da hoće da promijeni temu*): Nije li vam hladno, gospođice? Bilo bi dobro da uđemo u kuću.

DJEVOJKA: Nemojte! Večer je tako mirna. I topla. Ostavite me još malo ovdje. Volim sjediti ovako, okrenuta leđima prema velikim vratima. Onda mi se čini da će doći netko koga čekam.

94 Tomislav Šakić, *Kino u kazalištu, kino bez filma – Šimatovićeva filmska adaptacija Pustolova pred vratima. Korektno režiran život*, Vijenac. Br. 438., Matica Hrvatska, Zagreb, 2010. <https://www.matica.hr/vijenac/438/korektno-reziran-zivot-1281/> (pristupljeno 10. kolovoza 2023.)

95 Anatolij Kudrjavcev, 2003., *Današnja dramaturška usporedba Pustolova pred vratima i Amerikanske jahte u splitskoj luci Milana Begovića, Dani hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 29, no 1, str. 191.

96 Tihomil Maštrović, *Predgovor*, u: Begović, Milan, *Pustolov pred vratima*, Sysprint, Zagreb, 2011.

SESTRA: Tko bi mogao doći?

DJEVOJKA: Kad bih ja znala! Znam samo da uvijek ima netko tko čeka pred vratima. Netko tko nosi promjenu. A možda i sreću. To zna i Kristina. Mi smo ga nazivale: pustolov pred vratima. Meni se i sada čini da stoji iza rešetaka. Pogledajte je li tkogod tamo!

SESTRA: A, tko bi bio, gospođice? Cesta je prazna i, dokle god se vidi, bijela. To su samo ostaci romantike iz instituta: tamo se obično fantazira o pustolovima, vitezovima ili poetama. Ali kad dođe život, sve on to prevrne i rastjera.

DJEVOJKA: Kako vi to govorite?

SESTRA: Kako jest. Pustolovi svršavaju u »Légion étrangère« ili u tamnici, od vitezova ostali su samo oklopi i mačevi po muzejima, a poete su umišljeni i tašti praktičnjaci. Za život je potrebno nešto drugo. [...]

DJEVOJKA *malko u čudu*: Hm! Pa kakav čovjek?

SESTRA: Čovjek koji se čvrstim nogama drži zemlje. Onaj koji griješi i prašta, strada i pomaže, ljubi i mrzi. Koji prima i dariva. Koji sve razumije i nikoga ne prezire.<sup>97</sup>

Navedeni dijalog pripada prvoj slici, koja zajedno sa zadnjom čini okvir u koji je Begović smjestio nadrealni sloj teksta, a koji se manifestira

u fantazmagoričnim slikama, prizorima nepostojećega, nedoživljenoga i neiživljena života u kojemu se Djevojka u svojoj podsvijesti<sup>98</sup> transformira u svoj alter ego – mladu ženu Agnezuz. U klasičnoj mefistovsko-faustovskoj maniri u tome prelasku iz jednoga identiteta u drugi Djevojci pomaže Neznanac, personifikacija smrti, koji će je suočiti s njezinim zatomljenim unutarnjim svijetom.

*Pri posljednjim taktovima pokaže se na konju visok, blijed NEZNANAC, u crno odjeven, sa širokim crnim šeširrom na glavi, držeći uzde umornim rukama – i ustavi se pred vratima. Muzika u taj čas prestane, a DJEVOJKA, krenuvši malko glavu ali ne gledajući došljaka ostaje nepomična. [...]*

NEZNANAC: Jednu želju možete da izrečete prije odlaska. [...]

NEZNANAC: Dakle: da postanete ženom onoga koji sve oprašta...

DJEVOJKA: ... i nedostižna ljubav nekoga koga ne poznam. [...]

NEZNANAC: Pa to je čitav roman! Pomislite: vi nemate vremena nego jednu jedinu noć! Uostalom: to ne odlučujete. Glavno je da se snađete. Glavno je da proživite ono što osjećate. Jedna noć bit će za vas čitav niz godina. Zaboravit ćete ionako da proživljujete samo jednu želju i snaći ćete se odmah. Zato ćete i preskočiti početak. To je ionako nezanimljivo: nego odmah »in medias res« – kako se ono veli.<sup>99</sup>

97 Milan Begović, *Pustolov pred vratima*. U: *Antologija hrvatske drame. Od ekspresionizma do danas*. Ur. Branko Hećimović, Znanje, Zagreb, str. 8., 1988.

98 Osim književnih utjecaja, poput Pirandella, Krležje, Hauptmana ili Ibsena, u Begovićevu dramsku pismu jasno se očituje i utjecaj Freudove psihoanalitičke teorije, i to u onome dijelu u kojemu Djevojka počinje živjeti svoje podsvjesne seksualne želje. Upravo je nesvjesno/podsvjesno ključni element Freudove psihoanalitičke teorije. Freud je, naime, tvrdio da je naše vanjsko djelovanje određeno našim nesvjesnim vjerovanjima, da je velik dio naših aktivnosti, mišljenja, vjerovanja, stajališta potisnuto u podsvjesnome, i to osobito onih seksualne prirode. Stoga Djevojka u snovima oslobađa upravo svoju seksualnost – postaje ono što se na razini svjesnoga nikada ne bi usudila biti – seksualni objekt. Određene karakterne crte tako se shvaćaju kao sublimacija ili kao reakcija na nagonске porive koji su nastali u djetinjstvu. Ključna je razlika između načina reakcije i sublimacije u tome što „način reakcije uvijek ima funkciju odbijanja i ugušivanja nekog potisnutog nagonskog impulsa iz kojega i crpi vlastitu energiju, dok sublimacija predstavlja izravnu transformaciju, 'kanalizaciju' nagonskog impulsa". (Delić, 2015: 15). Proces transformacije također uključuje i prijelaz iz analne u oralnu fazu razvoja ličnosti. Djevojka proces sublimacije prolazi jer se ostvaruju njezine potisnute želje. (Više o psihoanalitičkoj karakterologiji lika Djevojke/Agneze u: Delić, 2015).

99 Milan Begović, *Pustolov pred vratima*. U: *Antologija hrvatske drame. Od ekspresionizma do danas*. Ur. Branko Hećimović, Znanje, Zagreb, str. 11–13., 1988.



**Slika1: Emil Kutijaro kao Neznanac**  
[www.umjetnici.blogspot.com](http://www.umjetnici.blogspot.com)

U psihičko-duhovnome smislu Djevojka se podaje Neznancu, a on je vodi u predjele njezinih snova koji će je u konačnici odvesti u smrt. Osim toga, Neznanac je i prevarant jer Djevojci nije ispunio želju – da barem u snovima doživi idealnu ljubav. Naime, ni jednoga muškarca koje joj dovodi na put, uz strast ne krasi vjernost i pouzdanost. Upravo suprotno, svaki od njih dublje će je gurati prema propasti. Služeći se tehnikom prizora koji se izmjenjuju u halucinantnim vizijama mlade žene, Begović će u sedam slika ove jednočinke čitatelje provesti kroz buran i skandalozan život udane žene koja i u tome podsvjesnome, iracionalnome sloju drame doživljava transformaciju: od uglađene gospođe preobražava se u promiskuitetnu nimfomanku.

*AGNEZA u skrajnjem nemiru i nestrpljivosti: Šta me mučite, gospodine? Šta me ubijate. Recite mi gdje je, gdje je on? Da pođem k njemu i zagrlim njegova koljena, da se bacim preda nj, da mu rečem što sam sve radi njega učinila. [...]*

*AGNEZA: Kako je mogao sve to čuti i znati, a nije došao k meni. Njega sam tražila, njemu sam se dala, njegovi su bili oni cjelovi i zagrljaji, na nj sam mislila milujući onoga podlaca. Odvedite me k njemu, zaklinjem vas, odvedite me k njemu!<sup>100</sup>*

<sup>100</sup> Ibid. str. 75–76.

<sup>101</sup> Ibid. str. 43.

U drami, dakle, pratimo Agnezinu bjesomučnu potragu za imaginarnim obožavateljem, njezino moralno posrnuće, bludničenje po privatnim i javnim prostorima i konačni slom, i to dvostruki: na realnoj razini ona umire na terasi sanatorija (deveta slika), a na planu *snoviđenja* (iracionalnome planu) od ugledne građanke postaje pohotna ljubavnica svakoga na koga sumnja da je njezin tajni obožavatelj ili koji joj sam daje nesvjesni znak da bi mogao biti autor pisama.

*AGNEZA: Šta ja znam šta će biti od toga! Da ga samo mogu vidjeti! Samo vidjeti! Koliko je on sretniji od mene! On samo zapovijedi: Dođi! – a ja idem. I on me gleda koliko hoće, drži oči na meni koje ja samo osjećam. Na sebi, na licu, na tijelu, kao neke tople zrake... Ah, Krista, pomoz mi! Da ti znaš kako ga ja tražim, svuda, svuda. Noć na noć povlačim svog jadnog muža i skitamo se po dancingima i barovima i plešem, plešem sa svakim, u nadi da ću se naći u njegovim rukama. Gdje god ima jedan čovjek, uvijek pomišljam: to je on. Na ulici, u kavarnama, u dućanu: Star ili mlad, bolestan ili zdrav, otrcan ili elegantan: sve gledam. *Jače*: Sve ih mamim. *Krikne*: Sve ih ljubim, Krista! Postajem ljubovca svih, nudim se svakome... Sve ih hoću, sve samo da njega nađem, samo da budem s njime. *Baci se Kristini u krilo, trgana konvulzivnim plačem*.<sup>101</sup>*

Dok je na realnome planu Agneza/Djevojka tek bolesna sanjatica, u *planu snoviđenja* ona je izrazito kompleksan lik koji ne ostaje na svojim početnim karakternim dispozicijama, a to su one ugledne supruge u čiji salon rado zalaze prijatelji i poznanici koji plesom, koketiranjem i površnim razgovorima kratae dosadu. Kao što je u radu već navedeno, Agneza se dramatično transformira. Krajnji su polovi te transformacije, toga dvostrukoga identiteta, antonimski postavljeni: vjernost – nevjernost, čednost – nečednost, istinitost – neistinitost, a kulminaciju

dosežu u maničnome podavanju strancima. Upravo ta transformacija, taj snažan seksualni nagon koji je uzrokovala mahnita potjera za nepoznatim, te unutarnje i vanjske borbe koje su ekspresionisti sadržali u pojmu i slici *krika*, u ovome slučaju kriku posrnule osobe koja okrutno, autodestruktivno sebe razvlači po hotelskim sobama i hodnicima, koncertnim dvoranama, kupeima vlakova tragajući za idealnom ljubavlju, Agnezu čine jednim od najkompleksnijih likova hrvatske književnosti.

AGNEZA uzme pismo, nervozno razdere kuvert, pročita požudno i naglo, onda gledajući u onu hartiju, bolnim glasom: Zašto me mučiš? Zašto me mučiš?<sup>102</sup> [...]

AGNEZA: Slušaj, ja ću poludjeti, Krista! Poludjeti!

Ti ne znaš što se sa mnom događa. Ja sam u živoj ognjici. Izvrnuta. Upravo izvrnuta i sva mi je krv u mozgu.<sup>103</sup>

Svu tu razdražljivost, uberšpantovsku napetost živaca, koji je Krleža majstorski utjelovio u liku Leonea, koketnost, frivolnost, očaj i jad naznačen i u didaskalijama, ali i u monolozima same junakinje, Šimatović nije prenio na film. Kako bi izbjegao sve one dijelove u kojima dominira Agnezina promiskuitetnost, Šimatović je jednostavno značajno pokratio sadržaj. Primjerice, dramske situacije koje se odnose na Agnezino vrijeme provedeno u hotelu u švicarskim Alpama, kamo je muž šalje na oporavak, a u kojemu se njezina spavaća soba pretvara u bordel – izbačene su iz filma. Filmska je Agneza (Ana Karić) tako prikazana tek kao nježna krhka žena čiju naivnost i prostodušnost iskorištavaju pohotni nevjerni muškarci.

Iako svaki dramski lik u *Pustolovu*, kao i u svakoj drugoj drami, ima svoju funkciju i vrijedan je analize, ipak većina njih ima pomoćnu funkciju (Muž, Glumčeva žena, Liza, sobarica itd.), stoga će njihova analiza u ovome radu biti izostavljena. Oni mogu funkcionirati i kao pomične živuće kulise. Tu su da popune prostor, da se

u interakciji s njima protagonisti u potpunosti identificiraju.

Uz lik Agneze nositelj je dramskoga zbivanja lik Smrti – zloduh drame. O načinu kako su ta dva lika literarno zamišljena, a potom filmski utjelovljena, ovisit će i karakter obaju umjetničkih djela: dramskoga teksta i njegove filmske inačice. U tom je smislu za potencijalnoga redatelja lik Smrti predstavljao poseban izazov s obzirom na autorovu jasnu uputu koju je dao u pomoćnome dijelu teksta: lik Smrti treba glumiti jedna osoba. (Tablica 1)

Ta je autorova uputa važna jer upravo činjenica da jedna osoba glumi lik SMRTI ovu dramu i u njezinoj izvedbenoj, kazališnoj ili filmskoj verziji, odmiče od poetike realizma i mimetičkoga prikaza stvarnosti karakterističnoga za tradicionalnu kazališnu/filmsku poetiku, odnosno daje joj nadrealno-fantastičnu notu, po čemu se ova drama razlikuje od brojnih drugih tragičnih ljubavnih fabula bez obzira na to o kojemu žanru umjetnosti govorimo.

### Tablica 1: Pomoćni dramski tekst s popisom lica i njihovih funkcija

#### Lica u igri

---

DJEVOJKA

---

SESTRA MILOSRDNICA

---

LIJEČNIK

---

#### Lica u prividenju

(Ovih deset uloga mora igrati samo jedan glumac.)

---

AGNEZA (u igri DJEVOJKA)

---

NJEZIN MUŽ

---

Jedan NEPRISUTNI I njegov LEŠ

---

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM

---

PLAVA GOSPOĐA

---

KRISTINA

---

<sup>102</sup> Ibid. str. 34.

<sup>103</sup> Ibid. str. 40.

GLUMČEVA ŽENA
DOBRO ODGOJENI MLADIĆ
BRUTALNI LJUBAVNIK
LIZA – Agnezina sobarica
SOBARICA – kod Rubriciusovih
KOLODVORSKI NOSAČ
Dvije-tri GOSPOĐE i dva-tri GOSPODINA
NEZNANAC
PROFESOR S VELIKIM NAOČALAMA
MESSENGER-BOY
PODVORNIK U WAGON-LITSU
REŽISER TRAGIČNIH FILMOVA
POSLEDNJI PRIJATELJ SMRTI
UPRAVITELJ TVRTKE ZA NADGROBNE SPOMENIKE
POLICAJ
UŽIGAČ ULIČNIH SVJETILJAKA
APAS
<i>Radnja se događa u posljednjim svijetlim trenucima jedne bolesne Djevojke i u njezinom deliriju prije smrti. A. D. MCMXXV</i>

Izvor: Begović, 1988: 6

S obzirom na to da je rad usredotočen na način pretvorbe dramskoga predloška u filmsku priču, onda je potrebno istaknuti da je upravo u liku SMRTI, baš kao i u Agnezinu liku, Šimatović odlučio napraviti radikalni zaokret u odnosu na ono što je autor u scenskim uputama predvidio: ulogu SMRTI igra jedan glumac pa se posljedično u filmu gubi navedeni nadrealno-fantastični sloj drame i ona se spušta na razinu realističnoga filmskog uratka. Deset inačica smrti utjelovilo je deset različitih glumaca čija je glumačka interpretacija također dominantno realistička, kazališno deklamatorska, pa se i zbog toga filmom „nije uspjela ostvariti Begovićeva meta-

fora<sup>104</sup>; stoga elemente nadrealne fantastike u filmu nalazimo tek u natruhama.

## PISMA — SPIRITUS MOVENS DRAMSKE RADNJE

Pisma anonimna pošiljatelja Agneza prima redovito. Dostavlja ih joj MESSANGER-BOY, ili osobno ili ih uručuje njezinoj sobarici. Pisma su u drami dio Agnezine intime. Ona u privatnosti svoje odaje čita pisma, povjerava se tek najboljoj prijateljici i suprugu koji u svojoj velikodušnosti dopušta svojoj „ptičici“, „djetetu“, „malom filozofu“<sup>105</sup> da je obožava i netko drugi osim njega, ne sluteći da takvim benevolentnim stavom svoju suprugu gura u ruke krvnika.

AGNEZA vadi iz njedara velik kuvert. Donio ga je jedan službenik: Čitaj. Pruži mu kuvert.

MUŽ uzme kuvert, izvadi pismo, pregleda ga hitro, potraži potpis i vrati joj ga: Ludorije. Ne marim da čitam. Digne se.

AGNEZA: Ali zašto? To je vrlo interesantno. Uzme razočarano pismo.

MUŽ: Ne zanima me. Pa napokon to su tvoje tajne i ne želim da ih kontroliram.

Agneza ipak na vlastito inzistiranje mužu čita pismo. U filmu čitanje pisma nije intiman čin, čin povjerenja između dvaju partnera. Šimatović je u filmu pismu dodijelio drugačiju funkciju. On postaje kolektivni čin (*Slika 2*), mali društveni spektakl koji unosi neku svježinu u predvidljive odnose i razgovore u salonu Agnezine obiteljske kuće u kojoj se očijuka, koketira, izjavljuje lažna ljubav, pa pismo samo zaokružuje ionako površnu konverzaciju.

104 Tomislav Radić, *Hrvatska drama na filmu. Dani hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 12./1., 1986.

105 Odnos Agnezina supruga prema njoj neodoljivo podsjeća na odnos Torvalda Helmera prema Nori. Obje su žene na neki način zatočnice bezrezervne ljubavi supruga koji ih tretira kao mala krhka kućna bića kojima je jedina zadaća biti sretno i bezbrižne. I jedna i druga svoju frustraciju povjeravaju prijateljici istoga imena. Jedna će bijeg od takva frustrirajućega odnosa i promašenih životnih odluka pronaći u smrti, a druga u napuštanju naoko sretno bračne zajednice. Dakle uz elemente Pirandellove poetike, teorije psihoanalize S. Freuda, u ovoj modernoj drami nalazimo i elemente ibsenovske poetike.



**Slika2: Scena iz filma *Pustolov pred vratima*; Agneza prima pismo obožavatelja – javno čitanje pisma**  
[www.matica.hr](http://www.matica.hr)

Pismo *de facto* funkcionira kao svojevrsni šlagvort za razgovor o banalnim muško-ženskim odnosima kojima dominiraju jasne, gramatički korektne rečenice lišene bile kakve konotacijsko-ekspresivne i metaforičke funkcije.

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM:  
 Sve vam je zaludu, dragi profesore. Jedan fox-trott rješava modernoj ženi sve probleme.

PROFESOR: To je samo jedan frivolni apersi, kakvima su natrpani džepovi vašeg šarenog prsluka. Ali o modernoj ženi ja mislim malo drukčije: ona danas koleba između dviju odluka...

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM:  
 Uistinu: koleba bi li ili ne bi ošišala kosu. *Smijeh*

PROFESOR *s dosadom*: U tom možda i leži problem, dragi gospodine. Vi tu doduše ne vidite nego jednu formu površne ženske koketerije. Ali to vam

ima razlog u socijalnim odnosima našega vremena.<sup>106</sup>

Kao što je javno čitano, tako će pismo i javno biti uništeno (*Slika 3*). U fizičkom smislu njegov će sadržaj nestati, bit će spaljeno, međutim njegove će posljedice biti razorne. Tome će činu u filmu, kao u sudskom procesu porota, nazočiti stalni posjetitelji salona (*Slika 2*).



**Slika 3: Spaljivanje pisma**  
[www.kinotuskanac.hr](http://www.kinotuskanac.hr)

Na *Slici 2 i 3* ujedno se zorno vidi kojoj se redateljskoj praksi priklonio Šime Šimatović – onaj realističnijoj. Radnja se uglavnom odvija u zatvorenim prostorima: salonu kuće, Agnezinu buduaru, dvorani za ples, koncertnoj dvorani, vlaku – s tek nekoliko usputnih eksterijernih odstupanja u kojima prepoznamo Maksimirski park, Katarinin trg na Gornjemu gradu te djeliće ulice-dvije. Dakle, možemo ustvrditi da je radnja filma pretežito statična odnosno da filmom dominiraju dijalozni, pa zaključujemo da Šimatović nije iskoristio brojne tehničke mogućnosti koje je novi medij nudio kako bi se odmaknuo od klasičnoga fabularnog filma.<sup>107</sup>

U tim se prostorima vode dijalozi karakteristični

<sup>106</sup> Ibid. str. 15–16.

<sup>107</sup> Upravo se u organizaciji prostora Šimatoviću zamjera što nije iskoristio tehničke mogućnosti filma, osobito montaže i pokretljivost kamere te na taj način razigrao radnju filma. Osim što je neke prostore izbacio (jer sadržaj je filma bitno skratio), držao se prostora koje je Begović naznačio u tekstu, jedino što je u pojedine prostore smjestio filmske scene koje Begović smješta u neke druge prostore. Iako svaki adaptor izvorniku može pristupiti na posve individualan način, ispada da je Šimatović zaobilazio upravo filmična mjesta, na što je upozorio i T. Šakić ustvrdivši da je „u odnosu [pak] prema formi Begovićeve dramskog teksta, Šimatović [je] izbjegao sva Begovićeve unaprijed zadana metafilska mjesta“.

za građansko kazalište<sup>108</sup> i građansku dramaturgiju konverzacijsko-salonskoga tipa pa je stoga – iako namjera ovoga rada nije ocjenjivati film nego utvrditi odnos predložka i filmske priče, film u mnogočemu nalik ekranizaciji kazališne predstave. To se ogleda prije svega u spomenutim mjestima odvijanja filmske radnje (dominantno eksterijerima), odbacivanju nadrealnih, fantastičnih dijelova dramske fabule te dijalozima koji su kazališno deklamatorski, artifičijelni; dijalozima u kojima nedostaje svakodnevne životne strasti, što se može pripisati i nedostatku filmskih iskustava glumaca koji su primarno stasali kao kazališni glumci (Ana Karić, Boris Buzančić, Emil Kutijaro, Vanja Drach, Jelena Žigon i dr.)

## ZAKLJUČAK

Godine 1925., dijelom u Zagrebu, a dijelom u talijanskom Sirmioneu, napisana je Begovićeva jednočinka *Pustolov pred vratima*. Riječ je o dramskome djelu u kojemu se po uzoru na raniju dramaturšku praksu, Begoviću vremenski najbližu – onu Pirandellovu ili pak Krležinu (*Kraljevo*) – miješaju iluzija i zbilja, san i java, racionalno i iracionalno, u kojoj je dramska fabula rascijepana na okvirnu i umetnutu razinu pri čemu je ona zbiljska, racionalna okvir onaj nadrealnoj s kojom je i povezana likom glavne junakinje; u kojoj se javlja fenomen dvostrukoga identiteta (Djevojka/Agneza), ali i u kojoj se traži za identitetom u pirandellovskom stilu (*Tko je autor pisama?*); u kojoj se upravo u elementima cijepanja identiteta poseže za Freudovim podsvjesnim koje poput zla puštena iz Pandorine kutije napušta sigurnost svoje nutrine i preuzima *ratio* glavne junakinje.

Dramska radnja *Pustolova pred vratima* nije nabijena vanjskim događanjima. Nema vanjske dramske napetosti. Ona je konverzacijska. Dija-

loška. Prostorno zatvorena. Implicira kazalište, i to kazalište kutiju. Tradicionalno, građansko, iluzionističko, mimetičko kazalište. Prelazak s racionalne na iracionalnu razinu, o kojemu je bilo riječi u središnjemu dijelu ovoga teksta, postupak je koji se redateljski u kazalištu, baš kao i u filmu, rješavao jednostavnim postupcima: zamračenjima, zamagljenjima. No iza te se tame, u tome kvazirealističkome okviru, odigrava drama čija je modernost pogodovala puno više filmskome mediju negoli kazališnome, makar i 60-ih godina prošloga stoljeća kada je hrvatska kinematografija još uvijek bila u svojoj ranoj produkcijskoj fazi.

Analizom dramskoga teksta i filmske priče utvrđeni su sljedeći otkloni od izvornika:

- Kraćenje sadržaja: sadržaj je bitno pokraćen, osobito onaj koji se odnosi na posljednju trećinu dramske radnje (primjerice izostaje velik dio događanja u hotelu poput samoubojstva anonimnoga ljubavnika ili, primjerice, susreta s ubojicom na mostu).
- Iz filma su izbačeni svi erotični dijelovi: Agneza u filmu nije prikazana kao zabludjela žena, nimfomanka, nego kao žena koju more neke seksualne želje, ali one se odvijaju negdje iza filmskih kulisa, poput ubojstava u grčkoj tragediji.
- Zamjena replika: dio replika, pa čak i cijeli prizori i dramske situacije, dislocirani su: ono što je u drami vezano za određeno vrijeme, prostor ili likove, u filmu će biti vezano uz neko drugo; primjer je takva otklona dramska situacija u kojoj Glumčeva žena za svoga supruga bira nadgrobni spomenik. U filmu ponudu za gradnju nadgrobna spomenika djelatnik pogrebnoga poduzeća nudi Agnezi, koji ujedno dolazi i kao glasnik smrti jer tek tada saznaje da joj je muž stradao u dvo-

108 „Uz pojam građansko kazalište i građanska dramaturgija u kazališnim se teorijama kao jednako relevantan pojam nerijetko navode pojmovi *konvencionalno kazalište, tradicionalno kazalište, iluzionističko kazalište, realistično kazalište, salonski teatar, teatar psihologije, običaja i karaktera, teatar predstavljanja i prikazivanja*. Ukratko, riječ je o kazalištu koje je sugeriralo konkretan društveni prostor unutar kojeg se razrješavao određeni društveni problem čiji sadržaj ne prelazi granice iskustvene zbilje, a koji se zahvaljujući jasno izraženim dijalozima koji su se temeljili na tzv. *komunikacijskom jeziku* raspetljavao pred očima gledatelja. Zahvaljujući uprizorenim sadržajima, gledateljima nije ostavljena mogućnost višeslojnog tumačenja prikazanog događaja odnosno osobni doživljaj djela jer se na pozornici preslikavala stvarnost *onakva kakva ona doista jest*.” (Togonal, 2014:6). Filmska se priča *Pustolova pred vratima* kreće kao u gore opisanome realističnom kazalištu. Nadrealni su elementi prisutni tek u liku Nezanca, za kojeg pretpostavljamo da je personifikacija smrti, iako, ako prethodno nismo pročitali djelo, i ta spoznaja u površnijega gledatelja može biti upitna.

boju s Čovjekom u šarenom prsluku.

- Lik Smrti glumi deset različitih glumaca umjesto jednoga, kako je Begović naznačio u scenskim uputama.

S obzirom na sve navedeno možemo zaključiti da Šimatovićev pristup izvornome tekstu nije bio strogo interpretacijski, da se u nekim dijelovima striktno držao dramskih dijaloga i scenskih uputa, no da se u pojedinim dijelovima filma od njih odmaknuo. Otklon je vidljiv u svim avangardnim elementima koje nalazimo u dramskome tekstu, u psihološkome sloju drame, u pristupu erosu, zbog čega je film u filmskim kritikama i dobio epitet „korektnog filmskog uratka”<sup>109</sup> u kojem Šimatović nije uspio filmski dočarati svu slojevitost – psihološku, emocionalnu, društvenu, intimnu – Begovićeva teksta jer se priklonio tradicionalnome fabularnome pristupu u kojemu se filmski prizori sukcesivno nižu jedan za drugim, poštujući vremenski kontinuitet.

## LITERATURA

Begović, Milan, 1988., *Pustolov pred vratima*. U: *Antologija hrvatske drame. Od ekspresionizma do danas*, ur. Branko Hećimović, Znanje, Zagreb

Bluestone, George, 1957., *Novels into film, the Metamorphosis of Fiction into Cinema*. University of California Press, USA

Delić, Andrea, 2015., *Pustolov pred vratima Milana Begovića. Psihoanalitička karakterologija*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku, Osijek <https://dabar.srce.hr/islandora/object/ffos%3A1027> (pristupljeno 12. kolovoza 2023.)

Drama. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021 (pristupljeno 17. 8. 2023.) <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16173>

Kudrjavcev, Anatolij, 2003., *Današnja dramaturška usporedba Pustolova pred vratima i Amerikanske jahte u splitskoj luci Milana Begovića, Dani hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*,

vol. 29 no 1, str. 187 – 189.

Maštrović, Tihomil, 2011., *Predgovor*, u: Begović, Milan, *Pustolov pred vratima*, Sysprint, Zagreb, 2011.

Pavis, Patrice, 2004., *Pojmovnik teatra*, Akademija dramskih umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb

Peterlić, Ante, 1997., *Milan Begović i film*, u: *Zbornik: Književno i kazališno djelo Milana Begovića*, Dalmacijaprint, Split

Radić, Tomislav, 1986., *Hrvatska drama na filmu, Dani hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 12 no 1, str. 410 – 415.

Šakić, Tomislav, 2010., *Kino u kazalištu, kino bez filma – Šimatovićeva filmska adaptacija Pustolova pred vratima. Korektno režiran život*, *Vijenac*, br. 438/439., Matica Hrvatska, Zagreb, <https://www.matica.hr/vijenac/438/korektno-reziran-zivot-1281/> (pristupljeno 10. kolovoza 2023.)

Togonal, Marijana, 2014., *Kazališna uprizorenja Krležina Kraljeva* [doktorska disertacija], Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Vukelić, Dina, 2018., *Filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova. Kazalište. 73/74*. str. 139.

109 Tomislav Šakić, *Kino u kazalištu, kino bez filma – Šimatovićeva filmska adaptacija Pustolova pred vratima. Korektno režiran život. Vijenac*. Br. 438/439., 2010., Zagreb.

# Slika podravskog sela u TV-seriji *Gruntovčani*

## UVOD

Te 1975. godine, 21. rujna prema scenariju književnika Mladena Kerstnera i u režiji Kreše Golika, na Radioteleviziji Zagreb emitirana je prva epizoda danas već kultne serije koja kroz deset epizoda<sup>110</sup> govori o životu podravskog seljaka u vrijeme Jugoslavije. Melankolični ugođaj pitomih brežuljaka, blatnjavih čizama i života uz rijeku Dravu, prikovao je gledatelje diljem Jugoslavije uz televizore, a likovi Dudeka, Regice, Presvetlog, Cinobera i svih ostalih životopisnih seljaka iz *Gruntovca* danas su poznati većini i dio su pop kulture.<sup>111</sup>

*Gruntovčani* su, kako ih naziva Dubravko Bilić, vrhunac Kerstnerova umjetničkog djelovanja<sup>112</sup>, televizijska serija u deset nastavaka od kojih svaki traje 51 minutu. Definirani kao humoristična serija, prate klasičnu narativnu strukturu koja je jedna od odrednica žanra humoristične serije.<sup>113</sup> Uvijek postoji jasno definiran početak, sredina i kraj koji se iz epizode u epizodu mijenjaju, ali i uvijek vraćaju na prvobitno stanje. Nadalje, humoristične se serije temelje na situacijama koje se vrte oko nekog problema ili komplikacije koja se u toku jedne epizode razriješi. Tako se većina humora u *Gruntovčanima* temelji na situacijama u kojima Dudek uspije dobiti neki posao, jedno vrijeme ga ima, ali se opet iznova situacija okrene i on ponovno ostane bez njega i nađe se u situaciji u kojoj je bio

i na početku. Sve su epizode dramaturški povezane pa se tako u svakoj obrađuje po jedna tema, iz tada aktualnog društvenog, političkog ili gospodarskog života, a u svakoj se provlači i Dudekova osobna sudbina i potraga za stalnim zaposlenjem. Kako piše Živorad Tomić: „Sukob je uvijek jednostavan, anegdotski, situacija ista, razrješenje jednako tužno (...)“<sup>114</sup>. Zaplet i sukob se uvijek temelje na Dudekovoju dobroti i naivnosti zbog koje je često na meti Cinobera pa tako gledatelj unaprijed zna da će ako Cinober zatraži uslugu od Dudeka, zaplet i rasplet biti takvi da neće biti u korist Dudeka.

Svaka je epizoda priča za sebe, osim šeste, sedme i osme koje su tematski povezane. Pa se tako one, načelno, mogu pratiti i odvojeno, ali ipak gledano kronološki kako cijela serija odmiče, dobiva se kompletna slika društva jer kako kaže Živorad Tomić „iz epizode u epizodu likovi postaju sve dublji, određeniji, misteriozniji, stvarniji: postaju neuništivi.“<sup>115</sup>

Svaka epizoda počinje prepoznatljivom špicom koja se sastoji od naslovne slike koju potpisuje Ivan Generalić koji je jedan od začetnika naivne umjetnosti u Hrvatskoj, što je i tema jedne od epizoda, i naslovne pjesme čije je stihove napisao Dubravko Ivančan, uglazbio Živan Cvitković, a otpjevala ženska etno vokalna skupina Ladarice. Naslovna slika prikazuje podravske brijegove s tipičnim malim kućama te žene i

---

110 U seriji se umjesto epizoda, koristi termin priča (*Božja vola, Jelen, Babica su nakanili hmreti, Zlatna jajca, Ovce ide, Šćukin berek, Kopmanjoni, Žufka čuča, Na probi, Ostajte ovdje*)

111 Galić, Mirko, *Leksikon radija i televizije*, Zagreb, Hrvatska radiotelevizija, Naklada, 2016.

112 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 14, 2000.

113 McQueen David, *Televizija: Medijski priručnik*, Beograd, Biblioteka Multimedia, str. 76., 2000.

114 Tomić, Živorad, Likovi naši svagdašnji. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (155–158), Zagreb, str. 157., 1975.

115 Ibid., str. 157.

muškarce koji na polju vilama stavljaju sijeno na konjsku zapregu.

Unatoč početnim sumnjama da serija neće doživjeti očekivani uspjeh zbog kajkavskog narječja, novinski članci svjedoče o tome da je baš to bio jedan od presudnih faktora njenog uspjeha. Neke od izreka karakteristične za pojedine likove, nadišle su granice malog ekrana te su s vremenom postale dio razgovornog jezika jer, kako kaže Bojana Radović, ovi su likovi prerasli sami sebe. Pa su se tako likovi Dudeka, Regice, Cinobera i Presvetlog proslavili i ušli u viceve tek nakon emitiranja *Gruntovčana*.<sup>116</sup>

## MLADEN KERSTNER — OTAC GRUNTOVCA I NJEGOVIH STANOVNIKA

Gotovo svaka biografija Mladena Kerstnera, autora *Gruntovčana*, počinje rečenicom: Donedavno se postavljalo pitanje: „Je li Mladen Kerstner književnik ili nije?“ Naime, ovaj ludbreški književnik do 1999. godine nije bio uvršten ni u jednu povijest hrvatske književnosti ili leksikon hrvatskih pisaca unatoč tome što kao književnik djeluje od 1967. te su neka njegova djela, a posebno televizijske serije, postigle iznimno veliki uspjeh.<sup>117</sup>

O autoru scenarija popularnih serija *Mejaši*<sup>118</sup>, *Gruntovčani*, *Dirigenti i mužikaši*, četiriju kazališnih predstava te tridesetak radiokomedija, do onda se malo znalo i pisalo. Dubravko Bilić smatra da su tri razloga presudna za marginalizaciju i nepopularnost Mladena Kerstnera kao književnika.<sup>119</sup> Jedan od glavnih problema u proučavanju njegova opusa je, smatra, nedostupnost ili nedostatak njegovih djela. Velik je broj njegovih

književnih djela ili izgubljen ili je ostao sačuvan u obiteljskoj biblioteci. Naime, u knjižničnim katalozima većine naših knjižnica ima vrlo malo natuknica s njegovim imenom.<sup>120</sup> U Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici moguće je pronaći samo njegov rani roman *Kabana 23* iz 1961. godine pisan standardnim jezikom te nekoliko kraćih kajkavskih proza tiskanih u časopisu *Kaj*. U nekim pak knjižnicama nalazimo na njegovu knjigu proze za djecu *Djetinjstvo u Gruntovcu* (...), a samo u zaista rijetkim knjižnicama može se naći knjiga proze *Gruntovčani* iz 1977. (...)<sup>121</sup>. Sljedeći razlog neprepoznavanja Kerstnera kao književnika je neodređeno mjesto koje imaju televizijski i filmski scenariji. „Snaga je književnog izričaja Mladena Kerstnera upravo u tim ostvarenjima na trenutke zaista velika, no istovremeno obremenjena mjestom scenarija kao samostalne umjetnine u znanosti o književnosti“.<sup>122</sup> Kako kaže Bilić, kod tih je formi uvijek upitno autorstvo, „već i zbog same kompleksnosti medija koji daje veću slobodu u oblikovanju upravo čovjeku koji stoji iza cjelokupnog projekta, redatelju. U literaturi su oprečna mišljenja kome pripada koliko postotka autorstva, redatelju ili piscu scenarija, odnosno autoru *papirnatog predloška*“.<sup>123</sup> U slučaju *Gruntovčana*, režiju potpisuje Krešo Golik, čija je uloga u kvaliteti finalnog proizvoda neupitna. Treći je problem pripadnost Kerstnerova rada dijalektalnoj književnosti. Stjepko Težak to obrazlaže činjenicom da „dijalektu je bliža govorena nego pisana riječ te ga zbog toga na radiju, televiziji i filmu ima više nego u tiskanim tekstovima (...) Zato se na radiju i televiziji potkradaju glasovi, oblici i riječi koje bi u drugim medijima, ako ne sam autor, a onda zacijelo lektor ili korektor na vrijeme spriječio da se prokrijumčare u

116 Radović, Bojana Likovi prerasli sami sebe, *Večernji list*, 19.8.,1997.

117 Bilić, Dubravko, Djelo Mladena Kerstnera. U: Dražen Ernečić (ur.), *Podravski zbornik (347–367)*, Koprivnica, 2008.

118 Jedna od prvih serija Radio Televizije Zagreb, emitirana 1970., svojevrsna preteča *Gruntovčana*. Izvor: Galić i sur. (2016: 320)

119 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, 2000.

120 Ibid., str.1

121 Ibid., str.1

122 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 11., 2000.

123 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 4., 2000.

književno jezičnu rečenicu.<sup>124</sup>

Zanimljivo je da je velik dio opusa Mladena Kerstnera vezan uz imaginarni Gruntovec u koji smješta radnju velikog broja svojih djela. Taj je svijet (Gruntovec) kao cjelina realiziran u dvije Kerstnerove prozne knjige: *Djetinjstvo u Gruntovcu* i *Gruntovčani*, u četiri kazališne komedije: *Gruntovec je moj dom*, *U Gruntovcu i devize klize*, *Krstitke* i *Weekend u Gruntovcu*, te u televizijskim scenarijima za serije: *Mejaši*, emitirani na Televiziji Zagreb 1970., *Gruntovčani*, 1975. i *Dirigenti i mužikaši*, 1990. godine, kao i u nizu od dvadesetak radioigara, odnosno radijskih komedija, kao i samostalnoj televizijskoj komediji u gruntovečkom stilu i srodnom ambijentu *Kad ftičeki zapopevaju*.<sup>125</sup>

Unatoč tome što velik broj autora spominje *Mejaše* kao uvod u *Gruntovčane*, Mladen Kerstner na to pitanje ovako odgovara: „Je li nova serija nastavak *Mejaša*? – Da i ne. Zašto da? Jer koristi stare likove, jer se karakteri u osnovi nisu promijenili, jer se radnja prostorno događa i na starijim terenima. Zašto ne? Jer se uvode novi likovi, jer se likovi stavljaju, a time i suprotstavljaju u zamršeni splet suvremenih zbivanja, te su im, logično, i reakcije kvalitativno nove, jer se teren djelovanja osjetno proširuje, i što se, naglasimo posebno tu važnu novinu, prelazi od općih životnih tema na konkretne. Dok su prvi *Mejaši* obrađivali rođenje, vjenčanje, alkoholizam, ljudsku sujetu, nova će serija pokušati fiksirati konkretne situacije kao što je problem nakupaca, trstičara, raketaša, odlazak na šihtu itd. (...) Dijapazon naših likova osjetno će se proširiti. Dok smo u prvim *Mejašima* imali samo jedno selo i dvije klijeti u vinogradu, pozornica nove serije

protezat će se od Varaždina do Osijeka. (...)”<sup>126</sup>

U kolumni *Koliko smo Dudeki?*, Hrvoje Turković Mladena Kerstnera naziva seoskim piscem, što možda može zvučati pogrdno, ali u njegovu slučaju to je opis koji mu pristaje.<sup>127</sup> Naime, Mladen Kerstner dobar je dio života proveo u Ludbregu gdje je imao i svoju gostionicu *Črn Bel* koju je neko vrijeme vodio. Glumac Martin Sagner u intervjuu za *Arenu* kaže da je Mladen Kerstner često znao raditi bilješke o onome što se pričalo i radilo za njihovim stolom, a da to nitko nije ni primijetio.<sup>128</sup> O autohtonosti događaja i vremena opisanog u *Gruntovčanima* svjedoči i sin Mladena Kerstnera koji piše da je jednom prilikom pronašao štampani rukopis za koji je pretpostavio da je služio kao filozofska podloga *Gruntovčana*. U tom rukopisu tekst pisan na jednoj strani, prate novinski članci zalijepljeni na drugoj. „Očito je tata, čitajući novine, crpio neke kuriozitete iz stvarnog života i implementirao ih u buduću seriju.”<sup>129</sup>

Nadalje, iz tog njegovog poznavanja mentaliteta ljudi proizlazi stav poznavatelja kajkavske književnosti Jože Skoka koji kaže: „Bez obzira na to što nije stvarao političku satiru Kerstner je, kikirajući i ironizirajući pojave i ljude tog vremena, posebice one koji su vlast prihvaćali kao svoj ideologijski izbor, paravan, karijeristički ili pak samo kao društvenu kulisu, bio onaj hrvatski autor u čijim tekstovima i u njihovoj ekranizaciji možemo danas prepoznati onaj sat koji je otkucavao jednom vremenu, a to znači da je književno i društveno značenje Kerstnerova književna djela i u sasvim konkretnoj i simboličkoj ravnoteži”<sup>130</sup>

124 Težak, Stjepko, *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (45–65), Ludbreg, 1999.

125 Skok, Joža, *Priroda humorističnosti i druge ključne osobitosti književnog djela Mladena Kerstnera*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (7–19), Ludbreg, str.12., 1999.

126 Kerstner, Mladen ml., *Mladen Kerstner: književnik i otac*, Ludbreg, Gradska knjižnica i čitaonica Mladen Kerstner, str. 21., 2016.

127 Turković, Hrvoje, *Koliko smo Dudeki?*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (159–161), Zagreb, 1994.

128 *Arena*, 30. 10. 2003.

129 Kerstner, Mladen ml., *Mladen Kerstner: književnik i otac*, Ludbreg, Gradska knjižnica i čitaonica Mladen Kerstner, str. 22., 2016.

130 Skok, Joža, *Priroda humorističnosti i druge ključne osobitosti književnog djela Mladena Kerstnera*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (7–19), Ludbreg, str.12., 1999.

## GRUNTOVEC U VREMENU I PROSTORU

Skok Gruntovec naziva „literarnom fikcijom“ jer Gruntovec u stvarnosti ne postoji. Ime dolazi od kajkavskog „grunt“ što označava zemlju, posjed, a „toliko je životno uvjerljiv da nas može kao stvaran toponim zavesti na traženje na nekom podravskom, ali i zagorskom ili međimurskom zemljovidu, no istodobno je toliko općenit i reprezentativan za brojne sredine da ga doista možemo, a tako je to i učinila televizijska publika, u cjelini ili pak u najbitnijim segmentima prepoznati na cijelom kajkavskom području, no i u svim drugim hrvatskim ruralnim i ruralno-gradskim sredinama“.<sup>131</sup> Unatoč tome što Gruntovec kao toponim ne postoji, jasno je da se radnja događa u podravskom selu, ali da nije vezana samo za njega. Jer u seriji se progovara o širim temama od samo onih vezanih za selo. „Taj je Kerstnerov opus sliku hrvatskog sela u karakterističnom socijalnom, moralnom i etičkom prijelomu kakav se zbivao šezdesetih i sedamdesetih godina učinio reprezentativnom slikom, ne samo individualnih promjena i sudbina nego i slikom društvenih mijena tih godina (...)“.<sup>132</sup>

Za razumijevanje tog vremena, bitno je razumijevanje političkog i društvenog konteksta o kojem piše Dušan Bilandžić u sveobuhvatnoj knjizi o povijesti SFRJ.<sup>133</sup> Ustavom iz 1963. Hrvatska je postala Socijalistička Republika Hrvatska, a društveno samoupravljanje postaje osnovica sustava upravljanja. Ivo Goldstein (2008.) nadalje piše da se unatoč najavama o boljitku, taj sustav samoupravljanja nije pokazao onakvim kakvim se očekivalo. Bio je iznimno birokratiziran i spor, a velik broj građana nije bio upoznat sa svojim pravima i obavezama. U drugoj polovici 60-ih godina,

počela je privredna reforma kojoj je cilj bio stvaranje „tržišnog socijalizma“. Uvodio se kapitalistički način poslovanja, ali bez privatnog vlasništva.<sup>134</sup> U Podravini, piše Pavle Gaži, poljoprivreda je bila marginalizirana, a seljak, kojem je količina posjeda bila strogo određena, bez pomoći banaka i države, preslab za tržišnu utakmicu.<sup>135</sup> Banke su tako individualnim poljoprivrednicima davale kredite za tekuću poljoprivrednu proizvodnju, te investicije u poljoprivredi na osnovi zajedničkih dugoročnih programa. U najtežem su položaju bili seljaci bezemljaši. Oni nisu imali zemlju koja bi im mogla donijeti barem nekakav prihod, a vrlo često, zbog nekvalificiranosti, nisu mogli dobiti stalno zaposlenje.<sup>136</sup> U *Gruntovčanima*, predstavnik tog dijela stanovništva je Andrija Draš Katalenić Dudek.

Posljedica je iseljavanje iz sela koja ostaju bez gospodarski i demografski najproduktivnijeg stanovništva koje je uslijed industrijalizacije poljoprivredu zamijenilo radom u tvornici. Sreća se tako pronalazi u gradovima ili izvan Jugoslavije, najčešće u SR Njemačkoj. Poljoprivredna proizvodnja pati, a članak objavljen u novinama *Borba* ovako sažima glavne probleme poljoprivredne populacije: „Ona je sastavljena od starijih ljudi koji nemaju kuda, a smanjuje im se radna aktivnost, od srednje generacije koja nastoji kombinirati više izvora prihoda, ali glavnu energiju troši u zaradi dohotka izvan gospodarstva, te omladine koja je mahom na školovanju ili je po aspiracijama orijentirana izvan poljoprivrede“.<sup>137</sup>

Unatoč elektrifikaciji, asfaltiranju i izgradnji vodovoda, razvoj se u selu dogodio prekasno pa je s vremenom bavljenje isključivo poljoprivredom postalo sinonim za siromaštvo.

131 Ibid. Str. 14.

132 Ibid. Str.15.

133 Bilandžić, Dušan, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: Glavni procesi 1918–1985*, Zagreb, Školska knjiga, str. 298–299., 1985.

134 Goldstein, Ivo, *Hrvatska 1918–2008.*, Zagreb, Europapress holding, Novi Liber, 2008.

135 Gaži, Pavle (i sur.), „Podravka“ i Podravina. U: Franjo Horvatić (ur.), *Podravski zbornik* (5–30), Čakovec, str. 22, 1977.

136 Ibid., str.11

137 *Borba*, 22. 12. 1972.

## KERSTNEROV KOMIČKI TROKUT

„Naglasak na osebnim profilima mnogobrojnih ljudi i isprepletenim odnosima punim intrige, sjajan je dinamičan temelj za seriju ako se prizorno (anegdotalno) dosjetljivo razvija, kako je to uspio Kerstner.“<sup>138</sup>

Gajo Peleš smatra da kod analize likova u književnim ili drugim djelima, na umu treba imati činjenicu da je lik sjecište osnovnih obilježja umjetničke zbilje, odnosno svijeta koji je konstruiran u umjetničkom djelu i koji se samim djelom ili tekстом tvori.<sup>139</sup> Prema njemu, osobni se znak što lik kao dio teksta koji je sustav znakova jest, dobiva u sjecištu ontoloških, socioloških i psiholoških nizova tako da postoje dvije razine analize lika. Naime, „lik je moguće pratiti u njegovu fabularnom razvoju, određujući ga u svakom segmentu dotad datim obilježbama: ili se može sagledati u cjelini, ne kao sukcesija, već kao cjeloviti znak koji se dobiva završetkom teksta, zatvaranjem književne zbilje u kojoj je on bio djelotvornom sastavnicom. Za značenjsko određivanje značajne su obje analize: po segmentima i u cijeloj fabuli.“<sup>140</sup>

Krešo Golik smatra da su likovi u televizijskim serijama glavni adut jer oni, a ne fabula, drže gledatelje u napetosti. Oko njih se vrti radnja jer se onda gledatelji mogu s njima poistovjetiti i „dočekuju ih svaki tjedan sa zanimanjem jer to je onda praćenje sudbine susjeda, prijatelja, nekog koga se dobro pozna.“ Prema tome, likovi se ne bi trebali podvrgavati fabuli, nego bi je trebali učiniti takvom kakva je.<sup>141</sup> Na njega se nadovezuje Mladen Kerstner koji nije želio imati glavne junake jer je u prvi plan želio staviti odnose.

„Neka se na početku zna tko je dobar, a tko zao. Priča neka ostane sporedna, jer riječ je o načinu

borbe, o karakterima, o ljudima unutar te priče: kako se ponašaju ljudi u tim situacijama; kako se jedan čovjek uvijek nanovo bori i želi pobijediti svojim poštenjem.“<sup>142</sup>

Unatoč tome što Kerstner nije želio staviti fokus na pojedine likove, u *Gruntovčanima* se četiri lika nameću kao središnja, odnosno ona oko kojih se vrti radnja i iz čijeg se međusobnog odnosa događaju komične ili tragične situacije. To su Andrija Katalenić Draš ili Dudek, Imbra Grabarić Presvetli, Franc Ožbolt – tetec i Cinober i Regica Katalenić, Dudekova supruga. Dubravko Bilić utvrdio je da međusobni odnosi Presvetlog, Cinobera i Dudeka tvore tzv. Kerstnerov komički trokut na čijem se vrhu nalazi Dudek.<sup>143</sup> Naime, u svakoj epizodi *Gruntovčana* slijedi se isti obrazac prema kojem se događa zaplet radnje. Presvetli i Cinober likovi su koje vodi pohlepa i u svakoj prilici vide priliku u kojoj mogu ili zaraditi ili na nekin način podići svoju vrijednost na društvenoj ljestvici, a za ostvarivanje tih ciljeva iskorištavaju Dudeka koji se najčešće na tom putu njihova uspjeha našao slučajno. Ponekad, dok pronalaze obostranu korist, Cinober i Presvetli djeluju zajedno u ostvarivanju svog cilja. Ipak, u većini situacija oni djeluju jedan protiv drugoga jer i jedan i drugi u suštini imaju isti cilj – domoći se novaca i ugleda u društvu. Tako temeljne stranice trokuta predstavljaju dva oprečna, ali istovremeno i slična lika na čijoj sličnosti Kerstner gradi jedan dio njihove zajedničke komičnosti. Pozivajući se na Bergsona, Bilić zaključuje da je sjecište unutarnjih visina ovog trokuta točka „prirodnog stanja“, odnosno realnost koju u *Gruntovčanima* predstavlja lik Regice, Dudekove supruge. Nasuprot nje, realne i svjesne, gradi se komičnost ostalih likova. Bilić navodi da komičnost lika Imbre Presvetlog „počiva na poroku gramzljivosti, pohlepe i nezasitne gladi za materijalnim dobrima“<sup>144</sup> a taj porok, kojeg su i drugi

138 Turković, Hrvoje, *Koliko smo Dudeki?*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (159–161), Zagreb, 1994.

139 Peleš, Gajo, *Iščitavanje značenja*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1982.

140 Ibid., str. 44.

141 Krelja, Petar, *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Zagreb, 1997.

142 Tomić, Živorad, *Likovi naši svagdašnji*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (155–158), Zagreb, str. 157., 1975.

143 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 32., 2000.

144 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 32., 2000.

svjesni, stvara okvir u koji je on smješten i unutar kojeg ga percipiraju ostali sumješteni stvarajući tako njegovu komičnost.<sup>145</sup>

Franc Ožbolt Cinober lik je kojim također vlada „automatizirana krutost duše“<sup>146</sup> i čiji su postupci motivirani pohlepom i težnjom za materijalnim dobrima. Njegova pohlepa je svima očita, njegove su „fiškalije“ dobro poznate, prihvaćen je takav kakav jest, a njegove podvale, za koje često nije kažnjen, u većini su slučajeva raskrinkane. No, osim materijalnog dobitka, Cinobera jako često pokreće i zavist tj. jal, posebno prema Imbri Presvetlom.<sup>147</sup> Mnoge se komične i ne-komične situacije grade oko njegove zavisti i pohlepe u kojima je on lakovjeran, i vrlo često u želji da zaradi dodatan novac, ispada smiješan. Imbra Grabarić Presvetli i Cinober tako u svojim sličnostima, ali i razlikama u odnosu, koji je vrlo često temeljen na sukobu, pokreću radnju serije i stvaraju komični efekt.

„Njihova sličnost i sukobljavanje omogućili su Kerstneru da postigne svoje najveće domete oslikavajući tragično-komični lik Dudeka te na taj način svjesno oduzimajući njihovu komičnu oštrinu na uštrb stvaranja posebnoga žuhkog smijeha.“<sup>148</sup>

Unutar Kerstnerova komičnog trokuta nalazi se Rega Katalenić Regica, Dudekova supruga. Ona se nalazi na sjecištu triju vrhova (na vrhovima su Presvetli, Cinober i Dudek) koji bi se, kad bi se preklopili, našli u jednoj točki. U toj točki nalazi se Regica, što je Kerstneru omogućilo da stvori ravnotežu između ova četiri lika. Naime, ona je lik bez posebno istaknutih mana ili vrlina, ona je poštena, ali ponekad spremna na sitnu nagodbu, ne nanosi drugima nepravdu, ali za svoju se pravdu uvijek spremna boriti. Regica je tako „realna – na neki način linija kojom se društvo

uobičajeno kreće“.<sup>149</sup>

Andrija Katalenić Dudek središnji je lik zbivanja u *Gruntovčanima*. „On je centralni lik Kerstnerova opusa, lik po kojem je Kerstner zaista autentičan. Smušen, pošten i iskren podravski seljak koji je uvijek u donkihotovskom sukobu s okolinom“.<sup>150</sup> Prepoznatljivi lik Dudeka, po kojem je i glumac Martin Sagner ostao obilježen, zaživio je i izvan same književnosti te je tako postao dio viceva i pučke predaje. „Dudek je tipičan primjer rastresenjaka, osobe koja se uvijek prilagođava nekoj krivoj situaciji i time, svojim „padom“ u vremenski i situacijski raskorak, izaziva smijeh.“<sup>151</sup> (Bilić, 2000:39) Njegov je lik temeljen na dijametralno suprotnim vrijednostima od onih koje pokreću Cinobera i Presvetlog. Dudek je pošten, skroman, naivan, uvijek svima spreman pomoći. Jasno je izražena njegova vezanost za Gruntovec kojeg ne želi napustiti unatoč lošoj materijalnoj situaciji. Dubravko Bilić kaže da je Dudek prije tragičan lik, nego klasičan komičan lik. Njemu se smijemo, ali i s njime suosjećamo.

„Upravo zbog te pretežitosti tragičnoga elementa u gradbi lika, Dudek ne izaziva „neobuzdani smijeh“ kako to Bergson očekuje od lika rastresenjaka. Upravo obrnuto, u toj točki i nastaje sva originalnost i bit Kerstnerove žuhke i trpke komike. Dudeku se smijemo, ali i suosjećamo s njegovim stalnim i, moglo bi se reći, svjesnim trpljenjem nepravdi.“<sup>152</sup>

## JEZIK U GRUNTOVČANIMA

Stjepko Težak u članku *Dijalekt na radiju, televiziji i filmu* pita se bi li Dudek bio Dudek da je umjesto kajkavskim govorio standardnim jezikom. „Može li Dudek Martina Sagnera reći:

145 Ibid., str. 32.

146 Bilić, Dubravko, *Djelo Mladena Kerstnera*. U: Dražen Ernečić (ur.), *Podravski zbornik (347–367)*, Koprivnica., 2008.

147 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str. 35., 2000.

148 Ibid., str. 37.

149 Ibid., str. 37

150 Ibid., str. 38

151 Ibid., str. 39

152 Ibid., str. 40.

„Regica je kokicu zaklala pa bi možda bakici jušica odgovarala“ i ostati jednako uvjerljiv i životan?<sup>153</sup> On nadalje objašnjava da deminutivi u kajkavštini nisu na istom stupnju ekspresije kao odgovarajući deminutivi u književnom jeziku. „Kokica već ni zvukovno nije ekvivalent za čuču, koja osim zajedničkih može imati i svoje posebne, različite konotacije“.<sup>154</sup> Budući da je Mladen Kerstner odrastao u Ludbregu te od malena govorio jednim od varijeteta koji pripada kajkavskom narječju, ne iznenađuje činjenica da je velik dio svojih književnih djela napisao upravo na njemu. Ipak, kako piše Mijo Lončarić, to ne znači da je kajkavština kojom on piše i služi se, između ostalog, i u *Gruntovčanima*, ludbreška. „Jer njemu kao dramskom autoru uspješnog teksta taj jezik nije bio dostatan, sigurno se u pojedinostima služio i govorom okolice, pojedinih sela, a i širih kajkavskih sredina, Zagreba i tiskanih kajkavskih tekstova“.<sup>155</sup> Mladen Kerstner kao jedan od razloga upotrebe kajkavskog u seriji *Gruntovčani*, navodi i samu prirodu medija za koji je ona pisana. „Kao medij, televizija je slika života. Ako gledate život i polazite od života, vidite da rijetko tko govori književnim jezikom (...) Stoga književni jezik na televiziji djeluje umjetno“.<sup>156</sup> Kajkavski dijalekt razvijao se od jedinstvenog kajkavskog prema specifičnim varijetetima svakog područja. „Tijekom godina, kajkavci su svoj govor obogaćivali, no u isto ga vrijeme i pojednostavnjivali. Sažimajući ga, stvorili su bezbroj nenametljivih metafora i sentenca. S pravom se danas govori o izražajnosti kajkavskog dijalekta.“<sup>157</sup>

Mladen Kerstner na pitanje kako govore seljaci-kajkavci odgovara:

„Postoji kućni jezik, kojim razgovaramo s ukućanima i bližim znancima iz sela, a uvjetno bismo ga mogli nazvati čistim kajkavskim. No u kontaktu s „grackim“ ljudima seljaci-kajkavci prilagođavaju svoj govor sugovornicima; stariji upotrebljavaju poneke književne (štokavske) oblike na zagrebački način, a mlađi se često koriste riječima što su naučili u vojsci.“

U *Gruntovčanima* Mladen Kerstner slijedi to načelo prilagodljivosti jezika seljaka-kajkavca pa je jezik živ i prirodan. Spomenimo da je Kerstner nakon prve serije *Mejaši*, koja je također bila pisana u dijalektu, bio izrazito nezadovoljan jezičnom izvedbom pojedinih glumaca.

„Za jezik nikada nije bilo „dovoljno vremena“, krivo se pošlo od početka, a ni kasnije nam „bogovi nisu bili skloni“, pa je rezultat bio kao što se iz priloženog moglo vidjeti. Tražio sam, uz punu podršku pojedinih glumaca, da se prije snimanja na čitačim probama temeljitije utvrdi jezik, te da za vrijeme snimanja lektura ima isti tretman kao slika i ton. Odstupilo se i od jednog i drugog.“<sup>158</sup> (Kerstner ml., 2016:25)

Poučen ovim iskustvom, snimanju *Gruntovčana* pristupio je drugačije te je jeziku bilo posvećeno puno više vremena, o čemu svjedoče razgovori s glumcima objavljeni u novinama. „Naš izgovor kajkavskog bio je prilično neujednačen, pa smo mjesec i pol dana, bez plaće, na televiziji imali lektorske vježbe i akcentirali smo tekst“.<sup>159</sup>

Težak (1986:45) tvrdi da dijalekt u televizijskim serijama nije smetnja u razumijevanju sadržaja te da su televizijske serije pisane dijalektom „razmaknule dijalektalne međaše omogućivši širokom štokavskom, čakavskom i kajkavskom

153 Težak, Stjepko, *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (45–65)*, Ludbreg, 1999.

154 Težak, Stjepko, *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (45–65)*, Ludbreg, 1999.

155 Lončarić, Mijo, *Kerstnerov jezik i ludbreški govor*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (19–45)*, Ludbreg, str. 21., 1999.

156 VUS, 12. 2. 1997.

157 Kerstner, Mladen, *Usputne bilješke uz Gruntovčane*. *Republika* 32 (1976), 12, str. 1380., 1976.

158 Kerstner, Mladen ml., *Mladen Kerstner: književnik i otac*, Ludbreg, Gradska knjižnica i čitaonica Mladen Kerstner (dostupno online <http://www.knjiznica-ludbreg.hr/e-knjiga/Kerstner/resources/eKerstner.pdf>), 2016.

159 Smiljka Bencet, *Arena*, 30. 10. 2003.

gledateljstvu razumijevanje i doživljavanje životnih priča iz drugih sredina. Pritom se tim likovima više vjeruje jer su izgovarajući svoju zavičajnu riječ istinitiji, uvjerljiviji.<sup>160</sup> U prilog ovoj tvrdnji ide i činjenica koju ističe televizijska kritičarka Mira Boglić povodom najave treće reprize *Gruntovčana*. Ona u kolumni *Dudekijada* govori o količini simpatija publike koje je zadio lik Dudeka, te kaže da su ga gledatelji uvijek iznova rado gledali čak i u onim krajevima gdje je kajkavski dijalekt nerazumljiv jer su ga uz nje ga naučili.<sup>161</sup>

Veoma važnu ulogu u razumijevanju jezika serije imaju dijalozi koje je Kerstner razradio toliko dobro da gledatelj ima osjećaj da i sam sudjeluje u njima. Naime, on se vrlo često služi tehnikom indirektnog prevođenja kako bi zadržao manje poznatu, ali stilski izražajnu riječ. Pa tako na primjer, u osmoj priči *Žufka čuča Cila*, supruga Imbre Grabarića, kaže: „De si ti Imbra? Em te kunšaft od negda čeka!“ Na što joj on odgovara: „Kakov kunšaft?“ Cila: „Veli da ti je pismo poslao“. (*Gruntovčani*, osma epizoda) Iz ovoga je i nekajkavcu jasno da se radi o osobi, odnosno klijentu koji je došao u selo nekim poslom. „Dijalogom Kerstner identificira negruntovčane, Dalmatinca s njegovom čakavskom ikavicom, školovane građane koji su ovladali razmjerno dobrim književnim jezikom (direktor banke, tržišni inspektor), štokavce milicionare s tragovima nedovoljno prevladanoga zavičajnoga govora (bolan, tio, sikira).“<sup>162</sup>

Osim toga, Kerstner koristi dijalog za karakterizaciju svojih likova pa je tako rečenica „Sunčece

ti presvetlo!“, poštapalica koju koristi Presvetli, a „Isusek, Isusek“ karakteristična je za Dudeka. U njima se zrcali njihov karakter, a neke od tih jezičnih sintagmi, odnosno frazema, zaživjele su i izvan serije te su postale dio kolokvijalnog jezika. Bojana Marković, koja se bavi proučavanjem upotrebe frazema u djelima Mladena Kerstnera, primjećuje da on koristi velik broj ustaljenih kajkavskih frazema kako bi svoja djela učinio autentičnima i kako bi dobio na njihovoj komičnosti.<sup>163</sup>

U svojoj analizi jezika u *Gruntovčanima*, Stjepko Težak detektira dvije karakteristike komunikacije Kerstnerovih *Gruntovčana* – humor i prigušenu vulgarnost.<sup>164</sup> Psovke i vulgarizmi u Kerstnerovim serijama svedene su na prihvatljivu mjeru podnošljive formulacije. Psovke su bezglagolske, a katkad i šaljive.“<sup>165</sup> „Cinober, sto ti bogi!“, „Dajte ftihnite, boga vam vašega!“, „Kobila vam lampu vgrizla!“ samo su neke od njih.

Skok piše da je Kerstnerov humor sličan humoru Slavka Kolara kojeg je on sam obilježio kao spoj tragičnog i komičnog. „To je humor koji uvijek visi na tankoj niti između komičnog i tragičnog i koji prelazi u okvire humano sućutnog odnosa spram likova.“<sup>166</sup>

Drago Bahun, pomoćnik redatelja u *Gruntovčanima*, usporedio je humor u *Mejašima* i *Gruntovčanima*. „Humor u *Gruntovčanima*, mnogo je profinjeniji od onoga u *Mejašima*. To nije smijeh radi smijeha. Dudek tu nije tek puki lik za ismijavanje. On je čovjek od krvi i mesa, koji jest smiješan, ali čovjek koji pati, stradava, ima svoje

160 Težak, Stjepko *Dijalekt na radiju, televiziji i filmu. Govor 3* (1986), 2, str. 39–50., 1986.

161 Boglić, Mira, *Dudekijada*, *Vjesnik*, 13.9., 1980.

162 Težak, Stjepko, *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (45–65)*, Ludbreg, str. 54., 1999.

163 Marković, Bojana, *Kreativna upotreba frazema i drugih višerječnica u djelima Mladena Kerstnera – mogućnosti i namjere*, *Jezikoslovlje*, 14.1., str. 13., 2013.

164 Težak, Stjepko, *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (45–65)*, Ludbreg, str. 54–56., 1999.

165 Ibid., str. 55

166 Skok, Joža, *Priroda humorističnosti i druge ključne osobitosti književnog djela Mladena Kerstnera*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru (7–19)*, Ludbreg, str. 9., 1999.

male životne radosti i čvrsta uvjerenja."<sup>167</sup> Dubravko Bilić<sup>168</sup> vidi dva temelja na kojima Kerstner gradi svoj humor. Jedan je duhovita dosjetka ili vic često temeljen na elementima narodnog humora čiji su predstavnici lugar Pišta, Čvarkeš i Gaber koji stalno borave u krčmi i često podbadaju ostale stanovnike Gruntovca svojim uglavnom uvredljivim dosjetcama. Druga vrsta humora gradi se kroz jezik Imbre Presvetlog koji često koristi izraze germanskog podrijetla koji su izgubili svoju raniju neobilježnost te stare izraze koji više nisu u upotrebi. Njegova se humorističnost gradi na izrazima „halt, halt“, „frajščina“ te na umanjenicama koje pojačavaju njegovu udvornost: „zdravljiče“. Humor se također postiže i ponavljanjem fraza koje možda same po sebi i nisu toliko smiješne, ali upravo ponavljanjem dovode do smijeha. Nekajkavcima mnogi kajkavski izrazi mogu zvučati smiješno ili egzotično, ali Mladen Kerstner smatra da „kajkavski nije sam po sebi smiješan“, a sjeverni kajkavci su prema njemu „jednom rečenicom u stanju obezvrijediti i najveće vrijednosti. Žalci su im otrovni, no ne smrtonosni.“<sup>169</sup>

## DOPRINOS REDATELJA

Neosporno je da je režija, na temelju pisanog predloška, doprinijela uspjehu *Gruntovčana*. Krešo Golik, proslavljeni hrvatski redatelj, publici poznat po filmovima *Tko pjeva zlo ne misli*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Živjeti od ljubavi* i mnogi drugi, „u scenariju Mladena Kerstnera je prepoznao blisku materiju koja će aktivirati i najskrovitije registre njegova istančana senzibiliteta.“<sup>170</sup> Prvu Kerstnerovu televizijsku seriju *Mejaši* nije režirao Krešo Golik nego Ivo Vrbanić, a na pitanje o suradnji na *Gruntovčanima* kaže: „Iskreno rečeno, tada sam se bojao

takvog posla. Pristao sam da mu pomažem u pisanju scenarija, ali toliko sam se „upleo“ da kasnije nisam mogao natrag. Kad bi mi danas pokazali sve te knjige snimanja prije potpisivanja ugovora, preplašio bih se i ne bih potpisao ugovor.“<sup>171</sup>

U *Gruntovčanima* se, i bez da se zna tko je redatelj, vidi da je ovu seriju, iako namijenjenu televizijskom mediju, radio filmski redatelj koji poznaje i cijeni taj medij, a sam Krešo Golik to objašnjava ovako:

„Mali televizijski ekran bitno sužava mogućnost da se filmskim totalom prenese gledatelju doživljaj pejzaža, atmosfere ili neke opće situacije, te zahtijeva izražavanje istog sadržaja nizom približenih pojedinosti, dakle načinom koji je također već poznat u filmskom jeziku. Iz istog razloga morat ćemo, filmskom montažom ili pokretima kamere, razraditi neku glumačku scenu, da bismo gledateljima približili lice i izraz glumca (...) Diskretan pokret, slutnju ili aluziju, koje bi sigurno aktivirale svijest i emociju potpuno saživljenog gledatelja filma, morat ćemo na televiziji zamijeniti izravnijim izričajem. Dijalog će, kao izražajno sredstvo, dobiti u televizijskom djelu veće značenje i prostor. Time će se produžiti trajanje pojedinih scena, te će nam za iznošenje istog sadržaja biti potrebno više vremena na malom nego na velikom ekranu. Uz to, značajnija funkcija dijaloga povećat će i udio glume u konačnom efektu djela.“<sup>172</sup>

S obzirom na to da Mladen Kerstner puno pažnje posvećuje dijalogu, ne iznenađuje činjenica da radnja ove serije teče glatko i da „glumci ne glume u grču, oni se šetaju po tom Kerstnerovom selu kao kod svoje i Golikove kuće.“<sup>173</sup>

U jednom intervjuu Krešo Golik kaže: „Smjerao

167 Večernji list, 19. 8. 1997.

168 Bilić, Dubravko, *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak, str.46–47., 2000.

169 Kerstner, Mladen ml., *Mladen Kerstner: književnik i otac*, Ludbreg, Gradska knjižnica i čitaonica Mladen Kerstner, str. 23., 2016.

170 Krelja, Petar, *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Zagreb, str. 61., 1997.

171 Krešo Golik, *Omladinski tjednik* 10–11, 1975. objavljeno u Krelja, Petar, *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Zagreb, 1997.

172 Golik, Krešo, *Republika*, 1976.

173 Zoran Zec, *Vjesnik u srijedu*, 1. 10. 1975.

sam čistim filmskim izrazom ispričati ove priče scenarista Mladena Kerstnera, ničim ne ometajući jasnoću misli i radnje. Želio sam donijeti, bez pretenzija sociološke sveobuhvatnosti, sraz vremena, sudar svjetova unutar podravskog sela, i to je ona spona što spaja sve epizode<sup>174</sup>. U njegovoj se režiji doista vidi da je jednostavnost osnovna vrлина svakog pravog umjetnika, kako je jednom sam rekao. On u prvi plan stavlja likove koji se „zahvaljujući povećanoj minutaži, sada mogu slobodnije razvijati rastući iz epizode u epizodu. Čak i oni sporedni, zadani strogo tipski, znadu bljesnuti kakvom skrivenom odlikom.“<sup>175</sup> Živorad Tomić Golikovu režiju u *Gruntovčanima* opravdano naziva umjetnošću te kaže da je ljepota njegova pristupa tom svijetu podjednaka ljubav kojom pristupa svakom liku, svakom detalju.

„Bilo da se radi o nekom detalju iz dvorišta, panorami, pejzažu (...) sve je predstavljeno takvom mirnoćom i ljubavlju prema svijetu i životu, da nas uvijek iznova iznenađuje. (...) Da je Golik posezao za neakvim vizualnim ekspresionističkim iskrivljavanjima, ta bi životnost bila uništena i mi bi doživjeli lica na ekranu kao karikature ili čudovišta.“<sup>176</sup>

Iako rođeni Goranin, Golik je uspio osjetiti i u svojim kadrovima pokazati svu ljepotu podravskih ravnica i brijegova, kao i mentalitet ljudi. Petar Krelja pišući o režiji u *Gruntovčanima* primjećuje da su Golikovi postupci, koje koristi u ekranizaciji Kerstnerova scenarija, podređeni tom gruntovečkom životu.

„Golik dopušta svom snimatelju Dragi Novaku gotovo dokumentarističku slobodu u hvatanju ležernih ili dramatičnih prizora iz života. Tu nerijetko rezove zamijenjuju zumovi, švenkovi, katkada i brišući švenkovi ili brojne korekcije unutar kadra koje prate spontanu igru glumaca. Osim toga, autor – u ime dobrodošle životnosti

- rado oprašta svojem snimatelju i poneku dvojbu ili odustajanje od počete radnje za trajanja kadra. Ukratko, ta vrsta snimateljske dinamike svojstvena određenim aspektima TV-medija, sjajno korespondira sa životnošću likova, životopisnošću ambijenta i slikovitošću radnje.“<sup>177</sup>

Krešo Golik svojim se redateljskim rukopisom promaknuo uz Mladena Kerstnera, u ključnu osobu zaslužnu za ono što *Gruntovčani*, sudeći po filmskim kritikama jesu – umjetničko djelo. A to je umjetničko djelo, prema riječima Petra Krelje, plod izrazite umjetničke zrelosti i redateljske mudrosti – sve ono što Golika čini – Golikom.<sup>178</sup>

„U *Gruntovčanima* je Golik pokazao da filmovi o ruralcima mogu biti i te kako prvoklasni, da opredijeljenost za te teme nije uvijek osuđena na artistsku propast, na nekakve, tako da kažem, goropadne ličnosti koje isijavaju strastima, nego da se zapravo te strasti mogu opservirati na takav način da funkcioniraju kao besprijekorno umjetničko djelo.“<sup>179</sup>

## ANALIZA

Istraživački dio ovog rada odnosi se na analizu serije *Gruntovčani*. U analizi je analizirano svih deset epizoda, a prilikom analize fokus je stavljen na odnose među likovima, njihovu ulogu i položaj u društvu te na njihove reakcije s obzirom na situaciju u kojoj su se našli. Za potrebe analize narativa serije *Gruntovčani* postavili smo sljedeća istraživačka pitanja:

- Na koji je način prikazan tradicijski način života podravskog seljaka u TV seriji *Gruntovčani*?
- Daju li *Gruntovčani* realističnu sliku društva tog vremena, pretežito u vremenu šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća?

174 Vjesnik 14. 9. 1975.

175 Krelja, Petar, *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Zagreb, str. 61., 1997.

176 Tomić, Živorad, *Likovi naši svagdašnji*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (155–158), Zagreb, str. 158. 1975.

177 Krelja, Petar, *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, Zagreb, 1997.

178 Ibid.

179 Ibid.

- Što analiza ove serije otkriva o društvu tog vremena te kako je ona primjenjiva na današnje vrijeme?

Metoda korištena u ovom istraživanju je metoda analize narativa temeljena na vlastitoj interpretaciji. Univerzalna struktura narativa bila je predmet mnogih istraživanja. Tzvetan Todorov smatrao je kako kod narativa postoji interna logika i pravila te je stvorio vlastiti obrazac narativa. Prvo je izlaganje (početna ravnoteža, stanje normalnosti i stabilnosti), nakon čega slijede poremećaj (remecenje početne ravnoteže, stvaranje problema), zaplet (niz zapreka koji nastavljaju neravnotežu), vrhunac (dramatičan vrhunac konflikta) i u konačnici dolazi do razrješenja i zaključka gdje glavni lik riješi problem, ostvari svoj cilj i ispunjava svoje žudnje i ponovno se uspostavlja ravnoteža kojom završava priča.<sup>180</sup> Narativ tako uvijek započinje jednom situacijom i tada kroz nekoliko međusobno povezanih promjena u konačnici završava s novom situacijom koja predstavlja kraj narativa. Može se iščitati i iz pozicije onog koji stvara priču i onog koji je primatelj, ali kako bi se potpuno razumjela naracija potrebna je analiza veze između ta dva aspekta. Gillespie i Toynbee<sup>181</sup> navode da uz pomoć analize narativa možemo dobiti uvid u stanje moći u društvu. U analizi narativa razlikuju se priča i fabula pa se tako fabula odnosi na ono što svi vidimo na isti način, dok priča uključuje našu interpretaciju.

## GRUNTOVČANI KAO DOKUMENTARISTIČKI ZAPIS

Najveći dio eksterijernih scena sniman je u selu Sigetec, 12 kilometara udaljenom od Koprivnice. Zanimljiv je članak koji je izašao u *Vjesniku* 1975. godine, u kojem su reporteri otišli na lokacije na kojima se snimalo kako bi saznali više o tome što Podravci misle o seriji te ima li serija sličnosti sa stvarnim životom. Naslov članka je *Vidiš, takvi smo!*, čime se odmah sugerira da je serija doista vjerni prikaz podravskog društva. U članku, svi

sugovornici se slažu, mnogo je situacija opisanih u seriji koje su se stvarno kod njih i dogodile. Pa tako brijač u selu Drnju, Josip Dolinar, kaže da kad je bila prikazana epizoda u kojoj se cijelo selo pobuni protiv telića koje uzgaja gazda Besni, cijela je brijačnica bila suglasna oko toga da je u njoj prikazan slučaj njihova sumješšana Franca Dombaja koji uzgaja svinje i kojem je također dolazila inspekcija jer su ga susjedi tužili. „Kažem vam da je onak kak je prikazano na televiziji – tak je i u životu! Ili ono kako su prikazani takvi ljudi koji samo hvale, a od drugog ništa ne valja. Pa takvih ima na svakom koraku.“<sup>182</sup> Kuća koja je za potrebe serije bila Dudekova i Regičina, danas je stara preko 120 godina, a njezin vlasnik gospodin Stjepan Zvonar svjedoči o snimanju serije u njihovu kraju. Pa tako kaže da su mnogi bili prisutni na snimanju tako da kad krene nova epizoda, oni već znaju što će se dogoditi, a neki su čak i naučili tekst promatrajući s ograde tijekom snimanja. Na pitanje jesu li Podravci takvi kakvima ih je Kerstner opisao, odgovara: „Čujte, ima nas svakakvih! To je tak na selu i po svakom selu. Kak ne, ima takvih koji vas hoće iskoristiti, daj mi napravi ovo, daj mi napravi ono. I kad mu pomogneš, poslije te neće ni gledati.“ Članak slične tematike, samo dvadeset godina kasnije, izlazi u *Večernjem listu* pod naslovom *Gruntovec i Gruntovčani dvadeset godina kasnije*. Novinarka u uvodu opisuje izgled sela Sigetec te tako zamijećuje da je cesta sada asfaltirana, da se u dvorištima nalaze traktori i moderni strojevi za obradu zemlje, dobri automobili, a da se umjesto Dudeka na starom biciklu, ulicom voze djeca na BMX-u. Stjepan Zvonar, pokazujući na kuću koja je u seriji bila dom Presvetlog, kaže: „Tu smo betonsku ogradu morali seliti i delati drvenu, drugo je se kak je i bilo.“<sup>183</sup> U Jožinoj su kući stanovali Katalenići, a kako piše u članku, on je kasnije kuću uredio, stavio keramičke pločice, uveo vodovod, kanalizaciju, telefon. Zanimljivo je što je on u vrijeme snimanja Gruntovčana imao traktor, ali ga je uvijek morao skrivati čim bi se upalile kamere, što svjedoči o tome da su se autori serije doista potrudili da se selo iz šez-

180 Gillespie, M. i Toynbee, J. *Analysing Media Texts*, NY, Open University Press, 2006.

181 Ibid.

182 *Vjesnik*, 1. 11. 1975.

183 *Večernji list*, 24. 4. 1994.

desetih (i ranih sedamdesetih) godina prošlog stoljeća prikaže što vjernije.

## Kuće kao odraz tradicije i imovinskog stanja seljaka

Prva sekvenca u kojoj redatelj gledatelja uvodi u Gruntovec, kadar je dolaska Dudeka i Besnog u selo. Oni na kolima prolaze blatnom neasfaltiranom cestom, a u pozadini se naziru stare, trošne kuće ograđene drvenom ogradom. Besni ostavlja Dudeka ispred njegove kuće, koja još uvijek ima krov pokriven slamom, dok se na drugima, koje je okružuju, primjećuje da je pokrovni materijal crijep. Prema Peršić Kovač, već u prikazu dva tipa načina stanovanja moguće je u *Gruntovčanima* primijetiti utjecaj promjena i društvenog raslojavanja na život podravskog sela.<sup>184</sup> Tako se kod siromašnijih stanovnika zadržao tradicijski način gradnje, dok se kod onih bogatijih i snalažljivijih uočavaju promjene u gradnji kuća, gospodarskih objekata, koji su povezani s načinom života vezanim uz poljoprivredu, te unutrašnjem uređenju doma.

Jedinstveni arhetip podravske kuće oblikovao se u 19. stoljeću te su iz njega kasnije proizašli svi ostali oblici gradnje i uređenja životnog prostora. „Hiža slamom pokrita“, kako je naziva Filipović (citirano u Somek: 2015)<sup>185</sup> obično je bila građena longitudinalno, odnosno u dužinu. Prostorije su se nizale jedna za drugom, a raspored je bio uvjetovan njihovom važnošću i to počevši od ceste. Pa je tako „prva prostorija u tipičnoj podravskoj kući bila hiža (spavaonica), zatim kuina (kuhinja), pa jognjišće (ognjište za pripremu ljudske i hrane za stoku), štala (staja), kotec (svinjac) i klečica (premište za vino i rakiju).“<sup>186</sup> Pokraj i iza kuće nalazili su se gospodarski objekti koji su svojim rasporedom i izgledom morali funkcionalno zadovoljiti i svakodnevni život i obavljanje po-

ljoprivredne proizvodnje, a često i obrta. Tako se vrsta i raspored pojedinih gospodarskih objekata razlikuju ovisno o materijalnoj moći pojedinog seljaka, ali i djelatnosti kojom se on bavi.

U *Gruntovčanima*, najveći posjed i najveću staju ima gazda Besni koji se bavi poljoprivredom, ali i uzgojem stoke. Slika njegova gospodarstva dana je u četvrtoj epizodi *Zlatna jajca*. Široko i mnogim zidanim objektima okruženo dvorište, strojevi za obradu kukuruza, zaprežna kola, traktori s mnogobrojnim prikolicama. Kod njega je uvijek živo i bučno, uvijek se nešto radi što izaziva zavist ostalih sumještana.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, hiža slamom pokrita, zamijenjena je zidanicom. Upotrebom novih i čvršćih gradivnih materijala (cigla, crijep, a kasnije i cement), seljaci dograđuju svoje stare kuće pa tako sada, uz već postojeće objekte, dodaju otvoreni ganjčec (otvoreni hodnik uz kuću, koji je služio kao svojevrsna terasa) ili nadsvođeni ulaz s kraćim stubištem.<sup>187</sup> U takvoj kući živi Cinober koji često stoji na ulazu u svoju kuću te iz svog dvorišta promatra što se događa kod susjeda Presvetlog. Za razliku od njegove kuće, Dudekova je puno manja, a u dvorištu se nalaze drveni objekti koji su vrlo često zatrpani kantama i loncima koje Regica koristi kako bi vadila vodu iz bunara. Bunar je prema Salajpal<sup>188</sup> (2014:18) bio izvor života te je život bez njega bio nezamisliv. Bunari su se iskapali na mjestu vodene žile, a kako bi se održao određeni stupanj higijene, pazilo se da budu izgrađeni što dalje od staje, a bliže kući. S vodom iz bunara se uvijek pažljivo postupalo pa se ona koristila za korištenje u kućanstvu, napajanje stoke, u zimskim mjesecima za pranje rublja, a u ljetnima za pranje tijela.

Unutrašnjost kuće u kojoj žive Dudek i Regica pokazuje neke zanimljive detalje karakteristične za unutrašnje uređenje kuća u 20. stoljeću. Pro-

184 Peršić Kovač, Vesna, *Prikaz tradicijskog načina života u TV seriji Gruntovčani*, U: Čimin Robert (ur.), *Podravski zbornik*, str. 192., 2015.

185 Somek, Petra, *Osnovni tipovi ruralnih kućišta i kuća u Podravini, Podravina*, vol. 9, br. 18, (127–149), 2010.

186 Ibid., str. 131

187 Ibid., str. 136

188 Salajpal, Tereza, *Život i običaji u Goli tijekom dvadesetog stoljeća*, Koprivnica, Društvo hrvatskih književnika Podravsko-prigorski ogranak, 2014.

storija u koju se gledatelj prvo uvodi i u kojoj se događa najveći dio radnje u kući, jest kuhinja. U njoj Dudek i Regica vode privatne razgovore vezane uz svoju materijalnu situaciju te raspravljaju o odlukama koje se pred njih stavljaju. Kuhinja je tijekom 20. stoljeća služila ne samo za pripremu hrane, nego i kao dnevni boravak u kojem su se primali gosti. Ona je bila središnje mjesto u kojem se odvijao sav život obitelji, a u zimskim mjesecima je služila i kao spavaonica jer se u njoj nalazila peć koja je grijala cijelu kuću. Na tim se pećima pripremala hrana pa tako i u seriji sve domaćice svojim muževima jelo poslužuju tako što miču hranu s peći, dodaju im tanjur i najčešće, veliku šnitru kruha. Zanimljivo je spomenuti da većina muškaraca nosi neko pokrivalo na glavi (šešir ili kapu) koje skidaju prije jela i odlažu na stol. Dudek to čini uvijek, što je pokazatelj njegova poštovanja prema tradiciji, ali i ženi koja mu je pripremila jelo. Iznad peći nalaze se poklopci za lonce te manji kuhinjski pribor poput kuhači i šefli. Središnje mjesto u kuhinji je stol, najčešće četvrtasta obilka, izrađen od hrastovine. Na zidovima Dudekove i Regičine kuće nalaze se zidnjaci, koji su zapravo „zidne krpe s vezenim prizorima iz svakodnevnog života te kratkim stihovima koji prosvjećuju ili daju upute kako biti dobra domaćica (npr. „Kuharice manje zbori da ti ručak ne zagori“ ili „Umij se svakog dana, nemoj biti neoprana.“)

Rijetke scene snimane u spavaćoj sobi, pokazuju najčešće oskudno pokućstvo, a dominantan predmet je visoki krevet koji se nalazi u sredini prostorije s nekoliko velikih jastuka (vanjkuša). Posteljina je izrađena od platna koje je ukrašeno crveno – bijelim kvadratićima, što je jedan od čestih motiva u to vrijeme. Zanimljivo je primijetiti da se u seriji pokazuju samo spavaće sobe u kući Katalenića i to samo tri puta. Tako se prvi put Dudekova i Regičina soba pokazuje u drugoj epizodi kada oni, maštajući o tome što bi si sve mogli priuštiti ako od kombinata dobi-ju neki novac za jelena, vode ovaj dijalog:

DUDEK: Če se takvoga kaj dogodi, ja si mam jenoga beciklina kupim.

REGICA: A ja sam si neka mislila na singericu. To v hiži imeti, je naveke kapital.

DUDEK: Bormeš je. A babici bi mogli novoga štrikleca kupiti. Na frandže. Si to znam žena letima želi.

REGICA: I Cifru<sup>189</sup> bi mogli fkrej dati. Je već za nikaj. Pak malo dodati i novo blašće zeti.

DUDEK: A tebi ne bi nove obleke preškodile.

(*Gruntovčani*, druga epizoda)

Ovaj dijalog pokazatelj je njihove skromnosti i zadovoljstva s malim. Oni nemaju puno pa ni ne traže više. Njihove su želje praktične, a ne ne-realne. Dudek zapravo uvijek kad mu se ukaže prilika da zaradi nešto novaca, mašta o tome da si priušti bicikl jer nema svoj pa stalno posuđuje od teteca Cinobera. Njemu bicikl treba da bi mogao lakše naći posao i izvan sela ili kako bi mogao voziti košare koje povremeno plete od šibe, u susjedne Srednjake.

Druga situacija u kojoj je prikazana spavaća soba je situacija u trećoj epizodi *Babica su nakanili hmreti* Spavaća soba bračnog para Katalenić razlikuje se od babičine. U njenoj sobi središnje mjesto na zidu zauzima veliko raspelo koje zajedno sa slikama svetaca na zidu i malim svetim slikama koje se nalaze zalijepljene na staklu ormara, svjedoče o pobožnosti i bogobožnosti starijih članova društva, čiji je babica predstavnik u seriji. Njezina se bogobožnost vidi i u prvoj epizodi *Božja volja* kada ona moli Dudeka da ne ispaljuje rakete koje tjeraju tuču jer vjeruje da je vrijeme određeno božjom voljom i da on time puca na boga.

BABICA: Pak neš valda na Božeka pocal? Drašek, Drašeg to ne dobro zišlo.

DUDEK: Najte se starati babica, em raketlini nejdu tak daleko.

BABICA: Nigdar ni moći znati, sinek, di je Božek vu kojemu času. Nigdar!

189 Jedna od Dudekove i Regičine dvije krave.

(*Gruntovčani*, prva epizoda)

Ovom rečenicom babica pokazuje svoju razočaranost Dudekovom odlukom, a ponovivši riječ „nigdar“ pokazuje da je, kako ona vjeruje, božja volja ljudima nepoznata i da nije dobro miješati se u njegove odluke jer ljudi nemaju ovlasti biti iznad boga.

Osim u kući, dio radnje događa se i u vinogradu, odnosno klijeti koja je uz njega vezana. Klijet se u *Gruntovčanima* uvodi u drugoj epizodi detaljem drvene naprave zvane klopotec, čiji se dijelovi okreću pokretani vjetrom te proizvode prodoran zvuk koji plaši ptice. U toj epizodi veliki se dio radnje događa upravo u goricama jer tamo raste kukuruz kojeg u toj epizodi jeleni uništavaju. Vinogradarstvo se spominje u *Gruntovčanima*, ali nije ono glavni izvor zarade za stanovnike tog kraja. Vino se najčešće koristilo za potrebe domaćinstva, a vrlo malo za prodaju. Uglavnom su ga pili muškarci, radnici, a mnogo manje žene.<sup>190</sup> U seriji, domaće se vino pije prilikom posjeta pa tako često domaćin nudi gosta rečenicama poput: „No, si spijete malo“, „Bote si gotnuli“, „Bumo si kupicu vina spili“ ili pitanjem „Ste za kupicu vinčeka?“ To je pokazatelj njegova gostoprimstva, a čaša vina se nikad ne odbija. Ako se za stolom nalaze i žene, a najčešće je to samo domaćica, ona vino ne pije. Alkohol je u *Gruntovčanima* isključivo rezerviran za muškarce, što je jedna od razlika među spolovima. Osim u tim situacijama, ispijanjem vina zaključuju se dogovoreni poslovi pa tako u istoj epizodi Dudek nazdravlja s lovnikom i predsjednikom mjesnog kombinata nakon što su dogovorili da će on hraniti jelena te im ga naposljetku predati. Cinober svoje domaće vino koristi kao mito kojim potkupljuje starog skladištara na željeznici, a često se uz hranu i donosi kao poklon kad se dolazi nekome u posjet; primjerice u četvrtoj epizodi. Cinober i Dudek tada kumu Štefina donose stroška<sup>191</sup> kobasice, sira, jaja, kruha. Naravno, i Martinova krčma mjesto

je gdje se pije vino, i to obično gemišt<sup>192</sup> – vino miješano s vodom.

## Život uz Dravu i ovisnost o prirodi i gruntu

Prema Salajpal, život stanovnika uz rijeku Dravu oduvijek je bio usko vezan uz tu brzu, hirovitu, opasnu i nepredvidivu rijeku.<sup>193</sup> Ona je istodobno bila najveće blago, ali vrlo često i problem koji je kočio razvoj i rast naselja. Naime, Drava je često znala nepredvidljivim skretanjima mijenjati svoj tok ili poplavlјati dio obale. Tako je i Dudeku „Drava prevzela dio zemle“, a svoju tugu i trajnu štetu on u šestoj epizodi predstavlјa i Presvetlom, koji ga sreće uz rijeku dok lovi ribu.

PRESVETLI: A kaj ti tu naganjaš?

DUDEK: Sam si došiel malo bereka glet.

PRESVETLI: Taj berek na tebe glasi, kaj ne?

DUDEK: Je, v gruntovnici je jošče na pokojnoga japu zapisani, ali fakat sam mu ja gazda!

PRESVETLI: Hajd komad zato!

DUDEK: Šest rali dobre zemle, tu vam je pod nikaj dišlo. Bi ja denes bil bogatun, da ju je ne Drava čistam prevzela.

(*Gruntovčani*, šesta epizoda)

Ona je do Drugog svjetskog rata služila kao prometnica, što je utjecalo na razvoj trgovine u ovom kraju, a redovita je plovidba njenim tokom počela 1862. godine. Tako su se na splavima najčešće prevozili trupci iz slovenskih, međimurskih i podravske šuma koji su vozili do Osijeka, a dalje Dunavom do ostalih odredišta. Splavarenje je u tom obliku postupno nestajalo

190 Medvarić- Bračko, Ružica, *Život i običaji u župi Koprivnički Ivanec*, Koprivnica, Baltazar, str. 87., 2011.

191 Naziv za hranu koja se nosi sa sobom na put ili posao, u ovom slučaju kao poklon.

192 <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21565>

193 Salajpal, Tereza, *Život i običaji u Goli tijekom dvadesetog stoljeća*, Koprivnica, Društvo hrvatskih književnika Podravsko-prigorski ogranak, str. 15, 2014.

razvojem željezničkih pruga i cestovnog prometa.<sup>194</sup> Osim toga, u rijeci se prala i odjeća, a najčešće bi se to radilo u društvu. Skupilo bi se nekoliko žena i djece, kojima je to bilo posebno zabavno. To je u *Gruntovčanima* prikazano u petoj epizodi kada Regica, Fika Frkačeva, Besna Klara i Mica Gaberova zajedno peru svaka svoju odjeću. One to rade tako da je vade iz drvenih posuda, potom sapunom ribaju na rifljači<sup>195</sup>, ispiru u rijeci i na kraju udaraju njome po drvenom koritu kako bi isprale sve ostatke sapunice. Pritom vode vrlo zanimljiv razgovor koji otkriva mnogo o ekonomskim uvjetima u to vrijeme, ali i povezanosti seljaka s prirodom i zemljom na kojoj se obrađuje neka poljoprivredna kultura:

MICA GABEROVA: Je, tak je to žene! Jašeš s kišom, a vudri toča! I mrazi, i sikašni drugi beteg.

FIKA FRKAČEVA: A cena v štacunu kak turenj!

MICA GABEROVA: A na sejmišču nikakove!

REGICA: Samo čovek zabadaf celo leto hrnda."

BESNA KLARA: Kak je je, al bez zemle nega nika, niti nigdar bo.

FIKA FRKAČEVA: Pa itak saki sam pluje po njoj! A, Bogu za plakati.

MICA GABEROVA: Kaj bi ja zemlju roval, veli Vanš Hajdarov, sem ne morti krt!

FIKA FRKAČEVA: Saki bi štel samo na lefki način gospon biti!

BESNA KLARA: Pazite žene kaj vam velim, predi ili potli more se vragu oditi, al zemla za naveke ostane di je.

(*Gruntovčani*, peta epizoda)

U ovom je razgovoru zanimljivo uočiti nekoliko

detalja. Prvo, seljaci koji žive od poljoprivrede vezani su za vrijeme i vremenske nepogode. O njima im ovisi uspjeh plodova, a upotreba riječi „beteg“ u ovom kontekstu za vremensku nepogodu je snažna jer asocira na to da je loše vrijeme, odnosno priroda, najveći neprijatelj poljoprivrednika, dok je s druge strane i njegov najbolji prijatelj jer da nema nje ništa od poljoprivrednih kultura ne bi uspjelo. Nadalje, seljaci nikad ne znaju kada će se priroda okrenuti protiv njih pa se ne mogu unaprijed pripremiti kako bi zaštitili barem dio onoga za što su cijelu godinu radili. Što će reći da je bavljenje poljoprivredom neizvjestan posao u kojem se u jednom danu može izgubiti cjelogodišnji rad o kojem vrlo često ovisi egzistencija seljaka. Najbolji primjer straha od vremenskih nepogoda je prva epizoda *Božja vola* gdje je prikazano da je tuča jedna od najvećih briga svih mještana Gruntovca. Unatoč tome što se u svakoj epizodi susreću s nekim izazovom i od njih se očekuje određena reakcija u danoj situaciji, gotovo da ni na jednu ne reagiraju toliko panično kao u slučaju tuče. Najburnije reagira Besni kojem bi, zbog količine posjeda, tuča nanijela najveću štetu. Besni tako bijesno dolazi u Cinoberovo dvorište i iz svega glasa viče: „Kaj je, sto vam bogi! Zakaj se ne poca?“ (*Gruntovčani*, prva epizoda)

Druga važna informacija u gore navedenom razgovoru žena je ona vezana uz stanje u ekonomiji. One zaključuju da su cijene u dućanima sve više, a na sajmovima, gdje seljaci najčešće prodaju svoje proizvode, sve niže. Pokazatelj je to novih ekonomskih prilika u kojima se Jugoslavija počela kretati prema tržišnoj ekonomiji, ali još uvijek nije došlo do ujednačavanja cijena na tržištu. Prema Bilandžiću<sup>196</sup> rezultat je to privredne reforme iz 1965. godine do koje je država određivala cijene gotovo svim vrstama robe. Taj je sistem deformirao cijene pa su tako cijene sirovina bile mnogo niže od cijena opreme i robe za široku potrošnju. Tako seljaci za svoje proizvode koji i zbog dolaska konkurencije

194 Ibid., str. 15

195 Predmet izlijebljene limene površine kao pomagalo i podloga za ručno pranje rublja. Izvor: <http://hrvatski.enacademic.com/16442/riflja%C4%8Da> (posjećeno 17. 6. 2018.)

196 Bilandžić, Dušan, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: Glavni procesi 1918–1985*, Zagreb, Školska knjiga, str. 306, 1985.

gube na vrijednosti, dobivaju jako malo, dok one koje ne mogu sami proizvesti skupo plaćaju. U prvoj epizodi Ferči, kada za kombinat beru jabuke, na ovaj način Dudeku objašnjava tu situaciju:

FERČI: Je ni morti jabuka v gradu deset pot skupleša neg tu na drevi? Je ni? A gdo te peneze poje? Reči!

DUDEK: Joj, ne bi ti znal povedati, nisam ja do kraja vu to vpučeni.

FERČI: Kaj si strahu? Je sakome čoveku slobodno povedati di ga tišči.

DUDEK: Zakaj bi bil v strahu? Nisam v strahu, neg kaj bum govoril?

FERČI: V strahu si Dudek, v strahu. Si smo mi v strahu, a nemamo biti komu. Viš, ak ja tu nutri spazim črva kak čuje pak samo čkomim i mislim svoje, sem morti zato jabuki prijatelj? Figu sam prijatelj!

(*Gruntovčani*, prva epizoda)

Ovim dijalogom Kerstner upućuje kritiku jugoslavenskoj ekonomiji i vladajućima koji misle da seljaci ne znaju i ne razumiju kako se formiraju cijene na tržištu. Nadalje, pokazuje na primjeru Dudeka da postoji dio društva koji nije upućen u političke i tržišne odnose pa u njima i ne sudjeluje.

Rečenicom „Saki bi sam na lefki način gospon štel biti“, Fika Frkačeva aludira na status koji poljoprivrednici imaju u društvu. Tako je poljoprivreda postala necijenjeni i seljački posao, a ona zna da nema lakog načina za preživljavanje. Tako su njoj gospoda, odnosno oni koji ne žive od poljoprivrede omraženi i negativna je prema njima jer oni ne rade težak posao poput nje.

Treće, seljaku, zbog neizvjesnih ekonomskih prilika, ono najvrijednije je njegova zemlja. Oni su jako vezani za nju i vjeruju da je ona kapital koji im nikad nitko neće uzeti. Pa su tako rečenice poput: „Našu nam zemlicu niko ni teknuti nesme, branili bumo ju do zadnjeg daha!“ (Presvetli, *Gruntovčani*, peta epizoda), „Seljaku je najveći zakon grunt!“ (Presvetli, *Gruntovčani*, peta epizoda) vrlo česte. Korištenjem umanje-

nice „zemlica“, Kerstner pokazuje ljubav i sraslost seljaka sa zemljom na kojoj je odrastao, na kojoj obitava i koja ga hrani. Nadalje u petoj epizodi, prikazana je Regičina spremnost da brani svoj posjed pred ovcama pa makar i nastradala. Tako ona hrabro i bez ustručavanja, vilama kreće na ovce kako bi obranila svoju pšenicu. U seriji Krešo Golik totalima gledatelja uvodi u prostrane podravske ravnice, a prikazujući scene u kojima se dijalozi odvijaju primjerice u polju kukuruza, kamera je spuštена ispod razine očiju pa je tako vrlo često list ili klip kukuruza u fokusu dok se dijalog odvija u pozadini. Koristeći te filmske tehnike, gledatelj doista ima osjećaj da je prisutan na tom polju i da je sudionik u razgovoru. Najsnažniji dijalog koji pokazuje povezanost seljaka sa zemljom je onaj u desetoj epizodi u kojem Dudek prije odlaska u Njemačku u razgovoru sa svojim jedinim pravim prijateljem govori:

FERČI: Pakeraš se pomali?

DUDEK: Bole me naj zmišluvati. Mi ni vola iti, Ferči.

FERČI: Kaj moreš Draš, takva nam je sudbina. I ja idem z Gruntovca. (...)

DUDEK: Ferči, ja bez doma, nebrem i nebrem. Viš, po cele dane i noći si mislim da vjutro oči oprem, nem više videl svoje dvorišče, škednja, vrta, kaj nem išel črez Batov klanec v šumu, kaj nem išel na Dravu, kaj toga sega nebu više. Da se toga zmislim me tu nutri zapeče. Najrajši bi se za nekaj prijel i vikal: „Nejdem, nikam nejdem!“ Me razmi Ferči, meni je mileše pod svojom hruškom gladen biti, neg sve bogatstvo sveta imeti.

FERČI: Razmem ja tebe Draš, razmem. Samo če čovek ov svet čuti kak ti, vu denešnje vreme nebre dobro prejtj.

(*Gruntovčani*, deseta epizoda)

U ovom dijalogu Dudek je sniman u krupnom planu, njemu dok izgovara ove riječi suze naviru na oči, glas mu podrhtava te se udara po srcu, pokazujući koliko mu teško pada rastanak od njegovog rodnog kraja. On ovdje ne govori

samo o poljima koje ima, nego o cijelom Gruntovcu koji je njegov dom. Rečenica: „Meni je mi-leše pod svojom hruškom gladen biti, neg sve bogatstvo sveta imeti“ jedna je od najpoznatijih rečenica iz cijele serije te se u njoj krije jedna od poruka serije. Seljak će radije biti gladan samo da je na svojem, na onome što je njemu poznato i što neizmjerljivo voli. Bogatstvo tako nije na prvom mjestu jer u očima seljaka, zemlja je bogatstvo. U zadnjoj rečenici koju Ferči izgovara Dudeku, nalazi se jedna od poruka serije. Vrijeme ne pogoduje neagresivnima i blagima koji prilikom donošenja odluka misle i na druge.

U današnje vrijeme, oni koji se ne guraju ostat će iza i neće stići daleko, tako da najčešće bivaju neshvaćeni ili osuđeni od okoline.

Osim za zemlju, seljak je jako vezan za svoje životinje. U *Gruntovčanima* se za stoku upotrebljava termin „blago“, što je i inače bio često upotrebljavani izraz. Upotrebom tog termina sve je rečeno: stoka je za seljaka blago; ona mu olakšava transport, rad u poljoprivredi, hrani ga, od nje dobiva različite proizvode. U seriji je tako u nekoliko navrata pokazan taj odnos seljaka prema blagu. Primjerice, u prvoj epizodi Franca Pišpekova ostavlja posao koji je do onda radila i brzo odlazi u štalu jer je čula da se krava čudno glasa. Također, Regica u drugoj epizodi šalje babicu u staju da provjeri što je s kravom jer joj je zvuk kojim se glasa neprirodan i čudan. Najljepša scena koja pokazuje ljubav i povezanost sa životinjom, scena je u desetoj epizodi u kojoj se Dudek prije odlaska pozdravlja s kravama u staji. On ih pritom gladi, plače i govori: „Ve se nemo tak fletno vidli“ (*Gruntovčani*, deseta epizoda) Nadalje, Krešo Golik često koristi krupne kadrove guski i kokoši koje hodaju po dvorištu ili cesti kao prijelaz iz jedne u drugu scenu.

## Narodni običaji i tradicija

U *Gruntovčanima* se ne prikazuje mnogo tradicionalnih običaja ili vjerovanja, ali ipak, smrti i umiranju posvećena je treća epizoda *Babica su nakanili hmreti*. U selima sredinom 20. sto-

ljeća ljudi su болоvali i umirali u svom domu.<sup>197</sup> Običaj je bio da se tijekom bolesti obilazi bolesnik pa se tako uz njegovu „bolesničku postelju“ okupljaju članovi obitelji i susjedi i mole za spas njegove duše. Bolesnika je obilazila babica ili medicinska sestra, a vrlo rijetko liječnik jer seljaci nisu imali novaca za bolnicu, niti su bili zdravstveno osigurani. Pred kraj bolesti, u kuću je pozivan i svećenik zbog ispovijedi i bolesničkog pomazanja. Dolazak svećenika u kuću obično bi označio kraj života oboljelog. S članovima uže obitelji i prijateljima rješavala su se pitanja nasljeđa, a oporuka je često bila sastavljena u tajnosti pa nije bilo neobično da dođe do obiteljskih razmirica i sudskih sporova među članovima obitelji. U *Gruntovčanima* je prikazan taj običaj okupljanja oko kreveta oboljelog, pa se tako oko babice skupljaju žene i s Dudekom vode ovaj razgovor:

DUDEK: Regica je čuču zaklala, pak bi morti babici juhica pasala.

MICA GABEROVA: Neje ona više ničega želna.

DUDEK: Bi ju juhica itak zjačala.

MICA GABEROVA: Prekesno Draš, ti ona jutra ionak ne vidla. Em gleč kak bogica zgledi.

BESNA KLARA: Kak se sam tak fletno zrušila? Pak je fčera na školskom kravu pasla.

MICA GABEROVA: Ja sam vam fčera još snočka znala da bo denes nekom kraj. Zbudim se okoli pol noći, a vuni se futač glasa. Čuj, čuj, velim, nešči se gore otpravlja. Sem računala na Katu Štefanovu, a i Roza Jagecova mi se vr-tela po glavi, al na staru Helapovku se vište nikak nesam zmisliła.

(*Gruntovčani*, treća epizoda)

U ovom razgovoru vidljivo je kako su seljaci sami sebi vrlo često znali biti liječnici, veterinari pa i proroci. Tako Mica Gaberova vjeruje da je ona

197 Salajpal, Tereza, *Život i običaji u Goli tijekom dvadesetog stoljeća*, Koprivnica, Društvo hrvatskih književnika Po-dravsko-prigorski ogranak, str. 147., 2014.

znala da će netko umrijeti jer je čula da se tvor glasa, što je ona protumačila kao znak nečije smrti.

Nadalje, Salajpal<sup>198</sup> piše da su stariji ljudi smrt predosjećali, mirno je prihvaćali i čekali. Pa tako babica u razgovoru s Presvetlim kaže: „Došiel je moj čas, Imbra, došel. Ve sam čistam na najgi, tam negde do nedelje, ako.“ (*Gruntovčani*, treća epizoda)

## **GRUNTOVČANI — ODRAZ DRUŠTVENE STVARNOSTI**

### Društveni život seljaka

Selo je u to vrijeme živjelo kao proširena zajednica u kojoj se snažno osjećala međusobna i obiteljska pripadnost, a cjelokupni je život bio podređen ritmu dana, tjedna, mjeseci i godišnjim dobima.<sup>199</sup> Zajednica je tako među sobom imala nepisana pravila prema kojima su se rangirali i strukturirali međusobni odnosi te se održavao red. U *Gruntovčanima* se također poštuje osjećaj zajedništva pa je tako cijelo selo složno oko situacija koje im ugožavaju život ili imovinu. Prilikom dolaska ovaca na selo, tuče, izgradnje vodovoda, zatvaranja škole, svi su zajedno, suglasni da je najvažnije obraniti svoje, ali naravno, nemaju svi iste stavove o tome kako bi se to trebalo izvesti. U *Gruntovčanima* nekoliko je mjesta u kojima se okuplja zajednica i raspravlja o svakodnevnim pitanjima ili problemima.

Krčma predsjednika mjesne zajednice Martina Škvorca tako je najčešće mjesto u kojem se sastaju muškarci te ispijajući gemišt pričaju i raspravljaju, a nerijetko i donose odluke. U svakoj epizodi u Martinovoj su krčmi uvijek Gaber, Čvarkeš i lugar Pišta koji ili kartaju ili igraju biljar. Oni najčešće sudjeluju u svim razgovorima te se svojim duhovitim i vrlo često uvredljivim komentarima izruguju sumještanima, podsjećajući ih na njihove pogreške ili stvari koje su prije radili a danas ih se srame. Primjerice, u prvoj epizodi u razgovor između Presvetlog i Martina koji

raspravljaju o plaćanju poreza, oni se ubacuju:

ČVARKEŠ: Se ti Martin zmisliš kaj si za vreme rata govoril?

MARTIN: Kaj takvega?

ČVARKEŠ: Em si govoril po mitingami kak se porez ne plačal i tako dalje, drugovi, i tako dalje.

MARTIN: Kaj ti tu meni, kaj?

ČVARKEŠ: Kaj morti ni tak? Em su tu ljudi pa nek rečeju!

GABER: No i ti si ideš kaj god zapamtiti, si mogel rajši nekaj spametnešega vu glavi zadržati!

MARTIN: Je, da ni mene bilo, ne bi imal zočim pamtiti, frknula bi njemu zdavja ta pijana tikva!

ČVARKEŠ: Kaj se tuliko džašiš? Em si za vremen rata bil obični ekonom, krumpereke si po selu pobiral.

MARTIN: Kaj, kaj si rekel?

PRESVETLI: Pusti Martin, je to ne prava peršona za diskusiju, em su njemu samo bedastoće na pameti.

(*Gruntovčani*, prva epizoda)

Ovaj je razgovor jedan od mnogobrojnih primjera u kojima oni sudjeluju i koji najčešće započinju njihovom kritikom upućenom nekome. Oni su uvijek direktni, posprdni i ironični, ali ne lažu, a to zna i osoba kojoj je upućena kritika. Oni nisu zli i najgore što oni rade je pijenje gemišta na tuđi račun. Ne sudjeluju u akcijama od kojih nemaju koristi, ali ih ni ne sabotiraju. Uvijek su zajedno i međusobno se štite i nadopunjuju u ismijavanju ili kritiziranju. Njihov najveći problem je što ih ostali sumještanici, zbog njihova statusa alkoholičara u društvu, ne doživljavaju ozbiljno niti kao ravnopravne članove za diskusiju unatoč tome što su vrlo često u pravu. Također, kroz njihove humoristične dosjetke, Mladen Kerstner vrlo često upućuje i snažne kritike

198 Ibid. str. 147

199 Ibid. str. 88

političkom sustavu. Martinova je krčma tako stanovnicima Gruntovca poput drugog doma u koji ušetavaju i izlaze, uvijek piju isto pa tako svi osim Presvetloga piju vino, dok on, kako bi i odabirom pića naglasio da je veći gospodin od ostalih, pije pelinkovac. U krčmu se dolazi po pomoć ili savjet od predsjednika mjesne zajednice Martina Škvorca koji u selu uživa poštovanje te je uvijek razuman i vrlo često smiruje situaciju.

Drugo mjesto u kojem se također vode razgovori je briačnica brice Gašpara u koju isto zalaze samo muškarci, a u njoj se saznaju informacije i ogovara susjede. Tako u četvrtoj epizodi muškarci koji sjede u briačnici i čekaju svoj red dok Gašpar brije Presvetlog pričaju o telićima u dvorištu Besnog:

GAŠPAR: Sem nekaj imal čuti da bu Besni povlekel 100 jezerač čistoga, kaj bi to moglo biti?

TUNA PIŠPEK: To ide po kilaži, kolko budu nabrali, tolko bu dobil.

KUZMINEC: Gdo bi rekel da bu jen Đura Mikulec postal najveći gazda vu Gruntovcu?

BLAŽ: Bormeš je.

PRESVETLI: Čuda ja držim do tog bogatstva, veter popuhne i pak je niko i nikaj.

GAŠPAR: Mene zaprav ni briga kulko Besni ima penez v džepu, ali je istina da je zotimi telići celo selo zasmradil, to po mojemu ni higijenski!

BLAŽ: A je fakat Tuna da telići tak smrdiju?

TUNA PIŠPEK: Smrdiju kaj ne, v seli ni nebre drugač neg smrdeti, kaj se tu more.

PRESVETLI: Če bi se si susedi složili i rekli halt, mam bi vun druga slika zišla.

(*Gruntovčani*, četvrta epizoda)

Informacije se također saznaju i u seoskom dućanu i na sajmovima na koje se odlazi kako bi se

kupila stoka ili prodalo nešto od poljoprivrednih proizvoda. Slika sajma u *Gruntovčanima* dana je u drugoj epizodi. Sajam je prikazan kao živo i bučno mjesto na otvorenom gdje osim kupnje, muškarci razgovaraju i jedu.

Još jedno mjesto na kojem se okupljaju građani i na kojem raspravljaju o odlukama koje su važne za cijelo selo su sastanci mjesne zajednice. Oni se u seriji održavaju u mjesnoj školi, a na njima sudjeluju svi jer se tamo odlučuje što će se učiniti s imovinom ili novcima koji pripadaju svima. Teme o kojima raspravljaju Gruntovčani su vezane za zatvaranje seoske škole i gradnju vodovoda. Sastanak vodi Martin Škvorc, predsjednik mjesne zajednice koji određuje tko ima pravo govoriti te on i odbornik Matula sjede za katedrom, dok ostali sjede na stolicama ispred njih. Zanimljivo je primijetiti kako se na sastanku vezanom za zatvaranje škole nalaze i drug Videk iz općine i drugarica iz prosvjete. Oni tako zajedno s Martinom i Matulom vode sastanak, a nekoliko je stvari ovdje zanimljivo. Prvo, Martin se mijenja kad zauzima ulogu predsjednika mjesne zajednice pa tako nosi odjelo i u društvu onih koji se nalaze na višoj poziciji od njega, priča standardnim jezikom, međutim, kad rasprava postane burnija i mještani postanu nezadovoljni, on im se ponovno obraća svojim dijalektom kako bi ih umirio. Gospodin iz općine i gospođa iz prosvjete uvijek govore standardnim jezikom i često koriste termine koji Gruntovčanima nisu poznati kako bi uzdigli sebe i pokazali svoju poziciju moći, ali i kako bi izbjegli odgovore na konkretna i njima neugodna pitanja. Škola se naime zatvara jer u Gruntovcu nema dovoljno djece, a na pitanje o kojem se broju djece konkretno radi, općinar Videk se izvlači rečenicom: „Pa sad, drugarice, ja ne raspoložem potrebnom statistikom, ali prema ranije zauzetim stavovima, smatram da bi broj učenika za školu takvog profila trebao biti, negdje, cirka, dvostruko veći.“ (*Gruntovčani*, treća epizoda) Na tu njegovu rečenicu seljaci reaguju s podsmjehom i prevode je: „Aha, duplo znači, pa tak rečite!“ Time se pokazuje da oni nisu neuki, a to što se služe jednostavnim izrazima nije pokazatelj njihova neznanja ili da ih se može lako prevariti. Riječ se dobiva dizanjem ruke, a svatko ima pravo postaviti pitanje ili dati konstruktivan

prijedlog. Dobri prijedlozi podržavaju se pljeskom, a na loše se burno reagira. Ovaj sastanak koji se pretvorio u raspravu o tome što će se dogoditi sa školskom zgradom u čijoj su gradnji svi sudjelovali, završava riječima odbornika Videka koji kaže: „Koliko mogu ovdje po diskusiji zaključiti, stvar treba riješiti kompleksno, smatram da ne bi bilo oportuno ovdje sada donositi konačnu odluku, treba omogućiti svim biračima na širem planu da sami odluče što je selu ovog časa najpotrebnije.“ (*Gruntovčani*, treća epizoda) Ovom rečenicom Kerstner ponovo upućuje kritiku političkom sustavu u kojem se odlaže donošenje odluka ili se one donose presporo, ali i pokazuje na koji se način političari dodvoravaju svojim biračima. Spominjući mogućnost da narod sam odluči što želi, općinar je postigao svoj cilj: svi su zadovoljni i mirni jer imaju osjećaj da će oni donijeti konačnu odluku. Ipak, seljaci nisu glupi i pri izlasku sa sastanka međusobno komentiraju: „Po kaj smo onda došli.“ „Na kaj smo zgubili vreme.“

## Beklasno društvo različitih

Jugoslavensko je društvo, kako je ranije spomenuto, unatoč ideji o jednakosti i besklasnom društvu, izrazito raslojeno i različito. Mladen Kerstner, svjestan toga da se nezadovoljstvo ljudi njihovim svakodnevnim životom javlja u trenutku kad oni osvijeste svoju različitost koja nužno dovodi do sukoba, u *Gruntovčanima* fabulu temelji na sukobima i suprotnostima. On tako često suprotstavlja i stavlja u odnos pripadnike potpuno različitih slojeva društva koji imaju različite stavove o društvenim, političkim i životnim pitanjima naglašavajući time dodatno nejednakosti u društvu te kritizirajući politički sustav koji je do toga doveo. Gruntovčani tako unatoč tome što žive u svom mikrokozmosu, znaju što se oko njih događa. Vide i čuju kako žive *gastarbajteri*, njihovi susjedi preko ograde ili oni u drugom selu te nezadovoljni svojim životom često iz zavisti rade stvari koje štete drugima. Regica u devetoj epizodi kaže: „Selo je selo, naši ljudi znaju jako hudi biti“, aludirajući na to što su iz ljubomore u stanju napraviti.

Odnosi moći u društvu opisani su u sukobu Dudeka s Cinoberom i Presvetlim, činovnicima i *malim čovjekom*, muškarca i žena, mladih i sta-

rih. Pa je tako za Presvetlog i Cinobera, Dudek uvijek nesposoban, glup i neadekvatan za bilo kakvu političku ili drugu diskusiju. Ovo zadnje se posebno odnosi na Presvetlog kojem je uz novac, koji je inače najveći i najnedostižniji ideal svih Gruntovčana, društveni ugled mjerilo uspjeha. Pa on tako svojim načinom izražavanja, hoda, odabirom pića i djelima uvijek pokazuje da je bolji, inteligentniji i obrazovaniji od drugih. Primjera je u seriji mnogo, a jedan od njih je prikazan u devetoj epizodi u kojoj on Dudeku kaže: „Jen Dudek bu Imbri Grabariću paragrafe tumačil.“ Njegov se položaj u društvu temelji na tome da omalovažavanjem drugih uzdiže sebe, a jedan od primjera je rečenica koju upućuje Regici u trećoj epizodi: „Ti se v zakon ne razmiš pa ti je ne za zameriti“, čime on vrijeđa Regicu i prikriveno, kako to on uvijek radi, poručuje joj da je glupa. On je tako zbog toga što je bolje upućen u ekonomsko-tržišne prilike, uvijek u boljem startnom položaju pa tako u šestoj epizodi prvi počinje zarađivati prodajući trstiku, a u osmoj zbog ranije spomenutih uvjeta koji su doveli do „tržišnog socijalizma“ surađuje s privatnicima unatoč tome što je to protivno zakonu na koji se on uvijek poziva. Njemu su, barem kako prikriveno tvrdi, uvijek na prvom mjestu zakon i volja naroda. Cinober ima mnoge slične karakteristike, samo što je kod njega još više izražena glad za novcima, a ono što ga pokreće je zavist. On uvijek želi biti bolji od Presvetlog, ali mu to često ne uspijeva jer ipak nije dovoljno obrazovan, a vrlo često je i naivan pa ispada smiješan i podvrgnut je ruglu suseljana. Njihova suprotnost je Dudek. Njega nikad ne pokreće novac, a on sam je vrlo blag u ophođenju prema drugima, nije agresivan i izrazito je skroman. On jest naivan, ali ta njegova naivnost ne proizlazi iz toga što je glup, kako ga većina doživljava, nego iz vrijednosti koje ga pokreću. Društvo ga ismijava jer oni u dijalog s njim ulaze s već unaprijed definiranom slikom o njemu kao Dudeku, odnosno jadniku. Regica ga vrlo često upozorava na to da ga sumještani iskorištavaju pa mu tako nakon što je potrošio mnogo novaca u krčmi govori: „Dok im plaćaš pijaču se lepi naspram tebe delaju, to boš te preštímavaju, a samo jemput će im ne platiš, buš videl kak se buju držali.“ Dudek je lik koji je tijekom serije doživio najveću promjenu pa

tako on u prvim epizodama jest naivni bedak, ali u različitim situacijama u kojima se nalazi, on gradi svoj identitet u odnosu na druge te ga postaje svjestan. U devetoj epizodi kad se selo okrene protiv njega on kaže Regici: „Mi je nekak ne vola med ljude iti, sakaj zmišljavaju, bedaka se delaju z mene, ti znaš kakov je Gruntovec. Za njih sam ja Dudek i Dudek bum ostal do smrti.“ (*Gruntovčani*, deveta epizoda)

Zanimljivo je primijetiti kako Regica njemu ni jednom u seriji ne kaže „Dudek“ jer ga ona ne percipira unutar tog istog okvira unutar kojeg na njega gledaju ostali. On je za nju Draš ili Drašek. Ona njega voli, smatra ga poštenim čovjekom, što je za nju najvrijednija kvaliteta i unatoč tome što ponekad grubo reagira jer on ne ispuni njena očekivanja, sve mu oprašta. Ovaj dijalog je njihov najdirljiviji i najdublji dijalog u kojem se vide upravo te, gore navedene karakteristike njihova odnosa.

REGICA: Viš Draš, odnaveke smo bili siromaki, od prvog dana. Gda sam došla vu tvoju hižu, ja sam dobro znala da nejdem bogatunu, da me neš po-gačami šopal, ali sam takaj znala i to da si pošten i vreden čovek, bolši od čudaj drugih. To sam, viš, navek znala. Da nam j bilo najteže, ovak sam si govorila: „Pa jemput se i nama mora posrečiti, nebre biti da samo mi nemo nigdar nikam došli.

(*Gruntovčani*, sedma epizoda)

U Regičinim riječima koje govori Dudeku prije njegova odlaska u Njemačku, sadržani su problemi siromašnih stanovnika koji se s njima teško nose:

„Naj misliti Draš da je meni bogatstvo na pameti i da zato moraš iti v Nemačku. Su tu čudaj težeše stvari vu pitanju, leta idu Draš, a mi smo se na me-njem. Još za ve tu i tam nekaj zaslužiš, onda ja s pola koji dinar zvlačem, kaj bu onda da jenoga dana onemoćamo? Kam pemo? Komu? Gdo nas bu doh-ranil? Če ve nekaj ne stvorimo, pod sta-

rost bumoz z botama i torbama od hiže do hiže išli.“

(*Gruntovčani*, deseta epizoda)

## Položaj žena u društvu

Prema Medvarić-Bračko<sup>200</sup> u 20. stoljeću na selu je postojala stroga podjela između muških i ženskih poslova. Muški poslovi bili su oranje, sisanje žita, rezanje gorica, hranjenje konja i krava, kosidba trave, dok su ženski poslovi uglavnom bili vezani za rad u kući, pripremu hrane, pranje i glačanje odjeće, mužnju krava, hranjenje peradi i svinja, šivanje. U *Gruntovčanima*, osim u poslovima koje obavljaju, između muškaraca i žena postoje i druge razlike. Već je ranije spomenuto da žene nikad ne odlaze u krčmu, ne piju alkohol i vrlo rijetko se bave politikom. Njihovi se razgovori uglavnom svode na ogovaranje susjeda, tako da je vrlo česta scena ona u kojoj nekoliko žena stoji uz ogradu i gleda u tuđe dvorište komentirajući pritom ono što se u njemu događa. Tako one gledajući kako u dvorište Besnoga i njegove supruge dolaze telići, vode ovaj razgovor:

MICA GABEROVA: Pa to je pravo bogatstvo!

KATA OŽBOLT: Im nisam jalna, bože sačuvaj, al kaj nemaju morti dost bez tega, kaj im još više treba?

CILA GRABARIĆ: Em je lajnske leti Besni samo za sebe šest milijoni povlekel.

FIKA FRKAČOVA: Kuliko pa bu ve zgr-nul.

MICA GABEROVA: Bormeš je meni se-jeno, či nešće oče čuda delati, onda nek čuda i ima.

CILA GRABARIĆ: Tak ve veliš, a potlom? Kaj si ne mela čuti kak ti vrugi smrdiju?

(*Gruntovčani*, četvrta epizoda)

Osim što ogovaraju susjede, ogovaraju i jedna drugu pa tako u petoj epizodi one zajedno peru

200 Medvarić-Bračko, Ružica, *Život i običaji u župi Koprivnički Ivanec*, Koprivnica, Baltazar, str. 94., 2011.

odjeću i razgovaraju, ali čim Besna Klara ode, odmah je ogovaraju. Njihovi su odnosi nestalni i ovise o trenutnoj situaciji. U nekim su slučajevima složne i međusobno si pomažu, dok se već u sljedećem trenu svađaju i vrijeđaju. Tako se u četvrtoj epizodi Regica i Besna Klara, koje inače najrjeđe sudjeluju u ovim ženskim ogovaranjima jer nemaju vremena za to, posvađaju zbog kokoši koju je Besna Klara ubila iz osвете.

REGICA: Kaj je! Kaj delaš?

BESNA KATA: Na, požeri si ju i zapamti si saku to čeka kaj na moju stran pričmrlji! Sakoj ja vrata zakrenem, sakoj!

REGICA: Pa kaj si to napravila žena božja? Je to pošteno, je to način?

BESNA KLARA: Ti se isto imaš obraza na poštenje pozivati! Ti!

REGICA: Kaj moreš proti mene reči? Sam bar ja odnaveke suseda kak spada!

BESNA KLARA: Em naj, suseda kak spada, veliš? A je li tvoj Dudek tužbu protiv nas potpisal? Se tak pravi susedi ponašaju?

KATA OŽBOLT: Kak god bilo, tak kokoš vubiti je ne ljudski!

BESNA KLARA: Ve se jena prava s poštene hiže javila. Ljudski veliš? A gdo je nas tre vništiti ste ni pitali je li to ljudski! Onda je nišče nikaj ni pital!

REGICA: Ja sem viš pitala. Vu celom susedstvu jedino sem vam ja, hurma, štangu držala, ali ve je zotim tuliko da znaš gotovo! Ve je šlus z ljubavi, zapamtila buš ti ovu čuču!

*(Gruntovčani, četvrta epizoda)*

Žene u selu znaju biti velika zlopamtila i osvetoljubive, a vrlo često i ne biraju riječi dok se međusobno vrijeđaju. Tako najčešće kao uvredu koriste riječi poput: copernica, slinavica, kača, hurma, languza. One su pod snažnim utjecajem svojih muževa koje uvijek brane ako netko govori nešto protiv njih, a oni se prema njima ponašaju s poštovanjem. Nikad muževi ne vrijeđaju svoje žene, ali zato, ako im se zamjere,

ne štede tuđe. U petoj epizodi, dok muškarcima i dalje raspravljaju što će poduzeti u vezi ovaca koje su sve bliže Gruntovcu, žene odlučno dolaze u krčmu, što njih iznenadi jer to nije uobičajen prizor.

PRESVETLI: Kaj je novega, žene?

LUGAR PIŠTA: Kaj ste nam došle v kupice lukati?

REGICA: Dobro vi znate zakaj smo mi došle!

BESNA KLARA: Naša se muka gazi, a vi tu pijete kak vu svati.

ČVARKEŠ: Ak pijemo, za svoje pijemo!

FIKA FRKAČOVA: Nas žene zanima jel vi i dalje kanite tu dangubiti il na pole iti.

GABER: A kaj ti frfa imaš nas na red pozivati?

GAŠPAR: Nam neju valjda žene komanderale!

ČVARKEŠ: Tak je! Dimo na posel!

BESNA KLARA: Kobila ti lampu vgrizla, hrgeš jeden! Ti buš nas dimo tiral!

REGICA: Je to fala kaj im grunte čuvle-mo i branimo?

PRESVETLI: Mir, mir prosim! Mel sam za pitati, žene, kaj vas je dobrega sim doneslo?

FRANCA PIŠPEKOVA: Nikaj nas dobrega ni sim doneslo, očemo znati kaj se kani proti ovci poduzeti!

PRESVETLI: Če očes moje mišljenje čuti Franca, onda ti morem reči da to pitanje na žene ne spada.

*(Gruntovčani, peta epizoda)*

Iz ovog je razgovora vidljivo da žene nisu u svim pitanjima ravnopravne muškarcima. Prema mišljenju muškaraca, one nisu kompetentne donositi odluke niti naređivati. Ipak, one nisu podređene i glasne su u svojim stavovima i namumima, a u poslu i jednake. Nitko nije pošteđen

napornog i cjelodnevnog rada u selu, pa tako ni one.

## Položaj mladih i starijih u društvu

Mladih u Gruntovcu nema puno, djeca se tek povremeno pokazuju kao statisti koji trče oko traktora ili po dvorištu, a pitanje omladine otvoreno je u trećoj epizodi kada se na sastanku mjesne zajednice za riječ javlja predsjednik omladinske zajednice Ivo te predlaže da se na mjestu stare škole izgrade omladinski dom i nogometno igralište. Njegovi sumještani to ne dočekuju s odobravanjem jer je za njih trčanje za loptom gubljenje vremena. Općenito, mladi su u seriji prikazani u dosta negativnom kontekstu. U desetoj epizodi u razgovoru s Dudekom Ivo ovako opisuje svoju situaciju:

IVO: I tak, vi nas ostavljate.

DUDEK: Kaj moreš.

IVO: Joj kad bi se barem meni tak nekaj trefilo.

DUDEK: Pa tebi je ne sila nikam iti. Ti japa ima lepoga grunta, traktora ste nabavili.

IVO: A kaj ja imam od tega?

DUDEK: Ti ne smeti ta govoriti, čudaj jih bi bilo srečno da imaju napol kaj ti."

IVO: Je to sam tak zgledi, a kad ja imam fraj vas pitam, nigdar! Ve odi v pole, ve blago hrani, ve haj v šumu po drva i tak od jutra do zutra, petek i svetek, zanavek sam zmazani, saki mi v hiži komandera, za saki dinar moram japu heftati, a i to kaj delam v omladinskoj organizaciji se dosta naposlušam. Je to život?

DUDEK: Ti se treba malo strpeti."

IVO: Je, do da? Pored svojeg starog još letima nem svoj čovek. A da vun didem bi se mam bilo bolje, bi lepe peneze služil. Bi si mogel kupiti kaj ho-

ćemo i diti kam očem, a ne ovak.

DUDEK: To si ti samo tak misliš.

IVO: Je pak vidim kak je drugima, v autu se pelaju, oblačiju po modi, s curama po lokalima ideju, a ja?

DUDEK: Je, nije se vu tomu.

IVO: Je, a vu čemu je?

(*Gruntovčani*, deseta epizoda)

U ovom dijalogu vidljiva je razlika između mlađe i starije generacije. Ivo i Dudek imaju potpuno različitu sliku i ideju o tome što život jest. Ivo, kao predstavnik mlađe generacije, ne gleda na rad isto kao i Dudek. Njemu je posao napor, poljoprivreda ga ne zanima, on čuje kako žive drugi, svjestan je da je njegov život drukčiji, zastario i to ga ljuti te i on želi isto. Njemu smeta što je stalno prljav, a obučen je u čistu, modernu, svjetlu jaknu ispod koje nosi košulju i pulover. Sjedi nasuprot Dudeka koji je u uvijek istoj prljavoj i iznošenoj plavoj jakni i starom šeširu. Ovaj razgovor suprotstavlja dva potpuno različita svijeta s različitim vrijednostima i definicijom uspjeha. Dudek mu tako govori da njegovi snovi o boljem životu u inozemstvu nisu realni i da neće biti kako je on zamislio jer bez rada nema ni novaca. Nadalje, Dudek mu govori da treba biti strpljiv u životu jer, ne događa se uspjeh preko noći. Na kraju mu govori da nije sve u materijalnom i da ne čine život automobili i djevojke jer on najbolje zna kako je teško dok moraš napustiti svoj dom. Mladi su tako u desetoj epizodi prikazani kao licemjeri koji istodobno u omladinskom domu za sve stanovnike Gruntovca organiziraju priredbu pod naslovom *Ostajte ovdje*, dok Ivo mašta o tome da ode i moli Dudeka da kad dođe u Njemačku, proba i njemu pronaći neki posao. Otvaranjem Jugoslavije prema svijetu, velik je broj ljudi otišao u inozemstvo za boljim životnim standardom, a taj je trend bio posebno istaknut 1970-ih godina kada je zbog velikih demografskih gubitaka i nedostatka radne snage kao posljedice Drugog svjetskog rata, velik broj ljudi, najčešće s juga Europe i Jugoslavije, odlazio na rad u SR Njemačku. Iako je to useljavanje trebalo biti pri-

vremeno, velik se broj ljudi trajno naselio tamo te su sa sobom doveli i svoje obitelji.<sup>201</sup>

Jedini predstavnik starije generacije u seriji je babica koja je u mnogočemu u raskoraku s novim vremenom pa joj tako u prvoj epizodi Regica kaže: „Najte se, prosim vas, v naše posle vtikati, kaj se vi razmete v današnje življenje.“ (*Gruntovčani*, prva epizoda) Babica je kao i mnogi stariji ljudi u to vrijeme pobožna i bogobožna starica koja unatoč godinama sudjeluje u poslovima oko kuće, pa tako vodi krave na ispašu, hrani kokoši i pomaže oko kuhanja. Inače, odnos prema starijim generacijama je odnos u kojem se oni poštuju, a to se dodatno naglašava upotrebom trećeg lica množine pri obraćanju starijima koji su pošteđeni teških poslova.

## **GRUNTOVČANI KAO KRITIKA POLITIČKOG SUSTAVA**

Iako ne piše političku satiru, Mladen Kerstner u *Gruntovčanima* upućuje snažnu, a vrlo čestu i direktnu kritiku društveno-političkom sustavu. Pojavljuju se dva najčešća obrasca: prvi je kritika kroz humor, najčešće kroz riječi likova Gabera i Čvarkeša, a drugi je direktna kritika koja se očituje u dijalozima među likovima. Kerstner tako u *Gruntovčanima* kritizira birokratiziranost i sporost političkog aparata, odnos činovnika prema *malom čovjeku*, korumpiranost i način zapošljavanja u državnim firmama, prividnu moć koja se daje narodu te upitnu moralnost onih koji su na vlasti. Tim uključivanjem kritike politike u fabulu, Kerstner želi pokazati vladajućima da narod nije zaslijepljen njihovom ideologijom kako oni to možda često misle. Stav seljaka prema politici je vrlo negativan, a sadržan je u rečenici koju Tuna Pišpek izgovara u petoj epizodi: „Kaj pak zmišlate, kakva vas je politika prijela?“ On ovdje u istu rečenicu stavlja politiku i izmišljanje, odnosno kompliciranje, čime daje do znanja da je politika ta koja uvijek sve dodatno komplicira kako bi zadržala svoju poziciju moći. Mnogobrojni su primjeri dijaloga u kojima se kritizira politika, a ovdje će biti izdvo-

jeni samo neki.

Kritika mnogobrojnog i neučinkovitog birokratskog aparata dana je u sedmoj epizodi prilikom sastanka mjesne zajednice. Nakon što se postavilo pitanje financiranja vodovoda, Gruntovčani se počinju buniti jer ne žele financirati vodovod svojim novcima budući da smatraju da je porez ono čime bi se on trebao financirati.

KUZMINEC: A kam idu naši porezi? Kaj ne bi zotim novcima vodovoda mogli zgraditi?

TUNA PIŠPEK Je, a zočim bi unda tulike činovnike plaćali?

(*Gruntovčani*, sedma epizoda)

U reakciji okupljenih, nakon što je Tuna Pišpek ukazao na koji se način troši javni novac, vidljiv je stav javnosti prema birokraciji – prekobrojnim činovnicima. Naime, nakon ove rečenice, svi se posprdno nasmiju, što znači da su svjesni situacije, ali su toliko pomireni s njom da na nju zbijaju šalje. Također, oni ne poštuju činovnike te smatraju da njihov posao nije posao i da je uzaludan te nema nikakvu korist jer se rezultati tog rada ne vide. Također, negativan je stav prema njima jer ponovno naglašava razliku među njima. Tako su oni samo seljaci, dok su činovnici pametna i kvalificirana gospoda.

ČVARKEŠ: Čuj, Dudek, a je li se ti, bumo rekli, kaj razmeš vu tu železnicu ili morti tam samo magazine pomečeš?

LUGAR PIŠTA: Kak se ne bi razmel? Em je naš čovek vu semu špecijalista. Ti Dudek v momentu lokomotivu rastavi i nazaj skup složi.

BESNI: Norčite se vi samo, norčite, ali ja vam velim da je saki seljak ne sam špecijalista, neg ober špecijalista. Da treba pšenicu sejati, krumpira saditi smo agronomi. Če tre napuhnutu kravu spustiti i s kobile smrad stirati, veterinare zamenjamo, a ko, pitam vas, koce skup zbija, šume ruši, lese zdiže,

201 Ivanović, Vladimir, *Geburtstag pišeš normalno – jugoslavenski gastarbajteri u SR Njemačkoj i Austriji 1965–1973*, Institut za suvremenu istoriju, Beograd, 2012..

kleti beli i pokriva? Mi, mi seljaki! (...)  
Nam morti galicu činovniki z rukaj me-  
šaju?

MARTIN ŠKVORC: Če zote strane gle-  
diš, onda si čistam vu pravu.

KUZMINEC: Pak smo mi zdavja vu pra-  
vu, samo nas ne sleduje.

BLAŽ: Baš tak! Se tam nekakova prfula  
nafči par sloveki po mašini vudirati i  
mam je za tri pedlje višesha od sih nas!

KUZMINEC: Je ona, veliju, kvalificera-  
na, a mi smo našem delu samo priščeni!

LUGAR PIŠTA: Bi ti skorom rekel vu  
čem je jena takša kvalificerana!

BLAŽ: Nam nema gdo papereka dati  
da smo spametni.

BESNI: Kaj se plačeš za paperekom, se  
te cifrarije drek vrediju či nega pošte-  
noga posla. Delati treba, delati!

(*Gruntovčani*, deveta epizoda)

Odnos birokratskog aparata i *malog čovjeka*, opisan je situacijom u drugoj epizodi u kojoj Dudek dolazi u lovačko društvo u kojem ga na ulazu dočekuje tajnica. Ona piše nešto na pisaći stroj, jede sendvič i potpuno nezainteresirano sluša Dudeka koji je došao prijaviti štetu koju su mu na kukuruzu napravili jeleni. Ona ni u jednom trenu ne pogleda u njega nego je udubljena u pisaći stroj, a glavu diže tek na kraju razgovora kada mu kaže da lovnik Bahmeca, kojeg Dudek traži, nema u uredu u petak, za vikend se ne radi, tako da je najbolje da se vrati u ponedjeljak. To kaže sa smiješkom te se vraća svom poslu u kojem ju je on prekinuo.

Na korupciju u državnim firmama Kerstner ukazuje u devetoj epizodi u kojoj Cinober domaćim vinom potkupljuje starog skladištara kako bi mogao prokrijumčariti neprijavljeni teret među trstikom, a u istoj epizodi se i pokazuje način zapošljavanja u državnim firmama. Tako Dudek koji je jako dobro obavljao svoj posao pomoćnog skladištara ipak ne dobiva posao jer je uprava željeznica odlučila da će se na to mje-

sto bez natječaja zaposliti zaposlenik koji radi na željeznici u susjednom gradu jer mu je još malo ostalo do mirovine.

Gruntovčani su svjesni da politika neće riješiti njihove probleme pa su tako česti komentari poput:

„Kaj budu nama lajbeki pravdu kroji-  
li“, „Nikaj ja temu ne ne verjem, takve  
popevke mi z leta vu leto poslušamo“,  
„Nam je ne sila ničiju milost čekati, se  
narod dosta načekal!“

U drugoj epizodi, Regica iznosi direktnu i vrlo oštru kritiku nakon što su članovi lovačkog društva zaključili da krave jedu kukuruz jer nemaju dovoljno dokaza da se radi o jelenima.

„Krave su vam pamet pojele, pamet i  
poštenje! I takvi jeni prodani cvitnjaki  
narodu pravicu krojiju! Sramota! Sra-  
mota!“

(*Gruntovčani*, druga epizoda)

Ponovivši riječ „sramota“, ona dodatno naglašava svoju revoltiranost upitnim moralom zaposlenika u javnom sektoru, a na kraju i pljune u pod, čime jasno pokazuje svoje neslaganje i odbojnost prema njima.

## ZAKLJUČAK

Ova je analiza pokazala na koji je način reprezentirano podravsko selo u TV seriji *Gruntovčani* te na koji je način ono predstavljeno vizualno, odnosno kako je opisan svakodnevni život seljaka u podravskom selu nakon Drugog svjetskog rata, prije svega ranih sedamdesetih, te kako su političke, ekonomske i gospodarske promjene utjecale na društvo. Uslijed svih promjena koje su bile vezane uz jugoslavenski sustav samoupravljanja kojim se u proces donošenja odluka željelo uključiti što više radnih ljudi, otvaranje Jugoslavije prema svijetu te promjeni ekonomskih uvjeta koji su doveli do tržišnog socijalizma, društvo je doživjelo veliko raslojavanje. Tako se vrlo brzo oblikovao vladajući sloj birokrata koji je imao veliku moć, ali i ne legitimitet u društvu. Također, razlike između bogatih i siromašnih su se još više produbile, a u svemu je

najviše patilo selo jer je poljoprivreda, na kojoj se prije temeljilo gospodarstvo, uslijed razvoja industrije postala sekundarna, a vrlo često i podcijenjena djelatnost. Gruntovečki mikrokozmos tako pokazuje kako žive seljaci bezemljaši koji su u najtežoj poziciji, mladi koji sanjaju o životu izvan granica Jugoslavije jer vjeruju da se drugdje živi bolje s puno manje rada, stari koji se teško prilagođavaju novom načinu životu, te pokazuje inteligentnije i snalažljivije koji uspjevaju nauštrb slabijih i neagresivnih.

Mladen Kerstner, kao veliki poznavatelj društva i mentaliteta seljaka, primjećuje da su razlike u društvu glavni izvor problema i nezadovoljstva pa tako fabulu i sukobe temelji na suprotstavljanju tih različitih slojeva društva koji upravo zbog toga često i zapadaju u komične situacije. On nadalje, iako ne piše političku satiru, daje snažnu kritiku tom političkom sustavu koji u želji da stvori besklasno društvo, stvara društvo nejednakosti. Kritizira birokratiziranost i sporost sustava koji ne mari za *malog čovjeka* koji je vrlo često toga svjestan i pomiren je s time do te mjere da mu se izruguje i ne poštuje ga. Ukazuje na korupciju i načine na koje se zapošljava u državnim firmama u kojima kvalifikacije nisu potrebne, za razliku od zapošljavanja seljaka u industriji gdje su upravo kvalifikacije, koje seljaci nemaju, isključivi faktor.

Ova je analiza povrdila da su *Gruntovčani* vrijedan dokumentaristički zapis minulih vremena. Osvrnemo li se na teme koje su u *Gruntovčanima* obrađene te sagledamo li sve karaktere koji se u njoj opisuju, možemo zaključiti da je najveća vrijednost ove serije njezina univerzalnost i primjenjivost u bilo kojem vremenu i prostoru. Bez obzira na to što opisuje događaje i ljude minulog vremena, ona u srži govori o vrijednostima i crtama ličnosti koje nadilaze prostor i vrijeme. Svako se društvo sastoji do pohlepnih i zavisnih Cinobera, lukavih Presvetlih koji svoj ugled u društvu temelje na podcjenjivanju drugih, nesnalažljivih Dudeka, razboritih Regica, radišnih Besnih i svih opisanih u *Gruntovčanima* koji žive zajedno u svojoj različitosti s istim ciljem: učiniti svoj život što kvalitetnijim. Osim toga, *Gruntovčani* govore o univerzalnim temama s kojima se susreće svako društvo pa tako ako samo promijenimo kontekst i diskurs, *Grun-*

*točani* mogu biti i slika društva 21. stoljeća. Jer nisu li teme odnosa moći, korupcije, iseljavanja, ženskih prava, sukoba između starijih i mlađih generacija, razlike među različitim društvenim slojevima, teme o kojima svakodnevno pričamo i čitamo u medijima?

*Gruntovčani* su nesumnjivo vrijedan materijal koji se može analizirati iz različitih perspektiva, a ovaj rad pokazuje tek dio potencijala ove serije jer u njemu nije bilo dodatno analizirano pitanje karakteristika pojedinih likova, njihovih odnosa, jezika, niti je puno prostora posvećeno analizi filmske slike koja uz književni predložak čini *Gruntovčane* remek-djelom hrvatske televizijske proizvodnje.

## LITERATURA

Bilandžić, Dušan (1985), *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: Glavni procesi 1918–1985*, Zagreb, Školska knjiga

Bilić, Dubravko (2000), *Mladen Kerstner*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak

Bilić, Dubravko (2001), *Mladen Kerstner: Drame*, Ludbreg, Pučko otvoreno učilište Dragutin Novak

Bilić, Dubravko (2008), *Djelo Mladena Kerstnera*. U: Dražen Ernečić (ur.), *Podravski zbornik* (347–367), Koprivnica

Galić, Mirko (2016), *Leksikon radija i televizije*, Zagreb, Hrvatska radiotelevizija, Naklada

Gaži, Pavle (i sur.) (1977), „Podravka“ i Podravina. U: Franjo Horvatić (ur.), *Podravski zbornik* (5–30), Čakovec

Gunter, B. (2000) *Media Research Methods*, London, Sage

Gillespie, M. i Toynbee, J. (2006) *Analysing Media Texts*, NY, Open University Press

Goldstein, Ivo (2008), *Hrvatska 1918–2008.*, Zagreb, Europapress holding, Novi Liber

Ljevak (dostupno online [https://obljetnica.hrt.hr/static/doc/hrt\\_leksikon.pdf](https://obljetnica.hrt.hr/static/doc/hrt_leksikon.pdf))

Ivanović, Vladimir (2012) *Geburtstag pišeš normalno – jugoslavenski gastarbajteri u SR*

Njemačkoj i Austriji 1965–1973, Institut za suvremenu istoriju, Beograd

Kerstner, Mladen (1976) *Usputne bilješke uz Gruntovčane*, *Republika* 32 (1976), 12

Kerstner, Mladen ml. (2016), *Mladen Kerstner: književnik i otac*, Ludbreg, Gradska knjižnica i čitaonica Mladen Kerstner (dostupno online <http://www.knjiznica-ludbreg.hr/e-knjiga/Kerstner/resources/eKerstner.pdf>)

Kiseljak, Zinka (1999), *Uloga televizijske serije i Mladena Kerstnera u povijesti hrvatske televizije*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (91–103), Ludbreg

Krelja, Petar (1997), *Golikovo stablo*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (17–82), Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, Zagreb

Lončarić, Mijo (1999), *Kerstnerov jezik i ludbreški govor*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (19–45), Ludbreg

Marković, Bojana (2013), *Kreativna upotreba frazema i drugih višerječnica u djelima Mladena Kerstnera – mogućnosti i namjere*, *Jezikoslovlje*, 14. 1., (129–159)

McQueen David (2000), *Televizija: Medijski priručnik*, Beograd, Biblioteka Multimedia

Medvarić-Bračko, Ružica (2011), *Život i običaji u župi Koprivnički Ivanec*, Koprivnica, Baltazar

Peleš, Gajo (1982), *Iščitavanje značenja*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka

Peršić Kovač, Vesna (2015), *Prikaz tradicijskog načina života u TV seriji Gruntovčani*, U: Čimin Robert (ur.), *Podravski zbornik* (189–192)

Peterlić, Ante (2017), *Osnove teorije filma*, Zagreb, Akademija dramske umjetnosti: Hrvatska sveučilišna naklada

Polimac, Nenad (1975), *Svijet podijeljen na Dudeke i Cinobere*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (109–115), Zagreb

Salajpal, Tereza (2014), *Život i običaji u Goli tijekom dvadesetog stoljeća*, Koprivnica, Društvo hrvatskih književnika Podravsko-prigorski ogranak

Skok, Joža (1999), *Priroda humorističnosti i*

*druge ključne osobitosti književnog djela Mladena Kerstnera*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (7–19), Ludbreg

Somek, Petra (2010), *Osnovni tipovi ruralnih kućišta i kuća u Podravini, Podravina*, vol. 9, br. 18, (127–149)

Težak, Stjepko (1986) *Dijalekt na radiju, televiziji i filmu*. *Govor* 3 (1986), 2, (39–50)

Težak, Stjepko (1999), *Kajkavski dijalozi u Kerstnerovim djelima, njihova autentičnost i dramaturška funkcija*. U: Dubravko Bilić (ur.), *Zbornik radova o Mladenu Kerstneru* (45–65), Ludbreg

Turković, Hrvoje (1994), *Koliko smo Dudeki?*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (159–161), Zagreb

Tomić, Živorad (1975), *Likovi naši svagdašnji*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (155–158), Zagreb

Zubčević, Darko (1988), *Redatelj s publikom*. U: Petar Krelja (ur.), *Golik* (115–125), Zagreb

## ČLANCI IZ NOVINA

Aleksa, Ratko (1975) *Između filma i elektronike*, *Vjesnik*, 14. 9.

Aleksa, Ratko (1975) *Tajna zvana nedjeljom u 20.00*, *Vjesnik*, 7. 12.

Boglić, Mira (1980) *Dudekijada*, *Vjesnik*, 13. 9.

Boglić, Mira (1975) *Neponovljivi Draž Katalenić*, *Vjesnik*, 31. 12.

Boglić, Mira (1975) *Suze i bunt Draža Katalenića*, *Vjesnik*, 8. 10.

Br. ,M. (1975) *Premijera Gruntovčana u srcu Podravine*, *Rtv-radar*, *Vjesnik*, 13.-19. 9.

Č. I., (1962) *(Ne)tražimo stručnjaka*, *Glas Podravine*, 15. 9.

Hlup, Katja (2003) *Sagner je zbog Winnetoua postao Dudek*, 30. 10.

Kovačić Zvonko (1975) *Vidiš, takvi smo!*. *Vjesnik* 1. 11. 1975.

Krtalić, Ivan (1975) *Medvjed na lancu*, *Vjesnik u srijedu*, 8. 10.

Kučinić, Diana (1994) *Gruntovec i Gruntovčani dvadeset godina poslije*, *Večernji list* 24. 4.

Kuzel, V., (1962) *Građani rješavaju probleme*, *Glas Podravine*, 27. 1.

Oblak, Danko (1975) *Gruntovčani*, *Večernji list*, 25. 9.

Puljiz, Vlado (1972) *Mladi protiv malog posjeda*, *Borba*, 22. 12.

Radović, Bojana (1997) *Likovi prerasli sami sebe*, *Večernji list*, 19. 8.

Sigetić, Milan (1976) *Otvorena karta Gruntovca*, *Vjesnik* 18. 9.

T. A., (1962) *Veća samoupravna nadležnost mjesnih zajednica*, *Glas Podravine*, 22. 9.

Vukšić, Branko (1989) *Gruntovec u nama*, *Večernji list*, 26. 2.

Zec, Zoran (1975) *Dudekovci*, *Vjesnik u srijedu*, 1. 10.

Zec, Zoran (1975) *Televizija*, *Vjesnik u srijedu*, 12. 11.

## **INTERNETSKE STRANICE**

Gruntovčani cijela serija [https://www.youtube.com/watch?v=ioxLA-\\_dLV4&t=31807s](https://www.youtube.com/watch?v=ioxLA-_dLV4&t=31807s)

# Refleksija najpoznatije Brešanove drame u Papićevu filmu

U svom izlaganju namjeravam se osvrnuti na osnovna obilježja prijenosa i odnosa dramskoga predloška Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u film Krste Papića *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*. Pritom ću se dotaći i sudbine Papićeva filma u inozemstvu te načina na koji je on prezentiran. Papićev je film nastao 1973. godine i to u proizvodnji Jadran filma iz Zagreba i temelji se, dakako, na Brešanovoj drami napisanoj sredinom šezdesetih godina prošloga stoljeća a koja je prvi put bila postavljena na pozornicu 1971.

## UVOD

Nameće se potreba – u skladu s polazištima filološke obrade – na početku kazati nešto o recepciji samoga Brešanova dramskog teksta u doba njegova nastanka, o počecima prikazivanja Papićeva filma te o autorstvu prijevoda govora zastupljena u rečenom filmu.

U srpnju 2012. održala sam predavanje pod naslovom *Shakespeare – Brešan – Papić; prijevod od predteksta do filma* o odnosu Shakespeareova *Hamleta*, Brešanove *posudbe* toga teksta u stvaranju vlastite drame te prijevoda govora u Papićevu filmu. Predavanje je održano u Rijeci u skopu Erasmusova intenzivnoga programa *Pronađeni u prijevodu* (projektni koordinator bila je dr. sc. Sanja Zubčić). Tom prigodom, nakon završena predavanja i radionice, studenti iz Poljske, dakle oni koji su bili upoznati s ovdje zastupljenom Brešanovom dramom i njezinim prikazom na poljskoj televiziji (i kazalištu) s oduševljenjem su komentirali odjek Brešanove drame u Poljskoj. Iz njihove rasprave dalo se zaključiti kako se dobar glas o Brešanovu komadu i opusu u Poljskoj prenosio iz naraštaja u naraštaj pa je tako i generacija studenata početkom drugoga desetljeća 21. stoljeća, nazočna na rečenom traduktološkom predavanju/radionici,

bila itekako upućena u Brešanovo stvaralaštvo. Usudila bih se reći: možda čak i bolje od prosječnoga studenta kroatistike na našim sveučilištima.

## O POČETNOJ RECEPCIJI PREDLOŠKA I FILMA TE PITANJU PRIJEVODA

Razumije se da sudbinu svakog autora koji se nastoji predstaviti inozemnoj publici određuje u velikoj mjeri i prijevod njegovih/njezinih tekstova na jezik zemlje odnosno kulture primateljice. To posebice vrijedi za hrvatske pisce koji su u prošlosti bili dostupni u nerijetko manje kvalitetnim prijevodima, pogotovu onima na engleskom jeziku. Tako, kako bi se dobio uvid u recepciju nekoga dramskoga komada, ne samo u prostoru u kojemu je nastao nego i u inozemstvu, možemo se osvrnuti na način na koji je komad dočekan na temelju prijevoda. Tako, raspravlja li se o prijevodima dramskih tekstova iz razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata, nadaje se upravo primjer Brešanove groteske *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, koja je u nekim stranim zemljama, a poglavito – kako je već rečeno – u Poljskoj, doživjela izuzetnu popularnost na kazališnim pozornicama ali i u televizijskim preradbama, posebice tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina.

Na samom početku želim kazati kako podaci o sudbini predstave ili predstava temeljenih na Brešanovu poznatom predlošku te filma nisu osobito dostupni ni transparentni. O razlozima tomu možemo tek nagađati, s obzirom na političke i s njima u vezi administrativne okolnosti u sedamdesetim i osamdesetim godinama u bivšoj državi. Autor Ivo Brešan nije znao mnogo o sudbini filma jer je sam film bio pod autorskim vlasništvom i pravnom ingerencijom Jadran-filma, koji ga je proizveo 1973. godine.

No, vratimo se nakratko na samu dramu i prvu predstavu. Prema riječima prevoditelja Brešanove drame čiji je prijevod objavljen u časopisu *Most* 1992. godine, Williama E. Yuilla, sama je predstava prema Brešanovu tekstu prvi put izvedena u zagrebačkom Teatru &TD 19. travnja 1971. godine<sup>202</sup>, nastala je 1965. /u danima zamaha Hrvatskoga proljeća, op. HP/ te je bila dočekana s oduševljenjem publike ali i odobravanjem kritike, kako tvrdi spomenuti Yuill<sup>203</sup>, onodobni profesor na German Studies na Bedford College (University of London). O uspjehu Brešanova komada on piše u člancima objavljenima u *Slavonic & East European Review* u listopadu 1983. te u članku *Translator's Afterthought* tiskanom neposredno iza njegova spomenutog prijevoda *Predstave* u časopisu *Most (The Bridge)*; pritom svjedoči o popularnosti Brešanova komada koja se iz domaćega prostora proširila Europom (Njemačkom, Poljskom, Mađarskom itd.<sup>204</sup>) a bilo je izgleda i da se drama postavi na pozornicu engleskoga govornog područja, u čemu se nažalost – prema Yuillovu kazivanju – nije uspjelo.

Ustvari, komad je doživio veliki uspjeh tako da zabraniti ga značilo bi izazvati javni metež; stoga se trijumfalni pohod Brešanova *Hamleta* nastavio – ne samo diljem čitave Jugoslavije, nego i u inozemstvu – u Njemačkoj, Poljskoj, Mađarskoj i brojnim drugim zemljama, i komunističkim i nekomunističkim. Postojala je nada da će se europski odjek proširiti i na Ujedinjeno Kraljevstvo, moguće čak i na Sjedinjene Države, tako da je ovaj prevoditelj najprije pokušao prenijeti tekst u engleski jezik.<sup>205</sup>

U istom članku Yuill tvrdi da je jedna engleska glumačka skupina dobila autorska prava za izvođenje, ali da nije bila u mogućnosti pronaći novčana sredstva neophodna za postavljanje komada na pozornicu.<sup>206</sup> O prijepornosti ali i neospornoj popularnosti Brešanove drame u sedamdesetim godinama u hrvatskom (i onodobno općenito jugoslavenskom prostoru) govori upravo spomenuti tekst.<sup>207</sup> Yuill ističe kako je Brešanov komad doživio veliki uspjeh te da je, dapače, 1973. dobio prestižnu Gavellinu nagradu a i najstroža kritika morala joj je priznati

202 William E. Yuill, *The 'Grotesque Tragedies' of Ivo Brešan*, *Slavonic & East European Review*, Vol. 61, No. 4 /Oct., 1983), p. 528.

203 U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* objavljen je članak Gige Gračan o Williamu Edwardu Yuillu, gdje se W. E. Yuill spominje kao „(...) škotski germanist i prevoditelj (Glasgow, 1. X. 1921. – Zagreb, 22. VI. 1997.). Završivši prestižni Robert Gordon's College u Aberdeenu, upisao se 1940. na Aberdeensko sveučilište. (...) Nakon umirovljenja preselio se u Zagreb i posvetio prevodjenju s njemačkoga, ponajviše za uglednoga oksfordskog nakladnika Blackwell (...) te, još intenzivnije, s hrvatskoga. U Zagrebu su mu 1992. izišli prijevodi Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* te zbornik *Hrvatsko ratno pismo*, u kojemu je redaktor i autor većine prijevoda. Mnogi njegovi prijevodi hrvatske poezije uklopljeni su u radove drugih prevodilaca na engleski; niz prevedenih eseja i studija o hrvatskim autorima poslužio je za prezentaciju u javnim i stručnim prigodama, a neki su otisnuti u hrvatskim i inozemnim publikacijama. Posmrtno mu je objavljen prijevod drame T. P. Marovića *Antigona, kraljica u Tebi (Relations, 2004, 3–4)*. Preveo je velik broj tekstova hrvatskih povjesničara umjetnosti za kataloge, zbornike i monografije. Njegove prijevode s hrvatskoga rese jasnoća, i, gdje to izvornik iziskuje, maštovitost kakvom se rijetki prijevodi na engleski mogu podičiti.“ (*Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 4 /S-Ž/, gl. ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2012., 492–493)

204 Yuill u članku objavljenom u *Slavonic & East European Review* ističe da je prva izvedba u Njemačkoj ovdje predmetnoga Brešanova komada održana u Thalia-Theater u Hamburgu 14. siječnja 1979. (*Slavonic & East European Review*, Vol. 61, No. 4 /Oct., 1983, p. 529.)

205 „In fact, the play was such a popular success that to ban it would have been to invite a public outcry, and so Brešan's *Hamlet* continued on its triumphant way – not only through the whole of Yugoslavia, but abroad as well – in Germany, Poland, Hungary and a number of other countries, both Communist and non-Communist. It was the hope of spreading its European echo to the United Kingdom, and possibly even the United States, that the present translator first attempted to put the text into English“. /Prevela s engleskog na hrvatski Helena Peričić./ Usp. William E Yuill, *Translator's Afterthought, Most (The Bridge)*, Croatian Writers' Association, Zagreb, 1992, 1–2, p. 263. (Na ukazivanju na ovdje spominjane priloge u časopisu *Most (The Bridge)* iz 1992. zahvaljujem kolegici Gordani Čupković.)

206 Usp. ibidem.

207 Usp. ibidem.

vrijednosti u kritiziranju socijalističkoga svjetonazora i prakse u onodobnoj Jugoslaviji.<sup>208</sup>

U svom pismu koje je autorici ovoga priloga poslala 2018. godine supruga gospodina Williama E. Yuilla, gospođa Nada Yuill tvrdi da je profesor Yuill „uspio sakupiti skupinu netom diplomiranih glumaca i u našem malom londonskom stanu podijelio uloge i zakazao prvi pokus“. O tom pismu bit će ovdje govora i nešto kasnije.<sup>209</sup>

Prema informaciji koju sam dobila od Vinka Brešana, sina Ive Brešana (a i sudeći po rijetkim podacima s nekih – ne osobito pouzdanih – internetskih portala<sup>210</sup>), Papićev je film pod naslovom *Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja* prikazan na Međunarodnome berlinskom filmskom festivalu (Zapadni Berlin) koncem lipnja ili početkom srpnja 1974. (preciznije, između 21. lipnja i 2. srpnja 1974.), oko godinu dana nakon što je bio praižveden, no nije mi poznato je li prikazan upravo s prijevodom govora u Papićevu filmu – o čemu sam pisala u jednom svom radu prije nekoliko godina – a koji je pogreškom pripisivan Williamu Yuillu. Budući da je prijevod naslova identičan, moguće je da je prijevod prikazanog Papićeva filma korišten u Berlinu istovjetan prijevodu u verziji filma kopiju kojega sam dobila od Hrvatskoga filmskog arhiva u proljeće 2012. O tomu međutim nema podataka koji bi doveli do pouzdanijeg zaključka. Radi se o prvoj stranoj projekciji rečenoga filma. Premijera u bivšoj SFRJ održana je 5. lipnja 1973. (nema podataka o točnom mjestu prvoga prikazivanja). Film je bio prikazan i na 20. Pulskom filmskom festivalu (između 26. srpnja i 1. kolovoza 1973.) na kojemu je Ljubiša Samardžić nagrađen Zlatnom arenom za glumu, i to za ulo-

gu Mačka upravo u ovdje predmetnomu Papićevu filmu. (Tu je ulogu u filmu trebao navodno dobiti hrvatski glumac Špiro Guberina, no izgleda da je i pri podjeli uloga politika učinila svoje.) Nisam međutim uspjela dobiti informaciju o prevoditelju niti iz organizacije Filmskoga festivala u Puli; naime, tamo nisu znali u čijem je engleskom prijevodu titla tada film prikazan i je li uopće u Puli film prikazan s engleskim prijevodom. Od gospodina Jurja Kukoča iz Hrvatskoga filmskog arhiva (iz Odjela Hrvatskoga državnog arhiva) stigla mi je 2015. informacija kako, prema godišnjaku *Jugoslavenska kinematografija (dokumentacija)* (izdanje: Jugoslavija film), film u početku uopće nije bio distribuiran u inozemstvu. Prvi podaci o inozemnoj distribuciji zabilježeni su za 1978.<sup>211</sup> To da je nakon festivala u Berlinu film bio distribuiran u inozemstvu tvrdi i Vinko Brešan.<sup>212</sup> Do informacija o recepciji toga filma izvan tadašnje Jugoslavije, unatoč svom nastojanju, nisam uspjela doći. Film je bio izvezen u SAD i Sudan<sup>213</sup>, ali mi nije poznato je li film u prijevodu koji je dostupan u samom filmu ili bilo kojem drugom prijevodu na engleski jezik ikad prikazan u engleskom jezičnom prostoru te kakve su eventualno bile reakcije na dotični prijevod pa i na sam film kao umjetničku cjelinu.<sup>214</sup>

Povijest toga filma pa i njegova dramskog predloška zbog svoje složenosti pružaju mogućnost različitoga aspektiranja potencijalno cjelovitijega predočavanja prijevoda o kojemu je ovdje riječ.

Mogli bismo slijediti crtu istraživanja prijevoda (odnosno preinaka u govoru) koja bi imala polazište u samome predtekstu Brešanova komada, tj. u Shakespeareovoj tragediji *Hamlet*, potom

208 Usp. ibidem.

209 Pismo je napisano 27. lipnja 2018.

210 [https://en.wikipedia.org/wiki/24th\\_Berlin\\_International\\_Film\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/24th_Berlin_International_Film_Festival)

211 Gospodinu Jurju Kukoču autorica priloga zahvaljuje na spomenutim informacijama.

212 Ovo su podaci o „prilivu od izvoza“ Papićeva filma: za godinu 1978. on je iznosio 23.505 dinara za „prava prikazivanja“. Za 1979. godinu zabilježena je dobit od 70.117 dinara za „prava prikazivanja“ te 121.002 dinara za „materijal“ / „materijal“ – zaključuje J. Kukoč – značio bi prihod od kino-ulaznica., op. HP/.

213 Juraj Kukoč uputio nas je na to da na web-stranici Filmskih programa postoje podaci o izvozu filmova, koje je prikupio Nenad Polimac. Prema tim podacima, film je izvezen u SAD i Sudan ([http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=152](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=152)) Usp. [http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=152](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=152)

214 Isto: [http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=152](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=152)

bi se linija provlačila kroz Brešanov dramski tekst kao predložak scenariju, nakon čega bismo je mogli nastaviti povlačiti prema filmu kao umjetničkoj cjelini koje je scenarij temeljen na ovdje predmetnomu Brešanovu predlošku a da bismo se u povlačenju crte prevoditeljske analize u konačnici zaustavili na engleskom prijevodu jezika odnosno replika koje u filmu izgovaraju glumci.

## NEKE NARATIVNE NEPODUDARNOSTI IZMEĐU DRAMSKOG TEKSTA I FILMA

Kako je rečeno, kao autorica izlaganja već sam se bavila prijevodom na engleski jezik onoga što govore glumci odnosno likovi u filmskom scenariju, što je rezultiralo zaključcima o načinu na koji je koncipiran sam Papićev filmski rukopis. Njegov je film oslobođen primjerice instrumenta naratora (što je sredstvo koje može biti zastupljeno u pripovjednom tekstu); dakako da nema ni didaskalija (koje su obilježje, razumije se, dramskoga teksta) pa doista, kad je o prevođenju riječ, ovom se prigodom autorica priloga bavi isključivo onim što govore glumci odnosno likovi u scenariju. Uvidom u filmski narativ može se uočiti kako u filmu nisu zastupljene tri teksta koja su u dramskom komadu umetnuta nakon Prve, Druge i Četvrte slike, a koja reproduciraju neku vrst radioemisije iz kulture odnosno politike.<sup>215</sup> Dakle, to je primjer dijelova predloška koji je posve odstranjen u filmskom scenariju.

Valja pritom imati na umu kako u šezdesetim i sedamdesetim godinama prošloga stoljeća, u vrijeme kad je radnja Brešanova komada smještena u prostor u kojemu je nepismene populacije u SFRJ bilo u razmjerno velikom broju, radio je vrlo često shvaćan kao „slobodarski medij“ putem kojega su obavijesti dopirale i do

neškolovanih odnosno nepismenih, a kojima pisana riječ nije mogla biti izvorom informacija. (Znamo uostalom da upravo u tim desetljećima i domaća književna proizvodnja vrvi od brojnih vrlo kvalitetnih i istaknutih radio-drama – poput Slamnigovih, Šoljanovih i Paljetkovih – koje su, kao uostalom i Brešanov komad, sebi osigurale antologijsko mjesto u povijesti hrvatske radio-odnosno dramske proizvodnje.) Međutim, u Brešanovu komadu – s obzirom na duh prostora koji pokazuje te širega ideološkoga konteksta socijalističkoga ustroja bivše države – ono što je uključeno odnosno izrečeno u sklopu umetnutih radijskih ulomaka predstavlja taj medij radija kao represivan i manipulirajući pa se čini kao da iz radio-uređaja izlazi glas nevidljiva svemoćnoga političkog autoriteta koji određuje što je u (socijalističkom, jugoslavenskom) društvu – i njegovoj kulturi (pa i kazalištu, jer se u trećem tekstu nudi osvrt na najnoviju režiju Shakespeareova *Hamleta* u HNK!)<sup>216</sup> – prihvatljivo a što nije.

Tako se u tim radijskim tekstovima u Brešanovoj temeljnoj drami aludira na „ostatke klasnih kapitalističkih odnosa“<sup>217</sup> i spominje „članstvo zadruga koje se nije u potpunosti saživjelo s duhom kolektivizma pa ono pokazuje stanovite privatno-vlasničke tendencije“.<sup>218</sup> Razumljivo je da se takve misli dadu povezati sa sudbinom oca Joce Škokića (Škoke) alias Hamleta u Brešanovu komadu – bilo u liku koji glumi u seoskoj predstavi, bilo u hamletovskom profilu samoga Joce kao lika čiji je otac pripisanom mu krađom uvršten u kategoriju kriminalaca, odmetnika „privatno-vlasničkih tendencija“, da bi bio nepravedno optužen, zbog čega je odlučio okončati život samoubojstvom.

Nadalje, napomenuli bismo kako se filmski scenarij Papićev i Brešanov, osim izuzećem spomenutih tekstova s radija, razlikuje u nekim pojedinostima od same priče u dramskom predlošku,

<sup>215</sup> Riječ je o tekstovima najavljenima didaskalijom „Čuje se radioemisija“: nakon svršetka Prve slike (str. 28–29); nakon svršetka Druge slike Prvog dijela (str. 45–46); nakon svršetka Četvrte slike Drugoga dijela (str. 81–83); u Ivo Brešan, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Lektira d. o. o., Kostrena, 2016.

<sup>216</sup> Usp. Ivo Brešan, op. cit., 81–82.

<sup>217</sup> Ibidem, 45.

<sup>218</sup> Ibidem.

a uz to je narativna koncepcija u filmu rasporedom drukčija pa i kraća a u nekim sastavnicama izmijenjena. Primjerice, Jocin se otac u drami objesi u zatvoru, dok se u filmu prikazuje kako se, vrativši se u Mrdušu Donju, primiče gomi-li koja na otvorenom prostoru gleda izvedbu predstave *Hamlet*; potom Jocin otac odlazi do pruge. O tomu da se bacio pod vlak u filmu doznajemo od željezničara koji to dojavljuje mještanima tijekom izvedbe njihova *Hamleta*.

## AUTORSTVO PRIJEVODA GOVORA U FILMU

Međutim ovdje je, držim, drugo značajno pitanje vezano za produkciju i prezentaciju predmetnoga filma: ono koje se dotiče autorstva samoga prijevoda zastupljena u kopiji filma u koju mi je bio omogućen uvid. Kako je rečeno, pokušala sam doći do bilo kakve informacije koja bi upućivala na pravo ime autora prijevoda zastupljena u filmu.

Engleski naslov filma, kako je rečeno, glasi isto kao i naslov pod kojim je on prikazan na Međunarodnom berlinskom filmskom festivalu 1974. godine: *Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja*. U početnoj i odjavnoj špici filma nigdje nažalost nema naznačenog imena prevoditelja ili prevoditeljice na engleski jezik.

Što se tiče pitanja autorstva prijevoda, valja napomenuti kako referentne građe i informacija o tom prijevodu zapravo ni nema, a od predstavnika Jadran Filma iz Zagreba, ustanove koja je (prema spoznajama autorice priloga) vlasnicom prava prikazivanja filma kao intelektualne ili umjetničke građe<sup>219</sup> – gospodina Edina Muharemija – stigao je 2018. godine do autorice priloga odgovor kako Jadran Film d. d. nema dostupnu informaciju o tome čiji je prijevod

titlova u Papićevu filmu.<sup>220</sup> Autorici nije poznato je li Papićev film ikad u Hrvatskoj – bilo u bivšoj Jugoslaviji bilo u novoj državi, tj. nakon 1991. – javno prikazivan upravo s (tim) engleskim titlom odnosno prijevodom. U to čak ni autor drame i suautor scenarija, Ivo Brešan, nije bio upućen. Tako je barem suditi prema Brešanovoj *e-mail* poruci od 10. prosinca 2015. upućenoj autorici ovih redaka u kojoj on tvrdi da je prijevod na engleski načinio „R. Yuil/I/“: „(...) Komad je na engleski preveo Rober Yuil /Yuill, ispr. HP/ (inače član McLeanove misije kod Tita). On je već odavno mrtav. Je li komad u njegovu prijevodu gdje igran, o tome nažalost ne znam ništa.“

Tako smo dospjeli do prijevoda koji nosi naslov *The Performance of Hamlet in Central Dalmatia*; objavljen je u *Mostu* 1992. godine (u broju 1–2) a autor mu je William E. Yuill. Međutim, ime toga prevoditelja (William) ne slaže se s imenom (Robert Yuil/I/) koji je autorici priloga spomenuo sam Ivo Brešan. Podataka o „Robertu“ (jer je po svemu sudeći početna informacija o Yuillovu imenu bila pogrešna) – nema, ali se autorici u vezi s Williamom E. Yuillom javila ovdje spomenutim pismom gospođa Nada Yuill, i to upravo po objavljivanju u *Vijencu*<sup>221</sup> napisala o – u Zadru u svibnju 2018.<sup>222</sup> – održanom međunarodnom znanstvenom skupu posvećenom stvaralaštvu Ive Brešana. Ona u svom pismu navodi da je njezin suprug, gospodin William E. Yuill, preveo *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja*, te da njezin:

„(...) pokojni suprug – a ponešto i ja – puno smo se trudili oko prijevoda, dogovaranja s Ivom Brešanom o autorskim pravima za izvođenje u UK, jer je moj suprug, čim smo vidjeli izvedbu u ITD-u, rekao kako će to sigurno postići veliki uspjeh kod britanske publike. Svojim silnim entuzijazmom on je preko londonskog sveučilišta, gdje je radio kao profesor germanistike, uspio

219 Neke informacije o filmu mogu se doznati na stranici [https://en.wikipedia.org/wiki/Acting\\_Hamlet\\_in\\_the\\_Village\\_of\\_Mrdusa\\_Donja](https://en.wikipedia.org/wiki/Acting_Hamlet_in_the_Village_of_Mrdusa_Donja) gdje se spominje da je film nastao 1973. godine te da mu je producent bio Sulejman Kapić.

220 Tu informaciju autorica je dobila je putem *e-mail* poruke od gospodina Edina Muharemija 16. svibnja 2018.

221 <http://www.matica.hr/vijenac/633/drama-kao-zivot-27965/> Članak koji je 2018. u broju 633. *Vijenca* objavljen pod naslovom *Drama kao život* napisala je Marijana Rošćić.

222 Međunarodni znanstveni skup o djelu Ive Brešana održan je pod nazivom *Prvi Brešanov svibanj* na Sveučilištu u Zadru od 18. do 20. svibnja 2018. Autorica ovoga priloga bila mu je inicijatoricom i predsjednicom Programskog odbora.

sakupiti skupinu netom diplomiranih glumaca i u našem malom londonskom stanu podijelio uloge i zakazao prvi pokus. Na našu veliku žalost glumica kojoj je dodijeljena uloga gostioničarke Majkače izjavila je da nažalost ne može prihvatiti ulogu u kojoj izgovara tolike obscene riječi i naša se glumačka družina raspala. Moj suprug tada nije imao volje dalje se truditi oko predstave *Predstave*.

1985., po njegovu umirovljenju, došli smo živjeti u Zagreb i on se počeo intezivno baviti prevođenjem iz hrvatskog na engleski."

Prijevod govora u filmu na engleski jezik upućivao je u prvi mah na Williama E. Yuilla. Međutim, kako je napomenuto, ime toga prevoditelja (William) ne slaže se s imenom (Robert Yuil/I/) koji mi je bio spomenuo sam Ivo Brešan. Prijevod naslova i sam tekst prijevoda kao i njegov naslov u časopisu *Most*, uvelike se razlikuju od prijevoda govora u samom filmu pa je malo vjerojatno da je prijevod u filmu potekao od Yuilla. Naslov se Yuillova prijevoda – *The Performance of 'Hamlet' in Central Dalmatia* – objavljen u, kako je ovdje rečeno, časopisu *Most (The Bridge)* razlikuje od onoga zastupljena u filmu, što upućuje na to da Yuill nije autorom verzije engleskoga prijevoda govora u Papićevu filmu.

Usporedbe radi, u nastavku se na temelju dvaju izabranih ulomaka iz Brešanove drame iznose Yuillovov prijevod i onaj u filmu. Yuillov prijevod glasovita Hamletova monologa u preradi lika učitelja Andre Škunce uklopljen je u članku *The 'Grotesque Tragedies' of Ivo Brešan* što ga William E. Yuill objavljuje u *The Slavonic and East European Review*, Vol. 61, No. 4 (Oct., 1983), pp. 528–545. Potom će biti citiran prijevod istoga ulomka koji nalazimo u predmetnom filmu u kojem engleski prijevod naslova glasi *A Village Performance of 'Hamlet'*.

Brešanov predložak, Papićev film, op. HP:

„Ili jesam ili ti ga nisam,  
Niti znadem ko sam niti di sam,

Il ću biti ili to ga neću,  
Il ću pasti u nevolju veću.  
Aoj, kralju, pljunem ti u lice,  
Zašto gaziš narodne pravice?  
Odi amo, boga li ti tvoga,  
Pa da vidiš, brajko, ko će koga.  
Kad te moja kujica propara,  
Neće tebi tribati likara.  
Nećeš našeg uživati truda,  
Neg ćeš isti od labuda muda."

Yuillov prijevod:

„The question is, will I screw him, or  
he screw me?  
'This better to persist and yet to fill  
Than let that bastard Claudius prevail.  
I spit upon a king that dares to spite  
And trample underfoot the people's  
right!  
Come on, my friend, and show what  
you can do:  
I've wiped my arse with better men  
than you!  
My blade will slit your throat from ear  
to ear  
And finish off your dastardly career!  
No more you'll suck our blood! Reven-  
ge is sweet:  
We'll cast you down and give you dirt  
to eat!"<sup>223</sup>

Prijevod u Papićevu filmu:

„I am, or I am not  
Know not who I am nor where I'm,  
I'll either be or I'll fail,  
And leave this mortal vale.  
In your face I spit, king,  
For people's rights trampling.  
Come here, you devil's son,  
Come and let me do you through  
No doctor will help you.  
Now give up our boil's labour,  
Eat bullshit in yonder stable."

Drugi primjer koji upućuje na to da prijevod u Papićevu filmu ne stoji ni u kakvoj vezi s Yuillo-

223 W. E. Yuill, *The Performance of 'Hamlet' in Central Dalmatia*, *Most (The Bridge)*, a Journal of Croatian Literature, published by the Croatian Writers' Association and in cooperation with the Croatian P. E. N. Centre, Zagreb, 1992, 1–2, p. 541.

vim prijevodom (po svemu sudeći, namijenjenim pozornici) jest onaj koji se vezuje za pjesmu koju u završnici filma recitira uz kolo lik Šimurine:

„Čaše, pjati, žlice, demižuni,  
Pečeno meso i dobri bokuni,  
Pohano pile i but od janca,  
Teleća noga i bubrig od prajca,  
Paprišnjak, kapula, frigana jetra  
Vino iz konobe svetoga Petra,  
Slanina, kobasa i srce na žaru,  
Donesi kumašina rakiju staru,  
Pršut, kapula i paški sir  
Neka se znade da nam je pir!“

Yuillov prijevod:

„Glasses and platters and bottles and dishes,  
Roast beef and pudding and all kinds of fishes,  
Tasty fried chicken and mutton in slices,  
Succulent pork and fresh kidney with spices:  
Pepper and parsley and garlic to savour,  
Washed down with wine of a full-bodied flavour,  
Bacon and sausages, hearts on a skewer;  
Old vintage brandy tastes better than newer!  
Smoked ham and garlic, cheeses galore!  
Come out and join us, come by the score!  
(...) Quicker, quicker, quicker, quicker!“<sup>224</sup>

Titlovani prijevod motrenoga ulomka u Papićevu se filmu od gore navedenog razlikuje u mnogim pojedinostima i glasi ovako:

„Glasses, plates, spoons, demijohns,  
Roasted meats in big chunks,  
Fried chicken, a leg of lamb  
A leg of veal and pig's kidney,  
Fried onions and fried liver  
And fine wine from St. Peter's cellar

Bacon, sausages and grilled heart  
Bring that brandy, You old tart  
Smoked ham, onions and cheese of goats  
May everybody know we're having a ball!  
Faster! Faster! Faster!“

## GOVOR ZASTUPLJEN U FILMU I NJEGOV PRIJEVOD

Fokusirajući se na govor u filmu tj. na scenarijsku verziju govorne građe, možemo razlikovati (barem) tri vrste govora za prevođenje:

Kao prvu vrstu možemo odrediti standardni jezik kojim govori npr. učitelj Andro Škunca, a tu je i jezik spominjanih radijskih ulomaka.

Drugu bi predstavljao dijalekt kojim govore mještani imaginarne Mrduše Donje smještene u Dalmatinsku zagoru; tom se govoru pridružuje i jezik prepjeva odnosno Mrdušanima prilagođena Shakespeareova komada koji je načinio učitelj Škunca.

Treću vrstu čini jezik – u ovom slučaju – Bogdanovićeve prijevoda samoga Shakespeareova *Hamleta* kao literarnoga predteksta koji je Brešanu poslužio za intertekstualno strukturiranje groteske *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*.

Prvi tip govora predstavlja vjerojatno najmanju poteškoću za prevoditelja na engleski jezik, makar se u ovoj vrsti govora problem javlja u korelaciji odnosno prezentaciji stanovitih ontološko-idejnih komponenti, to jest – konkretno u Brešanovoj drami – ideoloških sastavnica koje mogu biti teže razumljive gledatelju/čitatelju iz stranih jezičnih, kulturnih i svjetonazorskih sredina odnosno političkih uređenja kojima su nepoznata ideološka obilježja implicitna Brešanovoj groteski odnosno kraju ili populaciji koje Brešan opisuje.

Drugu vrstu, dijalekt mještana Mrduše Donje – izrazito je zahtjevno prevoditi jer uključuje specifičnosti kraja u kojem se govori, a koje podrazumijevaju zemljopisne, folklorne, tradicijske

224 Ibidem, 243–244.

sastavnice svakodnevnoga života, posebice ruralnoga stanovništva; osim toga, on je obilježen korištenjem poslovice, narodnih izraza, lascivnih fraza i vulgarnih poštapalica – koje je teško uspješno prevesti ili im naći odgovarajućega pandana u jeziku primatelju ili kulturi kojoj taj jezik pripada.

Što se treće kategorije tiče – samoga Shakespearea (pred)teksta u hrvatskom, točnije Bogdanovićevu prijevodu – u prevođenju govora u ovom filmu na engleski jezik najjednostavnije je dakako riješiti pitanje literarnoga predloška jer se u predočavanju citata iz Shakespearea kojim se služe likovi u filmu prevoditelj može jednostavno poslužiti Shakespeareovim tekstom, tj. izvornom tragedijom *Hamlet* na engleskom jeziku.

U filmu se koriste imena te nadimci likova koji su sami po sebi smiješni, a predstavljaju „ključ za Brešanovu poetičku metodu te imaginaciju“, kako tvrdi Božidar Violić u svom tekstu kojim je popraćen Yuillov spomenuti prijevod u rečenom broju *Mosta*.<sup>225</sup> Veliki broj njih vezuje se za predmete, ali i životinje: Lasica, Kozlina, Tica, Mušica, Mačak, Puljo (koji je proizišao iz riječi puž) a koji su, dakako, istovjetni imenima i nadimcima kakve zatječemo u dramskom predlošku. No u prijevodu u Papićevu filmu svi likovi zadržavaju svoje izvorno ime bez obzira na to što njihove komične konotacije, koje su rezultat obilježja imena ili nadimaka, mogu biti razumljive samo na njihovu izvornom jeziku, tj. razumljive su onima koji u visokom stupnju razumiju hrvatski jezik. U filmskom prijevodu primjerice nadimak Bukara (koji predstavlja naziv za veliku drvenu posudu iz koje se pije vino a koja može sadržavati nekoliko litara tekućine) ostaje „Bukara“ a ne pretvara se npr. u engleski *Jug* (mogli bismo doduše tu dodati moguću poveznice nadimka Bukara s „bukačenjem“, koje ima svojih erotskih konotacija); lik s nadimkom Mačak ostaje „Mačak“, iako je njegov nadimak prevoditelj mogao lako prevesti kao „Cat“, što bi pridonijelo dojmu i razumljivosti asocijacija koje iz toga nadimka proizlaze.

Imena likova iz Shakespeareove drame dobila su u samom Brešanovu komadu poseban humoriistični pa i vulgarizirani oblik. Tako Hamlet po-

staje u izvedbi seoske dramske družine Amlet, ali je u engleskom prijevodu filma njegovo ime preinačeno u Omelet (engleskom govorniku to rješenje može biti dovoljno smiješno jer ga je lako povezati s riječi omlet, međunarodno razumljivim nazivom za poznato jelo od tučenih jaja /*omelette*/, a tu razumljivost ne može zadovoljiti neutralni, dijalektu prilagođeni Amlet iz filma). Recimo i to da je u Yuillovu prijevodu iz časopisa *Most (The Bridge)* zastupljen isti oblik imena Amlet kao u Brešanovu izvorniku. Ofelija postaje u *Mrduši Donjoj Omelia*, a taj oblik imena koristi i (nepoznati nam) prevoditelj na engleski jezik govora u predmetnom filmu.

Navest ćemo neke primjere koji se isključivo vezuju za dijalektalni dio u filmskom govoru (bilo da se radi o replikama glumaca, bilo o prepjevu ulomaka iz Shakespearea komada koji se pripisuju učitelju Andri Škunci).

Među tim primjerima mogli bismo, primjenjujući kriterije deducirane iz samih obilježja prijevoda, razlikovati nekoliko skupina. Autorica je ovdje odlučila navesti osam različitih kategorija s pripadajućim primjerima. Kao prvu navodimo skupinu primjera „neutralizacije“ dijalektalnih i značenjskih sastavnica:

Ćaća	DAD
Žigerica (jetra)	LIVER
Prosvitliti	TO EDUCATE
Drugovi i drugarice	COMRADES!
Ćaćo, svega mi na svitu	I SWEAR I WILL!
Ajde, Mačak, ne tamburaj!	STOP DRIVELLING!
Netko je tute među vamika...	IT WAS ONE OF YOU...
Nema tute ništa brte (Istražitelj u vojnoj uniformi)	WE WON'T FIND ANYTHING.

U drugu kategoriju mogli bismo uvrstiti dijalektalne ili „narodske“ rečenice i izraze iz govora glumaca koje svoj korijen imaju u poslovicama, religijskim pojmovima, izrekama, psovkama ili ritmičnim i rimovanim dječjim izrazima:

225 Božidar Violić, *The Darwinian Theatre, Most (The Bridge)*, Zagreb, 1992, 1–2, p. 260.

Em mi milost Isusovu... (Joco)	GOD HELP ME...
Neće mu to lišo proći. (Joco)	I WON'T LEAVE IT AT THAT.
Govnu brat! (Joco)	YOU SHIT!
To je nika budaletina! Ne moš ga uvatit.	WHAT A FOOL! THAT MAKES NO SENSE
Ni za glavu ni za rep. (Bukara)	ALTOGETHER!
Ja sam gospodična mački slična. (Iz gomile)	WHAT A LOVELY MISS I AM.
Ti ne znaš ni po mise. (Joco Anđi)	YOU DON'T KNOW THE HALF OF IT.
Bem ti majku Božju! (Šimurina)	BLAST MOTHER!

U trećoj skupini zastupljeni su pokušaji prevoditelja da u samom prijevodu zadrži vulgarizme, ali su takvi primjeri razmjerno malobrojni:

Da rebac prne otpiri te u zrak. (Joco)	PALTRY AS A SPARROW'S FART...
--	-------------------------------

Potom slijedi četvrta kategorija: rečenice u kojima je posve zanemarena jedna ili više riječi, ili je pak rečenica u potpunosti izostavljena u prijevodu:

Pa ako je on tamo u nikakvoj buržoaskoj Engleskoj pisac, ja sam zato tute rukovodilac. (Bukara)	HE MAY BE A WRITER IN (...?, op. HP) ENGLAND, BUT I'M A MANAGER HERE.
---	---

U petoj skupini afirmativne se rečenice pretvaraju u pitanja ili se pitanja prevode kao zapovjedne rečenice:

Smrznut si k'a ponoć. (Majkača Joci)	WHY ARE YOU SO SWOLLEN?
Zašto okrećete na politiku? (Učitelj Andro Škunca)	AND DON'T TURN IT ALL INTO POLITICS!

Možemo govoriti o šestoj skupini u kojoj je pri-

jevod posve izmijenio ili ublažio doslovno značenje izvornika:

Mali prst neće ostat od njega. (Joco)	I'LL BREAK HIS EVERY BONE!
Evo ja njemu roge, na! (Mačak)	EAT YOUR SHIT!
Kaži muladi pasjoj! (Iz publike)	SHOW THE DOGS!

Sedma kategorija: prevoditelj ponekad nastoji zadržati i očuvati duhovitu predodžbu iz izvornika i prevesti je razmjerno odgovarajućom duhovitom slikom:

Ne mogu s njima izvoditi kerefeke. (Joco)	I CAN'T MONKEY AROUND THEM.
---	-----------------------------

Za osmu vrstu govora imamo primjer glasovita Hamletova monologa koji lik učitelja Škunce prepjevava i tumači kao stil: „Ili jesam ili ti ga nisam“ (u 3. slici 1. dijela Brešanove drame); Shakespeareov monolog Brešan je preinačio u rimovane deseteračke stihove koji u filmskom prijevodu na engleski posve gube deseteračku metriku Brešanova izvornika (iako zadržavaju rimu) pa se tako poništavaju i njegova narodna, tradicijska ili epskopjesnička obilježja, odnosno upravo sastavnice koje grade ono što lik učitelja Škunce nazivlje „balkanskom varijantom subjektivističke dileme“:

Ili jesam ili ti ga nisam,	I AM, OR I AM NOT,
Niti znadem ko sam niti di sam,	KNOW NOT WHO I AM NOR WHERE I'M,
Il ću biti ili ti ga neću,	I'LL EITHER BE OR I'LL FAIL,
Il ću pasti u nevolju veću...	AND LEAVE THIS MORTAL VALE.
Aoj, kralju, pljunem ti u lice,	IN YOUR FACE I SPIT, KING,
Zašto gaziš narodne pravice?	FOR PEOPLE'S RIGHTS TRAMPLING.
Odi amo boga li ti tvoga,	COME HERE, YOU DEVIL'S SON,
Pa da vidiš, brajko, ko će koga.	COME AND LET ME DO YOU IN,
Kad te moja nožina propara	WHEN MY KNIFE RIPS YOU THROUGH

Neće tebi tribati likara.	NO DOCTOR WILL HELP YOU.
Nećeš naših uživati truda,	NOW GIVE UP OUR BOIL'S LABOUR,
Nećeš isti od labuda muda.	EAT BULLSHIT IN YONDER STABLE.

## ZAKLJUČAK

Iako prijevod govora likova u filmu na engleski jezik nije ovdje u središtu zanimanja, rekla bih da on može rasvijetliti još jedan aspekt refleksije, pa makar i posredne, tj. prevoditeljske, u samome filmu. Naime, engleski prijevod dakle nepoznatoga nam prevoditelja angažirana za govor u Papićevu filmu u značajnoj je mjeri neutralizirao stilsko, dijalektalno i kulturološki relevantno bogatstvo scenarijskoga jezika i onog iz Brešanova dramskog predloška. Inozemni gledatelj filma odnosno – u ovom slučaju – onaj s engleskoga govornog područja ili općenito gledatelj filma koji je na spomenuti način u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća bio prevoditeljski opremljen za potencijalno predstavljanje u inozemstvu, ne bi mogao steći pouzdaniji uvid u jezičnostilski, folklorni a tako ni svjetonazorski, ideološki (mjestimice i religijski) kompleks koji iz Brešanove groteske proizlaze. Stavljajući u društveno-politički kontekst sedamdesetih godina prošloga stoljeća moguću zadaću prevođenja bilo Brešanova izvornoga dramskoga teksta bilo govora iz Papićeva filma, dade se razumjeti da je prijevod na svoj način morao *utišati*, ublažiti – ovisno o likovima koji ga rabe – nerijetko grubo ruralni pa i opsceni, ali i – za onodobne političke okolnosti u prostoru u kojem je nastao, tj. prostoru SFRJ – ideološki potencijalno i stvarno provokativni govor. A bijaše to 1973., prije točno pola stoljeća.

## LITERATURA

Bassnett, Susan, *From Comparative Literature to Translation Studies*, in: S. Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1998, pp. 138–161.

Beker, Miroslav, *Književnost u prijevodu*, u: M. Beker, *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1995., 127–148.

Chow, Rey, *A Discipline of Tolerance*, in: *A Companion to Comparative Literature*, ed. by Ali Behdad and Dominic Thomas, Wiley Blackwell, USA/UK, 2014, pp. 15–27.

Engelsfeld, Mladen, *Hrvatski prevoditelji Shakespearea*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1989.

Ferris, David, *Why Compare?*, in: *A Companion to Comparative Literature*, ed. by Ali Behdad and Dominic Thomas, Wiley Blackwell, USA/UK, 2014, pp. 28–45.

Gikandi, Simon, *Contested Grammars: Comparative literature, Translation, and the Challenge of Locality*, in: *A Companion to Comparative Literature*, ed. by Ali Behdad and Dominic Thomas, Wiley Blackwell, USA/UK, 2014, pp. 254–272.

Peričić, Helena, *Hamlet između Bukare i Učitelja*, *Dani Hvarskog kazališta*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, HAZU/Književni krug Split, Zagreb/Split, 44, 2018., 271–287.

Peričić, Helena, *Hamlet – Between the Characters of Bukara and Učitelj/Teacher: On the Most Famous Play by Ivo Brešan*, *International Journal of Literature and Arts, Science Publishing Group*, /ISSN: 2331-0553 (Print); ISSN:2331-057X (Online)/, Volume 8, Issue 4, July 2020, 217–223

Peričić, Helena, *Hrvatska drama druge polovice XX. st.: neki obrasci oblikovanja političke polemike, Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*, ur. Gabriela Abrowsicz i Leszek Małczak, Wydawnictwo UŚ, Katowice, 2020., 129–141 /Croatian Playwri-

ting in the Second Half of the 20th Century:  
Some Patterns of Forming Political Polemics/  
[https://wydawnictwo.us.edu.pl/sites/wydawnictwo.us.edu.pl/files/wus\\_2020\\_od\\_mobilnosti\\_do\\_int\\_erakcije\\_ebook.pdf](https://wydawnictwo.us.edu.pl/sites/wydawnictwo.us.edu.pl/files/wus_2020_od_mobilnosti_do_int_erakcije_ebook.pdf)

Shakespeare, William, *Hamlet: kraljević danski*; preveo Milan Bogdanović; priredio Josip Torbarina; redigirao i pogovorio Mladen Engelsfeld, Mozaik knjiga, Zagreb, 2009.

Starčević, Maja, *Hamlet u Hrvatskoj: studija prevođenja*, Naklada MD, Zagreb, 2005.

Stojnić, Mila, *O prevođenju književnog teksta*, Svjetlost, Sarajevo, 1980.

Tigem, Van Paul /Paul Van Tieghem/, *Uporedna književnost*, s franc. prev. Mihailo B. Milošević i Nada Milošević, Naučna knjiga, Beograd, 1955.

Žmegač, Viktor, *Književnost i zbilja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

# Poetika prostora u filmu i drami *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića

## SAŽETAK

Izlaganje tematizira fenomen *poetike prostora*, pa tako i odnosa interijera i eksterijera, specifičnog i svjesno odabranog očišta, što itekako snažno djeluje na semantička značenja, kao i svjesnu i podsvjesnu reakciju gledatelja. S obzirom na navedeno, rad se bavi i recepcijom dramskog teksta / kazališne predstave te scenarija / filma *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića.

Naime, *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića, *dramska kronika u dva dijela (8 slika) s pjevanjem i pucanjem*, uprizorena je s velikim uspjehom u kratkom vremenskom periodu na nekoliko kazališnih pozornica Hrvatske. Praizvedena je u Gradskom kazalištu Gavella u režiji Božidara Vilića (premijera: 12. ožujka 1982.; posljednja izvedba: 28. rujna 1989.; broj predstava: 224) a ubrzo nakon toga premijerno je izvedena i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku (19. svibnja 1983.) pod redateljskom rukom Joška Juvančića. Obje su predstave nagrađivane i godinama su bile na repertoaru navedenih kazališnih kuća.

Uskoro se dramski tekst prilagođava filmskom mediju. Dugometražni film *Sokol ga nije volio* prvi put je javno prikazan 1988. godine. Redateljski je prvijenac Branka Schmidta, snimatelj je Goran Trbuljak a autor scenarija Fabijan Šovagović, koji i igra glavnu ulogu.

Namjera je ovog izlaganja napraviti komparativnu analizu podudarnosti i razlika suposto-

ječih značenjskih slojeva, kao i načina njihove artikulacije unutar dramskog teksta / kazališne izvedbe i scenarija / filma, pa i upozoriti na semantička i semiotička značenja koja iz/a toga slijede.

Osobito je značajno pitanje što i na koji način promatra *suigrač-gledatelj* kazališne predstave 1982/'83. godine, a što pak – i čijom odlukom vođen, vidi gledatelj u filmskoj dvorani 1988. godine. Pitanje je to koje nas ponovno vraća već spomenutoj *poetici prostora*, no ovoga puta propitujući ovaj fenomen s nešto drugačijih osnova.

\*\*\*

*Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića, *dramska kronika u dva dijela (8 slika) s pjevanjem i pucanjem*, uprizorena je s velikim uspjehom u kratkom vremenskom periodu na nekoliko kazališnih pozornica Hrvatske. Praizvedena je u Gradskom kazalištu Gavella u režiji Božidara Vilića (premijera: 12. ožujka, 1982.; posljednja izvedba: 28. rujna 1989.; broj predstava: 224) a ubrzo nakon toga premijerno je izvedena i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku (19. svibnja 1983.) pod redateljskom rukom Joška Juvančića<sup>226</sup>. Obje su predstave nagrađivane i godinama su bile na repertoaru navedenih kazališnih kuća.

Uskoro se dramski tekst prilagođava filmskom mediju. Dugometražni film *Sokol ga nije volio* prvi put je javno prikazan 1988. godine. Redateljski je prvijenac Branka Schmidta, snimatelj

---

<sup>226</sup> Predstava je izvedena 35 puta 1983. godine, gostovala je u raznim gradovima i na festivalima, pa tako i na Gavelinim večerima. Ico Tomljenović je 1984. godine dobio Prvomajsku nagradu za ulogu Šime. Obnovljena je 30. siječnja 1985. Igrana je još 30 puta do 26. travnja 1987. Režirao ju je Joško Juvančić. U osječkom HNK igrana je na improviziranoj pozornici iza pozornice a poslije, nakon obnavljanja kazališne zgrade, i na samoj pozornici.

je Goran Trbuljak a autorstvo scenarija potpisuju Fabijan Šovagović (koji i igra glavnu ulogu) te redatelj Branko Schmidt.

Imala sam sreću sudjelovati u oba procesa: igrala sam ulogu Tonke u predstavi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, a u filmu sam igrala za film dopisanu ulogu partizanke Martače.

## KAZALIŠNE PREDSTAVE I FILM

Radeći za ovu priliku kratku komparativnu analizu podudarnosti i razlika supostojećih značenjskih slojeva, kao i načina njihove artikulacije unutar dramskog teksta / kazališne izvedbe i scenarija / filma, otvaraju se pred nama brojna semantička i semiotička značenja koja iz/a toga slijede.

### Nijedna odluka nije nevin

Ključna pozicija iz koje promatram filmsku i kazališnu varijantu *Sokola* jest odnos spram tretmana prostora: interijera i eksterijera.

Navedeno možemo promatrati kao fenomen koji je nužno određen i imanentan samoj promjeni medija (u filmu dominiraju eksterijeri, za razliku od kazališnog predloška). No, držim kako je riječ o slojevitijem fenomenu, što ću ga pokušati nekoliko natuknica otvoriti.

Držim dakle kako nijedan izbor nije *nevin*, nego je riječ o više ili manje osviještenim, ali uvijek umjetničkim, pa tako i estetskim i etičkim odlukama.

Fenomen tretmana, pa tako i *poetike prostora*, odnosa interijera i eksterijera, specifičnog i svjesno odabranog očišta, itekako snažno djeluje na semantiku, značenja, kao i na svjesnu i podsvjesnu reakciju gledatelja.

### Profiliranje likova u drami i u scenariju

Kao prvo, spomenut ću razlike u profiliranju likova koji su prisutni u drami i u filmu. Naime,

značajna je razlika, primjerice, između uloge Tonke i Benoša u filmskoj i kazališnoj varijanti.

Osim toga, upravo se zbog razlika u mediju, pa tako i u osvajanju prostora, pojavljuje u filmskoj varijanti *Sokola* niz novih likova koji, čak i u epizodnim pozicijama, upućuju na nove slojeve dekonstruiranja povijesno-društvenog trenutka, u kojem (tijekom 80-ih godina 20. stoljeća) dolazi do nagle smjene paradigmi.

Pojavljaju se primjerice folksdojčeri – koji se u dramskom komadu tek spominju, i to tek ovlaš – kao važne figure (u filmu ih igraju mlada Suzana Nikolić, Zvonimir Torjanac, Vida Jerman), čiji odlazak i progon iz kuće pratimo, kao i partizansko suđenje, u kojem je jedna od glavnih nositeljica mlada bešćutna partizanka Martača.

### Glumačka ekipa: Zagreb i Osijek

No, posvetimo se na trenutak dvjema predstavama i glumcima koji su u njima sudjelovali. Šovagović, radeći glumačku podjelu za film, angažira glumce koji su sudjelovali u zagrebačkoj i osječkoj kazališnoj varijanti. Zagrebački glumci igraju uglavnom noseće uloge, što su ih igrali i u Dramskom teatru Gavella (Nada Subotić – Staža, Fabijan Šovagović – Šima<sup>227</sup>), dok osječki glumci igraju mahom dopisane uloge (Ico Tomljenović, Đorđe Bosanac, Ivan Brkić, Dubravka Crnojević).

### Simbolička snaga životinja / pastuh i miš

Zanimljiva je i mogućnost komparacije životinja koje nose u sebi potencijal simboličkih vrijednosti, što na različite načine funkcioniraju na filmu i u teatru. Naime, u filmu se osim pastuha, pojavljuju i miševi. Sokolu, kao svojevrsni sugovornik ali i žrtva zbivanja, stoji kao protuteža miš s kojim se Benoš zbližava. Miš postaje prijateljska figura onom izoliranom, izdvojenom, skrivenom Benošu.

227 U osječkoj varijanti Šimu igra Ico Tomljenović, a Stažu briljantna Ružica Lorković.

## TEATAR: TRETMAN PROSTORA U DRAMSKOM TEKSTU

Dramskim komadom, kako se već u dosadašnjem izlaganju dalo naslutiti, dominiraju interijeri, te na semantičkom planu upućuju na ulazak vanjskog svijeta u obiteljsku zajednicu, pod krov kuće i eventualno okućnice.

U kazalištu se uglavnom krećemo prostorom kuće. Prisutni su i tihi razgovori ispred kuće, na trijemu, u sobi.

Sve ono što se zbiva *izvana*, na društveno-političkoj pozornici, ulazi *unutra*, u intimni čovjekov svijet – pod njegov krov. Ulazi u kuću. Svi se likovi kreću oko kuće ili se pak sklanjaju u nju. Svi oni *u pola glasa*, šapatom, govore o onome *izvana*.

Naglašen je odnos pojedinca, odnosno osobnog i socijalnog sustava.

### Uloga pripovijedanja

Zanimljiv je i znakovit, učestalo prisutan postupak pripovijedanja: gotovo se neprekidno prepričava i komentira ono što se događa ili se dogodilo *vani*. Zanimljiva je za tumačenje pozicija pripovjedača, tj. onoga koji prenosi vijesti te pripovijedanjem djelomično premošćuje granice onoga *izvan* i onoga *unutar* kuće; pripovjedača kao onoga koji interpretira događanja.

S jedne strane, pozicija gledatelja i gledanog djeluje jednostavno postavljenom: promatramo uglavnom isti prostor – kuhinju, sobu u kojoj se okupljaju ukućani ali i gosti i pridošlice, kao i trijem.

Većina se radnje dakle događa u jednom prostoru. Međutim, ključna zbivanja su tek prepri-

čana – dolaze svjedoci ili sudionici radnje koja se dogodila izvan kuće te ovdje, unutar zidova što štite obitelj i odvajaju je od vanjskog svijeta, interpretiraju izvanjska događanja.

Riječ je o svojevrsnoj polifoniji: svatko artikularno, manje ili više oprezno, svoj glas pa tako i vlastiti doživljaj i viđenje viđenog a to je pak uvjetovano i postavljeno odnosno na *korijene*, porijeklo i/ili interese pripovjedača. Svatko od pripovjedača vidi i interpretira doživljeno ponešto drugačije, nudi svoje viđenje situacije koju prepričava.

O fenomenu pripovijedanja s različitih pozicija, iz različitih točaka gledišta, mogli bismo konzultirati W. Syphera<sup>228</sup>.

Na sličan se način prenosi i ono što se zbiva u drugim prostorijama kuće, okućnice (tavan, pokrajnje sobe, sjenik, staja...).

Zahvaljujući pripovjedaču i njegovom očistu i naša se percepcija događaja, odnosa među likovima, društvenih odnosa i političkih i ratnih zbivanja, kao gledatelja, mijenja.

Sve se dakle, ponovimo, zbiva u prostoru za koji Bachelard kaže da je intimni, topli prostor, prostor zaštite, prostor obiteljske kuće. Onaj prostor što koncentrira biće unutar granica koje ga zaštićuju (kako bi rekao Bachelard), pa tako i zidova unutar kojih biće prerađuje brojne traume i probleme – kako intimne, tako i obiteljske, ali i političke<sup>229</sup>.

Uključuju se i snovi<sup>230</sup> kao jedan od idealnih prostora prerađivanja problema. I potrage za rješenjima.

228 W. Sypher ističe kako umjetnik manirista uvijek eksperimentira s različitim točkama gledišta, te subjekt izoštrava s raznih strana, u svojoj knjizi *Renesansa, manirizam, barok (Rinascimento, Manierismo, Barocco, Padova, 1968., str. 177–178)*.

229 Sjetimo se danas često rabljenje fraze: „Osobno je političko“. Naime, naši svakodnevni životi ovise o politici. Podrijetlo fraze nije lako utvrdljivo, ali je često spominjan esej Carol Hanisch pod tim nazivom a koji se bavi pitanjima odnosa osobnog i socijalnog sustava. Objavljen je 70-ih godina dvadesetog stoljeća. U danas aktualnom trenutku upravo je ova fraza visokofrekventno korištena.

230 Primjerice, Staža govori Šimi kako će mu još nešto „na noć strovaljit“, u trenutku kada kćer Reza ostaje u drugom stanju, a Tonka prepričava svoje snove.

## Pragovi zazora, zidovi kuće

Kao značajan faktor, podsjećam kako Šovagović *Sokola* nudi kazališnoj publici početkom 80-ih godina: riječ je o društveno-političkoj temi osjetljive naravi.

O njoj se prvi put „jasno i direktno“ govori, ali tako da se likovi, pa na neki način i sam autor Fabijan Šovagović, s istim susreće unutar granica koje im/mu pružaju zaštitu.

To su i prostori budućih uspomena, trajnih, transgeneracijskih obrada trauma.

Prisutan je i prostor praga, prijelaznog mjesta, koje je mjesto doticanja unutarnjeg i izvanjskog, pa je tako i – kako bi rekla Julija Kristeva – prostor zazornog. To je prostor onoga čega se bojimo, što u nama izaziva osjećaj užasa.

No, zbivanja u dramskom komadu s pjevanjem i pucanjem *Sokol ga nije volio*, ne prelaze granice tog praga, ne ulaze u prostor eksterijera koji je nositeljem opasnosti i kojim prevladavaju socijalni odnosi, gdje je ključan socijalni sustav.

Kao jedna od ključnih emocija, a koja jest povezana uz tretman pa i poetiku prostora, jest strah. Strah je neprekidno prisutan, baš stoga što je (kako uočavaju brojni teoretičari) iznimno naglašen na prostoru samog praga.

## FILMSKO UPRIZORENJE: *SOKOL GA NIJE VOLIO*

Film se snima, kao što sam već napisala, nekoliko godina poslije, 1988. Godine su to kad se već bliži Domovinski rat. Mnoge su teme, koje su još desetak godina ranije bile problematizirane tek u *pol glasa* i zbog kojih se – ako ih se načme na ulici ili u *bircauzu* moglo završiti u *reštu*, sad već bile jasno i javno otvarane. Nije ih se više skrivalo i držalo zapretanima i šticienima ispod vlastitog krova.

Držim kako je upravo to vidljivo i preko tretmana prostora u filmskoj varijanti *Sokol ga nije volio*.

## Prihvatljiva tema – slobodan prostor

Na semantičkom planu možemo govoriti i o drugačijem odnosu osobnog sustava spram socijalnog sustava. Niklas Luhmann naglašava kako su osobni i socijalni sustav jedno drugom tek okolina, nisu svodivi jedno na drugo. To je naznačeno i označeno prostorom u kojem se zbivanja odvijaju.

Odnos eksterijera i interijera mijenja se, a odnosno na to i niz drugih elemenata (likovi, prostori, životinje, simbolične slike).

Filmskom varijantom *Sokola* dominiraju eksterijeri: film započinje prizorom sahrane, nižu se prizori koji se odvijaju izvan sela, na polju, kao i uprizorenje progona neprijateljskih snaga; zbivanja i susreti po šoru i slično. Na sličan se način proširuje i prostor interijera, koji su u dramskom komadu samo spomenuti (tavan na kojem se skriva Filoš, sjenik, staja u kojoj se glavni junak obračunava sa Sokolom izazivajući sudbinu, pa sve do konačnog, tragičnog ishoda u kojem Sokol uzvraća udarac).

U filmu je, kako sam već spomenula, vidljiv npr. problem folksdojčera, progon *neprijateljskih snaga*, partizanska suđenja, kao i vođenje ljubavi u štaglju ili direktni obračuni sa Sokolom.

Poput tretmana prostora u Čehovljevim dramama – uzmimo za primjer zadnji čin *Tri sestre*, dolazi do susreta i sa silom kozmosa. Tu su supostavljeni i pojedinac, tj. osobni sustav i socijalni sustav, ali i ono mimo i iznad njih – priroda. Jednako tako, ako gledamo iz pozicije „staništa“, kako to piše i tumači G. Bachelard kada govori o poetici prostora, eksterijer je prostor koji nas miče iz prostora sigurnosnih graničnih zona.

Znači li to kako se u filmskoj varijanti *Sokola* „siguran prostor“ proširio, jer: „...svaka jednostavna velika slika otkriva neko stanje duše“<sup>231</sup>?

Jesu li teme koje su početkom 80-ih još bile zazorne, postale prihvatljive i poželjne?

Radi li se o tome da se promjenom društveno-političkog stanja svijesti, smanjila količina

231 G. Bachelard, *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb, str. 85., 2000.

straha te se zona komfora počela drugačije oblikovati?

*Sokol ga nije volio*, filmsko uprizorenje, mada može zvučati paradoksalno, jer je, u krajnjoj liniji, paradoks uvijek na djelu, izmiče emociji straha, straha pred prikazivanjem i uprizorenjem do tada *problematičnih*, potisnutih i skrivenih događanja. To više nisu događaji i osjećaji koje treba skrivati u osobnim i / ili zaključanim arhivima.

## Pripitomljavanje prostora praga

Tomu u prilog ide i činjenica kako je u filmskoj varijanti *Sokola* prostor praga prisutan u puno manjoj mjeri. Jednako tako, filmska varijanta *Sokola koji ga nije volio* izmiče i osjećaju užasa što nas odvaja dobro izgrađenim zidovima i utvrđama od izvanjskog svijeta, svijeta *eksterijera*, pa tako i socijalnog sustava.

Osim toga, filmski se *Sokol* otvoreno kreće raznim, kako otvorenim, tako i skrivenim, postraničnim prostorima kuće. Pojavljuju se u kadru i prostori koji su unutar kuće zakriveni oku (primjerice, već spomenuti tavan na kojem je Filoš skriven, sjenik, staja, štagalj).

Rezultat je to slobodnijeg susreta s prošlošću, što je pak rezultat obrađivanja problema i događanja koja su niz godina lupala na vrata individualne i kolektivne svijesti; onim događanjima koja su, u trenucima proživljavanja i zatomljivanja traume, provaljivala *izvana* u ono *unutra*, u *gnijezdo*, posredstvom praga.

Dakle, socijalni sustavi se otvoreno propituju i s njima se svi protagonisti suočavaju.

Jednako tako pokazuje i količinu prevladanog straha i otvaranja i povanjšćenja do tada zatomljenih, potiskivanih slika, koje su označile mnoge sudbine.

Brojne su masovne scene: procesije raznih vrsta, kao i poigravanje prostorima *Erosa* i *Thanatosa*. Film započinje, kako sam već istaknula, snimkom pogreba a završava ponovno smrću, ali i dvostrukim vjenčanjem.

## PITANJA O ZAKLJUČKU

Je li moguće zaključiti kako se situacija uvelike promijenila unutar samo nekoliko godina: između 1982. i 1988. godine?

Je li dramski tekst Fabijana Šovagovića, kao i kazališna predstava *Sokol ga nije volio*, igrana u Osijeku i Zagrebu, pripitomio prostor *zazornog* i otvorio polje šire zone komfora te omogućio filmskoj varijanti *Sokola* ugodan i nekontroverzan prijem?

Istovremeno, je li moguće primijetiti, s druge strane gledajući, kako je tretman umjetničkih tema jedan od prvih signala, koji prije bilo kakvih gospodarskih ili sistemskih promjena, progovara o tendencijama tj. naslućivanjima promjena paradigme pa tako i (slabo ili gotovo nevidljivim) tendencijama koje<sup>232</sup> se sustavno otvaraju?

## LITERATURA

Bachelard, Gaston (2000) *Poetika prostora*, s francuskog prevela Zorica Ćurlin, Ceres, Zagreb

Crnojević-Carić, Dubravka (2011) *Fabijan Šovagović: stvarnost i igra, Krležini dani u Osijeku*, HAZU, Osijek, Zagreb, str. 214–218.

Crnojević-Carić, Dubravka (2021) *Fabijan Šovagović o Branku Gavelli: Škola straha ili O pozicijama moći*, u: *Dani Hvarskog kazališta – Sučeljavanja u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU, Split, Zagreb, str. 184–191.

Kristeva, Julia (1989) *Moći užasa: ogleđ o zazornosti*, prevela s francuskoga Dirina Marion, Biblioteka Psiha, Naprijed, Zagreb

Luhman, Niklas (1992) *Legitimacija kroz proceduru*, s njemačkog preveo Ivan Glaser, Naprijed, Zagreb

Šovagović, Fabijan (1982) *Sokol ga nije volio* (tekst iz vlastite arhive)

Šovagović, Fabijan (1978) *Glumčevi zapisi*, Prolog, Zagreb

232 U slučaju kojim se mi bavimo: koncem 80-ih godina dvadesetog stoljeća.

# Moskovski *Glembajevi* – analiza uspjeha jedne interkulturalne međunarodne suradnje

## SAŽETAK

Ovaj rad istražuje postavljanje drame Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi* u Teatru Vahtangov u Moskvi 1975. godine kao primjer uspješne interkulturalne međunarodne suradnje. Kroz analizu povijesnog i političkog konteksta, procesa adaptacije, recepcije i dugoročnog utjecaja na sovjetsku i hrvatsku kazališnu scenu, rad pokazuje kako umjetnost može premostiti kulturne, jezične i političke razlike. Predstava, ostvarena u suradnji između beogradskog redatelja Miroslava Belovića, zagrebačkog književnog velikana Miroslava Krleže i moskovskog kazališnog ansambla, ne samo da je bila značajan kulturni događaj nego i simbol uspješne razmjene ideja i estetike između dviju različitih kazališnih tradicija.

## UVOD

Međunarodna kazališna suradnja često igra ključnu ulogu u izgradnji kulturnih mostova i promociji univerzalnih vrijednosti umjetnosti. U takvim procesima posebno mjesto zauzima interkulturalni dijalog, koji omogućuje reinterpetaciju djela kroz prizmu različitih kazališnih tradicija, stvarajući nove dimenzije u razumijevanju dramskih tekstova. Takav primjer pruža postavljanje drame *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže na scenu Teatra Vahtangov u Moskvi 1975. godine. Ovo uprizorenje nije bilo samo rezultat estetskog interesa sovjetske kazališne scene za Krležin opus, nego i simbol složenih povijesnih, političkih i kulturnih odnosa između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza tijekom druge polovice 20. stoljeća.

Drama *Gospoda Glembajevi*, koja tematizira dekadenciju i moralno propadanje jedne buržoaske obitelji, pripada klasičnim djelima hrvatske književnosti. Njezina univerzalna tematika o propadanju društvenih vrijednosti, društvenoj nepravdi i egzistencijalnim sukobima omogućila je da se uspješno prilagodi sovjetskoj kulturnoj i kazališnoj tradiciji. Uvođenje ove drame na scenu Teatra Vahtangov značilo je više od pukog prijenosa hrvatske dramske literature u sovjetski kontekst – ono je predstavljalo priliku za umjetničku razmjenu i reinterpetaciju univerzalnih tema u specifičnom povijesnom i političkom okruženju.

Postavljanje *Gospode Glembajevih* na scenu moskovskog teatra bilo je rezultat dugogodišnjih napora redatelja Miroslava Belovića, koji je već tijekom svog ranijeg djelovanja na sovjetskoj sceni ostvario kontakte s ključnim osobama kazališnog života Moskve. Povijesni zapis govori da su prvi pokušaji adaptacije Krležinih djela u Sovjetskom Savezu datirali iz 1947. godine, kada su Stevo Žigon i Ljubomir Bogdanović na Pozorišnom institutu u Lenjingradu izveli drugi čin *Gospode Glembajevih* kao dio svoje ispitne vježbe (Miroslav Belović). Premda su se ovi rani pokušaji pokazali uspješnima, širi proboj Krležina opusa na sovjetsku kazališnu scenu spriječila je Rezolucija Informbiroa 1948., koja je prekinula kulturne veze između dviju zemalja.

Obnova kulturnih odnosa započela je u pedesetim godinama prošlog stoljeća, kada je Jugoslavensko dramsko pozorište iz Beograda gostovalo u Moskvi, Lenjingradu i drugim sovjetskim gradovima. U tim je prilikama često naglašavana potreba za postavljanjem Krležinih djela na sovjetskoj sceni, no tek sedamdesetih godina,

zahvaljujući intenzivnijoj kulturnoj razmjeni, ova ideja postaje stvarnost. U tom kontekstu, Teatar Vahtangov prepoznat je kao idealno mjesto za adaptaciju *Gospode Glembajevih*. Ovo kazalište, osnovano 1921. godine, već je bilo poznato po svojoj eksperimentalnoj estetici i inovativnom pristupu klasičnim i suvremenim tekstovima, što je pružilo savršenu platformu za oživljavanje Krležine drame.

Miroslav Belović, redatelj poznat po svom osjećaju za detalje i sklonosti inovativnim kazališnim rješenjima, prepoznao je potencijal Teatra Vahtangov za izvođenje *Gospode Glembajevih*. Njegov režijski koncept temeljio se na dinamičnom scenskom pristupu, koji je uključivao upotrebu rotacijske pozornice, bogate scenografije i razrađene mizanscene. Kroz prilagodbu teksta, suradnju s glumcima i scenografima te konzultacije s Krležom, Belović je nastojao spojiti hrvatsku dramsku tradiciju s ruskim kazališnim pristupom.

## POVIJESNI I POLITIČKI KONTEKST SURADNJE

Razumijevanje povijesnog i političkog konteksta suradnje između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza ključno je za sagledavanje postavljanja Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u moskovskom Teatru Vahtangov 1975. godine. Ovo postavljanje nije bilo samo rezultat umjetničke inicijative, nego i odraz specifičnih kulturnih i političkih odnosa dviju država u drugoj polovici 20. stoljeća. Jugoslavensko-sovjetski odnosi u razdoblju do 1948. bili su obilježeni bliskom suradnjom, osobito u kulturnom području. Sovjetska kazališna tradicija, predvođena imenima poput Stanislavskog i Mejerholjda, imala je značajan utjecaj na razvoj kazališne prakse u Jugoslaviji. U tom kontekstu, Krležin opus, poznat po društvenoj kritici i kompleksnim likovima, našao je put do sovjetskih kazališnih krugova.

Prvi ozbiljni pokušaj postavljanja *Gospode Glembajevih* u Sovjetskom Savezu dogodio se 1947. godine u Lenjingradu, kada su Stevo Žigon i Ljubomir Bogdanović izveli drugi čin drame kao dio ispitne vježbe na Kazališnom institutu. Prijevod ove drame, na kojem su radili

Žigon i Miroslav Belović, izazvao je veliko zanimanje sovjetske kazališne javnosti. Izvedba je impresionirala publiku, uključujući vodeće sovjetske redatelje i glumce, te je označila prvi značajan susret sovjetske publike s Krležinom dramskom umjetnošću.

Unatoč obećavajućem početku, kulturna razmjena između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza naglo je prekinuta Rezolucijom Informbiroa 1948. godine. Politički sukob između dviju država izazvao je potpuni prekid diplomatskih i kulturnih odnosa, uključujući kazališnu suradnju. Miroslav Belović, koji je tada studirao i radio na kazališnim projektima u Lenjingradu, bio je prisiljen prekinuti svoje studije i vratiti se u Jugoslaviju. U razdoblju nakon Rezolucije, Krležin opus, kao i šira jugoslavenska književnost, ostali su uglavnom nepoznati sovjetskoj publici. Ipak, ovaj prekid suradnje nije spriječio pojedince poput Belovića da nastave promicati ideju o postavljanju Krležinih djela na sovjetskim pozornicama. Njegovi kontakti s vodećim sovjetskim umjetnicima nastavili su se tijekom pedesetih i šezdesetih godina, kada su diplomatski odnosi postupno obnavljani. Obnova kulturnih odnosa između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza započela je sredinom pedesetih godina prošlog stoljeća. Jugoslavensko dramsko pozorište iz Beograda gostovalo je u Moskvi, Lenjingradu i drugim sovjetskim gradovima 1958. i 1965. godine, što je otvorilo prostor za nove razgovore o razmjeni kazališnih produkcija. U tim razgovorima često se isticala važnost Krležina opusa, osobito njegove trilogije o Glembajevima, kao potencijalnog mosta između dviju kazališnih tradicija.

Iako su prijedlozi o postavljanju *Gospode Glembajevih* bili dobro primljeni, realizacija je odgođana zbog razlika u repertoarskim prioritetima i tehničkim izazovima. Ključni pomak dogodio se početkom sedamdesetih godina, kada je intenzivirana kulturna razmjena između socijalističkih zemalja, omogućivši sovjetskim kazalištima da ugoste inozemne redatelje i izvođače (Belović, 1981).

Odabir Teatra Vahtangov kao mjesta za postavljanje *Gospode Glembajevih* nije bio slučajan. Ovo kazalište, osnovano 1921. godine, već je

imalo reputaciju inovativne institucije koja je njegovala spoj klasične i moderne kazališne estetike. Njegova tradicija eksperimentalnog kazališta, utemeljena na vizijama Evgenija Vahtangova, uključivala je mješavinu realizma i groteske, što je savršeno odgovaralo filozofskom i simboličkom sloju Krležina teksta.

Miroslav Belović, koji je ranije surađivao s vodećim sovjetskim kazalištima, prepoznao je potencijal Teatra Vahtangov za realizaciju svoje vizije *Gospode Glembajevih*. Njegovo poznavanje sovjetske kazališne tradicije, kao i bliski kontakti s istaknutim umjetnicima poput Jurija Zavadskog i Evgenija Simonova, omogućili su mu da prilagodi režijski koncept specifičnostima ansambla i publike Vahtangova.

Postavljanje *Gospode Glembajevih* u Moskvi imalo je i značajan politički aspekt. Predstava je simbolizirala obnovljene kulturne veze između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, a njezin uspjeh pridonio je jačanju povjerenja između dviju država. U tom kontekstu, *Gospoda Glembajevi* nisu bili samo umjetnički projekt nego i diplomatski čin, koji je pokazao kako umjetnost može igrati ulogu u prevladavanju političkih razlika i izgradnji novih oblika suradnje.

## PROCES ADAPTACIJE I REŽIJSKI KONCEPT MIROSLAVA BELOVIĆA

Prilagodba i režijski koncept Miroslava Belovića u postavljanju *Gospode Glembajevih* na scenu moskovskog Teatra Vahtangov predstavljaju složen proces koji je zahtijevao duboko razumijevanje Krležina teksta, sovjetske kazališne tradicije i specifičnih očekivanja moskovske publike. Belović je uspio spojiti univerzalne poruke drame s lokalnim kulturnim i estetskim normama, stvarajući predstavu koja je istodobno poštovala izvornost Krležina teksta i zadovoljavala suvremene standarde sovjetske kazališne scene.

Jedan od prvih izazova s kojima se Belović suočio bila je prilagodba Krležina složenog jezika i simbolike ruskoj publici. Tekst je preveden uz pomoć prevoditelja Mansfelda i Afanasijeva,

koji su radili na očuvanju Krležine stilske jedinstvenosti i preciznosti dijaloga. Dramaturg Jurij Gazijev pridonio je ovoj fazi rada analizom svakog lika i njegovih jezičnih specifičnosti, pomažući u očuvanju individualnosti likova kroz jezične nijanse (Belović, 1981.).

Prijevod je uključivao i određene dramaturške intervencije kako bi se tekst učinio pristupačnijim sovjetskoj publici. Primjerice, Krleža je izvorni tekst dopunio scenama koje su dodavale dodatnu dubinu masovnim prizorima, poput raskošne scene otvaranja u kojoj defiliraju generali, biskupi, magnati i drugi članovi visokog društva. Belović je inzistirao na očuvanju ove scene jer je ona pružala ključni društveni i vizualni kontekst za razumijevanje obiteljske dinamike Glembajevih.

Poseban izazov predstavljala je Krležina upotreba njemačkog jezika u izvornom tekstu. Belović je odlučio prevesti većinu njemačkih replika, ostavljajući samo nekoliko fraza kako bi se zadržao *aromat* izvornog jezika, no istodobno olakšalo razumijevanje ruskoj publici.

U procesu prilagodbe, Belović se oslanjao na savjete samog Miroslava Krleže. Njihovi razgovori obuhvatili su ključne aspekte režijskog koncepta, uključujući strukturu drame, ton dijaloga i vizualne elemente. Krleža je odobrio Belovićevu ideju o dodavanju masovne scene otvaranja, ali je inzistirao na tome da dramaturške izmjene ne naruše temeljne ideje i poruke drame.

Krleža je također naglasio važnost emocionalne i psihološke autentičnosti likova. Posebno je upozorio Belovića na potrebu zadržavanja napetosti i dinamičnosti u dijalozima, izbjegavajući da glumci budu zavedeni ljepotom i melodijom Krležinih fraza. Takav pristup pomogao je u očuvanju temeljne dramatičke radnje i autentičnosti likova.

## REŽIJSKI KONCEPT: DINAMIČNOST I RASKOŠ

Premijera predstave održana je 4. siječnja 1975. godine pred prepunim gledalištem. Atmosfera je bila obilježena velikim iščekivanjem, budući da je ovo bilo prvo postavljanje Krležine dra-

me na sovjetskoj kazališnoj sceni. Publika Teatra Vahtangov poznata je po svojoj zahtjevnosti i obrazovanosti, što je postavilo visok prag za uspjeh bilo koje produkcije.

Belovićev režijski koncept bio je izrazito vizualno i scenski bogat, što se uklapalo u estetiku Teatra Vahtangov, poznatog po teatralnosti i vizualnoj raskoši svojih produkcija. Ključni element njegovog pristupa bila je upotreba rotacijske pozornice, koja je omogućila dinamične promjene scena i simultano prikazivanje različitih aspekata glembajevskog svijeta. Korištenje bidermajerskih enterijera, bogatih detaljima i simbolikom, dodatno je naglašavalo raskošni život i dekadenciju obitelji Glembay.

Scenograf Josif Sumbatalvili stvorio je vizualnu podlogu koja je odgovarala Belovićevu konceptu. Njegove skice, temeljene na dokumentaciji iz epohe, omogućile su preciznu rekonstrukciju glembajevskih salona, ali i dodavanje modernih elemenata poput naglašene upotrebe svjetla za stvaranje kontrasta između raskoši i unutarnje praznine likova.

Belović je također inzistirao na simboličkom elementu scenskog prostora. Iznad pozornice dominirala je galerija obiteljskih portreta, koja je služila kao podsjetnik na prošlost i obiteljsku sudbinu. Ovaj element bio je ključan za stvaranje osjećaja opresivnosti i neizbježnosti koja prati likove tijekom cijele predstave.

Središnji dio Belovićevog koncepta bio je promišljeni rad s glumačkim ansamblom Teatra Vahtangov, koji je bio poznat po svojoj sklonosti eksperimentiranju i razrađenim psihološkim interpretacijama. Glavni izazov bio je prenijeti Krležine slojevite likove u sovjetski kazališni kontekst, prilagođavajući ih senzibilitetu publike.

Glavni lik, Leone Glembay, u interpretaciji Jurija Jakovljeva, dobio je novu dimenziju kroz naglasak na njegovoj unutarnjoj borbi između moralnog prezira prema obitelji i vlastitih slabosti. Jakovljević je tijekom proba radio na razvoju Leonove introvertne radnje, stvarajući lik koji se kreće između intelektualnog sučeljavanja i emocionalnog rasula. Grigorij Abrikosov kao Ignjat Glembay donio je autoritativnost i hladnoću, dok je Ljudmila Maksakova utjelovila

barunicu Castelli kao ciničnu i zavodljivu figuru koja utjelovljuje dekadenciju glembajevskog svijeta. Vasilij Lanovoj, kao Zilberbrant, dao je posebnu notu groteske, što je dodatno naglasilo simboličku dimenziju Krležina teksta.

Belović je u svom konceptu uveo inovativne dramaturške i scenske elemente kako bi zadržao pažnju suvremene publike. Jedan od njih bila je transformacija masovne scene otvaranja u spektakularni vizualni doživljaj, čime je stvorio kontrast između društvenog sjaja i osobne tragedije likova. Također je uveo kinetički dekor koji je omogućio istodobno razotkrivanje unutarnjeg i vanjskog svijeta likova. Ovaj režijski pristup omogućio je da Gospoda Glembajevi postanu ne samo kazališna predstava nego i vizualno-psihološki fenomen koji je ostavio snažan dojam na publiku i kritiku.

## GLUMAČKE IZVEDBE I INTERKULTURALNI PRISTUP



Jurij Jakovljević kao Leone Glembay i Grigorij Abrikosov kao Ignjat Glembay

Jedan od ključnih aspekata uspjeha *Gospode Glembajevih* u Teatru Vahtangov bila je iznimna glumačka postava, koja je uspjela prenijeti univerzalne teme Krležine drame kroz specifičnu sovjetsku kazališnu tradiciju. Glumci su, pod vodstvom Miroslava Belovića, radili na produbljenoj interpretaciji likova, kombinirajući psihološku dubinu s vizualnom ekspresivnošću, što je omogućilo da drama snažno rezonira s moskovskom publikom. Ovaj proces prilagodbe zahtijevao je ne samo detaljan rad na likovi-

ma nego i usklađivanje sovjetskog glumačkog stila s Krležinim filozofskim i literarnim svijetom. Izvedbe pojedinih glumaca bile su predmet detaljnih analiza.

**Grigorij Abrikosov**, jedan od najistaknutijih glumaca Teatra Vahtangov, utjelovio je Ignjata Glembaja s impresivnom mješavinom autoritativnosti, cinizma i simboličke težine. Njegova



**Grigorij Abrikosov kao Ignjat Glembay**

interpretacija starca Glembaja bila je obilježena mračnom energijom, koja je istodobno odražavala moć i propadanje. Kritičari su istaknuli da je Abrikosov Ignjata igrao poput mafijaškog šefa, čime je liku dao suvremenu dimenziju koja je rezonirala s publikom u sovjetskom kontekstu.

Posebno se isticala Abrikosovljeva sposobnost prenošenja dvosmislenosti Ignjatovih motiva, što je gledatelje tjerovalo da se istodobno dive njegovoj snazi i preziru njegovu moralnu prazninu. Njegov glas i tjelesna ekspresija bili su

pažljivo usklađeni kako bi odražavali unutarnju krhkost koja stoji iza fasade moći.

**Jurij Jakovljevič**, glumački veteran poznat po interpretacijama složenih i psihološki zahtjevnih likova, dao je Leonu Glembaju novu dimenziju. Jakovljevič je Leonovu unutarnju borbu između prezira prema obiteljskoj dekadenciji i vlastitih unutarnjih slabosti prikazao kroz nervoznu energiju i introspektivnu dubinu. Njegov Leone bio je neurastenični junak, osamljen i istovremeno opterećen obiteljskom ostavštinom, što ga je činilo univerzalnim simbolom moralnog sukoba. Posebno izazovan aspekt Jakovljevičevog rada bio je balansiranje između intelektualnog i emocionalnog pristupa liku. Tijekom proba, pod Belovičevim vodstvom, Jakovljevič je razvio tehniku *unutarnjeg monologa*, kroz koju je izražavao Leonovu stalnu introspektivnu borbu. Kritika je ovu interpretaciju ocijenila kao jednu od najboljih u Jakovljevičevoj karijeri.

**Barunica Castelli**, koju je igrala Ljudmila Maksakova, bila je lik središnje emocionalne i moralne težine. Maksakova je uspjela prenijeti ciničnost, hladnokrvnost i senzualnost barunice, istovremeno otkrivajući njezinu unutarnju ranjivost. Kritičari su istaknuli kako je Maksakova spojila eleganciju i zloću, čineći barunicu jednim od najupečatljivijih likova predstave. Maksakovina izvedba posebno je pohvaljena u ključnim scenama konfrontacije s Leoneom, gdje je njezina gluma odražavala složenost međuljudskih odnosa unutar Glembajevske obitelji. Njezin intenzivan rad na baruničinoj tjelesnoj ekspresiji i govoru dodatno je naglasio dekadentnu prirodu lika, što je predstavu obogatilo i simboličkim značenjem.

Vasilij Lanovoj u ulozi Alojzija Zilberbranta, bivšeg isusovca i licemjernog ispovjednika obitelji Glembay, pružio je izvedbu koja je ostavila snažan dojam na publiku. Lanovoj je liku dao grotesknu dimenziju, prikazujući Zilberbranta kao manipulatora s „gumenim licem“ koje simbolizira moralno rasulo. Njegova izvedba kombinirala je preciznu kontrolu govora s tjelesnim izrazom, što je liku dalo dodatnu slojevitost. Zilberbrantova dvoličnost i lažni moral, koje je Lanovoj maestralno prenio, izazvali su reakcije publike i dodatno naglasili Krležinu kritiku druš-



Ljudmila Maksakova kao Barunica Castelly-Glembay

tva utemeljenog na obmani i korupciji. Kritika je Lanovojevu izvedbu ocijenila kao jednu od najdojmljivijih u predstavi, a njegovo tumačenje Zilberbranta ostalo je zapamćeno kao upečatljiv kazališni trenutak.

Jedan od ključnih aspekata glumačkih izvedbi bio je interkulturalni pristup, gdje su sovjetski glumci, pod Belovićevim vodstvom, usvojili elemente jugoslavenske kazališne tradicije, a istovremeno zadržali svoj prepoznatljivi stil. Sovjetski glumci poznati su po sklonosti eksperimentalnim tehnikama i izražajnom realizmu, što je omogućilo prilagodbu Krležinih likova na način koji je bio prihvatljiv sovjetskoj publici. Interkulturalni dijalog bio je posebno vidljiv u radu na emocionalnim i filozofskim slojevima likova. Belović je tijekom proba naglašavao važnost povezivanja Krležine univerzalne tematike s ruskom književnom i kazališnom tradicijom, osobito s likovima *suvišnih ljudi* iz djela Tolstoja, Dostojevskog i Turgenjeva. Takav pristup omogućio je glumcima da razviju duboko razumijevanje svojih likova i stvore izvedbe koje su bile univerzalne, ali i ukorijenjene u sovjetskom kulturnom kontekstu.

Predstava je odmah naišla na snažne reakcije publike, koja je prepoznala univerzalne teme propadanja, obmane i dekadencije kao relevantne i u sovjetskom društvenom kontekstu. Kritičari su istaknuli da je premijera bila vizualno impresivna i emocionalno snažna, postavljajući visoke standarde za buduće međunarodne kazališne suradnje. Glumačke izvedbe bile su jedan od najsnažnijih aspekata predstave, a njihova emocionalna i psihološka slojevitost izazvala je oduševljenje i kod publike i kod kritike. Kritičari su istaknuli kako su izvedbe bile „velike snage, ekspresije i dubokog unutarnjeg bogatstva“, dok je publika reagirala snažnim emocionalnim odazivom na ključne scene.

Kombinacija Belovićevog režijskog koncepta i duboko promišljenih glumačkih interpretacija omogućila je da *Gospoda Glembajevi* postanu ne samo kazališni događaj nego i kulturni fenomen. Glumci su kroz svoje izvedbe prenijeli poruku o moralnom rasulu, društvenoj nepravdi i obiteljskoj dekadenciji na način koji je bio razumljiv i emotivno snažan za sovjetsku publiku. Ansambl Teatra Vahtangov, pod vodstvom Miroslava Belovića, stvorio je interpretacije koje su bile duboko ukorijenjene u psihološkoj analizi i vizualnoj ekspresiji, čime su pridonijele stvaranju jedne od najvažnijih kazališnih produkcija u povijesti sovjetsko-jugoslavenske kulturne suradnje. Interkulturalni pristup i glumačka posvećenost detaljima osigurali su da ova predstava ostane trajno zapisana u povijesti kazališta. Predstava *Gospoda Glembajevi* u moskovskom Teatru Vahtangov 1975. godine postala je mnogo više od kazališnog događaja – ona je predstavljala kulturni fenomen koji je duboko odjeknuo u sovjetskom kazališnom, društvenom i kulturnom prostoru. *Gospoda Glembajevi* uspjeli su osvojiti srca gledatelja kroz kombinaciju snažne glumačke izvedbe, vizualne spektakularnosti i univerzalnih poruka o ljudskoj prirodi i društvenoj nepravdi.

Produkcija je izvedena više od sto puta, privukavši više od 120 tisuća gledatelja iz cijelog Sovjetskog Saveza. Ova brojka svjedoči o popularnosti predstave i njezinoj sposobnosti da premosti jezične i kulturne barijere, što ju je učinilo jednim od najuspješnijih međunarodnih kazališnih projekata tog razdoblja.

## KRITIKE I ANALIZA STRUČNE JAVNOSTI

Kazališna kritika bila je jednoglasna u pohvalama produkciji. Kritičar N. Lejkin opisao je predstavu kao „glumački trijumf“, ističući snagu i psihološku dubinu izvedbi. Lejkin je posebno naglasio da predstava „obiluje glumačkim djelima velike snage, ekspresije, dubokog unutarnjeg bogatstva i psihološke suptilnosti. Predstava je vrlo moderna – slika imaginarne, iluzorne veličine

# MOSKOVSKI TRIJUMF »GLEMBAJEVIH«

O tome se govori

Kad su se prije nekoliko godina Krležini »Glembajevi« popeli na pozornicu slavnog moskovskog kazališta »Teatar Vahtangov« (u režiji Miroslava Belovića), znali smo (a i pisali smo ovdje tim povodom) da je pao izbor na »najkazališniju« hrvatsku dramu, na dramu koja kada naiđe na smjele, iskusne glumce i zračački osposobljenog i talentiranog redatelja – mora uspjeti kod gledalaca. Tako su barem kazivala brojna iskustva mnogih naših kazališta.

Gotovo su pola stoljeća »Glembajevi« putovali po našim i nekim inozemnim pozornicama, najčešće uvijek iznova afirmirali sam vrh suvremene hrvatske drame, i u kazališnu Moskvu su stigli sa zakašnjenjem od skoro pola stoljeća!

Već nekoliko sati nakon moskovske premijere, prvi glasovi koji su stizali posredstvom dopisnika i agencija govorili su da je »Teatar Vahtangov« dobio na svojoj sceni veliku predstavu.

Od tada, do ovog komentara, prošlo je vrijeme od devedeset i devet repriza »Glembajevih« pred moskovskom publikom, uvijek potpuno rasprodanih, i sada, uoči stote, jubilarne predstave, upravitelj kazališta »Teatar Vahtangov« Olge Ivanov rekao je, prema navodu Dušana Čukića, stalnog dopisnika »Borbe« iz Moskve, da je »siguran da će se djelo održati na sceni vahtangovaca još najmanje četiri do pet godina.« I to zbog toga što po riječima Olega Ivanova, »pero velikana Miroslava Krleže duboko zadire u čovjekove tajne, ličnosti su nadahnute životom i zbog toga plijene sve uzraste sovjetskoga gledališta.«

Krležini će »Glembajevi« jedan zaista lijepi jubilej na inozemnoj pozornici doživjeti upravo ovih dana, a poznavajući tamošnjih kazališnih i kulturnih prilika tvrde (da se opet pozovemo na spomenutog dopisnika), da »Glembajevi« i Krleža počinju »obaratiti sve rekorde, bar kada je u pitanju pisac iz inozemstva.« Naime, »Teatar Vahtangov« ima ovog časa na repertoaru oko trideset predstava raznih autora, »što samo po sebi govori da je izuzetna kvaliteta Glembajevih uspjela da izbori stoto pojavljivanje kao i ostajanje na repertoaru u ldućim godinama.«

U istom tom kontekstu razgovora, uoči jubilarnih moskovskih »Glembajevih«, poznati glumac »Teatra Vahtangov« Vladimir Etuš spominjući trenutak »kada svijetom ponovo kolaju priče o krizi izgovorene riječi«, pozivajući se na svoje kazalište gdje su predstave i dalje pune, smatra da se bitka za gledaoce može dobiti samo preko pravih, snažnih dramskih tekstova: »Tu su sada potrebni Krleže, nastao je neki kratki spoj u toj vrsti stvaranja, sve je manje dobrih tekstova...«

I tako se konačno zbilo jedno pravedno poravnanje: znali smo pola stoljeća da su Krležini »Glembajevi« velika drama suvremenog evropskoga kazališta, kao što već pola stoljeća znamo da je u suvremenim evropskim kazališnim relacijama moskovski kazališni prostor nezaobilazna točka evropskoga modernoga kazališta.

»Lvezli« smo »Glembajeve« i dobili još jednu potvrdu izuzetne i trajne vrijednosti te drame, a ti isti »Glembajevi« omogućili su moskovskom kazališnom iskustvu da održi tradiciju svojih velikih, i kod publike svesrdno primljenih predstava. Taj pravi dramski tekst koji zavilje Vladimir Etuš, i koji demantira krizu kazališta, napisan je perom Miroslava Krleže. Ill, da budemo skromniji: i njegovim perom!

JOZO PULJIZEVIĆ

STOTA IZVEDBA MOSKOVSKE PREDSTAVE  
»GOSPODA GLEMBAJEVI« MIROSLAVA  
KRLEŽE

# Burne ovacije

PREDSTAVU »GOSPODA GLEMBAJEVI« TEATRA  
»VAHTANGOVA« SNIMA SOVJETSKA TELEVIZIJA ZA  
MILIJUNSKO GLEDALIŠTE, A STEVO ŽIGON POSTAVLJA  
KRLEŽINU DRAMU »U AGONIJI« U MOSKOVSKOM  
»MALOM TEATRU«

MOSKVA – (od našeg stalnog dopisnika) – U subotu je u poznatom moskovskom kazalištu »Vahtangova« održana svečanost popraćena burnim ovacijama gledalaca, buketima cvijeća nosiocima glavnih uloga, pozdravima i svim onim što prati velike kazališne događaje. Pred prepunim gledalištem (na sve strane tražila se »karta više«) izvedena je 100-a predstava »Gospoda Glembajevi« našeg velikog pisca Miroslava Krleže.

Toj svečanosti prisustvovali su i režiser Miroslav Belović, koji je »Glembajeve« postavio na scenu moskovskog kazališta prije tri godine, predstavnici jugoslavenske ambasade u Moskvi i mnogi ugledni kulturni i javni radnici glavnog grada Sovjetskog Saveza. U ime kolektiva teatra »Vahtangov« brzojav Miroslavu Krleži potpisali su direktor kazališta Oleg Ivanov, glavni redatelj te kazališne kuće Jevgenij Simonov i redatelj »Glembajevih« Miroslav Belović.

Gledaoci i glumci dugim, su pljeskom pozdravili tekst toga brzojava u kojem »vahtangovci« šalju srdačne pozdrave i čestitke Miroslavu Krleži, želeći mu nove stvaralačke uspjehe i dobro zdravlje.

– Nije čest slučaj ni u moskovskim kazalištima – kaže Oleg Ivanov – da se neko djelo u tri godine izvodi stotinu puta s podjednakim uspjehom. »Gospoda Glembajevi« doživljavaju takav uspjeh ne samo u Moskvi, već i na gostovanjima koja smo imali u Kijevu, Sverdlovsku, Omsku... to će djelo, uvjeren sam, još dugo živjeti ne samo na našoj sceni, već i na mnogim pozornicama svijeta...

U početku travnja sovjetska televizija snimit će u cijelosti predstavu »Gospoda Glembajevi«, pa će to proslavljeno Krležino djelo vidjeti i milijunsko gledalište sovjetske televizije uz 120 tisuća gledalaca, koji su »Glembajeve« vidjeli u dosadašnjim izvedbama teatra »Vahtangov«.

Osim toga, Moskvljani će uskoro moći vidjeti i upoznati još jedno djelo Miroslava Krleže. Redatelj Stevo Žigon postavit će na scenu moskovskog »Malog teatra« Krležinu dramu »U agoniji«. Načelan dogovor je postignut, pa se očekuje da će uskoro početi i praktične pripreme za uvježbavanje i izvođenje »Agonije«, koja će još više »otkriti« Krležu sovjetskoj kazališnoj publici.

MILAN BEKIĆ

moći novca, a sav taj luksuzan život ne može zasjeniti nesigurnost, krhkost ljudske egzistencije u toj pompoznoj i samo naglašava njenu bezvrijednost i beznade u okruženju društvenog i ljudskog nepravednog, nemoralnog života. Jurij Jakovljević impresionirao je gledatelja ulogom promišljenog intelektualca Leona Glembaja, igrajući ga temperamentno, strastveno, gotovo na rubu živčanog sloma».

Stručnjaci su također pohvalili režijski koncept Miroslava Belovića, koji je spojio vizualnu raskoš i simboličnu dubinu s dinamičnom naracijom. Belovićev pristup bio je ocijenjen kao inovativan i hrabar, osobito u načinu na koji je prilagodio Krležin tekst ruskoj kazališnoj tradiciji,

istodobno zadržavajući njegovu autentičnost i filozofsku dubinu.

## KULTURNI UTJECAJ NA SOVJETSKU KAZALIŠNU SCENU I MEĐUNARODNU SURADNJU

Predstava je imala dubok utjecaj na sovjetsku kazališnu scenu, otvarajući prostor za daljnje istraživanje međunarodnih kazališnih suradnji. Njezin uspjeh pokazao je da je moguće prenijeti složenost inozemnih dramskih tekstova u novi kulturni kontekst, pritom zadržavajući njihovu univerzalnu poruku.

Teatar Vahtangov iskoristio je uspjeh *Gospode Glembajevih* kao platformu za promicanje drugih međunarodnih produkcija, čime je ojačao svoju reputaciju kao kazališta koje njeguje eksperimentiranje i interkulturalne dijaloge. Sovjetski redatelji i dramaturzi prepoznali su vrijednost ove predstave kao primjera kako se klasična djela mogu prilagoditi suvremenim i lokalnim uvjetima, dok su glumci usvojili nove tehnike rada na likovima, koje su proizašle iz Belovičevog režijskog koncepta.

Uspjeh predstave pridonio je jačanju kulturnih odnosa između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, potaknuvši nove projekte međunarodne suradnje. Primjerice, uspjeh *Gospode Glembajevih* otvorio je vrata za postavljanje Krležine drame *U agoniji* u moskovskom Malom teatru pod režijom Steve Žigona. Ovi projekti dodatno su afirmirali Krležin opus na međunarodnoj sceni i pokazali da njegova djela imaju univerzalnu vrijednost.

Predstava je također izazvala zanimanje za hrvatsku književnost u sovjetskim intelektualnim krugovima, čime je pridonijela širenju kulturnog dijaloga između dvije zemlje. Ovo je postignuće posebno značajno u kontekstu hladnoratovskog razdoblja, kada su kulturni projekti često služili kao mostovi između različitih političkih sustava.

## ZAGREBAČKO GOSTOVANJE

Nakon tolikog uspjeha očekivalo se gostovanje u Hrvatskoj. Kada je 1976. Moskovsko kazalište Vahtangov gostovalo u HNK-u u Zagrebu s proslavljenom predstavom, autor je prisustvovao toj izvedbi, kao i cijeli politički i kulturni vrh. Televizija Zagreb zabilježila je kadar u kojem se Bela Krleža, koja je prva utjelovila barunicu Castelli u HNK-u Zagrebu, fotografirala sa svojom nasljednicom u toj ulozi, Nevom Rošić i ruskom gošćom Ljudmilom Maksakovom koja je Castellicu igrala toga dana.

KAZALIŠTE

# Izuzetan susret

### Gostovanje vahtangovaca s Krležinom dramom »Gospoda Glembajevik«

Zagreb, 26. Na pozornici HNK, na kojoj su gotovo sve Krležine drame imale prazvedbe i odakle su krenule u svoj bogat i raznolik scenski život – prvi put je s gostovanjem Akademskog teatra »Jevgenij Vahtangov« iz Moskve stigla jedna inozemna predstava Krležina najpoznatijeg djela. Posve je zato razumljivo da je to gostovanje dočekano s posebnim zanimanjem.

Susret je bio neobičan. Kazalište Vahtangov djeluje 50 godina i na određen način razvija tradicije scenskog ekspresionizma kojemu je redatelj Jevgenij Vahtangov (1883 do 1922) bio značajnim predstavnikom. Predstava Krležine drame postavio je u Moskvi, kao gost, beogradski redatelj Miroslav Belović, nastojeći, čini se, više slijediti izvodilački stil te kazališne škole nego iznijeti neku vlastitu, odredenu viziju tog dramskog djela. Ako je za teatar Vahtangov karakterističan teatralizam velikih kompozicija i snažne glumačke izražajnosti, on je prisutan i u Belovičevoj, spektakularno vjerojatno najraskošnijoj od svih dosadašnjih predstava »Glembajevih«. Pozornicu HNK kao da je povisio i proširio rafiniran scenograf G. Sumbatavičii golemom slikarskom kompozicijom s galerijom portreta visoko iznad otvorenog kruga secesijskih salona, koji su pomno smješteni u epohu uoči prvog svjetskog rata.

Sve je tu povećano, da se mjesto niemačkog čuje francuski, pomislili bismo na Petrograd i njegove palače. Daleko od Zagreba, drama počinje živjeti na za nas neobičan način. No često okrećući pozornicu, kao da želi zablještili gledaoca raskošem glembajevskih salona i kostima (ili možda pokazati da tom svijetu izmice tlo pod nogama?), režija otežava predstavi da se trajnije koncentriira. Uvećan je broj gostiju i portreta, prostor palače, broj kovega i silka. Što ih olujne noći sprema Leone, sve – i da su u toj predstavi glumci manjeg formata od vahtangovaca.

u tom bi se dekorativnom nemirnom prostoru izgubili, mimosli bi dramu.

A oni su je prilagodili sebi. Ako Jurij V. Jakovljevič nije Leone po njoj predočilo, on je velik glumac i izvanredan interpret klasičnog ruskog »svetogovnog čovjeka« koji svoju romantičnu tjeskobu sugestivno projicira u svijet. Njegov odušak ekspresivnost rašire sve do završne njegme slike kraj oćeva ljesa. Bit će zapamćen i Ljudmila B. Maksakova kao Barunica Castelli izvanredne scenske pojave i kultiviranog izraza, a zajedno s njima G. A. Abrikosov (Ignjatij), V. S. Larinova (Silberbrant) a posebno mladi J. K. Karejskih (Pava Fabricij).

M. Grgičević

### I KRLEŽA NA PREDSTAVI

Koliko god je dramska umjetnica Bela Krleža redovan posjetilac svih kazališnih predstava, Miroslava Krležu malo se kad može vidjeti u teatru, a u svečanim prigodama premijera i gostovanja – gotovo nikada. Kazališni radnici znaju da svoja djela Krleža gleda samo na generalnim pokušajima. No sad je učinio izuzetak – prisustvovao je gostovanju moskovskog teatra.

Učinio je to što je diskretnije mogao, ostajući u dnu lože u mezzaninu, nevidljiv za publiku, koja ga je otkrila tek sutradan – na fotografiji u novinama.



»Glembajevik« u izvedbi moskovskih »vahtangovaca«

Marija Grgičević u *Večernjem listu* pisala je: „Ako je za Teatar Vahtangova karakterističan teatralizam velikih kompozicija u snažne glumačke izražajnosti, on je prisutan i u Belovičevoj, spektakularnoj i vjerojatno najraskošnijoj od svih dosadašnjih predstava *Glembajevih*. Često okrećući pozornicom kao da želi zablještili gledaoca raskošem glembajevskih salona i

kostima ili možda pokazati da tom svijetu izmiče tlo pod nogama, režija otežava predstavi da se trajnije koncentrira.... Ako Jurij Jakovljevič nije Leone po našoj predodžbi, on je velik glumac i izvanredan interpret klasičnog ruskog "suvišnog čovjeka" koji svoju romantičnu tjeskobu suggestivno projicira u svijet... Bit će zapamćena i Ljudmila Maksakova kao Barunica Castelli izvanredne scenske pojave i kultiviranog izraza."

## TELEVIZIJSKA ADAPTACIJA I POPULARIZACIJA

Dodatni doprinos popularizaciji *Gospode Glembajevih* bila je televizijska adaptacija predstave, koju je sovjetska televizija snimila i emitirala u udarnom terminu za cijelo područje Sovjetskog Saveza. Ovaj korak omogućio je milijunima gledatelja diljem zemlje da dožive Krležinu dramu, proširujući njezin doseg i utjecaj izvan kazališne scene. Televizijska adaptacija bila je posebno hvaljena zbog vjerne rekonstrukcije scenske atmosfere i glumačkih izvedbi, čime je pridonijela očuvanju ove produkcije kao trajnog kulturnog naslijeđa.

Recepcija *Gospode Glembajevih* kao kulturnog fenomena svjedoči o snazi kazališta da povezuje različite kulture i publike kroz univerzalne teme i poruke. Predstava je ostavila dubok trag na sovjetskoj kazališnoj sceni, pridonijela afirmaciji Krležina opusa u međunarodnom kontekstu i pokazala kako umjetnost može nadvladati političke i kulturne barijere. Njeno trajno naslijeđe leži u sposobnosti da potakne nove oblike interkulturalne suradnje, stvarajući platformu za dijalog i razumijevanje među narodima.

## ZAKLJUČAK

Predstava *Gospoda Glembajevi*, postavljena na sceni Teatra Vahtangov u Moskvi 1975. godine, ostala je trajno zapisana u povijesti sovjetskog i jugoslavenskog kazališta kao izuzetan primjer interkulturalne suradnje. Ovo kazališno ostvarenje uspješno je premostilo jezične, kulturne i političke barijere, donoseći Krležinu univerzalnu poruku o moralnom rasulu, društvenoj nepravdi i ljudskoj krhkosti širokoj sovjetskoj publici.

*Gospoda Glembajevi* u Moskvi nisu bili samo kazališni projekt nego i simbol kulturne razmjene i suradnje između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza tijekom kompleksnog razdoblja Hladnog rata. Predstava je pokazala kako umjetnost može poslužiti kao univerzalni jezik koji nadilazi političke sukobe i stvara prostor za razumijevanje i dijalog. Kroz adaptaciju Krležine drame, Belović i ansambl Teatra Vahtangov uspjeli su prepoznati i prenijeti univerzalne teme drame, istovremeno ih prilagođavajući specifičnom sovjetskom kontekstu. Kazalište, kao medij koji spaja raznolike estetike, tradicije i senzibilitete, ovdje se pokazalo kao moćno sredstvo povezivanja različitih kulturnih perspektiva. Interkulturalni dijalog koji je uspostavljen kroz ovu predstavu omogućio je ne samo razmjenu umjetničkih praksi nego i dublje razumijevanje temeljnih ljudskih vrijednosti koje povezuju različite narode.

Uspjeh predstave velikim dijelom pripisuje se Miroslavu Beloviću, čiji je režijski koncept uspješno spojio dvije kazališne tradicije – hrvatsku književnu tradiciju Krležina opusa i rusku kazališnu estetiku utemeljenu na principima Stanislavskog i Vahtangova. Belović je uložio značajan trud u prilagodbu teksta, naglašavajući univerzalnost Krležinih ideja i njihov potencijal da se obogate novim interpretacijama kroz sovjetski kontekst. Njegov fokus na psihološku dubinu likova, vizualnu raskoš i scensku dinamičnost omogućio je da predstava odjekne kod sovjetske publike i kritike.

Kombinacija Belovićevog režijskog vodstva i suradnje s glumačkim ansamblom Teatra Vahtangov rezultirala je produkcijom koja je bila duboko ukorijenjena u umjetničkim tradicijama obje zemlje, dok je istovremeno ponudila novu i svježiju perspektivu na Krležin tekst. Ova suradnja postala je model za buduće međunarodne projekte koji traže sličan balans između lokalne autentičnosti i univerzalne privlačnosti.

*Gospoda Glembajevi* nisu bili samo umjetnički uspjeh nego i događaj koji je utjecao na kulturnu politiku obje zemlje. Sovjetska kazališna scena prepoznala je vrijednost suradnje s jugoslavenskim umjetnicima, a jugoslavenska kazališta dobila su platformu za afirmaciju svojih autora

na međunarodnoj razini. Osim što je imala značajan utjecaj na profesionalnu zajednicu, predstava je pomogla u širenju svijesti o hrvatskoj književnosti i kulturi među sovjetskom publikom. Ovaj kulturni dijalog pridonio je afirmaciji Krležina opusa kao univerzalnog, dok je istovremeno ukazao na važnost umjetnosti kao mosta za povezivanje različitih kulturnih i političkih svjetova. U suvremenom kontekstu, u kojem su međukulturni odnosi često opterećeni nesporazumima i sukobima, moskovski *Glembajevi* služe kao podsjetnik na snagu umjetnosti da otvori prostor međunarodne i interkulturalne suradnje.

## LITERATURA

Belović, M., *Rediteljska iskustva u postavljanju Gospode Glembajevih u teatru Vahtangov u Moskvi, Mogućnosti*, Split, 1981.

Sergejeva, I. L., & Litvin, M. R. (1996), *Sudbina kazališta: Kazalište Jevgenija Vahtangova 1913–1996.*, Moskva: Kazališni institut

Grgičević, M. (1974), *Gospoda Glembajevi u Moskvi, Večernji list*

Lejkin, N. (1975), *Predstave sjajnog zvuka*, Moskovska kazališna agencija

Belović, M. (1975), *Osobna zapažanja*, Teatar Vahtangov

Grgičević, M. (1976), *Izuzetan susret*, *Večernji list*, 26. travnja 1976.

Krleža, M. (1932), *Gospoda Glembajevi*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb



## **IMPRESSUM**

# **Zbornik radova znanstvenog skupa Filmske i televizijske ekranizacije hrvatske dramske književnosti do 1990. godine i njihov kritički odjek**

2. IZDANJE

NAKLADNICI

**Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti  
Matica hrvatska**

IZVRŠNI NAKLADNIK

**Kulturni klub**

ZA NAKLADNIKE

**Dario Vretenar (HAZU), Damir Zorić (MH)**

UREDNICI

**Doc. dr. sc. Zlatko Vidačković, Izv. prof. dr. sc. Nikša Sviličić**

RECENZENTI ZBORNIKA

**Prof. dr. sc. Adriana Car Mihec  
Prof. dr. sc. Jadranka Lazić-Lasić**

IZVRŠNI UREDNIK

**Željko Anzulović**

GRAFIČKO OBLIKOVANJE I PRIPREMA

**Branka Moskaljov**

LEKTURA I KOREKTURA

**Katarina Marić**

KNJIGA JE TISKANA UZ POTPORU

**Ministarstva znanosti, obrazovanja i mladih  
Republike Hrvatske**



REPUBLIKA HRVATSKA  
Ministarstvo znanosti,  
obrazovanja i mladih

TISAK

**Nensi-TIM**

NAKLADA

**80 primjeraka**

**Zagreb**



**mh**  
**maticahrvatska**

ISBN 978-953-59055-1-6

CIP zapis dostupan je u računalnom  
Katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu



---

**Cvijeta Pavlović**  
**Klara Kajba-Šimanić**  
**Nikša Sviličić**  
**Tomislav Čanković**  
**Nives Bolić**  
**Vesna Muhoberac**  
**Marijana Togonal**  
**Dejan Oblak**  
**Tena Perišin**  
**Lana Bene**  
**Helena Peričić**  
**Dubravka Crnojević-Carić**  
**Jelena Jurišić**  
**Zlatko Vidačković**

---



**mh**  
maticahrvatska