

Hrvatski kozerijski film u jugoslavenskoj kinematografiji nakon 1945.

Kukoč, Juraj

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2024.6557>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:119858>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-07**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Juraj Kukoč

**HRVATSKI KOZERIJSKI FILM
U JUGOSLAVENSKOJ
KINEMATOGRAFIJI NAKON 1945.**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Juraj Kukoč

**HRVATSKI KOZERIJSKI FILM
U JUGOSLAVENSKOJ
KINEMATOGRAFIJI NAKON 1945.**

DOKTORSKI RAD

Mentorica:

dr. sc. Etami Borjan, izv. prof.

Zagreb, 2024.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Juraj Kukoč

**CROATIAN CAUSERIE FILM
IN THE YUGOSLAV CINEMA AFTER
1945**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor:

Etami Borjan, Ph. D., Associate Professor

Zagreb, 2024.

ŽIVOTOPIS MENTORICE

Dr. sc. Etami Borjan diplomirala je talijanski, engleski i portugalski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirala je filmologiju na sveučilištu *La Sapienza* u Rimu s radom na temu dokumentarnog filma. Obranila je doktorski rad iz filmologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2011. godine na temu etnografskog dokumentarnog filma. Tijekom studija boravila je na nekoliko stranih sveučilišta u Italiji (Università di Trento, Università per stranieri a Siena, Università per stranieri di Reggio Calabria i drugi) kao stipendistica Ministarstva vanjskih poslova Republike Italije, MZOS i Hrvatske zaklade za znanost. U akademskoj godini 2009./2010. boravila je na istraživačkoj stipendiji kao Fulbright Visiting Scholar na New York University, a rezultate istraživanja objavila je u knjizi *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* (2013) u izdanju Hrvatskoga filmskog saveza.

Dr. sc. Etami Borjan zaposlena je kao izvanredna profesorica na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje održava nastavu iz filmoloških kolegija na preddiplomskom i diplomskom studiju Odsjeka za talijanistiku te povremeno na Poslijediplomskom doktorskom studiju znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture. Uvela je osam novih filmoloških kolegija od početka rada na Odsjeku za talijanistiku te četiri nova filmološka kolegija na Poslijediplomskom doktorskom studiju. Sudjelovala je na domaćim i stranim međunarodnim skupovima u Europi, SAD-u, Latinskoj Americi i Novom Zelandu (Harvard University, Brown University, New York University, Montclair University, University of Auckland, Universidad Nacional de Tres de Febrero u Buenos Airesu i drugi) na kojima je izlagala radove iz područja filmologije, a pozvana je kao gostujući profesor na nekoliko inozemnih sveučilišta u Europi i SAD-u (State University of New York, University of Cincinnati, Università di Torino, Sveučilište u Beogradu, Università La Sapienza, Jagiellonian University u Krakovu, Comenius University u Bratislavi, Pazmany Peter University u Budimpešti). Sudjelovala je u programima popularizacije znanosti organizacijom filmskih festivala, djelovanjem u stručnim ocjenjivačkim žirijima filmskih festivala u Europi i Aziji te održavanjem popularno-znanstvenih predavanja u Europi i Aziji. Povremeno radi kao selektorica za filmske festivale u Hrvatskoj i Europi. Objavila je radove iz područja teorije filma, dokumentarnog i etnografskog filma, postjugoslavenskog filma te talijanskog filma na engleskom, talijanskom, francuskom i hrvatskom jeziku u domaćim i inozemnim publikacijama.

ZAHVALE

U istraživanju gradiva i pisanju doktorskog rada imao sam dragocjenu pomoć mnogih dobrih ljudi. Na prvome mjestu želim zahvaliti svojoj mentorici Etami Borjan, koja me je strpljivo pratila na mojem dugotrajnom putu s nizom savjeta, preporuka literature i uputa o ljudima i institucijama koje mi mogu pomoći. Ona je umnogome zaslužna za teorijski okvir ovog rada. Dragocjeni savjetnici na tom polju bili su mi i filmolozi Hrvoje Turković i Nikica Gilić te filmologinja Petra Belc. Filmolozima Bruni Kragiću i Nikici Giliću zahvaljujem i kao članovima stručnog povjerenstva za obranu teme doktorskog rada.

Izrada korpusa kozerijskih filmova ne bi bila moguća bez pomoći kolega koji su mi ukazali na postojanje mnogih kozerijskih filmova i omogućili mi njihovo gledanje. U Hrvatskome državnom arhivu, mojoj matičnoj instituciji, odnosno, njegovu filmskom odjelu Hrvatska kinoteka neprocjenjivu pomoć pružio mi je kolega Vjeran Pavlinić. Bez njegovih stručnih tehničkih usluga, ali i informacija o mogućim kozerijskim filmovima ovaj rad ne bi bio moguć. Iskreno zahvaljujem i ostalim kolegama i kolegicama iz Hrvatske kinoteke, posebice Mirni Supek, Mladenu Buriću, Kristini Nosković, Dinku Majcenu i Luciji Zore, na njihovoj nesebičnoj pomoći. U arhivu Zagreb filma velikodušnu pomoć pružio mi je stručni suradnik Bajko Hromalić, a nakon njegova umirovljenja Tomislav Gregl. U potrazi za kozerijskim filmovima u Jugoslavenskoj kinoteci u Beogradu od velike pomoći bili su mi voditelj Arhiva Aleksandar Saša Erdeljanović i stručni suradnik Božidar Marjanović. Velika hvala i Peri na tehničkoj usluzi, Jeleni na savjetima oko filmova te Svetlani na pomoći oko dokumentacije. U Slovenskom filmskom arhivu ključnu pomoć pružila mi je njegova voditeljica Tatjana Rezec Stibilj, a zahvaljujem srdačno i njezinim kolegama Lojzu Tršanu i Vladimiru Sunčiću. U Makedonskoj kinoteci nesebično su mi pomogli voditelj Arhiva Igor Stardelov, ravnatelj Vladimir Angelov te filmski arhivisti Aleksandar Trajkovski i Atanas Čuposki.

Prilikom istraživanja kozerijskih filmova i literature veliku pomoć pružili su mi i: urednik izdavačke djelatnosti Filmskog centra Srbije Miroljub Stojanović, redatelji, profesori i filmski kritičari Vladimir Perović, Petar Krelja, Miroslav Jokić, Tomislav Kurelec i Nikola Lorencin te filmski znalac amater Dragiša Okolišanov. Hvala mojoj lektorici Neli Mindoljević na nadahnutoj lekturi rada. Zahvaljujem i svima koji su mi velikodušno pomogli, a čijih se imena ne sjećam. Ispričavam se onima koje sam možebitno zaboravio.

Na kraju, ali nikako najmanje važno, velika hvala supruzi Ivanki koja me je uporno podržavala, omogućavala mi rad na doktoratu preuzimanjem brige oko kućanstva i djece te mi opraštala odugovlačenja oko dovršavanja doktorata. Hvala na strpljivosti mojoj djeci Klari i Luki. ☺

SAŽETAK

Cilj rada jest odrediti korpus hrvatskih i jugoslavenskih filmova od 1945. do 1990. koji pristupom podsjećaju na književnu vrstu kozerije, definirati ove filmove kao pripadnike filmske vrste *kozerijski film*, dosad nepoznate u domaćoj filmskoj literaturi, te opisati njihove glavne karakteristike. U potrazi za kozerijskim filmovima provedeno je temeljito istraživanje u hrvatskoj kinematografiji i ograničeno istraživanje u kinematografijama ostalih republika socijalističke Jugoslavije. Istražen je društveni i kinematografski kontekst tog razdoblja s naglaskom na jugoslavenskom dokumentarnom filmu.

Kozerijske filmove odlikuje ležeran i zabavan pristup ozbiljnim društvenim temama, a glavni nositelj ovakva pristupa naratorov je govor. Većinom se radi o propagandnim ili obrazovnim filmovima s temama poput turizma, životinjskog svijeta i prometnih pravila, ali postoje i brojni nenamjenski kozerijski filmovi. Razdoblje procvata kozerijskih filmova trajalo je od kraja 1950-ih do polovice 1960-ih. Za razliku od Turkovićeve definicije „kozerijskog dokumentarizma“, uočeno je da se radi o hibridnoj vrsti u kojoj se spajaju dokumentarno, igrano i animirano. Međutim, svaki kozerijski film mora posjedovati barem minimalnu razinu dokumentarnosti. Definirane su glavne karakteristike kozerijskih filmova: humor, rodovska hibridnost, bogatstvo pripovjedačkih postupaka, subjektivnost naratorova govora i autoreferencijalnost. Teorijski okvir definiranja ovih karakteristika preuzet je iz stručne literature.

Preduvjeti stvaranja kozerijskih filmova bili su oslobađanje jugoslavenske kinematografije od ideoloških stega te umetanje fikcije i poetskog naratora u dokumentarni film. Poticaji za njihovo stvaranje bili su utjecaj stranoga kozerijskog filma, efikasnost kozerijskog pristupa u ostvarivanju namjenskih ciljeva filmova te kozerijski senzibilitet njihovih autora. Jedan od poticaja bila je i atmosfera modernističke „uzrujanosti“ i stilske slobode 1950-ih, ali izravni utjecaj modernističkog filma osjetio se jedino u slučaju autorskoga kozerijskog filma, koji se razvio 1960-ih.

Odumiranje kozerijskih filmova, koje je započelo krajem 1960-ih, dogodilo se zbog dominacije direktnog filma i filma istine, dokumentarnih vrsta koje u Jugoslaviji nisu mogle trpjeti kozerijske karakteristike, te pojave televizije koja je preuzela kozerijski pristup ozbiljnim temama.

SUMMARY

A causerie film is a hybrid type of film with documentary quality at its core that tends to inform, educate or persuade viewers on serious social issues in a casual and entertaining way based on the narrator's subjective speech and constructed, often fictional scenes. Although a causerie film is a hybrid genre, it originates in the classical expository documentary and follows its basic postulates. In this doctoral thesis, we will use the term “narrator's speech” for voice-over: “narrator” because of the tendency of causerie films to tell stories and “speech” to emphasise the importance of the content, but also the physical aspects of the voice-over. All causerie films have at least a minimum level of documentary quality. In other words, they deal with real social issues, which are important for the local community, and to do so, they use at least a minimum amount of documentary means. Also, all causerie films are characterized by a certain level of construction, either through fictional stories and characters or through the subjective speech of the narrator. All causerie films deal with social issues in a casual and entertaining way. They usually achieve casualness through humour and subjectivity. Finally, all causerie films possess stylistic freedom, which allows them to use all available stylistic devices in imaginative and playful ways.

This doctoral thesis deals with causerie films produced in the period of the Yugoslav cinema from 1945 to 1990. The primary focus of the research were causerie films made in Croatia (CRO), a republic that was a part of the socialist Yugoslavia. In addition to the thorough research done in the field of the Croatian cinema, limited research on causerie filmmaking was done for other Yugoslav republics (Slovenia SLO, Bosnia and Herzegovina BiH, Serbia SRB, Montenegro MNE, Macedonia MKD). A total of 132 causerie films were found, of which 71 were Croatian. Causerie films, or their precursors, in the Croatian and Yugoslav cinema began to be produced in the early 1950s. The main features of first causerie films were mixing of documentary and feature elements, subjectivity of the narrator's speech and self-referentiality (*Because of That Thing This Morning / Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951, CRO; *A story from the cavalry / Priča iz konjice*, Boško Vučinić, 1952, SRB, etc.). Humour in causerie films started appearing more frequently only in the mid-1950s (*One Day in the City of Rijeka / Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955, CRO, etc.). Causerie films reached their climax period at the end of the 1950s and this lasted to the mid-1960s, when an average of six causerie films per year were produced in Croatia, while during the same period in Yugoslavia, it is assumed that about fifteen to twenty such films were produced annually.

The making of causerie films was obviously a trend in Yugoslavia at that time, as indicated also by the thematic and stylistic similarities between them. In the second half of the 1960s, the production of causerie films began to decline and continued to do so until the end of the 1980s.

Causerie films were mostly commissioned films that achieved their educational or promotional goals through a casual causerie approach. Tourism promotion films were regularly made with causerie approach (*Come to Montenegro / Dođite u Crnu Goru*, Branislav Bastać, 1960, MNE; *Sunny Adriatic / Sunčani Jadran*, Frano Vodopivec, 1965, CRO, etc.), as were educational films about traffic rules (*At the Wheel / Za volanom*, Branislav Bastać, 1958, MNE; *Dangerous Games / Opasne igre*, Nikša Fulgosi, 1963, CRO, etc.) and educational films about nature (*Summer of Bear Cubs / Ljeto medvjedića*, Branko Marjanović, 1963, CRO; *Small Wonders of the Great Nature / Mala čuda veliki prirode 1*, Branko Marjanović, 1971, CRO, etc.). Many advertising films of 3 to 6 minutes were also made in causerie style (*Factory Evropa / Evropa*, Aleksandar Markus, 1953, MKD; *Juicer / Sokovnik*, Nikša Fulgosi, 1961, CRO, etc.). A large number of causerie films were not commissioned. They were general informative films about some localities, occupations, social customs, etc. (*Goodbye, City of Krapina / Doviđenja Krapino*, Branko Bauer, 1956, CRO; *The Fair / Vašar*, Svetozar Pavlović, 1959, SRB, etc.). Finally, in the 1960s, a significant number of auteur causerie films were made, that differed by their personal authorial approach (*My Flat / Moj stan*, Zvonimir Berković, 1962, CRO; *Stamp / Pečat*, Branko Čelović, 1965, SRB etc.).

The existence of causerie films in the Croatian cinema was first noticed by film scholar Hrvoje Turković. He named this type of film after the literary genre called causerie (2010a: 193-194). Until then, the causerie film was an unknown concept in the Yugoslav literature, as well as in the historical overviews of world documentary films. Most of the films that we refer to as causerie films were not even mentioned in the Yugoslav literature or were mentioned only marginally. When they were mentioned, their causerie traits, such as subjectivity and constructed humour, went frequently unnoticed or were defined as poetical, satirical, etc. When these causerie traits were noted in literature, they were often evaluated negatively, because they were considered not to correspond to the postulates of a documentary film.

The precondition for the creation of causerie films was the liberation from the strict rules of ideological propaganda in the post-war Yugoslav society and its cinema. In the 1950s,

Yugoslav documentary films reduced or completely rejected propagandist rhetoric and began to turn to peacetime and civic themes. Also, a commissioned film, which is a type of film that often uses the causerie approach, began to develop in the Yugoslav cinema. The stylistic preconditions for the development of causerie films were an increasing influence of construction and fiction in the documentary fabric of the film, which paved the way for the subsequent genre hybridization of causerie films, and the development of poetic narrators in the documentary film, which paved the way for the development of the subjective, casual and witty narrator's speech of the causerie film.

Several factors stimulated the emergence of causerie films in Yugoslavia. Causerie films appeared in the world already in the 1930s and continued to be produced during the 1940s and 1950s, for example British, American and Czechoslovakian causerie films (*The Factory of Illusions / Továrna na iluse*, Jiří Weiss, 1938, CS; *Safety in Offices*, 1944, USA, etc.). Yugoslav filmmakers had the opportunity to watch these films and be inspired by them, as evidenced by the preserved film copies of foreign causerie films distributed in Yugoslavia (*It Doesn't Hurt*, [1944?], [USA?]; *Topographic Symbols*, 1952, USA, etc.).

The appearance of causerie films was certainly stimulated by the awareness of the usefulness of the causerie approach in achieving educational and promotional goals. Namely, during the period of the development of causerie films, it was already a well-known fact that humour, entertainment, emotionality, casualness and other similar characteristics can help in teaching, educating and persuading the audience.

Also, the appearance of causerie films can be attributed to the artistic sensibility of its authors. Causerie films in the Croatian cinema were created by many distinguished, artistically ambitious directors inclined to humour, irony and satire (Zvonimir Berković, Obrad Gluščević, Branko Marjanović, Branko Bauer etc.). In the cinemas of other Yugoslav republics, causerie films were also created by artistically ambitious directors (Puriša Đorđević, France Kosmač, Branko Čelović, Vefik Hadžismajlović, Branislav Bastać, etc.). In creating the causerie impression, screenwriters and authors of the narrator's texts of causerie films played an extremely important role. Most of them in their previous film and literary work showed a sensibility close to causerie, favouring humour, irony, satire and a playful verbal style (Kruno Quien, Boro Pavlović, Matija Bečković, Božidar Violačić, etc.). Some of them wrote literary causeries (Drago Gervais, Veselko Tenžera, Fadil Hadžić, etc.)

Finally, the development of Croatian and Yugoslav causerie films was stimulated by the so-called “modernist upheaval” – the modernist departure from the conventions of classical art that occurred in the 1950s in various artistic disciplines and the atmosphere of stylistic freedom that reigned at that time (Turković, 2009: 92-98). The causerie film was particularly influenced by the general modernist characteristics of “subjectivity” through the narrator's subjective speech and “reflexivity” through self-referentiality (Kovács, 2007: 62). It is important to note that causerie films differed from modernist films by using these characteristics superficially and casually, without complex analysis of the subject's intimacy and without the reflexion on the relationship between fiction and reality.

There are four main characteristics of causerie films: genre hybridity, richness of narration, subjectivity of the narrator's speech and humour. Self-referentiality is also an important characteristic, but it appears in a limited number of films.

Genre hybridity means an extremely complex relationship between documentary and fiction in causerie films, which most often develops as a relationship between documentary and feature film, but sometimes as a mixture of documentary and animation. Although Noel Carroll considered that in almost all cases it is possible to clearly determine the genre of a film (2006: 154-171), the example of the complex mixing of types in the causerie film indicates that in many cases it is not possible to clearly recognize the genre determination of the film. That's why we defined the causerie film as a hybrid film type.

The image of certain causerie films is based on unconstructed documentary scenes of the outside world, and it is the narrator's speech that, with its subjectivity and humour, gives these films the causerie quality of construction (*See You in Pula / Doviđenja u Puli*, Mladen Feman, 1961, CRO, etc.). In some of these films, the narrator's speech gives non-constructed scenes their fictional quality by telling stories and turning filmed people and animals into protagonists of those stories (*Tram Number 2 / Tramvaj dvojka*, Oto Deneš, 1958, SRB, etc.). However, in many causerie films, rudimentary stories are developed through the image as well as through the narrator's speech (*Baltazar Travels / Baltazar putuje*, Davor Šošić, 1959, CRO; *Classified Ads / Mali oglasi*, Miodrag Paskuči, 1960, MNE, etc.). These films use various stylistic devices common to feature films (acting, close-ups, establishing shots, editing of motion, etc.). They often use professional actors (Antun Nalis, Zvonko Lepetić, Tito Strozzi, Zdenka Heršak, etc.). Some of the causerie films about traffic rules directed by Nikša Fulgosi are inspired by the popular genres of melodrama, thriller and teen movie,

showing that casualness in the causerie does not necessarily need to be realized through humour (*Beware of One Drink / Čuvaj se čašice*, 1963, CRO; *Dangerous Games*).

Despite the strong presence of fiction, causerie films always maintain the impression of documentary quality, that is, they maintain the impression of films that describe current social reality. For example, they never have complex plots, but instead develop rudimentary stories. These films almost never use dialogues, but rather the narrator's retelling or commenting on the events. The narrator's speech in fictional scenes is often injected with informative, educational or persuasive comments. Also, causerie films often mix fictional scenes and documentary footage. In this way, causerie films talk about social reality through fiction. In other words, when we watch fictional events in a causerie film, we have the impression that we are watching events that regularly happen or could very easily happen in the real world and that represent knowledge about that world. In addition to feature film characteristics, animation is also intertwined with documentary in causerie film. A special case is the animated causerie film *Costumed Rendezvous / Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dvorniković-Bordo, 1965, CRO) about the history of fashion, in which documentary and animation are equally represented, which is why we can name this film an animated documentary made in the period before that term was defined (cf. Honess Roe, 2013).

Another main characteristic of causerie films is the wealth of narrative devices. The narrative in these films ranges from minimalist stories with two events (*Our Free Time / Naše slobodno vrijeme*, Stipe Delić, 1960, CRO, etc.) to stories that resemble those in classical fictional films (*Beware of One Drink*, etc.). The main medium of narration is the narrator's speech. Narrators often use the technique of “simultaneous narration” (Genette, 1980: 217-219), which is rarely used in film and literature and which narrates events that happen in the present time, that is, they are narrated at the same time in which they happen (*Student days / Studentski dani*, Davor Šošić, 1958, CRO; *What's a Workers' Council / Što je to radnički savjet*, Dušan Makavejev, 1959, CRO, etc.). By anchoring the action in the present, this technique strengthens the impression of documentary quality of the fictional story. However, the narrator also narrates events that happened in the past, often in the form of “analepses” (flashbacks), but at the same time strengthens the impression of documentary quality of narration by clearly determining the “transfer point” in the present time (ibid.: 40, 45) from which the story is narrated (*Snow and Flowers / Iz snega v cvetje*, Jože Bevc, 1962, SLO; *Vacation in Croatia / Odmor u Hrvatskoj*, Zvonimir Berković, 1981, CRO, etc.). Using stylistic freedom, causerie films even develop hypothetical “prolepses” (ibid.: 40) to show

what could happen in the future (*Tonight at 6 PM / Večeras u šest*, Aleksandar Arandelović, 1961, SRB; *The Bridge / Most*, Zlatko Sudović, 1965, CRO, etc).

Causerie films also use the narrative technique of focalization. Often, they play with the technique of “internal focalization”, dealing with the character's perspective and its limitations (Genette, 1980: 189-190). In this case, they usually use “double focalization” (ibid.: 208-209). With this technique, internal focalization through the narrator's speech develops in parallel with “zero focalization” through the image, which represents a non-focalized representation of “objective reality” (ibid.: 189). Using double focalization, causerie films imaginatively combine their fictional and documentary aspirations (*My First Ride / Moja prva vožnja*, Vladimir Pavlović, 1963, CRO; *Grey Mullet / Cipol od porta*, Branko Kalačić, 1972, SRB, etc.). Following the documentary aspiration of causerie films, the narrator's speech occasionally abandons the internal focalization and replaces it with zero focalization, that is, the narrators turns from a character with limited knowledge into an omniscient one (*White Harvests / Bijele žetve*, Krsto Škanata, 1958, CRO; *Sunny Adriatic, What's a Workers' Council*, etc.).

Causerie films also imaginatively play with “narrative levels” (Genette, 1980: 227-234, 243-252). They do this through the narrator's speech. For example, in certain films, the “homodiegetic narrator” (narrator-character) starts narrating from the “extradiegetic perspective” (after the event being recounted) and suddenly switches to the “intradiegetic perspective” (the time of the event) having limited knowledge of the event (*The Camp of Joy / Logor radosti*, Vladan Slijepčević, 1956, SRB; *The Road Is Not Only Yours / Put nije samo vaš*, Nikša Fulgosi, 1963, CRO etc.). By playing with narrative levels, causerie films sometimes manifest self-referentiality. For example, they use the technique of “metalepsis” (ibid.: 234-235) in which the heterodiegetic narrators, from their extradiegetic perspective, influence and change events at the intradiegetic level. They give the characters instructions that they follow, “order” the film to rewind, etc. (*Because of That Thing This Morning; The Secret / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO, etc.). This self-referential technique, as well as other narrative devices, doesn't serve to create a complex aesthetic structure or encourage the viewer to think deeply about the nature of the fiction, but is another way of playfully and creatively approaching the tasks of information, education or persuasion.

The third main characteristic of causerie films is the subjectivity of the narrator's speech. Although causerie films, like classical expository documentaries, present “objective truths”

about the world, they do so with the presence of a strong subjectivity. The narrator's speech of the causerie film narrates and comments on the events on the screen by using a rich range of emotional reactions (from angry to happy, from ironic to sentimental, etc.). They express their emotions by speaking in an extremely rich range of voice colours, pitches, and volumes. Because of this demanding nature of the narrator's speech, many of the narrators of causerie films were professional actors (Branko Bonacci, Boris Buzančić, Mato Ergović, Petar Kralj, etc.).

The narrators express their distinct subjectivity also through addressing the characters of the film or the viewers, which is an indicator of the film's high "self-consciousness" (Bordwell, 1985: 57-61) and another causerie contribution to self-referentiality. They address the viewer or viewers in the second person singular or plural in order to tell them something or warn them about something (*Two Boys / Dva dječaka*, Ratimir Ivković, 1955, CRO, etc.). Occasionally, the viewers are invited to do something together with the narrator in the first-person plural, as if they are together at the intradiegetic level (*1001 Drawings / 1001 crtež*, Dušan Vukotić, 1960, CRO, etc.). When they act as homodiegetic narrators, they emphasize their subjectivity by naming or even pointing to themselves in the scene of the film (*Memories of One Summer / Uspomene jednog leta*, Oto Deneš, 1963, SRB, etc.). The heterodiegetic narrator often addresses the characters of the film, this time not with the intention of influencing their behaviour, but with the intention of conveying the informative, educational or persuasive message to the viewer of the film in a casual way (*Day of Rest / Dan odmora*, Obrad Gluščević, 1957, CRO; *Come to Montenegro*, etc.).

Interestingly, in causerie films, the materialization of the narratee during narration (cf. Gilić, 2007: 88-99) often occurs. Namely, the narrator's speech in these cases consists of a conversation between two or more narrators, where one functions as a speaker (narrator) and the other as a listener to whom the speech is addressed (narratee). The narratees occasionally react to the speaker's messages by commenting and asking questions (*Sunny Adriatic; Folk Costume / Narodna noša*, Mako Sajko, 1975, SLO, etc.). In this way, the narratees materialize their presence, which very rarely happens in films.

The last main characteristic of causerie films is humour. It follows a Renaissance vision of humour. It's a mixture of hedonistic pleasure and pedagogical engagement. As in the Renaissance, when causerie films teach through humour, they do so through mild mockery in order to correct flaws (Grlić, 1972: 7-23). Causerie films also follow the Renaissance ideal of

humour as a mockery of authority, similar to Bergson's definition of humour as a mockery of individual or social rigidity through the flexibility of humour (1987: 7-40). This process most often occurs in two types of causerie films. In tourism promotion films, the target of mockery is the rigidity of the concept of tourism as enjoyment of cultural and natural sights. Instead, these films humorously celebrate hedonism as the main tourist pleasure (*The Beauty of the Adriatic / Ljepotica Jadrana*, Mladen Feman, 1962, CRO; *Tourist scherzo / Turistički skerco*, Obrad Gluščević, 1963, CRO, etc.). The auteur causerie films, on the other hand, mock the rigidity of the ideological propaganda of the Yugoslav socialist system (*Cherchez la femme*, Zvonimir Berković, 1968, CRO; *Guide to Trieste / Vodič kroz Trst*, Ivo Škrabalo, 1969, CRO, etc.).

To achieve a humorous effect, causerie films use a wealth of stylistic figures of rhetoric that originate from literature (Solar, 2005: 71-88). They are developed through the narrator's speech, but also in the image of the film through visual stylistic means. Causerie films most often use the rhetorical figure of irony, as irony in the narrator's speech itself (*Glorious Tribunal / Slavni sude*, Fadil Hadžić, 1959, CRO, etc.) or as an ironic counterpoint between the image and the speech (*White Slopes / Bele padine*, Milorad Gončin, 1964, SRB, etc.). Numerous other rhetorical figures appear in causerie films: hyperbole, metaphor, metonymy, simile, allegory, personification, euphemism, anaphora and asyndeton (*See You in Pula; Gold / Zlato*, Branko Čelović, 1968, SRB; *The Ballad of the Forest / Šumska balada*, Rudolf Sremec, 1984, CRO, etc.). Rhetorical figures called puns are especially common.¹ The most common among them is paronomasia, a play on words that have a similar form but different content, and calembour, a joke in which a new word is created from existing words (*My First Ride; City of Birds in the City of People / Grad ptica u gradu ljudi*, Zlatko Sudović, 1973, CRO, etc.)

An outstanding master of verbal humour was Kruno Quien, a frequent screenwriter and author of the narrator's texts for Croatian causerie films. Quien's narrator's texts possessed specific characteristics: puns, erotic allusions, use of foreign words and folk children's songs, etc. His narrator's texts were often read by actor Branko Bonacci, whose interpretations stood out for their rich voice intonation and emotional reactions (*Under the Summer Sun / Pod ljetnim suncem*, Obrad Gluščević, 1961, CRO; *Tourist scherzo; Sunny Adriatic*).

¹ Bagić, Krešimir, 2012, <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/711-igra-rijecima-oblici-i-funkcije> (January 6, 2023).

Humour in causeries is often developed through the interplay of music with images and speech. Music is an important part of causerie films. It is almost always cheerful and playful, and in the service of the casual causerie effect. In some cases, the interplay of music with images and speech results in an ironic effect (*The Bridge; Protected by Law / Zakonom zaštićeno*, Nikola Jovičević, 1975, MNE, etc.). The wit of a causerie film is often achieved by “illustrative music” (*Down With the Pedestrians / Dolje pješaci*, Mate Bogdanović, 1960, CRO; *My Flat*, etc.), through which musical equivalents of the events in the scene are developed. Another common type of music in causerie films is “imitative music” (*Nurturing the Offspring / Briga za potomstvo*, Branko Marjanović, 1959, CRO; *Baltazar Travels*, etc.), that imitates natural sounds that belong to the scene (Paulus, 2012: 165-166).

A special chapter of the thesis is dedicated to the auteur causerie films, which were created during the 1960s. Underneath the casual causerie exterior, these films hid social criticism of the flaws of the socialist system and its propaganda, carried out most often with the help of irony. Social criticism was often developed through the technique of the naive “unreliable narrator” (Gilić, 2007: 109), that is, a narrator who naively believes or pretends to believe in the triumphal successes of the socialist system and the political orthodoxy of the socialist citizen, while the image shows the opposite as an ironic counterpoint.

Many auteur causerie films were directly influenced by cinematic modernism. A large number of such films belonged to or borrowed characteristics from a typical modernist film genre, the essay film (cf. Rascaroli, 2009: 1-44). Causerie essay films (*Cherchez la femme; Une marche ecourante*, Miroslav Antić, 1969, SRB, etc.) discussed various topics. With their irony, they often deconstructed the seriousness of the essay films, but at the same time they still had an essayistic tendency to present (casual) personal reflections.

A certain number of causerie films adopted elements of the modernist type of documentary films called direct cinema. Direct cinema is different from the causerie film because of its insistence on the footage of unarranged reality and rejection of the narrator's speech (Nichols, 2020: 163). The causerie film used the technique of direct cinema by ironically enriching the unarranged footage with the constructed narrator's speech (*Pupils on Foot / Daci pješaci*, Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH; *The Day They Get Married / Dan kad se sklapaju brakovi*, Ivo Škrabalo, 1967, CRO) or by using the unarranged footage as an ironic counterpoint to the narrator's speech (*The Bridge, Guide to Trieste*).

Some of causerie auteur films were made in a classical style without significant modernist influences. Such is the case with one of the few causerie films that has the status of a classic, *My Flat* (*Moj stan*, Zvonimir Berković, 1962, CRO), in which the failure of the state housing reform is ironically suggested with the help of an unreliable naïve narrator in the form of a little girl. There are two unusual examples of causerie auteur films. *The Ballad of the Rooster* / *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, CRO) is a mixture of an advertising film about a food manufacturing company and an auteur film about people's blind belief in the virtuousness of the socialist ideology. *While Rice Ruled* (*Dodeka vladaše orizot*, Trajče Popov, 1964, MKD) is, on the other hand, a causerie auteur film that approaches social criticism from the perspective of the dominant ideology. Namely, the film humorously criticizes those who do not follow the state ideology of collectivization.

In the Croatian and Yugoslav cinema, the relationship between the causerie film and the humorous short film is particularly interesting. These two types of film share the characteristic of humorous treatment of a serious social topic. The humorous short film nevertheless has significant features that distinguish it from the causerie film: humour built on documentary scenes and real statements of people instead of a humour built on constructs (*The Parade* / *Parada*, Dušan Makavejev, 1962, SRB; *Let Our Voice Be Heard* / *Nek se čuje i naš glas*, Krsto Papić, 1971, CRO, etc.) or, in the opposite case, extremely constructed humour without noticeable documentary quality (*Misunderstanding* / *Nesporazum*, Ante Babaja, 1958, CRO; *Surplused Man* / *Suvišan čovjek*, Branko Majer, 1965, CRO, etc.). Also, humorous short films are often satires with serious tendencies. The most similar film to causerie films in the Yugoslav cinema is a type of a humorous documentary that we can call *jokumentaries* (*The Ballad About Oil* / *Balada o nafti*, Miroslav Jokić, 1970, SRB; *Reveille* / *Budnica*, Petar Krelja, 1971, CRO, etc.). The most fruitful period of *jokumentaries* were the 1970s. They are similar to causerie films because they are humorously casual and avoid any tendency, but they differ from them because they avoid constructed and fictional scenes.

In the second half of the 1960s, there was a sharp decline in the number of causerie films produced in Croatia and Yugoslavia. This decline continued until the 1990s, when the Yugoslav cinema disappeared with the collapse of Yugoslavia. In the middle of the 1960s, the documentary genres of direct cinema and *cinéma vérité*, that were based on a direct relationship with reality and thus didn't tolerate the existence of causerie characteristics, began to dominate in Yugoslavia. Because of this, they simply overpowered causerie films and almost pushed them out of the scene. However, the causerie approach lived on in other

genres and media. *Jokumentaries* have adapted the causerie approach to the aforementioned documentary trend. The original causerie approach has not disappeared either. It didn't even thin out, it just changed the medium. Television proved to be an ideal medium for causeries, because it based its program on information, education and promotion, as well as entertainment, so it gladly used the causerie approach in fulfilling its goals. In the 20th century, the medium of the Internet and its social networks joined television and became the latest promoter of the casual causerie approach to serious social issues. That means that the possibilities for further research of the causerie approach in audio-visual works are almost inexhaustible.

KLJUČNE RIJEČI

kozerijski film, naratorov govor, dokumentarnost, fikcija, pripovijedanje, subjektivnost, humor, autoreferencijalnost, namjenski film, autorski film

KEYWORDS

causerie film, narrator's speech, documentary quality, fiction, narration, subjectivity, humour, self-referentiality, commissioned film, auteur film

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Kozerijski film: definicija i genološko određenje.....	4
3. Stanje istraživanja kozerijskog filma i kozerijskih karakteristika	8
4. Povijesni kontekst i preduvjeti razvoja kozerijskog filma.....	14
4. 1. Fikcijsko kao preduvjet.....	19
4. 2. Poetsko kao preduvjet.....	23
5. Kozerijski film u Hrvatskoj i Jugoslaviji: povijesni pregled.....	26
6. Poticaji za razvoj kozerijskih filmova.....	36
6. 1. Utjecaj stranoga kozerijskog filma.....	36
6. 2. Korisnost kozerijskog pristupa u ostvarivanju obrazovnih i propagandnih ciljeva filmova.....	42
6. 3. Estetsko-ambiciozni i kozerijski senzibilitet autora kozerijskih filmova.....	44
6. 4. Utjecaj modernizma na pojavu i razvoj kozerijskih filmova.....	52
6. 4. 1. Kronološke veze s modernizmom.....	53
6. 4. 2. Oblikovne veze s modernizmom.....	57
6. 4. 3. Određene veze s igranofilmskim modernizmom.....	64
6. 4. 4. (Ne)postojanje veza s dokumentarnim modernizmom.....	67
7. Glavne karakteristike kozerijskog filma.....	72
7. 1. Rodovska hibridnost kozerijskog filma.....	72
7. 1. 1. Fikcionalnost dokumentarnog.....	72
7. 1. 2. Dokumentarnost fikcionalnog.....	81

7. 1. 3. Dokumentarnost animiranog.....	87
7. 1. 4. Nemogućnost jasnog rodovskog razgraničenja.....	92
7. 1. 5. Društveno obilježavanje roda kozerijskog filma.....	93
7. 2. Pripovjedački postupci u kozerijskom filmu.....	96
7. 2. 1. Od minimalnih do razvijenih priča.....	97
7. 2. 2. Pripovijedanje u prošlosti i sadašnjosti.....	101
7. 2. 3. Fokalizacija.....	104
7. 2. 4. Pripovjedne razine.....	113
7. 3. Subjektivnost naratorova govora.....	120
7. 4. Uloga humora u kozerijskim filmovima.....	130
7. 4. 1. Na tragu renesansnog viđenja humora.....	131
7. 4. 2. Naratorov govor kao ključni nositelj humora.....	137
7. 4. 3. Figure retorike kao ključno sredstvo humora.....	139
7. 4. 4. Kruno Quien i Branko Bonacci: majstori humora u kozerijskom naratorovu govoru.....	153
7. 4. 5. Humor u slici kozerijskih filmova.....	156
7. 4. 6. Uloga glazbe i zvuka u kozerijskom dojmu.....	159
8. Autorski kozerijski filmovi.....	163
8. 1. Film-esej i kozerijski film.....	164
8. 2. Repetitivnost u kozerijskom filmu.....	171
8. 3. Korištenje direktnog filma u kozerijskom filmu.....	173
8. 4. Autorski pristup u kozeriji klasičnog stila, kozerijskom reklamnom filmu i kozerijskoj političkoj propagandi.....	178

8. 5. Veze kozerijskog filma i lažnog dokumentarca.....	186
9. Odumiranje i alternative kozerijskom filmu.....	189
9. 1. Utjecaj direktnog filma, filma istine i televizije na odumiranje kozerijskog filma.....	189
9. 2. Sličnosti i razlike humornog kratkog filma i kozerijskog filma.....	193
10. Zaključak.....	197
Bibliografija.....	202
Mrežna i elektronička vrela.....	207
Filmografija.....	209
Životopis autora.....	218

1. UVOD

Sve je počelo na konzultacijama kod dr. sc. Hrvoja Turkovića. filmologa i profesora na doktorskom studiju književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma. Razgovarajući sa mnom o mogućim temama mojega doktorskog rada, Turković me je uputio na mogućnost da literarna vrsta „kozerija“ postoji kao filmska vrsta. Preporučio mi je da pročitam njegov tekst o, kako ga je on nazvao, „kozerijskom dokumentarizmu“ kao učestaloj pojavi u hrvatskom filmu. Već i prije Turkovićeve sugestije, istražujući hrvatski dokumentarni film u jugoslavenskoj kinematografiji, primijetio sam da se u njemu pojavljuje veliki broj ležernih, šaljivih i fikcijom obogaćenih dokumentaraca, koji su me privlačili svojom kvalitetom i poprilično zabavljali. Posebno me je intrigiralo da su ti filmovi većinom bili nepoznati, ne samo u javnosti, već i među filmolozima te povjesničarima hrvatskog filma. Spoznaja o postojanju Turkovićeve teksta, u kojem on daje naziv takvoj vrsti filmova i opisuje njezine karakteristike, učvrstila me je u ideji da te filmove detaljnije obradim i posvetim im svoj doktorski rad.

Za razliku od Turkovića, odlučio sam se koristiti izrazom „kozerijski“, jer sam želio da se razlikuje od izraza „kozer“ koji se odnosi na kozerski način izražavanja u svakodnevnoj komunikaciji.² Izraz „kozerijski“ činio mi se prikladnijim jer se izvodi iz riječi „kozerija“, koja se upotrebljava kao naziv za publicističku i književnu vrstu. Također, za razliku od Turkovića, kozeriju na filmu nisam ograničio „dokumentarizmom“.

Ograničio jesam vremensko razdoblje, opredijelivši se za istraživanje zaokruženog perioda jugoslavenske kinematografije od 1945. do 1990. U kratkim crtama obradio sam i razdoblje prije 1945., iako pravih kozerijskih filmova u tom periodu nije bilo u hrvatskoj kinematografiji, već su se javljali svojevrsni preteče kozerija. Razdoblje poslije 1990. vrlo je medijski i filmski diversificirano i za njega bi trebalo provesti posebno istraživanje te vjerojatno drukčije definirati kozerijski film. Za razdoblje hrvatske kinematografije od 1945. do 1990. idealno mjesto istraživanja bila je Hrvatska kinoteka, u kojoj radim kao viši filmski arhivist i koja čuva skoro sve hrvatsko filmsko gradivo iz tog razdoblja. U svom istraživanju pronašao sam sedamdeset i jedan hrvatski kozerijski film.

² Hrvatska enciklopedija definira taj izraz sljedećim riječima: „*Kozer* (franc. *causeur*), spretan, vješt pripovjedač koji ugodnim čavrljanjem zabavlja društvo“ („kozerija“, 2021, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33570>, pristupljeno 17. svibnja 2023.).

Međutim, vrlo sam brzo shvatio da neće biti dovoljno obraditi samo hrvatske kozerijske filmove tog razdoblja. Naime, hrvatska kinematografija razvijala se kao dio jugoslavenske kinematografije. Veze između republičkih kinematografija bile su snažne, a publika je gledala filmove iz svih republika. Tako se i kozerijski film u SR Hrvatskoj razvijao u kontekstu jugoslavenske kinematografije. Zbog toga sam napravio djelomično istraživanje u potrazi za kozerijskim filmovima u drugim republikama. Podrobnije sam istražio srpski, slovenski i makedonski kozerijski film, najviše zahvaljujući tomu što sam imao mogućnost boraviti u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu, Slovenskom filmskom arhivu u Ljubljani i Kinoteki na Makedonija u Skoplju. Pronašao sam dvadeset i sedam srpskih, osamnaest slovenskih i samo četiri makedonska kozerijska filma. Bosansko-hercegovački i crnogorski kozerijski film istražio sam samo na temelju istraživanja izvora na internetu i zbirki Hrvatske kinoteke, koja posjeduje određeni broj filmova iz drugih jugoslavenskih republika te pronasao šest bosansko-hercegovačkih i šest crnogorskih kozerijskih filmova. Ukupno sam pronasao sto trideset i dva jugoslavenska kozerijska filma, od čega sedamdeset i jedan hrvatski. Da bih pokazao kako kozerijski film nije bio samo jugoslavenski fenomen, vrlo ograničeno istražio sam i strani kozerijski film te na temelju izvora na internetu, objavljenih DVD-a i istraživanja u zbirkama Hrvatske kinoteke pronasao trideset i jedan strani kozerijski film.

Svoje istraživanje odlučio sam ograničiti na medij filma i ignorirati medij televizije. Televizijske kozerije zasigurno postoje u velikom broju. Međutim, radi se o drukčijem mediju, koji bi, kako sam već uočio za razdoblje nakon 1990., tražio drukčiji pristup i vjerojatno drukčiju definiciju kozerijskog filma, odnosno, kozerijskog televizijskog djela.

Nakon definiranja korpusa kozerijskih filmova, uz veliku pomoć moje mentorice i profesorice na doktorskom studiju dr. sc. Etami Borjan, odredio sam strukturu doktorskog rada i njezin teorijski okvir. S obzirom na to da pojam „kozerijski film“, osim Turkovićeve elementarnog opisa karakteristika, dosad nije bio teorijski utemeljen i okarakteriziran, odluka je bila da glavni dio rada neće biti analiza kozerijskih filmova po kronologiji njihova nastanka, niti po njihovim autorima ili temama, već definiranje glavnih karakteristika vrste, a analiza pojedinačnih filmova bit će u službi oprimjeravanja tih karakteristika. U izradi teorijskog okvira referirao sam se na postavke teoretičara Billa Nicholisa, Gérarda Genettea, Hrvoja Turkovića, Noëla Carrola, Sarah Kozloff, Nikice Gilića, Davida Bordwella, Henrija Bergsona, Milivoja Solara, Krešimira Bagića, Andrása Bálinta Kovácsa, Annabelle Honess Roe, Michela Chiona i drugih.

Rad započinje uvodom. U drugom poglavlju, polazeći od definicija književne kozerije i Turkovićevih uvida o kozerijskom filmu, razrađena je osnovna definicija kozerijskog filma s posebnim naglaskom na njegovo genološko određenje koje nadilazi okvire dokumentarnog filma. U trećem poglavlju obrađeno je dosadašnje stanje istraživanja filmova koji će u ovom radu biti nazvani kozerijskim filmovima, i to na temelju proučavanja filmološke literature i publicističkih tekstova. Četvrto poglavlje posvećeno je objašnjenju povijesnoga konteksta jugoslavenske kinematografije u kojem su kozerijski filmovi nastali te opisu određenih uvjeta i preduvjeta koji su trebali biti zadovoljeni da bi hrvatski i jugoslavenski kozerijski film nastao. Peto poglavlje daje povijesni pregled hrvatskoga i jugoslavenskoga kozerijskog filma od njegovih preteča preko prvih filmova s istaknutim kozerijskim karakteristikama do zrelih, tipiziranih kozerijskih filmova. Drugi dio tog poglavlja posvećen je klasifikaciji kozerijskih filmova prema temi, namjeni i pristupu. Šesto poglavlje pokušava dati odgovor na pitanje koji su razlozi potaknuli hrvatske i jugoslavenske filmske autore da počnu stvarati kozerijske filmove. Pritom se istražuje (ne)opravdanost hipoteze o utjecaju modernizma na pojavu i razvoj kozerijskih filmova. Sedmo poglavlje ključno je jer se u njemu definiraju i analiziraju glavne karakteristike kozerijskih filmova uz navođenje primjera iz pojedinih filmova. U osmom poglavlju zanemaren je ovakav paradigmatički pristup da bi se opisala jedna specifična vrsta kozerijskih filmova koja se pojavila u njihovoj zrelijoj fazi, nazvana autorski kozerijski filmovi. Konačno, deveto poglavlje rada posvećeno je razlozima postupna odumiranja kozerijskih filmova u jugoslavenskoj kinematografiji od druge polovice 1960-ih nadalje te opisima usporednih i nasljednih alternativa kozerijskom filmskom izričaju.

Citati iz literature i citati iz filmova na bilo kojemu drugom jeziku osim na hrvatskome u radu su prevedeni na hrvatski jezik. Uz originalne naslove filmova navedeni su prijevodi naslova na hrvatski. Za zemlje proizvodnje upotrebljavaju se sljedeće pokrate: HRV (Hrvatska), BiH (Bosna i Hercegovina), CG (Crna Gora), MK (Makedonija), SLO (Slovenija), SRB (Srbija), ČS (Čehoslovačka), DAN (Danska), FRA (Francuska), ITA (Italija), JAP (Japan), KAN (Kanada), NIZ (Nizozemska), NOR (Norveška), NJEM (Njemačka), POLJ (Poljska), SAD (Sjedinjene Američke Države), SSSR (Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika), ŠVE (Švedska), VB (Velika Britanija).

2. KOZERIJSKI FILM: DEFINICIJA I GENOLOŠKO ODREĐENJE

Pojam *kozerijski film* podrijetlo vuče iz publicističke i književne vrste *kozerije*, „obično novinskog članka ili feljtona u slobodnom, ležernom subjektivnom tonu i jeziku, u kome se na zanimljiv i zabavan, duhovit, često i humorom protkan način govori o raznim aktualnim zbivanjima, pojavama i ličnostima, o čemu bi se inače moglo raspravljati naučno i studiozno“ (Živković 1985: 123). Kozerija se promatra i neovisno od njezina novinskog podrijetla kao vrsta eseja s jednakim karakteristikama (Chevalier 1997: 56). Kozerije su bile iznimno popularne među uglednim hrvatskim književnicima u drugoj polovici 19. stoljeća i na početku 20. stoljeća kad su se autori poput Antuna Nemčića, Augusta Šenoe, Ksavera Šandora Gjalskog, Antuna Gustava Matoša, Ante Kovačića i Ante Starčevića u svojim publicističkim i književnim kozerijama na duhovit i ležeran način obračunavali s tadašnjim društvenim i političkim prilikama, ali i konkretnim osobama iz javnog života (Donat, 1973: VII-VIII). Kozerije su se najčešće pojavljivale u novinama i časopisima, ali i u obliku humorističkih i satiričnih kratkih priča (*Znanstveni heureka Mazalji Miška*, Ksaver Šandor Gjalski, [1910?]; *Ja pucam!*, Antun Gustav Matoš, 1909 itd.). Kozerijski pristup ostao je popularan način pisanja u hrvatskoj publicistici i kasnije, posebice u novinskim kolumnama (zbirka novinskih kolumna *Zašto volim TV*, Veselko Tenžera, 1987 itd.). Povremeno se pojavljivao i u književnim djelima (zbirka priča *Kozerije i humoreske*, Drago Gervais, 1957; zbirka priča *Ljudi i majmuni*, Fadil Hadžić, 1975; putopis *Vedre pariške šetnje*, Fadil Hadžić itd.)

Kozerijski pristup postoji i na filmu. Dapače, prisutan je u tolikoj mjeri da ga možemo odrediti i kao posebnu vrstu filma. Hrvoje Turković prvi je osvijestio prisutnost kozerijskog filma kao posebne vrste u hrvatskoj kinematografiji te opisao osnovne karakteristike filmske kozerije. To je učinio u tekstu o dokumentarnim filmovima Ante Babaje, inspiriran jednim Babajinim kozerijskim filmom. Uočavajući prisutnost kozerijskog pristupa u hrvatskim kratkometražnim dokumentarnim filmovima stvorenima 1950-ih i 1960-ih, otkrio je sličnosti publicističkih kozerija i spomenutih filmova, koje je obuhvatio terminom „kozerijski dokumentarizam“ (2010a: 193). Opisujući osobine novinskog žanra „kozerije“ i karakteristike jednog od prvih kozerijskih dokumentaraca u hrvatskoj kinematografiji, *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955), Turković je uočio osobitosti kozerijskog pristupa, koje ćemo i mi poslije definirati kao glavne karakteristike kozerijskog filma: upotrebu „pojedinačno anegdotalnih primjera“ na račun općih uvida, „verbalnu kozeriju“ u obliku „verbalne naracije-komentara“, „humor“ i „ironiju“, umetanje „igranofilmskih postava s ilustracijskim opravdanjem“ u

dokumentarno tkivo filma i „protonarativne linije praćenja pojedinih likova“ (ibid.: 193-194).³ Veze kozerijskog filma s književnošću najviše su vidljive u jednoj od ključnih karakteristika kozerijskih filmova, a to je duhovita i zaigrana „verbalna naracija-komentar“. Kad spominjemo kozerijske karakteristike pojedinih filmova, najčešće spominjemo upravo verbalne kozerijske upadice njegova naratora. One su filmski ekvivalent književnoga kozerijskog teksta.

S obzirom na važnost naratorova komentara u kozerijskom filmu, potrebno je razjasniti upotrebu tog pojma. U filmološkoj literaturi i u javnom diskursu pojam „narator“ uobičajeni je, iako ne jedini, naziv za verbalni iskaz u *offu* koji prati filmski zapis. On se najčešće upotrebljava za verbalni iskaz u igranom filmu, kako to definira natuknica „narator“ u Filmskoj enciklopediji (Turković, 1990b: 213) i svjedoče brojni primjeri u literaturi (Kozloff, 1998: 45-49; Bordwell, 2014: 61) i medijskom izričaju.⁴ U slučaju dokumentarnih filmova terminologija je ponešto drukčija. Naime, verbalni iskaz u *offu* u dokumentarnom filmu rjeđe je narator, odnosno, pripovjedač u doslovnom smislu, jer njegova temeljna uloga nije pripovijedati, već opisivati ili argumentirati. Zbog toga, kako kaže Turković u spomenutoj natuknici, „kad se radi o naraciji u neigr. filmovima (obrazovnim, dokumentarnim, propagandnim), tada se češće govori o *komentar*“ (Turković, 1990b: 213). Brojni su primjeri takve upotrebe u literaturi o dokumentarnom filmu (Nichols, 2020: 77; Winston, 2008: 78), s varijacijama poput „glasovnog komentara“ (Majcen, 2001: 207) ili „spikerskog komentara“ (Tadić, 2009: 95). Ipak, u ne-filmskoj literaturi pojam „narator“ često se upotrebljava za bilo koji oblik verbalnog iskaza u *offu* u filmskim i televizijskim djelima. Cambridge Academic Content Dictionary tako definira pojam *narrator* kao „osoba koja priča priču ili osoba koja govori za vrijeme filma ili televizijskog programa, ne kao glumac, već da ispriča ili raspravlja o prikazanom“.⁵ Slično definira pojam „narator“ Hrvatski jezični portal.⁶ Zbog toga se izraz „narator“ često upotrebljava i za verbalni iskaz u dokumentarnom filmu, rjeđe u stručnoj literaturi (Aufderheide, 2007: 10, 12), ali vrlo često u medijskom izričaju.⁷

³ Zbog nagnuća kozerijskih filmova „igrano-filmskom“ i „protonarativnom“, ljudima koji se pojavljuju u kozerijskim filmovima više odgovara fiksijski izraz „likovi“ nego „osobe“ ili „društveni akteri“. Zbog toga ćemo u ovom radu slijediti Turkovićevo određenje i upotrebljavati izraz „lik“.

⁴ Gideon Sarantinos, 2015, <https://gideonsway.wordpress.com/2015/07/21/the-role-of-the-film-film-narrator/> (04. travnja 2022); Njegić, 2021, <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/film-tv/veliki-crveni-pas-clifford-kucni-ljubimac-od-tri-metra-1149094> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

⁵ „narrator“, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/narrator> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

⁶ „narator“, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

⁷ Zogović, 2022, <https://www.vijesti.me/zabava/film-tv/595178/barak-obama-narator-dokumentarne-serije-netflixa> (5. travnja 2022.); „Babajanja“, 2022, http://zagrebdox.net/hr/2022/program/sluzbena_konkurencija/regionalna_konkurencija/babajanja (pristupljeno 5. travnja 2022.).

Iako se kozerijske filmove u literaturi najčešće definira kao dokumentarne filmove, a i mi izdvajamo dokumentarnost kao jednu od osnovnih karakteristika kozerijskih filmova, u ovom radu za verbalni iskaz koji prati slikovni zapis kozerijskog filma koristit će se termin uobičajeniji za igrani film „narator“, točnije, „naratorov govor“, i to ne samo zbog tradicijske upotrebe tog pojma u ne-filmskoj literaturi i medijskom prostoru. Naime, zbog složenog miješanja dokumentarnog i fikcijskog kozerijski film definirali smo kao hibridnu vrstu. Specifičnost kozerijskog naratora jest da, za razliku od komentara u tipičnom dokumentarnom filmu, zbog snažne prisutnosti fikcijskog često naginje naraciji, odnosno, pripovijedanju neke priče. Uz izraz „narator“ upotrebljavat ćemo izraz „govor“ („naratorov govor“) zbog toga što ćemo, uz obradu sadržajnih kvaliteta naratorova teksta, analizirati emocionalne kvalitete naratorova govora i njegovu materijalnu pojavnost (intonacija, boja glasa itd.). Dakle, osim sadržaja naratorova teksta, analizirat ćemo i sam njegov govor.⁸

Karakteristike kozerijskih filmova koje je Turković nabrojio otkrivaju znatnu prisutnost igrano-filmskog i pripovjednog u kozerijskom filmu, zbog čega bi mnoge kozerijske filmove mogli odrediti kao igrane filmove ili mješavinu igranog i dokumentarnog filma. Nadalje, kozerijski filmovi često pripadaju vrsti namjenskog filma, jer je učestala strategija takva tipa filma podučiti ili uvjeriti gledatelja na opušten i zabavan način. Namjenski film, osim dokumentarne, koristi formu igranog, animiranog i eksperimentalnog filma, zbog čega ga Hrvoje Turković smatra posebnim, „hibridnim“ rodom.⁹ Naime, namjenski film nije ponajprije umjetnička filmska vrsta, već je primarno utilitarna filmska vrsta čiji je cilj obrazovati (obrazovni film), uvjeriti (propagandni film) ili ilustrirati (videospot), pa se u cilju ostvarivanja svoje utilitarne svrhe bez inhibicija koristi alatima svih ostalih rodova, vrlo često kombinirajući karakteristike više rodova u jednom filmu (na primjer, igranost i dokumentarnost, animaciju i dokumentarnost, animaciju i eksperimentalnost).¹⁰

Dakle, kozerijski filmovi rodovski se ne mogu ograničiti samo na „kozerijski dokumentarizam“, jer osim dokumentarnog filma, posjeduju karakteristike ili pripadaju i igranom i namjenskom, pa čak i animiranom filmu.¹¹ Kozerijske filmove ne možemo, poput

⁸ Izraz „glas“, koji se često upotrebljava uz pojam naratora („glasovni komentar“, „spikerski glas“ itd.), još je prikladniji za materijalne kvalitete naratorova govora, ali smatramo da je preuzak, jer zanemaruje njegove sadržajne kvalitete.

⁹ Namjenski film Turković zapravo dijeli na dva roda: obrazovno-znanstveni film i propagandni film (2010b: 80-84).

¹⁰ Više o rodovskoj promiskuitetnosti namjenskih filmova vidi i u: Gilić, 2007: 30-39.

¹¹ Pojedini kozerijski filmovi sadrže umetnute animirane dijelove (*1001 crtež*, Dušan Vukotić, 1960, HRV; *Balada o pijetlu*, Zvonimir Berković, 1964, HRV; *Ljepotica Jadrana*, Mladen Feman, 1962, HRV). Postoji i primjer kozerijskog animiranog filma *Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dovniković-Bordo, 1965, HRV).

namjenskog filma, odrediti kao poseban hibridni rod, jer nemaju dovoljnu produkcijsku raširenost, društvenu prepoznatost te životno-iskustvenu i estetsku specificiranost kao ostali rodovi. Međutim, s obzirom na to da imaju karakteristike raznih rodova, kozerijske filmove možemo odrediti kao hibridnu filmsku vrstu.

Turkovićevo ograničavanje kozerijskog filma na dokumentarni rod ima svoje povijesno i estetsko opravdanje. Velika većina hrvatskih kozerijskih filmova između 1945. i 1990. u razdoblju njihove produkcije, distribucije i prvotne recepcije klasificirana je kao dokumentarni film, premda su mnogi od tih filmova imali izrazite, pa i dominantne igrane elemente. Na primjer, u *Filmografijama jugoslovenskog filma*, u kojima su u nekoliko svezaka popisani jugoslavenski filmovi razdoblja od 1945. do 1985. godine (Ilić, 1970, 1974, 1980; Obradović 1982, 1988.), kozerijski filmovi većinom su određeni kao dokumentarni filmovi, a rjeđe kao igrani filmovi. U tom razdoblju u jugoslavenskoj, ali i svjetskoj kinematografiji tolerirala se prisutnost fikcije u dokumentarnom filmu. Dokumentarni film sve do 1960-ih godina nije imao obvezu ostvariti dojam neposrednog prikaza stvarnosti, već je smatran „kreativnim tretmanom stvarnosti“.¹² Razlog zbog kojeg su mnogi kozerijski i ostali filmovi s dominacijom igranih elemenata i dalje smatrani dokumentarnima jest njihova dokumentarnost, odnosno, dokumentarni cilj, a to je preko fikcijskih situacija progovoriti o društvenim temama, odnosno, društvenoj stvarnosti. Dakle, kozerijski filmovi često upotrebljavaju dominantno fikcijska stilska sredstva, ali uvijek posjeduju dokumentarnost kao svoj semantički temelj.

Zaključno, kozerijski film jest hibridna vrsta filma s dokumentarnošću kao temeljem koja teži informirati, podučiti ili uvjeriti gledatelja o ozbiljnim društvenim temama na ležeran i zabavan način, koji izvire iz subjektivnoga naratorova govora i konstruiranih, često fikcijskih scena.

¹² Radi se o poznatoj i od mnogih prihvaćenoj krilatici kojom je je jedan od uglednih pionira dokumentaristike John Grierson opisao narav dokumentarnog filma (više u: Winston, 2008: 14-17, 111).

3. STANJE ISTRAŽIVANJA KOZERIJSKOG FILMA I KOZERIJSKIH KARAKTERISTIKA

S obzirom na to da se pojam „kozerija“ veže ponajprije uz dokumentarni film, literatura o dokumentarnom filmu bila je predmet istraživanja mogućeg postojanja i definiranja pojma „kozerijski film“. Iako ne postoje opći pregledi povijesti jugoslavenskog ili hrvatskog dokumentarnog filma, postoje brojna opća historiografska djela u kojima su opisane povijesne odrednice, predstavnici i tipične karakteristike hrvatskog i jugoslavenskog dokumentarnog filma.¹³ Ni u jednom od tih djela nije uočena prisutnost kozerijskog filma u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji. Prije ključnog teksta Hrvoja Turkovića zasad je pronađen samo jedan primjer literature u kojem se pojam „kozerija“ dovodi u vezu s filmom. U dnevnim novinama *Borba* (12. 3. 1962.) za film *Nedjelja, grad i vojnik (Nedjelja, grad i vojnik, Stjepan Zaninović, 1962, SRB)* autor teksta Mića Milošević tvrdi da njegov redatelj „želi postići... duhovitu kozersku kvalitetu“ (cit. u Milovanović, 1998: 233). Turković u svojem tekstu, osim filma *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV), spominje sljedeće kozerijske filmove: *Bura* (Obrad Gluščević, 1958, HRV), *Pod ljetnim suncem* (Obrad Gluščević, 1961, HRV), *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV), *Cherchez la femme* (Zvonimir Berković, 1968, HRV), *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV) i dio filmova o prirodi Branka Marjanovića (2010a: 194). Nakon Turkovićeve teksta Diana Nenadić u svom radu o kratkim filmovima Zvonimira Berkovića, pozivajući se na spomenuti tekst, naziva tri Berkovićeve filma „kozerijama“ (*Moj stan; Balada o pijetlu, 1964, HRV; Cherchez la femme*) te ističe važnost naratorova teksta tih filmova u stvaranju kozerijskog dojma (2016: 210).

Zbog svoje rubne važnosti i čestoj pripadnosti namjenskom filmu, vrsti koja se zanemaruje u literaturi o filmu, polovica filmova koji će u ovom radu biti određeni kao kozerijski filmovi nije ni spomenuta u literaturi. Također, kad su pisali o kozerijskim filmovima, autori u velikom broju slučajeva nisu uočili u njima karakteristike koje se u ovom radu definiraju kao karakteristike kozerijskog filma. Škrabalo u svojoj povijesti hrvatskog filma spominje četrnaest kozerijskih filmova od sedamdeset i jednog takvog filma registrirana u ovom radu. Pritom u većini slučajeva ne zamjećuje njihove kozerijske karakteristike. Tako opširnije piše

¹³ Više u: *Beogradska škola dokumentarnog filma*, Ranko Munitić, 1967.; *Filmska enciklopedija 1 i 2*, Ante Peterlić (ur.), 1986. i 1990.; *Istorija jugoslovenskog filma*, Petar Volk, 1986.; *101 godina filma u Hrvatskoj*, Ivo Škrabalo, 1998.; *Obrazovni film*, Vjekoslav Majcen, 2001.; *Filmski leksikon*, Nikica Gilić, Bruno Kragić (ur.), 2003.; *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zoran Tadić, 2009.; *Hrvatski filmski redatelji I*, Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, 2009. itd.

o filmovima o prirodi Branka Marjanovića, ne primjećujući u njima ležernost i duhovitost, već samo „dramu borbe za opstanak“ (1998: 256). U kozerijskom filmu *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV) ignorira ironiju i duhovitu konstrukciju u naratorovu govoru te vidi samo dokumentaristički „izravno bilježenje podataka i ljudskih ponašanja uočenih u svakodnevi“ (ibid.: 349), a u filmu *Grad ptica u gradu ljudi* (Zlatko Sudović, 1973, HRV) ne vidi mnogobrojne kozerijske dodatke, već naziva film „'čistim' dokumentarcem“ (ibid.: 391). U dvama filmovima, umjesto kozerijskih, primjećuje poetske karakteristike. *Jedan dan u Rijeci* naziva „filmskom impresijom o životu lučkoga grada nekonvencionalno isprepletenom s pjesničkim opaskama Drage Gervaisa“ (ibid.: 150), a film *Bura* opisuje kao „briljantno poetsko svjedočanstvo“ (ibid.: 334). Peterlić također *Jedan dan u Rijeci* smatra „poetskim dokumentarcem“ i u svojem opširnom prikazu jedva spomene njegove kozerijske karakteristike kada kaže da se „život grada promatra gotovo anegdotalno“ (2002: 12-13). Slično tome, Volk u kozerijskom filmu *Petica u snijegu* (*Petica u snegu*, Milenko Štrbac, 1958, SRB) vidi „svjetove pune čistoće i prave poezije“ (1986: 407), a Božidar Zečević u duhovitom filmu o prirodi *Posljednja oaza* (*Poslednja oaza*, Petar Lalović, 1983, SRB) vidi „lirsku i plemenitu sintezu“ (1998: 59). Lirskih i poetskih elemenata ima u ovim filmovima, ali oni nisu jedini. Štoviše, držimo da nisu ni njihovi dominantni elementi. Spomenuti autori nisu znali kako da drukčije opišu karakteristike koje u ovom radu nazivamo kozerijskim, pa su ih označili kao „poetsko“, „lirsko“ i „impresiju“. Takva određenja nisu posve pogrešna, jer poetsko i kozerijsko imaju jednu zajedničku karakteristiku, a to je subjektivnost. O toj vezi više će biti riječi u sljedećem poglavlju.¹⁴

Petar Volk u svojoj povijesti jugoslavenskog filma spominje samo dvadeset i četiri kozerijska filma od sto trideset i dva takva jugoslavenska filma registrirana u ovom radu. Kao i Škrabalo, u većini od njih ne primjećuje prisutnost kozerijskih karakteristika. Majcen (2001) u svojoj knjizi o hrvatskom obrazovnom filmu spominje dvadeset i četiri kozerijska filma. On logično spominje veći broj filmova nego Škrabalo, jer su mnogi kozerijski filmovi bili namjenski obrazovni filmovi. Međutim, premda obrazovni filmovi učestalo obrazuju gledatelje uz pomoć kozerijskih postupaka, Majcen u spomenuta dvadeset i četiri filma ne uočava nijednu kozerijsku karakteristiku. Tadić u svojoj zbirci eseja obrađuje veliki dio korpusa hrvatskog

¹⁴ Turković u svojem eponimnom tekstu o „kozerskom dokumentarizmu“ među kozerije ubraja poetske dokumentarce *Brod* (Ante Babaja, 1957, HRV) i *Plitvička jezera* (Šime Šimatović, 1956, HRV). Iako priznaje da su ti filmovi bez tipične kozerijske „verbalne duhovitosti“, u njima vidi kozerijski „anegdotalno-individualizirajući temelj“ (2010a: 194). Iako Turković ispravno uočava ove karakteristike, spomenuti dokumentarni filmovi, kao i ostali poetski dokumentarci, svojom ozbiljnošću i meditativnošću odudaraju od definicije kozerijskog filma.

dokumentarnog filma. Pritom on kozerijske filmove skoro uopće i ne spominje. Premda nekima od redatelja kozerijskih filmova posvećuje cijele eseje (Branko Marjanović, Branko Belan, Rudolf Sremec), u cijeloj knjizi spominje samo dva kozerijska filma, *Ne spavaju svi noću* (Branko Belan, 1951, HRV) i *Viđeno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954, HRV). Za to postoji razlog. Naime, Tadić preferira tip dokumentarca koji teži autentičnosti i objektivnosti, odnosno, što većoj sličnosti s vanjskom stvarnošću (2009: 19). Kozerijski film svojom subjektivnošću i konstruiranošću, uza znatnu prisutnost fikcije, izrazito odudara od takve težnje. Tako Tadić kritizira film *Ne spavaju svi noću* ističući da je u njemu „dokumentaristička pomnost unekoliko narušena čestim, u *offu* glumljenim dijaloškim intervencijama, koje su pomalo nespretno i nepotrebno vezivno tkivo, podsjećanje na dramaturški okvir filma, na priču“ (ibid.: 122).

Tadić nije jedini autor koji je kozerijski film, odnosno, kozerijske karakteristike u tim filmovima smatrao manje vrijednima, odnosno, neprikladnima dokumentarnom filmu kao autentičnom dokumentu stvarnosti. U spomenutom članku iz dnevnih novina *Borba*, u kojem se kozerija prvi put povezuje s filmom, autor se negativno odnosi prema težnji filma *Nedjelja, grad i vojnik* k postizanju „ležernosti“ i „duhovite kozerske kvalitete“ izrekavši: „Ispostavlja se, međutim, da se Zaninović isuviše ponavlja i da se pri tom pokazuje i sva isforsirana prenaplašenost njegove metode“ (cit. u Milovanović, 1998: 233). U jednom članku o Festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu u časopisu *Filmska kultura* autor Lorencin kozerijski film *Hokus-pokus* (Fadil Hadžić, 1969, HRV) posprdno naziva „kitnjastim filmom“ (1971: 50), a u drugome takvom članku Boglić kozerijski film *Kad bi ribe* (Oto Deneš, 1960, SRB) zbog izrazite prisutnosti konstrukcije i fikcije negativno određuje kao „jedan od niza filmova koji nije pravi dokumentarni film“ (1961: 52). Bogdanović film *Jedan dan u Rijeci*, poput Škrabala i Peterlića, smatra poetskim i u tome vidi njegov neuspjeh nazivajući film „teškim razočaranjem“, jer „s jedne osnove, izrazito dokumentarne, pokušao je da odleti u epske i poetske sfere“ i „neslavno je završio u moru“ (1957: 30). Slaven Zečević u istom filmu primjećuje kozerijske karakteristike, odnosno, „igranofilmsku konstrukciju“, „svečarsko-ideološku pozadinu i pučki humor“, ali ih promatra u negativnom kontekstu kao dio propagande koja želi dati lažnu sliku Rijeke kao „pitome površine“ u kojoj je svima „krajnji cilj ostvarivanje univerzalnog boljitka“. Pohvalno se, pak, odnosi prema prizorima napravljenim s više naturalizma i manje konstrukcije, koji, prema Zečeviću, pokazuju istinitiju sliku Rijeke „vrlo blisku našim uobičajenim pretpostavkama o lučkim gradovima“ (2010: 28). Pandurević, Erdeljanović i Marjanović

pohvalno se određuju prema problematiziranju društvenog stanja sela u kozerijskom filmu *Djevojke bez momaka* (*Devojke bez momaka*, Vera Jocić, 1963, SRB), ali njegovom manom smatraju njegovu „polu-igranu strukturu“ (2009: 30), a Sremec u filmu *Ping-pong* (Šime Šimatović, 1960, HRV) hvali autentični „prikaz aktuelnog sportskog događaja“, ali za kozerijski umetak u filmu, komični inscenirani prikaz povijesti stolnog tenisa, smatra da ga autor filma „nije trebao umetati“ (1961: 21-22). Konstruiran kozerijski naratorov govor također se kritizira zbog odudaranja od dokumentarne autentičnosti, pa tako Peterlić kozerijski film o prirodi *Tragom medvjeda* (Branko Marjanović, 1962, HRV) naziva „slabijim filmom“ jer je „praćen vrlo istaknutim tekstom koji se nameće kao vrijednost za sebe i koji posjeduje čak i autonomne literarne kvalitete“ (1963: 19).

U literaturi je bilo autora koji su se pozitivno odnosili prema kozerijskim karakteristikama filmova. Najčešće su hvalili opći ležerni i šarmantni dojam filma te humor i s njim povezane ironiju i satiru. Vicko Raspor u svojim je člancima o jugoslavenskom dokumentarnom filmu učestalo primjećivao kozerijske filmove i hvalio njihove kozerijske karakteristike. Za filmove *Jedan dan u Rijeci* i *Dan odmora* (Obrad Gluščević, 1957, HRV) piše da posjeduju „vedrinu svakodnevnog života“ i „smisao za humor malih ljudi“ (1988: 204). Za film *Sport i gimnastika omladini* (*Mladini šport in telovadbo*, Jože Bevc, 1955, SLO) piše da je napravljen „sa mnogo ritma i duha“ (ibid.: 191), a za film *Vašar* (Svetozar Pavlović, 1959, SRB) smatra da je „živopisan“, „ležeran“ i napravljen s „lijepim i duhovito zapaženim detaljima“ (ibid.: 211). Kozerijski film *Statistički dokazano* (*Statistično je dokazano*, Mirko Grobler, 1961, SLO) smatra „duhovito koncipiranim“ (ibid.: 223), a za film *Djeco, čuvajte se!* (Hajrudin Krvavac, 1961, BiH) piše da pruža „vješt i zabavan prometni odgoj“ (ibid.: 235). Veliki broj kozerijskih filmova Raspor naziva „satiričnim filmovima“ (ibid.: 215, 254).

Škrabalo u svojoj povijesti hrvatskog filma uočava „vedrinu i osvježavajuću opuštenost“ u filmovima *Dan odmora* i *Pod ljetnim suncem* (1998: 333), „duhovitu satiru“ u filmu *Moj stan* (ibid.: 252) i „ironiju“ u filmovima *Moj stan* i *Balada o pijetlu* (ibid.: 336), a kozerijski film *Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dovniković-Bordo, 1965) naziva „duhovitim“ i „temperamentnim“ (ibid.: 303). Volk zapaža humor i satiru u filmovima *Pečat* (Branko Čelović, 1965, SRB), *Slavni sude* (Fadil Hadžić, 1959, HRV), *Drug telefon* (*Tovariš telefon*, France Kosmač, 1958, SLO) i *Nasljedstvo braće Lumière* (*Dediščina bratov Lumière*, Jože Bevc, 1962, SLO) (1986: 422, 447, 458, 460), a film *Mali vlak* (*Mali voz*, Branislav Bastać, 1959, CG) naziva „vedrim, inspirativnim i sasvim sugestivnim“ (ibid.: 480).

Nekoliko autora, premda nesvjesni kozerijskog, precizno su opisali smisao kozerijskog pristupa, koji možemo ukratko opisati kao ležerni i neobvezni pristup nečemu o čemu bi se „inače moglo raspravljati naučno i studiozno“ (Živković, 1985: 123). Munitić tako za film *Prije potopa* (*Pre potopa*, Branislav Bastać, 1964, SRB) piše da „svoju humanu, u isti mah duhovitu, ironičnu i melankoličnu potku gradi na bazi podataka koji u sebi sadrže sve prije nego elemente humora“ (ibid.: 17), a Sremec piše da se kozerijski film *Statistički dokazano* razlikuje od drugih po „blagom humoru“ i „bezbolnom sarkazmu“ (1961: 17-18).

Rjeđe od očekivanog autori tekstova spominju igrano-filmsku konstruiranost kozerijskih filmova, vjerojatno zbog toga što je prisutnost konstrukcije u dokumentarnom filmu do 1960-ih bila uobičajeni postupak (vidi str. 7.). No, izrazita prisutnost fikcionalnog i konstruiranog u kozerijskim filmovima za mnoge autore bila je viša od dopuštene u dokumentarnim filmovima, zbog čega su spomenuli i pritom negativno ocijenili njihove igrano-filmske elemente, odnosno, njihovo odudaranje od dokumentarnih vrijednosti.

Dok pišu o kozerijskim filmovima, autori tekstova vrlo rijetko spominju možda i najvažniju karakteristiku kojom se razvija kozerijski dojam – duhovit, ležeran i subjektivan naratorov govor. U skladu s uvjerenjem o filmu kao primarno vizualnoj umjetnosti, u literaturi o dokumentarnom filmu uglavnom se šturo piše o naratorovu govoru, iako on igra važnu ulogu u mnogim dokumentarnim filmovima. Važnost naratorova govora u kozerijskim filmovima još je veća, ali autori tekstova svejedno ignoriraju njegovo postojanje u tim filmovima. Mnogi filmovi o prirodi Branka Marjanovića imali su vrlo izražajan naratorov tekst uglednog književnika Krune Quiena. Iako se u literaturi dosta piše o Marjanovićevim filmovima, šturo se spominju njihov naratorov govor i Quienov doprinos, a njihove kozerijske karakteristike ne spominju se gotovo nikada. Raspor je jedan od rijetkih autora koji povremeno uočava kozerijskog naratora. On naznačuje da kozerijski film *Statistički dokazano* ima „tekst pun duha i podteksta“ (1998: 223) te da su u filmu *Nedjelja, grad i vojnik* prisutni „duhovitost teksta i fini detalji“ (ibid.: 234). Munitić primjećuje intonacijsko bogatstvo naratorova govora kad se oduševi „s koliko jednostavnog šarma Rade Marković interpretira popratni tekst“ u kozerijskom filmu *Prije potopa* (1967: 36).

Zaključno, u većini tekstova u kojima se spominju i opisuju kozerijski filmovi ignoriraju se njihove kozerijske karakteristike, a mnogi kozerijski filmovi, pretežno namjenski, nisu ni spomenuti u literaturi. Premda je solidan broj autora tekstova uočio pojedine kozerijske karakteristike filmova, nitko od njih, osim Turkovića, nije uočio trend filmova s takvim

karakteristikama.¹⁵ Autori redovno ovakve filmove smatraju iznimkama u godišnjoj produkciji dokumentarnih filmova ili takve filmove svrstavaju među satiričke filmove. Ovaj rad uočit će da se ne radi o iznimkama, već o kontinuiranoj produkciji takvih filmova u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji te argumentirati njihovo izdvajanje u posebnu vrstu filmova zvanu kozerijski filmovi.

¹⁵ Tome se najviše približava Munitić kada film *Prije potopa* opisuje kao „jedan od najšarmantnijih pokazatelja unutarnje ležernosti i jednostavne dopadljivosti 'beogradske škole'“ (1967: 74). Međutim, „beogradska škola dokumentarnog filma“ obuhvaća vrlo širok korpus filmova u kojem manjinu čine kozerijski filmovi, pa je pitanje na koje je filmove Munitić mislio i što je točno mislio pod „ležernošću i jednostavnom dopadljivošću“.

4. POVIJESNI KONTEKST I PREDUVJETI RAZVOJA KOZERIJSKOG FILMA

Da bi se kozerijski filmovi počeli stvarati, bilo je potrebno da se za to stvore uvjeti u jugoslavenskoj kinematografiji i društvu. U siromašnim poslijeratnim vremenima jugoslavenska kinematografija bila je na novom početku, bez razvijena sustava, s manjkom tehničke opreme i obrazovana ljudstva.

Iako se [...] iz državne blagajne u prvo vrijeme za potrebe filma moglo dobiti novca koliko god se tražilo, [...] novac nije mogao nadomjestiti stručno znanje, a – osim toga – u prvoj poslijeratnoj godini nigdje se i ni za kakav novac nisu mogli kupiti ni negativ, ni kamere, ni žarulje.

(Škrabalo, 1998: 143)

U takvim uvjetima najjednostavnije je bilo snimati dokumentarne zapise, pa su prvi filmovi koji su se nakon završetka Drugoga svjetskog rata snimali u Jugoslaviji bili dokumentarne naravi. Dokumentarni filmovi ujedno su idealno odgovarali zahtjevima mlade države i njezina ideološkog sustava – gledateljima iznijeti „istinu“ o tome što se događalo u ratu (i u prijeratnom sustavu) te slikovno-zvučnim dokazima uvjeriti građane da novi politički, društveni i gospodarski sustav funkcionira te da svi građani, osim izdajica koje treba ukloniti, podržavaju taj sustav. Zbog ovih propagandnih zadataka jugoslavenska država od samih je svojih početaka počela izdašno financirati kinematografiju. Nadalje, pošto je film u poslijeratnom razdoblju smatran važnim propagandnim sredstvom, njegova proizvodnja stavljena je pod strogu državnu kontrolu. Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ je „neposredno upravljao svim filmskim poduzećima u Jugoslaviji“ (ibid.: 146) te je bio „izravno nadređen svakom pojedinom poduzeću u svim, čak i najsitnijim, pitanjima“ (ibid.: 145). Godine 1947. veći dio komitetskih ovlasti prenesen je na republičke komisije. U Hrvatskoj je to bila Komisija za kinematografiju Vlade NR Hrvatske.

Dokumentarni zapisi poslijeratnog razdoblja imali su razne oblike. Mnogi od njih bili su filmski žurnali koji su se sastojali od kraćih ili dužih dokumentarnih reportaža, mnogi su bili dokumentarci koji su zapravo bili „proširene žurnalske storije“, ali je bilo i mnogo razrađenih dokumentaraca „u punom smislu naziva za taj dragocjeni filmski žanr“ (ibid.: 144). Dokumentarni filmovi većinom su trajali između 10 i 20 minuta, sve do 1980-ih kada im je prosječno trajanje bilo između 20 i 30 minuta. Rijetki su bili dokumentarci duži od 30 minuta,

a dugometražni dokumentarci iznimno rijetki. Prvi hrvatski dokumentarni zapisi prikazivali su razne kongrese i agitpropovske masovne skupove, svjedočili o posljedicama terora okupatora, razračunavali se s domaćim izdajicama, uočavali povratak emigranata u domovinu te s oduševljenjem opisivali uspjehe u obnovi porušene zemlje. Uz te teme, kasniji dokumentarci isticali su i prve gospodarske uspjehe te uspjehe u primjeni novih metoda društvene organizacije (seoske radne zadruge, radničko samoupravljanje itd.), novih metoda odgoja i obrazovanja (masovno opismenjivanje, briga za najmlađe) te novih načina provođenja slobodnog vremena (fiskultura, kulturno prosvjeđivanje, radnička odmarališta itd.). Ti dokumentarni zapisi redovno su odgovarali karakteristikama tipičnog Nicholsova modela izlagačkog dokumentarca („the expository mode“), sa sveznajućim naratorom koji je iznosio opće „istine“ o svijetu oko sebe i slikovnim prizorima koji su ilustrirali te opće „istine“, utemeljene na uvjerenjima, a ne na logičkom razmišljanju (2020: 151-155). Stil tih filmova, često nazivan socrealističkim stilom, bio je prilagođen njihovoj propagandnoj namjeni. Prizori rada i raznih manifestacija prikazivani su u širim planovima koji su osiguravali dokazni materijal o masovnoj potpori socijalističkom projektu. U prizorima rada i slavlja dominirali su dinamični prizori mizanscenskog pokreta, kojima se sugerirala marljivost u izgradnji zemlje i oduševljenje sistemom. U krupnim planovima prikazivana su samo nasmiješena i oduševljena lica.¹⁶ Usmjerenost je bila na opće, društveno, kolektivno, a individualno se spominjalo samo kad bi se uočavali primjeri pojedinačnih doprinosa kolektivnim naporima. Slikovne prizore „povezivao je gotovo uvijek euforičan i patetičan spikerski komentar te, bilo namjenski pisana, bilo arhivska agresivna glazbena pratnja“ (Tadić, 2009: 95). Agresivan i deklamatorski naratorov („spikerski“) komentar bio je, uz slikovne dokaze, ključan nositelj propagandnih ideoloških poruka. Prema Tadiću, ti filmovi su „sličili jedan drugome – službeno svjedočeći o tom vremenu – kao jaje jajetu“ (ibid.).

U takvim kinematografskim uvjetima nije se mogao razviti kozerijski film. Karakteristike poput ležernosti, duhovitosti i subjektivnosti nisu odgovarale strogosti i ozbiljnosti propagandnih dokumentarnih filmova kakvi su se u to vrijeme proizvodili. Također, državna kontrola bila je prevelika da bi se moglo bez znanja države raditi drukčije filmove.

Nužnost propagandnog djelovanja radi uvjeravanja građana u ispravnost stvaranja nove države i novog sustava slabjela je već krajem 1940-ih, a posebice u 1950-ima kad je

¹⁶ „U mnogim filmovima kadar i nije bio kadar ukoliko u njemu netko ne trči, ukoliko ne nosi zastavu, maršira, raportira, oduševljeno plješće... Vrlo se pedantno pazilo da neki slučajni namjernik svojim *nepovišenim* izgledom ne *pokvari* kadar“ (Tadić, 2009: 96).

jugoslavenski državni poredak stabiliziran, a njezin socijalistički sustav već uhodan. „Nastaju mirnija poratna vremena, ustanovljava se da postoji mnoštvo važnijih stvari od filma“ (ibid.: 100), zbog čega slabi pritisak i potreba države za ideološkim propagandnim djelovanjem preko dokumentarnih filmova. Već krajem 1940-ih u hrvatskim dokumentarcima i filmskim žurnalima postupno su se počeli pojavljivati prikazi društvenih aktivnosti i opisi kulturne baštine u kojima je ideološka propaganda svedena na minimum (*Elektrifikacija*, Branko Belan, 1948; *Tunolovci*, Branko Belan, 1948; *Jugoslavenski narodni plesovi*, Rudolf Sremec, 1948; *Prvi festival kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske*, Milan Luks, Bogdan Maračić, 1949; *Jugoslavenski Jadran*, Milan Katić, 1950; reportaže filmskih žurnala o sportskim susretima, tradicijskim obrtima, turističkim užicima, snimanju filma *Plavi 9* itd.). Ističu se dva filma Branka Belana, koja se ubrajaju u najkvalitetnije hrvatske dokumentarce poraća (usp. Turković, 2005: 127). Iako je elektrifikacija bila jedan od najistaknutijih ekonomskih, pa onda i političkih ciljeva socijalističkog sustava, u filmu *Elektrifikacija* Belan se koncentrirao na univerzalnu moć i korist koju čovječanstvo ima od električne energije, dok se u *Tunolovcima* usredotočio na svakodnevicu ribara s minimumom ideološke nadgradnje. Milan Katić u filmu *Jugoslavenski Jadran* usmjerava se na kulturnu i turističku ponudu Jadrana, a ideološka nadgradnja prisutna je samo u opisima lokalnih zadruga. Slični dokumentarni filmovi javljaju se i u ostalim jugoslavenskim republikama (*Triglav zimi / Triglav pozimi*, Metod Badjura, 1946, SLO; *Selo pod Kosmajem*, Mihajlo Popović, 1948, SRB; *Narodne pjesme i igre / Narodne pesme i igre*, Mihailo Cagić, Slobodan Kosovalić, 1948, SRB; *Balkanijada u gimnastici / Balkaniada v vajah na orodju*, Dušan Povh, 1948, SLO; *Prije oktobarskih festivala / Pred oktobrskite festivali*, Blagoja Drnkov, 1948, MK; *Zimski sportovi*, Ljubiša Popović, 1949, SRB; *Kurentovanje*, Zvone Sintič, 1949, SLO itd.).

Procesu smanjivanja ideologizacije filmskog sadržaja i stila umnogome su pomogli i opći procesi liberalizacije društva, potaknuti željom da se jugoslavenski socijalistički sistem udalji od sovjetskog modela nakon rezolucije Informbiroa i sukoba sa Staljinom 1949. godine. U tim planskim procesima liberalizacije sudjelovali su i filmski radnici. Tako je Društvo filmskih radnika Hrvatske na svojoj osnivačkoj skupštini 7. svibnja 1950. godine proklamiralo:

Mi, filmski radnici Hrvatske odbijamo s jedne strane negativni buržoaski larpurlartizam, koji se izživljava u formalizmu svih vrsti, a s druge strane odbijamo tendenciju idejno-umjetničkog dogmatizma, koji teži za tim da i filmsku umjetnost ukalupi i šematizira, ugušujući svaki pokušaj slobodne interpretacije.

(Škrabalo, 1998: 185)

Iako se revolucionarne promjene, poput doista slobodnih autorskih interpretacija, u hrvatskom filmu tada nisu dogodile, došlo je do ublažavanja kontrole i stvaranja sve većeg broja filmova koji nisu osjećali potrebu obrađivati obvezne teme poput već spomenutih tema poslijeratnih dokumentarnih zapisa te nisu osjećali potrebu ubacivati ideološke poruke u naratorov tekst. Tako su u 1950-im godinama sve uobičajenijima postali dokumentarni filmovi u potpunosti lišeni obveznih tema i propagandnih poruka o napretku, obnovi, radničkom doprinosu ili odnosu starog i novog. Umjesto njih pojavljuje se sve veći broj dokumentarnih filmova posvećenih posve „građanskim“ temama poput kulturne baštine (*Dubrovnik*, Milan Katić, 1952; *Uspavana ljepotica*, Rudolf Sremec, 1953), turizma (*Rab*, Branko Prljinićević, 1953; *Jedan dan u Crikvenici*, Branko Majer, 1954), zabave (*Prva revija domaćeg filma*, Branko Bauer, 1954; *Kroz igru i zabavu*, Stjepan Velić, 1956), sporta (*Plave tišine*, Frano Vodopivec, 1953), životne svakodnevice (*Samotno otočje*, Rudolf Sremec, 1955; *Prijatelji sa otoka Suska*, Milan Luks, 1955). Kulturna baština sve se češće opisuje bez ikakve ideološke nadgradnje. Tako film *Dubrovnik* opisuje kulturnu povijest Dubrovnika bez marksističkih interpretacija povijesnih događaja kao klasne borbe, a suvremeni revolucionarni događaji spomenuti su samo u zadnjoj rečenici filma. Filmovi *Rab* i *Jedan dan u Crikvenici* među prvim su hrvatskim turističkim zapisima koji umjesto propagiranja korisnosti odmora za daljnji rad u tvornicama gledatelju nude propagandu hedonističkog užitka, a hedonizam je i temelj opisa filmske revije u Puli, preteče pulskog filmskog festivala, u filmu *Prva revija domaćeg filma*. Filmovi *Samotno otočje* i *Prijatelji s otoka Suska* opisuju svakodnevicu otočnog života, a trijumfalne opise napretka u njima zamjenjuje melankolična atmosfera samačkog života na otoku. Slični filmovi pojavljuju se i u drugim jugoslavenskim republikama (*Radosno djetinjstvo / Radosno detstvo*, Boris Bojadžiski, 1950, MK; *Na crnogorskom primorju*, Đorđe Vujović, 1951, CG; *Splavari na Drini*, Živko Ristić, 1951, BiH; *Proljeće u planinskom lovištu / Pomlad v gorskem lovišču*, Boris Režek, 1951, SLO; *Minareti i portali*, Marijan Vajda, 1952, SRB; *Na obalama Kvarnera*, Marijan Vajda, 1952, SRB; *Proljeće u Beloj krajini / Pomlad v Beli krajini*, Metod i Milka Badjura, 1952, SLO; *24 sata među nama / 24 ur med nami*, Jane Kavčič, 1952, SLO; *Miravska svadba*, Jovo Kambarski, 1953, MK; *Takva je Srbija pod snijegom / Takva je Srbija pod snegom*, Čoči Michieli, 1953, SRB; *Kroparski kovači*, Metod i Milka Badjura, 1954, SLO; *Ohrid*, Boris Bojadžiski, 1954, MK itd.). Pojedinci se u tim filmovima ne pojavljuju više samo kao dijelovi kolektivnog uspjeha, već i kao individue sa svojim zasebnim životom, premda i dalje ponajprije u njihovim društvenim ulogama. Stil filmova postaje smirenijim, lišen obvezatnosti povišenih prizora masa u dinamičnom pokretu, a u naratorovu govoru prevladavaju „sada već

često opušteni, neslužbeni i ne tako agresivno čitani spikerski tekstovi“ (Tadić, 2009: 100). Naratorov govor smireniji je, blaži, a glazbena podloga manje agresivna i pompozna.¹⁷

Već krajem 1940-ih u Jugoslaviji se pojavljuju i obrazovni filmovi koji se bave konkretnim temama mirnodopskog života poput specijaliziranih privrednih procesa (*Proces u visokoj peći*, Leontije Bjelski, 1948, HRV), medicine (*Borba protiv tuberkuloze / Jetika in borba proti njej*, Mirko Grobler, 1949, SLO), biologije (*Botanički vrt*, Zvonimir Devide, 1949, HRV), kulture i umjetnosti (*Umjetnost naroda Jugoslavije XIX i XX vijeka / Umetnost naroda Jugoslavije XIX i XX veka*, Oto Bihalji-Merin, 1948, SRB), etnologije (*Prekmurje*, Zvone Sintič, 1950, SLO), filma (*Iz tehnike filma*, Miodrag Nikolić, 1951, SRB) i ostalih područja. Zbog praktične i specijalizirane obrazovne namjene kojoj spomenuti filmovi služe, ideologija je u većini obrazovnih filmova minimalno prisutna ili uopće nije prisutna. U proizvodnji obrazovnog filma prednjačila je hrvatska produkcijska kuća Nastavni film, koja je od 1948. g. započela proizvodnju nastavnog filma namijenjena školskoj nastavi. Produkcijska kuća Nastavni film proizvodila je između deset i dvadeset filmova godišnje sve do 1954., kada je u tom radu zamjenjuje hrvatska produkcijska kuća Zora film. Od početka 1950-ih sve se češće radi i posebna vrsta obrazovnih filmova, zvana odgojni filmovi.¹⁸ Najčešće teme odgojnih filmova jesu zdravstvena preventiva (*Lična higijena*, Stjepan Velić, 1952, HRV), sigurnost na radu (*Sigurnosne mjere u rudnicima uglja*, Oldrich Kadrnka, 1953, HRV), ponašanje u prometu (*Opasnost prijeti*, Milutin Kosovac, 1954, BiH) i društvena odgovornost (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951, HRV).

Konačan znak prevlasti tema iz mirnoga građanskog života jest pojavljivanje uže propagandnih filmova, odnosno, promotivnih i reklamnih filmova početkom 1950-ih.¹⁹ U

¹⁷ Promjene u jugoslavenskom dokumentarnom filmu 1950-ih možemo usporediti i s tzv. filmom zatopljenja, terminom kojim se opisuju promjene koje su se dogodile u dugometražnom igranom filmu socijalističke istočne Europe u 1950-ima. Naime, socrealistični stil igranih filmova u istočno-europskim kinematografijama, pa tako i u jugoslavenskoj kinematografiji, počeo se povlačiti pred nadiranjem neorealističkog stila, žanrovskih obrazaca i psihološkog realizma, estetskih principa koji su potaknuli zamjenu kolektivnog individualnim i ideološkog osobnim u igranim filmovima (Šakić, 2016: 98-100, 104-105).

¹⁸ Odgojni filmovi podvrsta su obrazovnih filmova „u kojima se pomoću osobitog tipa retoričkih sredstava (koja su bliska sredstvima propagandnog filma) nastoje ne samo demonstrirati, objasniti nego i moralno vrednovati pojave koje se obrađuju, te se cilja utjecati i na moralne stavove i na ponašanje prema određenom kulturno-etičkom obrascu“ (Turković, 2010b: 106-107).

¹⁹ Pod uže propagandnim filmovima misli se na propagandne filmove koji „teže djelovati na neke pojedinačne konkretne postupke ljudi“ (ibid.: 86) te koji se „proizvode kao propagandni, prikazuju kao propagandni i strukturiraju na način tipičan za propagandno-izlagačku (retoričku) tradiciju“ (ibid.:107). Takvi filmovi najčešće su reklamni filmovi koji reklamiraju određeni proizvod ili promotivni filmovi koji se usmjeravaju na općenitije sadržaje poput propagiranja određene industrijske proizvodnje, turističke ponude, institucije itd. Za razliku od uže propagandnih filmova, opisani poslijeratni propagandni filmovi, čija je glavna težnja bila širiti ideološku propagandu, jesu, prema Turkovićevu nazivlju, „propagandistički filmovi“, odnosno, „bilo koji film u bilo kojem

hrvatskoj kinematografiji promotivni filmovi najčešće se posvećuju turističkoj ponudi jadranske obale (*Jugoslavenski Jadran*; *Zlatni otok*, Branko Majer, 1953; *Opatija*, Krsto Petanjek, 1953; *Rab*; *Jedan dan u Crikvenici* itd.). Za razliku od dokumentarnih filmova i reportaža žurnala iz 1940-ih, u kojima se godišnji odmor na Jadranu opisuje prikazom kolektivnih radničkih odmarališta, a odmor shvaća samo kao nužna pauza u radu na obnovi zemlje, promotivni turistički filmovi iz 1950-ih imaju komercijalnu svrhu privlačenja domaćih i stranih turista na Jadran te prikazuju hedonističke užitke cjelokupne turističke ponude. Što se tiče reklamnih filmova, Ozeha (Oglasni zavod Hrvatske) 1952. započinje proizvodnju ekonomsko-propagandnih filmova o proizvodima poput odjeće i hrane (*Podravka*, Krsto Petanjek, 1952; *Domaća tvornica rublja Zagreb DTR*, Branko Marjanović, 1953 itd.). Proizvodnji reklamnih filmova poslije se pridružuju i druge producentske kuće poput Zagreb filma (*Croatia baterija*, Mate Bogdanović, 1954; *Toper*, Mate Bogdanović, 1954 itd.) i Interpublica (*Salamander*, Norbert Neugebauer, 1956).²⁰ Tadašnji reklamni filmovi, za razliku od današnjih kratkih reklamnih spotova, trajali su između tri i šest minuta. Koristili su se sredstvima dokumentarnog, igranog i animiranog roda u raznolikim kombinacijama. Promotivne i reklamne filmove, dakako, izrađuju i producentske kuće drugih republika (Ozebih, Studio film itd.).

Smanjivanje ili izbacivanje ideoloških poruka iz dokumentarnih filmova, otvaranje dokumentarnog filma opuštenijim građanskim temama, pojavljivanje namjenskih obrazovnih i propagandnih filmova te promjene stilskih izražajnih sredstava u tim filmovima otvorili su prostor za ulazak kozerijskog pristupa u hrvatski film.

4. 1. Fikcijsko kao preduvjet

Početak 1950-ih godina razvile su se u hrvatskom dokumentarnom filmu određene stilske karakteristike koje su posebice omogućile pojavu kozerijskog filma. Te će karakteristike kozerijski film preoblikovati i učiniti ih ključnim obilježjima svojeg specifičnog stila. Prva od tih karakteristika jest upotreba fikcijskih elemenata (prisutnost fabule, gluma, igrano-filmski režijski postupci) u dokumentarnom filmu. Upotreba rekonstrukcije i fikcije u svjetskom dokumentarnom filmu ima dugu tradiciju. Nichols argumentirano tvrdi da je već u filmu braće

rodu i njegovoj podvrsti koji, za razliku od propagandnog, ima više ili manje prikrivenu, ali utvrdivu propagandnu namjeru i/ili učinak u određenim kontekstima prikazivanja“ (ibid.: 107).

²⁰ Velika većina Ozehinih filmova izgubljena je, pa su sačuvani primjeri hrvatskih kozerijskih reklamnih filmova ponajviše ostvarenja Zagreb filma i Zora filma, producentskih kuća čiji je znatiji broj reklamnih filmova ipak sačuvan.

Lumière *Izlazak radnika iz tvornice* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895, FRA) događaj izlaska radnika namješten, odnosno, drukčiji od onoga kako bi izgledao u stvarnosti zahvaljujući intervenciji autora i snimljenih radnika (2020: 118). Već u najranijem dobu filmske povijesti, radili su se dokumentarni zapisi u kojima događaj nije samo djelomično izmijenjen već u potpunosti rekonstruiran, pa su tako krajem 19. st. i poslije bile popularne rekonstrukcije stvarnih vojnih bitaka uz pomoć maketa i glumaca (Winston 2008: 128), a rekonstruirali su se i drugi događaji poput krunidbi i suđenja (Turković, 1996: 58). Rodonačelnikom dokumentarnog filma u današnjem smislu smatra se Robert Flaherty, koji se u svojim filmovima *Nanook sa sjevera* (*Nanook of the North*, 1922, SAD), *Moana* (1926, SAD) i *Čovjek s Arana* (*Man of Aran*, 1934, SAD) iznimno često koristio rekonstrukcijama, ali i narativnim strategijama da bi prikazao ruralne običaje i svakodnevicu (Winston, 2008: 108-111). Rekonstrukcijama i narativnim strategijama obilno su se koristili i filmovi Britanskoga dokumentarističkog pokreta 1930-ih, a John Grierson, glavna snaga pokreta, smatrao je da je dokumentarni film „kreativni tretman stvarnosti“, odnosno, da je „upravo fikcionalna kvaliteta naracije – 'dramatska forma' – razlikovna kvaliteta dokumentarnog filma“ (ibid.: 111). S njim su se slagali mnogi dokumentarni suvremenici u Velikoj Britaniji, SAD-u, Njemačkoj i drugdje (ibid.: 95-96, 129-130).

Za razliku od rekonstrukcije, početak upotrebe fikcije u dokumentarnim zapisima nešto je novijeg datuma. Možda ju je prvi upotrijebio redatelj Edward Sheriff Curtis, koji je u svojem dugometražnom etnografskom filmu *U zemlji lovaca na glave* (*In the Land of the Headhunters*, 1914, SAD/KAN) vjerno prikazao običaje sjevernoameričkih Indijanaca u potpunosti fikcionalnom pričom i svoj film opisao kao „dokumentarno djelo“ (Winston 2008: 11-13). Očitu fikciju upotrebljavali su i mnogi filmovi Britanskoga dokumentarističkog pokreta, od kojih je najpoznatiji *Štednja Billa Blewitta* (*The Saving of Bill Blewitt*, Harry Watt, 1936, VB), u kojem se kreira fikcijska priča o ribarima koji štede za kupnju novog broda. Snažnu prisutnost fikcije imali su i mnogi kasniji filmovi koji su se smatrali dokumentarnim filmovima. Od poznatijih naslova, spomenimo filmove Lionela Rogosina *U Boweryju* (*On the Bowery*, 1956, SAD) o životu alkoholičara u SAD-u i *Vrati se, Afriko* (*Come Back, Africa*, 1959, SAD) o životu pod apartheidom u Južnoafričkoj Republici, film Petera Watkinsa *Igra rata* (*The War Game*, 1966, VB) o mogućem 3. svjetskom ratu te niz poslijeratnih namjenskih filmova američke producerske kuće Coronet Films o prikladnom i neprikladnom ponašanju tinejdžera.

U hrvatskoj kinematografiji kontinuirana proizvodnja dokumentarnih filmova razvila se 1930-ih u Školi narodnog zdravlja „Andrija Štampar“, čiji su odgojni filmovi o zdravlju redovno upotrebljavali fiksijske priče da bi gledateljima opisali nepravilne i pravilne higijenske postupke (*Spas male Zorice*, Mladen Širola, 1929; *Dva brata*, Kamilo Brössler, 1931; *Ikina sudbina*, Kamilo Brössler, 1933 itd.). Propagandni filmovi u razdoblju Nezavisne Države Hrvatske redovno su se koristili rekonstrukcijom (*Straža na Drini*, Branko Marjanović, 1942; *Barok u Hrvatskoj*, Oktavijan Miletić, 1942), poslije i očitom fikcijom (*Uz čašu piva*, 1943; *Borci za Hrvatsku*, Kurt Wolfes, 1944).

Filmovi jugoslavenske kinematografije nastavili su tradiciju upotrebe rekonstrukcije i fikcije u dokumentarnom filmu. Kao u prethodnim povijesnim primjerima, prva je na red došla rekonstrukcija, a nakon toga fikcija. Škrabalo za razdoblje „od 1947. do negdje poslije 1950.“ uočava sljedeće:

Dokumentarni je film stoga smio zapostaviti faktografsku dokumentarnost u svrhu 'uvjerljivije' dramaturgije, pa otuda u njemu često ima fabuliranja i prozirnog namještanja situacija kroz koje se – prema shvaćanjima onih koji su to radili ili tražili da se radi – dobivalo na dramatičnosti, pa onda navodno i na istinitosti.

(1998: 150, 151)

U prvim poslijeratnim godinama mnogi prizori u dokumentarnim filmovima doista su bili namješteni radi propagandne svrhe dokazivanja uspješnosti socijalističkog projekta, ali u tim prizorima ipak se nastojalo održati dojam nepriređenosti i autentičnosti. Međutim, već krajem 1940-ih u hrvatskoj kinematografiji počinju se javljati dokumentarni filmovi sa scenama u kojima se očitim igrano-filmskim postupcima prikazuje drama socijalističkog radnika u borbi za ispunjenje radnih ciljeva (*Tunolovci*, Branko Belan, 1948; *Na novom putu*, Krešo Golik, 1948; *Aluminij*, Ante Mladineo, 1949; *Događaj u Raši*, Rudolf Sremec, 1950 itd.). Od ljudi koje se snimalo (ribara, rudara) tražilo se da prate upute autora, koji su prizore snimali i u montaži raskadrirali kao da se radi o igranom filmu. Tako se u *Tunolovcima* igrano-filmskim postupcima razvija napeta priča o lovu na tune naratorovim pripovijedanjem, raskadriranjem prizora, subjektivnim kadrovima i dramatičnom glazbom, a na sličan se način prikazuje napeti proces miniranja rudnika u *Aluminiju* te pokušaj obaranja rekorda u iskopu ugljena u *Događaju u Raši*. Slični filmovi pojavljuju se i u drugim jugoslavenskim republikama (*Jesen među trsjem / Jesen med trtami*, France Kosmač, 1949, SLO; *Partizani i tisak / Partizani in tisk*, Zvone Sintič, 1949, SLO; *Radosno djetinjstvo / Radosno detstvo*, Boris Bojadžiski, 1950,

MK; *Zemlja je čekala traktor*, Žika Mitrović, 1951, SRB; *Proljeće u planinskom lovištu / Pomlad v gorskem lovišču*, Boris Režek, 1951, SLO itd.). U filmu *Zemlja je čekala traktor* igrano-filmskim postupcima prikazuju se dramatični napori rukovodilaca u želji da razviju serijsku proizvodnju traktora, a u filmu *Partizani i tisak*, u nedostatku izvornih snimaka, igrano-filmskim postupcima rekonstruiraju se prizori partizanskih propagandnih akcija. Iako su u tim filmovima igrano-filmski postupci naglašeniji nego u prijašnjim dokumentarcima, prisutnost fabule i očite glume je ograničena, pa se prikazana drama i dalje doima kao (kreativan) opis stvarnog života.

Početak 1950-ih godina, pak, u hrvatskoj kinematografiji počinju se pojavljivati dokumentarni filmovi koji ne nude samo dramatično prikazane „stvarne“ događaje, već i scene jasne fikcijske prirode: očito izmišljene, glumljene prizore te protonarativnu strukturu filma (*Moj dragi zavičaj*, Krsto Petanjek, 1951; *Ne spavaju svi noću*, Branko Belan, 1951; *Muhe i ljetni proljevi*, Stjepan Jakševac, 1951; *U čabarskoj dolini*, Stjepan Draganić, Radenko Ostojić, 1952; *Prva sječa*, Krešo Golik, 1953; *Posljednja lubara*, Simo Dubajić, 1954; *Samotno otočje*, Rudolf Sremec, 1955; *Prijatelji sa otoka Suska*, Milan Luks, 1955; *Iz dana u dan*, Nikša Fulgosi, 1955 itd.). Prema Tadiću, „igranost u dokumentarnom, odnosno, težnja za igranošću u dokumentarnom bila je jedna od konstanti preuzetnijih ostvarenja dokumentarnih filmova tog doba“ (2009: 97). U filmu *U čabarskoj dolini*, mješavini propagandnog filma o turizmu i gospodarstvu, ljepote Čabra i okolice te korisnost lokalne seoske zadruge opisuju se kroz priču o očito izmišljenom liku turista koji posjećuje dolinu. U filmu *Prva sječa* razvija se fiktivna priča o šumskim radnicima koji ne žele živjeti u moderno izgrađenoj nastambi i radniku Milanu koji ih nagovori da se predomisle. U filmu *Prijatelji sa otoka Suska* život na Susku opisuje se očito izmišljenom pričom s tragičnim završetkom o dječaku koji se brine za napuštenog psa. Filmovi *Moj dragi zavičaj* i *Posljednja lubara* čak upotrebljavaju izrazito igrano-filmski postupak retrospekcije, odnosno prisjećanja likova na prošle događaje koji služe opisu jugoslavenskog zavičaja i života šumskih radnika. Izrazitija narativna struktura prisutna je i u pojedinim obrazovnim filmovima koji, slično kao prijeratni filmovi Škole narodnog zdravlja, prosvjećuju gledatelje pričajući očito glumljene priče. Tako se, na primjer, u filmu *Muhe i ljetni proljevi* tijekom cijelog filma razvija rudimentarna priča o seoskoj obitelji čiji članovi obolijevaju zbog toga što ne poštuju higijenske propise. Primjeri dokumentarnih filmova sa znatnom prisutnošću fikcije iz ostalih jugoslavenskih republika jesu *Zašto nema struje* (*Zakaj ni toka*, France Kosmač, 1950, SLO), *Požar na selu* (Žika Mitrović, 1953, SRB) *Kamo* (*Kam?*, Zvone Sintič, 1953, SLO), *Priča za naše dane* (*Prikaska*

za našite dni, Jovo Kamberski, 1954, MK), *Opasnost prijeti* (Milutin Kosovac, 1954, BiH), *Kroparski kovači* (Metod i Milka Badjura, 1954, SLO), *Veziljini snovi* (Pjer Majhrovski, 1954, BiH), *U sjenci magije* (*U senci magije*, Krsto Škanata, 1955, SRB), *Vratio se u zavičaj* (Jovan Živanović, 1955, SRB), *Ptice dolaze* (*Pticite doadjaat*, Branko Gapo, 1956, MK) itd. U filmu *Požar na selu* očitim igranim scenama i rudimentarnom narativnom strukturom odgaja se gledatelja o prevenciji požara, a na sličan se način odgaja gledatelja o poštovanju prometnih pravila u filmu *Opasnost prijeti*. U *Priči za naše dane* rudimentarnom pričom o dolasku gradskog učitelja u seosku školu opisuje se napredak obrazovanja na selu, a u filmu *Ptice dolaze*, koji opisuje suradnju ribara i pelikana u ribolovu, prisutne su čak i scene sna u kojima likovi sanjaju o povratku pelikana s juga. U filmu *Veziljini snovi*, pak, prizorima snova opisuju se narodni vezovi Bosanske krajine. Opisani primjeri potvrđuju da je metoda uplitanja fikcijskog u dokumentarnu cjelinu 1950-ih postala tipična, legitimna karakteristika hrvatskog, ali i jugoslavenskog dokumentarnog filma.²¹

Izrazita upotreba fikcijskih elemenata u dokumentarnim filmovima 1950-ih umnogome je olakšala i potaknula pojavu kozerijskih filmova, jer su fabula, gluma i igrano-filmski postupci bili vrlo efikasno sredstvo za postizanje dojma atraktivnosti, ležernosti i duhovitosti u obradi dokumentarne teme. Ono što je razlikovalo kozerijske filmove i njihovu upotrebu fikcijskih elemenata od načina korištenja fikcijskih elemenata u dotadašnjim dokumentarnim filmovima jest element humora i ironije, zahvaljujući kojem su kozerijski filmovi postigli dojam atraktivnosti i ležernosti. U mnogim kozerijskim filmovima upotreba fikcijskih elemenata u dokumentarnom tkivu postala je toliko izraženom da je jednoznačna, odnosno, jednorodna klasifikacija tih filmova postala gotovo nemoguć zadatak, o čemu će riječi biti poslije.

4. 2. Poetsko kao preduvjet

Drugi preduvjet pojave kozerijskog pristupa bilo je oslobađanje naratorova govora od dojma autoritetnosti i objektivnosti tipičnih za poslijeratni propagandni dokumentarni film. Smanjivanje važnosti propagandnih zahtjeva koje je država postavljala pred kinematografiju

²¹ Prema Zoranu Tadiću, napuštanje (propagandnog) svjedočenja o životu u hrvatskom dokumentarnom filmu u korist konstruiranih scena za koje su se pisali elaborirani scenariji početkom 1950-ih rezultiralo je „prvom našom velikom krizom dokumentarnog filma“. Autor smatra da „sve do gotovo polovice šezdesetih godina – malo je časnih iznimaka – dokumentarni nam je film upravo katastrofalno slab“ (2009: 19). Tadiću je, na primjer, još uvijek solidan film *Aluminij* (Ante Mladineo, 1949), u kojem je fabuliranost manja, svedena na „pravu mjeru atraktivnosti i informativnosti“ (ibid.: 99), dok mu se ne sviđa film *Događaj u Raši* (Rudolf Sremec, 1950) u kojem „priča postaje predmet filma, prestaje to biti sam rudar ili rudarski posao“ (ibid.: 97).

te posljedično oslobađanje filmskog stila od strogih zahtjeva socrealizma dovelo je do novina u oblikovanju naratorova govora u dokumentarnim filmovima. Umjesto naratora opterećena potrebom da glasno deklamira uobičajene ideološke parole i nabraja „činjenice“ o uspjesima socijalizma, 1950-ih u hrvatskom dokumentarnom filmu pojavljuje se poetski naratorov komentar s osobinama poput lirskog izraza, subjektivnosti i emotivnosti (*Moj dragi zavičaj*, Krsto Petanjek, 1951; *Rab*, Branko Prljincević, 1953; *Uspavana ljepotica*, Rudolf Sremec, 1953; *Plave tišine*, Frano Vodopivec, 1953; *Plitvička jezera*, Šime Šimatović, 1956; *Svetkovina kamena*, Branko Marjanović, 1957; *Brod*, Ante Babaja, 1957; *Jadranski motivi*, Branko Majer, 1957 itd.). Poetski naratorov komentar ponekad je i dalje služio uvjeravanju gledatelja u ekonomske, društvene ili kulturne uspjehe nove države, ali nježnijim lirskim izrazom. Tako u filmu *Moj dragi zavičaj* lik starca izgovara poetizirani naratorov tekst, čiji je autor pjesnik Jure Kaštelan, kojim uspoređuje težinu života u prijeratnoj Jugoslaviji s blagostanjem i srećom koji vladaju u novoj državi te poziva svog brata emigranta da se vrati u domovinu. Ponekad se u filmu paralelno pojavljuju nepropagandan poetski komentar i propagandni komentar. Tako u filmu *Svetkovina kamena* nakon poetskih komentara o škrtom krškom krajoliku i životu u takvu krajoliku slijede deklamacije o potrebi za iskorjenjivanjem zaostalih običaja i privredne zaostalosti.

Kako je rastao broj filmova lišenih propagandnosti, naratorov tekst sve je češće služio da posve deideologizirano i poetski opiše ljepotu prirode, vremenskih pojava, arhitekture, povijesnih legendi ili nečega drugog. Iako je većina poetskih naratorovih komentara u hrvatskim dokumentarnim filmovima tog doba bila tek klišeizirano poetizirani ukras konvencionalnoj strukturi izlagačkog dokumentarca, neki od tih filmova imali su obilježja Nicholsova poetskog modela dokumentarca (*the poetic mode*) u kojemu se „naglasak stavlja na atmosferu, ton i afekt mnogo više nego na prikaze činjenica ili retoričko uvjeravanje“ (Nichols, 2020: 147). Tako u *Uspavanoj ljepotici* impresionističke noćne prizore trogirskih ulica prate naratorove refleksije o vječnosti umjetnosti i prolaznosti ljudskog života te naratorovo pripovijedanje romantične trogirske legende. U filmu *Brod* tema jugoslavenske pomorske trgovine slikovnim usmjerenjem na manje informativne prizore i poetskim naratorovim tekstom Vesne Parun pretvara se u meditaciju o plovidbi kao metafori ljudskih čežnji i strahova. U filmu *Jadranski motivi* opisni prizori jadranske obale praćeni su naratorovim poetskim impresijama o njezinoj ljepoti, a u filmu *Plave tišine* prizori podmorja praćeni su sličnim poetskim impresijama. Upotreba poetskog naratora u opisu prirode od 1950-ih nadalje postala je konvencija domaćega dokumentarnog filma. Poetski narator

pojavljuje se i u filmovima drugih jugoslavenskih republika (*Splavari na Drini*, Živko Ristić, 1951, BiH; *Branko Radičević*, Vera Jocić, Ljubiša Jocić, 1953, SRB; *Utkani tokovi*, Velimir Stojanović, 1954, CG; *San nad bezdanom*, Velimir Stojanović, 1954, CG; *Krv slobode*, Žika Čukulić, 1955, SRB itd.). U filmu *San nad bezdanom*, dijelu poetske dokumentarne trilogije *Pjesme o sužnju*, poetskim komentarima o idealu slobode deideologizira se pristup temi partizanskih zarobljenika u zatvoru Mamula. U *Splavarima na Drini* umjesto naratorova nabiranja ekonomskih uspjeha poetskim komentarom opisuje se zanimljivost splavarskog života, a u filmu *Utkani tokovi*, koji se sastoji od stiliziranih prizora raznih putova i cesta te naratorova komentara o simbolici puta, poetski dojam posve nadvladava informativnu vrijednost filma.

Prisutnost subjektivnog, osjetilnog i osjećajnog koja se javila u naratorovu komentaru hrvatskoga dokumentarnog filma 1950-ih nasuprot dojmu objektivnosti i autoritarne strogosti naratora poslijeratnog dokumentarca otvorila je prostor za pojavu izrazito subjektivnoga kozerijskog naratora. Ipak, kozerijski narator po mnogočemu se razlikovao od poetskog naratora. Umjesto sjetne liričnosti, kozerijski je film kao glavne karakteristike naratorova komentara postavio humor i ironiju, emocionalnu „osobnost“ s cijelim spektrom ljudskih osjećajnih stanja te učestalo obraćanje publici i likovima filma. Kozerijski film time je izvršio još snažniju, čak i radikalnu subjektivizaciju naratorova govora.

Hibridni spoj dokumentarnog i igranog te subjektivni naratorov komentar karakteristike su kozerijskog filma koje svoje preteče imaju u fikcijskim elementima i poetskom naratorovom komentaru hrvatskog i jugoslavenskog dokumentarnog filma 1950-ih. Humor, još jedna specifičnost kozerijskog filma, nije imao preteče u domaćem poslijeratnom dokumentarcu, jer ideološka ozbiljnost tadašnjeg dokumentarnog filma nije trpjela humor, osim u vrlo neznatnim količinama. Još jedna novina koju je kozerijski film donio u hrvatski dokumentarni film dosad nije spomenuta, a radi se o prisutnosti autoreferencijalnih elemenata, najčešće u obliku naratorova komentara u kojemu narator sebe razotkriva kao „autora“ filma ili započinje izravnu komunikaciju s gledateljem filma. Upotrebljavajući ove postupke kozerijski film izvršio je otklon od konvencija klasičnog izlagačkog dokumentarca, ali nije napustio njegovu temeljnu odrednicu – izricanje „istine“ uz pomoć sveznajućeg naratora i ilustrirajućih prizora koji dokazuju te istine.

5. KOZERIJSKI FILM U HRVATSKOJ I JUGOSLAVIJI: POVIJESNI PREGLED

U hrvatskoj kinematografiji do 1945. nisu se izrađivali filmovi poput kozerijskih filmova od 1950-ih nadalje, ali pojedini filmovi imali su elemente prisposobive kozerijskom pristupu. Oktavijan Miletić, pionir hrvatskog autorskog filma, redovno je upotrebljavao ležerni humor i parodiju u svojim kratkim, vrlo jasno igranim filmovima, ali ležerni pristup i humor povremeno je koristio i u svojim dokumentarnim filmovima. U dokumentarnim filmovima *Komadić savske sezone* (1927) i *Jadranske idile* (1934) ležerno pristupa opisu ljudskih dokonih aktivnosti, u neobičnom filmu *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934) manipulira dokumentarnim snimkama da bi parodirao ideju o Zagrebu kao velegradu, a najviše se približava kozerijskom filmu u namjenskom propagandnom filmu *Klub kinoamatera i njegova svrha* (1934) u kojemu na duhovit način daje osnovne upute o snimanju filma i poziva gledatelje da se upišu na tečaj u filmsku sekciju Fotokluba Zagreb, današnji Kinoklub Zagreb.²² Kinematografija u Hrvatskoj do Drugoga svjetskog rata nije bila razvijena, a jedina kontinuirana proizvodnja odvijala se krajem 1920-ih i 1930-ih godina u Školi narodnog zdravlja, današnjoj ŠNZ „Andrija Štampar“, koja je proizvodila mahom nijeme obrazovne i odgojne filmove o higijeni i prevenciji bolesti. Međutim, ŠNZ ove je namjenske filmove izrađivala na vrlo ozbiljan način te, unatoč redovnoj upotrebi fikcije u svojim dokumentarnim filmovima, nije favorizirala kozerijski pristup. Određenu bliskost kozerijskom pristupu imaju ležerniji filmovi sjenki *Čarobnjaci* (Milan Marjanović, 1928) i *Campek nevaljanac* (Mladen Širola, 1929), a najviše se kozerijskom pristupu približavaju rijetki filmovi s povremenom upotrebom duhovitih međutekstova, poput filma *Velebit* (Kamilo Brössler, 1932). Duhoviti, ležerni međutekstovi predstavljaju nijemofilmski pandan kozerijskoga naratorova govora.

U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj postojala je organizirana kinematografija, ali zbog njezinih tendencioznih propagandnih obveza bilo je malo mjesta za kozerijski pristup. Kozerijskih elemenata ima u „jedinoj komediji proizvedenoj u NDH“ *Uz čašu piva* (1943), kratkom igranom filmu koji se farsično referira na određene društvene teme (Rafaelić, 2013: 168-170) i raritetnom primjeru kozerijskog pristupa u endehaškim filmskim žurnalima, reportaži

²² Donedavno je smatrano da je ovaj film zapravo dio filma sastavljen od dva dijela: *Upisujte se u Fotoklub Zagreb* Maksimilijana Paspé i Oktavijana Miletića. Nova je pretpostavka da je riječ o dvama odvojenim filmovima: *Upisujte se u Fotoklub Zagreb* Maksimilijana Paspé, koji prikazuje sjednicu kluba i nabroja njegove aktivnosti te spomenuti Miletićev film *Klub kinoamatera i njegova svrha*.

žurnala *Hrvatski slikopisni tjednik br. 168* (1945) u kojoj se ismijava moda ženskih hlača prizorom u kojemu muškarac na spoj dođe odjeven u žensku odjeću.

U jugoslavenskoj kinematografiji, zbog spomenute opterećenosti potrebom za slanjem „važnih“ ideoloških poruka preko filmova, kozerijski pristup nije se pojavljivao u njezinu ranom razdoblju druge polovice 1940-ih. Nakon stabilizacije državnog poretka i djelomične liberalizacije društva došlo je do smanjivanja ideologizacije filmskog sadržaja i ublažavanja socrealističkog stila. Sve su češće u dokumentarnim filmovima bile prisutne mirnodopske „građanske“ teme, a sve je učestalije bilo i umetanje fikcijskih dijelova u dokumentarno tkivo te upotreba slobodnijega poetskog naratora. Posljedica je bila pojava kozerijskih filmova u hrvatskoj kinematografiji, i to već početkom 1950-ih godina. Iako je kozerijski film nastao zahvaljujući smanjenju ideološkog pregnuća filmova, ideološka propaganda je 1950-ih i dalje postojala u pojedinim kozerijskim filmovima, ali je zahvaljujući kozerijskoj ležernosti ona bila potisnuta u drugi plan. U kozerijskim filmovima tako se slavila narodnooslobodilačka borba (*Doviđenja Krapino*, Branko Bauer, 1956, HRV) i pripajanje Rijeke Jugoslaviji (*Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955, HRV). Veličali su se industrijski uspjesi (*Doviđenja Krapino; I.T.M. – I mali Toma je ispunio želju*, Boško Vučinić, 1957, BiH), radna emancipacija žena (*Žena i izbor zanimanja*, Nikša Fulgosi, 1960, HRV) i jugoslavenska vojska (*Priča iz konjice*, Boško Vučinić, 1952, SRB). Propagirali su se radnički savjeti (*Što je to radnički savjet*, Dušan Makavejev, 1959, HRV; *Večeras u šest*, Aleksandar Arandelović, 1961, SRB) i fiskulturni pokret (*Sport i gimnastika omladini / Mladini šport in telovadbo*, Jože Bevc, 1955, SLO) te odgajalo jugoslavenskog radnika u duhu socijalističke radne etike (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951, HRV). U 1960-ima ideološka propaganda iščeznula je iz kozerijskih filmova, a u autorskom kozerijskom filmu 1960-ih pojavio se čak i kritički, ironijski odnos prema ideologiji.

Nakon pojave prvih kozerijskih filmova početkom 1950-ih, tijekom desetljeća njihov broj postupno je rastao, kao i kvantiteta i intenzitet njihovih kozerijskih karakteristika. Svoje najplodnije razdoblje u hrvatskoj kinematografiji kozerijski filmovi imali su od sredine 1950-ih do kraja 1960-ih, kada se pojavljuje velik broj filmova izrazitih kozerijskih karakteristika. Produkcijски vrhunac kozerijski filmovi doživljavaju u razdoblju od 1958. do 1965., kada je u hrvatskoj kinematografiji godišnje snimano oko šest kozerijskih filmova, a u cijeloj jugoslavenskoj kinematografiji godišnja brojka kozerijskih filmova penje se vjerojatno do

dvadeset naslova godišnje.²³ Kozerijski filmovi, poput ostalih jugoslavenskih dokumentarnih i kratkometražnih igranih filmova tog razdoblja, trajali su prosječno između 10 i 20 minuta. U drugoj polovici 1960-ih broj snimljenih kozerijskih filmova naglo opada na jedan do dva filma godišnje u hrvatskoj kinematografiji i pretpostavljeno oko četiri filma godišnje u cijeloj Jugoslaviji. Kozerijski se filmovi 1970-ih godina prestaju redovito proizvoditi. U hrvatskoj kinematografiji u tom desetljeću postoje skoro jedino zahvaljujući obrazovnim filmovima o prirodi Branka Marjanovića, a pojavljivanje kozerije u drugim republikama također je vrlo rijetko. Još je manji broj kozerijskih filmova u jugoslavenskoj kinematografiji 1980-ih. Razlog drastičnog opadanja broja kozerijskih filmova od polovice 1960-ih i prestanka redovite proizvodnje u 1970-ima bit će objašnjen u desetom poglavlju rada.

U prvoj polovici 1950-ih u hrvatskoj kinematografiji pojavljuju se rani kozerijski filmovi koji se ponešto razlikuju od kasnijih kozerijskih filmova (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951; *Ne spavaju svi noću*, Branko Belan, 1951; djelomična kozerija *Opatija, kvarnerska rivijera*, Krsto Petanjek, 1953; *Dva dječaka*, Ratimir Ivković, 1955). Ti filmovi posjeduju kozerijske karakteristike: ležernost u obradi ozbiljne društvene teme, fikcijske elemente i subjektivnog te povremeno šaljivog naratora. U filmu *Ne spavaju svi noću* opisuje se noćni rad građana kroz razigrani naratorski dijalog između likova radijskog voditelja i znatiželjnog dječaka, a u djelomično kozerijskom filmu *Opatija, kvarnerska rivijera* narator opisuje Opatiju povremeno se ležerno obraćajući gledatelju. Film *Dva dječaka*, poput prijeratnih zdravstveno-prosvjetnih filmova Škole narodnog zdravlja, obrazuje gledatelje fiktivnom pričom, uz dodatak povremene naratorsko-slikovne šaljivosti. Neki od ovih filmova posjeduju čak i naglašene autoreferencijalne elemente kojima se razvija ležerniji pristup temi. Tako se u filmovima *Dva dječaka* i *Radi onoga jutros* narator obraća likovima i daje im naredbe. Ovim filmovima nedostaje izrazitija prisutnost humora, karakteristične osobine kasnijih kozerijskih filmova. Osim u povremenim trenutcima, ti filmovi lišeni su humornih naratorovih komentara i komičnih igranih scena. Ipak, prisutnost opisanih kozerijskih karakteristika dovoljna je da ove filmove odredimo kao rane kozerijske filmove, odnosno, preteče tipičnih kozerijskih filmova koji će nastati u hrvatskoj kinematografiji u drugoj polovici 1950-ih.

²³ Prema broju pronađenih filmova u ovom istraživanju radi se o približno dvanaest jugoslavenskih kozerijskih filmova godišnje u tom razdoblju. S obzirom na to da je iscrpno istraživanje napravljeno samo za hrvatsku kinematografiju, pretpostavlja se da bi iscrpno istraživanje cijele jugoslavenske kinematografije dovelo do brojke od petnaest do dvadeset kozerijskih filmova godišnje.

U pojedinim kinematografijama ostalih jugoslavenskih republika također se u prvoj polovici 1950-ih pojavljuju filmovi kozerijskih karakteristika koje možemo nazvati pretečama kasnijih tipičnih kozerijskih filmova. Najranije znano pojavljivanje kozerije u jugoslavenskom filmu pripada slovenskoj kinematografiji. Radi se o autoreferencijalnoj sceni u, inače, konvencionalno napravljenom izlagačkom dokumentarcu *Zašto nema struje* (*Zakaj ni toka*, France Kosmač, 1950, SLO) o proizvodnji struje u Jugoslaviji koja ne zadovoljava potrebe industrije i kućanstava. U spomenutoj sceni slikovno-zvučni zapis filma odjednom nestane. Nakon nekoliko sekundi tame i tišine narator kaže da film neće moći biti završen zbog manjka struje, nakon čega nas izvijesti da se radilo o šali te, uz povratak slikovnog zapisa, nastavi govoriti o potrebi štednje struje i povećanja njezine proizvodnje. Dok se u hrvatskoj kinematografiji u prvoj polovici 1950-ih pojavljuju filmovi s blažim kozerijskim karakteristikama, pojedini primjeri iz ostalih jugoslavenskih republika svjedoče o izrazitijoj prisutnosti kozerijskih elemenata. U srpskom filmu *Priča iz konjice* (Boško Vučinić, 1952) vojna konjica opisuje se spojem dokumentarnih snimaka i duhovitih fikcijskih scena o dogodovštinama vojnika koji uči jahati, praćenih zaigranim naratorovim pripovijedanjem događaja. U Makedoniji se snima, prema ovom istraživanju, prvi sačuvani jugoslavenski reklamni film s kozerijskim elementima o slatkisima tvornice iz naslova *Evropa* (Aleksandar Markus, 1953), koji se sastoji od dvaju dijelova: duhovite fikcijske priče o proždrljivu djetetu i propagandnog dokumentarnog zapisa o privlačnosti reklamiranih slatkiša. Slovenski film *Vrijeme radosti Djeda Mraza* (*Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953) o posjetu seoske djece Ljubljani u novogodišnjem razdoblju, zahvaljujući složenom odnosu fikcijskih i dokumentarnih elemenata te duhovitom i izrazito subjektivnom naratoru koji se obraća gledateljima i likovima djece dok opisuje njihove pustolovine u Ljubljani, predstavlja prvi jugoslavenski film jasno izraženih tipičnih kozerijskih karakteristika.

Godinu dana poslije prvi film izrazitijih kozerijskih karakteristika stvara se i u hrvatskoj kinematografiji. Radi se o filmu *Viđeno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954), u kojem se filmska ekipa odluči umjesto filma o povijesti i kulturnim znamenitostima zagrebačkoga starog grada Griča napraviti film o živim ljudima. Nakon toga u filmu uslijede anegdotalni igrani prizori dogodovština stanovnika i posjetitelja Griča uz ležeran naratorov komentar, a kroz te dogodovštine progovara se i o povijesti i kulturi Griča. Godinu dana nakon toga Ante Babaja otišao je korak dalje i napravio jedan od najreprezentativnijih hrvatskih i

jugoslavenskih kozerijskih filmova *Jedan dan u Rijeci* (1955).²⁴ U njemu je prisutan složeni odnos fikcionalnog i dokumentarnog osnažen ironijsko-humornim naratorovim komentarom punim dosjetki i igara riječi. Babaja prikaz Rijeke ispunjava nizom rudimentarnih priča o likovima Riječana ispričanih verbalno zaigranim izričajem, pri čemu nikad ne zaboravlja osnovni dokumentarni zadatak filma: opisati specifičnosti vezane za grad Rijeku i njegove stanovnike.

Godine 1956. i 1957. snimljeno je u hrvatskoj kinematografiji još nekoliko kozerijskih filmova, među njima i *Večeras u osam* (Mate Bogdanović, 1956), prvi sačuvani znani hrvatski kozerijski reklamni film. U ostalim republikama također se tih godina snima nekoliko kozerijskih filmova, da bi se 1958. godine dogodio procvat kozerijskog filma u čitavoj jugoslavenskoj kinematografiji. Teško je utvrditi uzroke izrazitog povećanja kozerijskih filmova u toj godini, kao što je teško sa sigurnošću znati koliko su autori tih filmova bili svjesni da stvaraju filmove specifičnih karakteristika koje danas možemo staviti pod zajednički genološki nazivnik kozerijski filmovi. Kao što smo uočili, u periodici i stručnoj filmološkoj literaturi tog razdoblja ne spominje se postojanje kozerijskih filmova, a rijetko se spominju i njihove kozerijske karakteristike. O kozerijskim filmovima rijetko se razgovara u intervjuima s njihovim autorima. Također, informacije o stvaranju kozerijskih filmova danas je nemoguće dobiti osobnim kontaktom, jer su svi autori kozerijskih filmova stvorenih u Jugoslaviji pokojni. S obzirom na to da zaključke o postojanju svjesnog trenda stvaranja kozerijskih filmova 1950-ih i 1960-ih nije moguće dobiti na temelju pisanih ili usmenih podataka, preostaje osloniti se na podatke dobivene iz samih filmova. S obzirom na to da mnogi od kozerijskih filmova posjeduju izrazito slične fabularne, narativne i stilske postupke (igre riječima i ironijske opaske u naratorovu govoru, preoblikovanje dokumentarnih subjekata u likove – nositelje rudimentarnih fabula, fokalizacija iz perspektive djece i životinja itd.) te sličan odabir tema, o čemu će biti riječi u sljedećem odlomku, možemo zaključiti da su autori kozerijskih filmova svjesno radili filmove sličnih tematskih i oblikovnih karakteristika nastavljajući se na stil i teme prethodnih kozerijskih filmova domaće kinematografije koje su gledali ili s čijim su autorima osobno komunicirali. Drugim riječima, postojao je svjesni trend izrade kozerijskih filmova.

²⁴ Turković smatra da je tim filmom započet trend izrade kozerijskih filmova u hrvatskoj kinematografiji: „Taj film – imajući u vremenu svojeg izlaska jak odjek i berbu festivalskih nagrada – u hrvatskom je dokumentarizmu otvorio karakterističan, vrlo plodan i dugotrajan ciklus, uvjetno ga nazovimo – *kozerijskog dokumentarizma*.“ (2010a: 193).

Kozerijske filmove možemo podijeliti u izdvojene skupine određene prema temi, namjeni ili vrsti kozerijskog pristupa.²⁵ S obzirom na to da su kozerijski filmovi često imali slične teme, možemo izdvojiti tri tematske skupine. Naime, u hrvatskoj kinematografiji 1950-ih i 1960-ih značajan broj filmova s temama turizma, prometnih pravila i prirode napravljen je kozerijskim pristupom. Najčešće su to bili namjenski filmovi čija je namjena bila propagirati hrvatsku turističku ponudu, odgojiti građane o prometnim pravilima i obrazovati gledatelje o životinjskom svijetu na ležeran, zabavan i emocionalno poticajan način.

Opseg dosad pronađenih kozerijskih namjenskih filmova o turizmu i prometu sugerira da je krajem 1950-ih i 1960-ih u hrvatskoj kinematografiji kozerijski pristup bio uobičajen način izrade takve vrste filmova.²⁶ U kozerijskim turističkim filmovima narator je duhovitim i stilski zaigranim komentarima propagirao turističku ponudu pojedinih lokaliteta, a prisutne su bile i fikcijske dogodovštine likova turista na tim lokalitetima. Najčešća tema hrvatskih turističkih kozerija bili su hedonistički ljetni užitelji na Jadranu (*Evropljani kampuju na Jadranu*, Branko Belan, 1958; *Turistički skerco*, Obrad Gluščević, 1963; *Sunčani Jadran*, Frano Vodopivec, 1965, itd.). U drugim jugoslavenskim republikama također su se izrađivali kozerijski turistički filmovi (*Blaga naše zemlje / Zakladi naše dežele*, Jože Bevc, 1957, SLO; *Dođite u Crnu Goru*; Branislav Bastać, 1960, CG; *Trubaduri mira*, Živko Ristić, 1967, BiH itd.).

Kozerijski filmovi o prometu odgajali su gledatelje kroz naratorov komentar i namještene prizore (ne)poštivanja prometnih pravila, trudeći se naratorovim humornim interpretacijama situacija i akcijsko-melodramatskim rudimentarnim fabulama olakšati podučavanje i odgajanje gledatelja o ovim ozbiljnim i ponekad mučnim temama (*Dolje pješaci*, Mate Bogdanović, 1960, HRV; *Dječak Mićo na autodromu*, Branko Majer, 1962, HRV; *Opasne igre*, Nikša Fulgosi, 1963, HRV itd.). Redatelj Nikša Fulgosi specijalizirao se za izradu kozerijskih filmova o prometnim pravilima, režiravši deset takvih filmova. Kozerijski filmovi o prometu u drugim republikama u prosjeku su se izrađivali u manjoj mjeri nego u Hrvatskoj (*Djeco, čuvajte se!*, Hajrudin Krvavac, 1961, BiH; *Ljudi na asfaltu / Ljudje na asfaltu*, Jože Bevc, 1965, SLO itd.), ali je napravljeno nekoliko kozerijskih filmova koji nisu bili odgojno-

²⁵ U filmografiji na kraju rada kozerijski filmovi podijeljeni su u skupine po spomenutim načelima.

²⁶ Filmovi o prometu i prometnim pravilima bili su toliko učestali da se u Zagrebu svake druge godine od 1965. do 1975. godine održavao Međunarodni festival filmova o sigurnosti u saobraćaju, a u Beogradu je najmanje jednom (1972.) održana Međunarodna smotra saobraćajnog filma. Danas se filmovi o sigurnosti u prometu većinom rade u obliku kratkih reklamnih spotova. Duži turistički filmovi, pak, učestali su i danas pa se Međunarodni festival sportskih i turističkih filmova u Kranju održavao svake druge godine od 1966. sve do 1990., a u današnje vrijeme u državama bivše Jugoslavije postoje brojni festivali turističkog filma.

obrazovnog karaktera, već općeniti dokumentarni filmovi o tramvajskom, autobusnom i željezničkom prometu (*Tramvaj dvojka*, Oto Deneš, 1958, SRB; *Za volanom*, Branislav Bastać, 1958, CG; *Mali vlak / Mali voz*, Branislav Bastać, 1959, CG; *Umorni putnik / Izmoren patnik*, Blagoja Drnkov, 1961, MK).

Obrazovni filmovi o prirodi trudili su se obrazovati gledatelja o životinjskom i biljnom svijetu ležernim pristupom čiji je temelj bio naratorov govor koji je podučavao gledatelja kroz humorne opaske i antropomorfizaciju. Ti filmovi, dakako, u svojoj slici nisu imali fiksijske elemente, ali je narator često razvijao priče na temelju svoje antropomorfne interpretacije prikazanih prizora. Za razliku od turističkih filmova i filmova o prometu, za obrazovne filmove o prirodi ne možemo ustvrditi da je kozerijski pristup bio učestao način njihova oblikovanja u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji, jer je većinu pronađenih kozerijskih filmova o prirodi potpisao samo jedan autor, hrvatski redatelj Branko Marjanović, koji je režirao trinaest takvih filmova (*Briga za potomstvo*, 1959; *Ljeto medvjedića*, 1963; *Mala čuda velike prirode 1*, 1971; *O ljudima i magarcima*, 1978 itd.).²⁷ U ostalim republikama ističu se dva srpska dugometražna kozerijska filma o prirodi Petra Lalovića (*Posljednja oaza / Poslednja oaza*, 1983; *Svijet koji nestaje / Svet koji nestaje*, 1987), ali svoje mnogobrojne kratkometražne obrazovne filmove o prirodi Lalović je režirao bez prisutnosti kozerijskih dodataka.

Osim propagandnih turističkih filmova, odgojnih filmova o prometu i obrazovnih filmova o prirodi, kozerijski pristup u jugoslavenskoj kinematografiji upotrebljavao se i u namjenskim filmovima drugih vrsta i tema. Kozerijski obrazovni filmovi podučavali su gledatelja i u područjima poput socijalističkog društvenog uređenja i industrije (*Što je to radnički savjet* itd.), povijesti (*Kostimirani rendez-vous*, Borivoj Dvorniković-Bordo, 1965, HRV itd.), umjetnosti (*Iza kazališne rampe*, Srećko Weygand, 1957, HRV itd.) ili narodnih običaja (*Narodna nošnja / Narodna noša*, Mako Sajko, 1975, SLO itd.). U srpskoj kinematografiji učestali su bili kozerijski obrazovni filmovi s temom vojnog roka i vojnih djelatnosti u produkciji Zastava filma (*Priča iz konjice*; *Voljno*, Branko Kalačić, 1962; *Povečerje*, Branko Kalačić, 1963; *Bijele padine / Bele padine*, Milorad Gončin, 1964, *Dežurstvo*, Stjepan Čikeš, 1965; *Vodnik, bombe i...*, Stjepan Zaninović, 1966 itd.). Ciljevi pojedinih takvih filmova nisu bili samo obrazovni, već i propagandni. Naime, gledatelje se u tim filmovima željelo uvjeriti u

²⁷ Branko Marjanović ukupno je režirao 43 filma o prirodi, među kojima se ističe njegovo redateljsko sudjelovanje u jugoslavensko-sovjetskoj seriji obrazovnih filmova *Mala čuda velike prirode* (Zagreb film, Centra Učfilm Moskva, 1971-1976).

kvalitetu domaće industrije, vojske ili kulture kao temelja snage i uspjeha jugoslavenskog državnog sistema.²⁸ Međutim, zbog ležernog kozerijskog pristupa koji je u tim filmovima prevladavao, njihova propagandna retorika nije bila agresivna, već suptilna i implicitno izložena kroz kozerijsku cjelinu. Pojedini kozerijski obrazovni filmovi imali su odgojne ciljeve. Osim spomenutih filmova o prometnim pravilima, kozerijski filmovi odgajali su građane u temama poput tolerancije, društvene odgovornosti i bontona, kako u hrvatskoj kinematografiji (*Žena i izbor zanimanja*, Nikša Fulgosi, 1960; *Baltazar putuje*, Davor Šošić, 1959 itd.), tako i u ostalim republičkim kinematografijama (*Briga me, nije moje / Kaj me briga, saj ni moje*, France Kosmač, 1959, SLO).

Već od 1950-ih jugoslavenski ekonomsko-propagandni reklamni filmovi počeli su se koristiti ležernim kozerijskim pristupom da bi uvjerali gledatelja u kvalitetu i privlačnost reklamiranog proizvoda. Ti filmovi trajali su između tri i šest minuta, zbog čega ih možemo smatrati kratkim dokumentarno-igranim filmovima, a česta struktura tih filmova bila je spoj duhovite fikcijske priče koja je na neki način bila vezana za reklamirani proizvod i propagandnog dokumentarnog prikaza proizvoda i njegovih prednosti (*Evropa; Večeras u osam*, Mate Bogdanović, 1956, HRV; *Sokovnik*, Nikša Fulgosi, 1961, HRV; *Ona, on i?... HIMO / Ona, on in?... HIMO*, Jože Bevc, 1964, SLO itd.).²⁹ Kozerijski pristup učestalo se koristio i u ekonomsko-propagandnim promotivnim filmovima, koji su, za razliku od reklamnih filmova, bili „vrlo razrađeni filmovi veće duljine, a njima se propagira ili neka institucija, proizvodni pogon, filmski projekt, marketinška kampanja i dr.“ (Turković, 2010b: 108). Osim filmova o turističkoj ponudi, kozerijski promotivni filmovi u jugoslavenskoj kinematografiji najčešće su se usmjeravali na promociju određenih industrijskih pogona i djelatnosti (*Mirni galeb*, Mehmed Fehimović, 1962, BiH o proizvodima tvornice Jugoplastika; *Balada o pijetlu*, Zvonimir Berković, 1964, HRV o tvornici Podravka itd.)

Kozerijski pristup bio je prisutan i u jugoslavenskim filmovima koji nisu pripadali namjenskom rodu. U njima su se na kozerijski način opisivali gradovi i regije (*Videno na Griču; Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955, HRV; *Doviđenja Krapino*), zanimanja (*Bijele žetve*, Krsto Škanata, 1958, HRV), sportovi (*Ping-pong*, Šime Šimatović, 1960, HRV), običaji

²⁸ Turković ovakvu vrstu filmova zove „obrazovno-propagandističkim filmovima“ (2010b: 108).

²⁹ Reklamni spotovi, „vrlo kratki propagandni filmovi, od tridesetak sekundi do tri minute“ (ibid.: 108), usporedno s razvojem televizijskog programa u Jugoslaviji zamijenili su duže reklamne filmove kao dominantno audiovizualno ekonomsko-propagandno sredstvo. Kozerijski pristup do danas je ostao jednom od njihovih temeljnih karakteristika. S obzirom na to da reklamni spotovi dominantno pripadaju televizijskom mediju te da zbog svoje kratkoće gube veze s dokumentarnim filmom, odnosno, dokumentarnošću, oni neće biti predmet ovog istraživanja.

društvenog života (*Vašar*, Svetozar Pavlović, 1959, SRB; *Hokus-pokus*, Fadil Hadžić, 1969, HRV), ljudski fenomeni (*Smijeh*, Fadil Hadžić, 1984, HRV) i ostale teme. Iako se nije radilo o filmovima s očitim obrazovnim ili propagandnim ciljem, oni su također posjedovali određenu obrazovnu i propagandnu notu.³⁰

Utjecajnost i popularnost kozerijskog pristupa pokazuju mnogobrojni filmovi u kojima kozerijski pristup nije bio dominantan, ali su ga autori upotrebljavali u pojedinim dijelovima svojeg filma ili u blažem obliku kroz cijeli film, očito pod utjecajem raširenog trenda izrade kozerijskih filmova. Neki od filmova s manjinskim udjelom kozerije jesu *Opatija, kvarnerska rivijera* (Krstó Petanjek, 1953, HRV), *Pozdravi s Jadrana* (Ante Babaja, 1958, HRV), *Između dvije prozivke* (Obrad Glušćević, 1959, HRV), *Zmije otrovnice* (Branko Marjanović, 1960, HRV), *Beograd* (Miodrag Jovanović, 1961, SRB), *Jedan dan u Borovu* (Ivo Tomulić, 1961, HRV), *Lice moga grada* (Frano Vodopivec, 1963, HRV), *Kontrabas* (Mladimir Puriša Đorđević, 1963, SRB), *Ljudi, godine, more* (Zlatko Sudović, 1968, HRV), *Puljske usporedbe* (Nikola Tanhofer, 1970, HRV), *Srednje vojne škole* (Štefan Zagorjan, 1973, SRB), *Tranzitni turizam* (*Tranzitni turizam*, Boštjan Hladnik, 1983, SLO) i drugi.

Konačno, kozerijski pristup bio je prisutan i u pojedinim autorskim filmovima, koji se izdvajaju od drugih zbog prisutnosti osobnih, društveno-kritičkih stavova. Autorski kozerijski filmovi bili su najbrojniji u kasnijem razdoblju razvoja kozerijskog filma 1960-ih, kad je u jugoslavensku kinematografiju počeo snažnije prodirati modernizam. Pod njegovim utjecajem u kozerijske filmove prodrli su modernistički stilski postupci poput esejističnosti, repetitivnosti i direktnog filma. U autorskim kozerijskim filmovima hrvatske kinematografije (*Moj stan*, Zvonimir Berković, 1962; *Most*, Zlatko Sudović, 1965; *Vodič kroz Trst*, Ivo Škrabalo, 1969 itd.) učestala je bila upotreba ironije kojom se tobožnjim slavljenjem jugoslavenskih društvenih i političkih uspjeha ukazivalo na slabosti sustava, ali uz ležeran kozerijski pristup. U ostalim jugoslavenskim republičkim kinematografijama brojni autori izrađivali su autorske kozerijske filmove raznih tema i pristupa (*Šetnja / Sprehod*, Ernest Adamič, 1961, SLO; *Dok je vladala riža / Dodeka vladeše orizot*, Trajče Popov, 1964, MK; *Pečat*, Branko Čelović, 1965, SRB; *Đaci pješaci*, Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH; *Proš'o voz*, Nikola Jovičević, 1974, CG itd.). Zbog njihovih specifičnih osobina, autorske kozerije

³⁰ Nenamjenski kozerijski filmovi o raznolikim temama možda su od svih kozerijskih filmova najbliži publicističkim i književnim kozerijama, jer se i jedni i drugi bave raznim društvenim fenomenima uz pomoć ležernoga kozerijskog pristupa. Dobar publicistički primjer tome jest zbirka novinskih kozerija *Zašto volim Zagreb* (Veselko Tenžera, 1987).

predstavljaju jedinu skupinu kozerijskih filmova kojoj će biti posvećeno posebno, osmo poglavlje rada.³¹

³¹ Zahvaljujući ironijskom pristupu društvenim i političkim temama, pojedini autorski kozerijski filmovi pokazuju znatne sličnosti s novinskim i književnim kozerijama koje na ironijski način komentiraju društvene i političke fenomene i događaje.

6. POTICAJI ZA RAZVOJ KOZERIJSKIH FILMOVA

Koji su bili poticaji za razvoj hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova? U postojećoj literaturi nije moguće naći podatke o motivaciji koja je pokretala autore kozerijskih filmova niti doznati što ili tko je utjecao na njih. Ipak, do nekih zaključaka moguće je doći drukčijom vrstom istraživanja, odnosno, istraživanjem društvenog i umjetničkog konteksta u kojem su izrađeni kozerijski filmovi.

6. 1. Utjecaj stranoga kozerijskog filma

Hrvatska i jugoslavenska kinematografija nisu izumili kozerijski film. On je postojao i ranije u svjetskoj kinematografiji. No, kao u jugoslavenskoj filmološkoj literaturi, ni u općim pregledima povijesti svjetskog dokumentarnog filma ne spominje se pojam *kozerijski film*. U tim pregledima, osim u vrlo rijetkim slučajevima, ne spominju se ni filmovi koje u ovom radu nazivamo kozerijskim.³²

Kao u domaćoj kinematografiji, kozerijskom filmu u svijetu također je trebalo određeno vrijeme da se razvije, ali to se dogodilo kronološki ranije nego kod nas. Većina namjenskih filmova u svjetskoj kinematografiji polovicom 20. stoljeća bili su konvencionalni izlagački dokumentarci s objektivnim naratorom. Međutim, sve veći broj obrazovnih i propagandnih filmova od 1930-ih nadalje gledatelje je podučavao ili uvjeravao uz pomoć subjektivnog naratorova komentara praćena očito igranim scenama, ponekad oblikovanih i u priče. Premda su takvi namjenski filmovi imali potencijalne kozerijske elemente, većina njih nije bila kozerijska ili su imali blage kozerijske elemente. Ponajprije im je nedostajao humor, ali i opći ležeran i šarmantan dojam.

Pojedini namjenski filmovi svoj su cilj ipak pokušavali postići uz pomoć pristupa kojeg danas možemo nazvati kozerijskim. U Velikoj Britaniji 1930-ih središte dokumentarne produkcije bio je filmski odjel Glavne uprave pošte Velike Britanije (General Post Office) nazvan GPO Film Unit, koji je izrađivao namjenske filmove o sredstvima komunikacije i ostalim društvenim temama. Filmovi GPO Film Unit, u čijem su stvaranju režijski i produkcijski

³² Više u: Aufderheide, Patricia, 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*; Barnouw, Erik, 1993, *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*; Barsam, Richard M., 1992, *Nonfiction film: a Critical History*; Winston, Brian, 2008, *Claiming the Real II (Documentary: Grierson and Beyond)*; McLane, Betsy A., 2013, *A New History of Documentary Film*; Nichols, Bill, 2020, *Uvod u dokumentarni film*.

sudjelovali ugledni filmaši John Grierson, Basil Wright, Harry Watt, Alberto Cavalcanti, Lotte Reiniger i Norman McLaren, često su bili vrlo umjetnički ambiciozni i činili su krunu Britanskog dokumentarističkog pokreta.³³ GPO Film Unit stvorio je film koji neki smatraju prvim narativnim dokumentarcem, odnosno, dokumentarnim filmom s očito fikcionalnom pričom i glumom, *Štednja Billa Blewitta* (*The Saving of Bill Blewitt*, Harry Watt, 1936)³⁴ o ribarima koji, nakon uništenja njihova ribarskog broda, štednjom uspiju nabaviti novi brod (Barsam 1992: 63-64). Wattov film trezven je dokumentarac koji ima vrlo malo kozerijskih elemenata, a takva je i većina narednih GPO-evih dokumentaraca s izrazitim fikcijskim elementima (*Sjeverno more / North Sea*, Harry Watt, 1938; *Vijesti za mornaricu / News for the Navy*, Norman McLaren, 1938 itd.).

Međutim, GPO je kronološki prije Wattova narativnog dokumentarca stvorio nekoliko kozerijskih filmova koji se, sukladno marginalnom položaju kozerije, rijetko spominju u literaturi. Alberto Cavalcanti, brazilski filmaš sklon eksperimentiranju, režirao je dva začudna filma u kojima nadrealne, karikaturalne i komične fikcijske priče gotovo zasjenjuju namjenske ciljeve filma: upozoriti na snižavanje cijena usluga GPO-a u filmu *Slavni 06. lipnja* (*The Glorious Sixth of June*, 1934)³⁵ i propagirati prednosti posjedovanja telefona u filmu *Pett i Pott* (*Pett and Pott*, 1934). U jednako stiliziranom, ali jasnije namjenskom (odgojnom) kozerijskom filmu *Telefonska vila* (*The Fairy of the Phone*, William Coldstream, 1936) fantastični lik telefonske vile objavljuje se karikaturalnim likovima nenaviklim služenju telefonom i uči ih telefonskom bontonu, uz digresije u obliku urnebesnih glazbenih scena napravljenih u stilu mjuzikla. Dominacija igranog nad dokumentarnim vjerojatno je potaknula povjesničare dokumentarnog filma da zanemare ove filmove GPO-a, a prvim dokumentarcem s fikcijskom pričom proglase film *Štednja Billa Blewitta*. Izrazita prisutnost stilizacija, fantastike i karikiranosti, uz minimalnu prisutnost dokumentarističkog, poslije se rjeđe upotrebljavala u kozerijama. Međutim, takvi filmovi radili su se i kasnije, a u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji primjeri su serija filmova o bontonu s likom Baltazara, čija je produkcija prekinuta nakon dva napravljena filma (*Baltazar putuje*, Davor Šošić, 1959, HRV; *Baltazar ljetuje*, Davor Šošić, 1959), HRV, stilizirani film o prometu *Dolje pješaci* (Mate Bogdanović, 1960, HRV), filmovi s elementima satire *Briga me, nije moje* (*Kaj me briga, saj*

³³ Više o GPO Film Unit vidi u: Barsam, 1992: 61-70; Barnouw, 1993: 93-95.

³⁴ Do ovog zaključka prvi je došao dokumentarist i publicist Paul Rotha nazvavši ovaj film prvim 'dokumentarcem s pričom' (,'story' documentary') (Anthony, 2009: 36). Međutim, narativnih dokumentaraca bilo je i ranije. Možda je prvi takav film bio američki etnografski dokumentarac *U zemlji lovaca na glave* (*In the Land of the Headhunters*, Edward Sheriff Curtis, 1914).

³⁵ Russell, *Glorious Sixth of June, The (1934)*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1342222/index.html> (pristupljeno 7. siječnja 2021.).

ni moje, France Kosmač, 1959, SLO), *Nasljedstvo braće Lumière (Dediščina bratov Lumière*, Jože Bevc, 1962, SLO) i *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV), turistički kozerijski film s elementima mjuzikla *Ovdje nema nesretnih turista* (Goran Gajić, 1990, SRB) itd.

Ipak, GPO je 1938. napravio film sličan kasnijim tipičnim kozerijskim filmovima *Pošta za Horsey (The Horsey Mail*, Pat Jackson) o dostavi pošte u poplavom odsječena područja Engleske. U filmu se stalno izmjenjuju dokumentarni i igrani dijelovi, a naratorov govor sastoji se od živahna razgovora naratora i lika poštara s pomoću kojeg se duhovito komentiraju prizori, sami po sebi sumorni, o posljedicama poplave. Tipično kozerijsko sredstvo naratorove komunikacije s likom koriste i djelomično kozerijski filmovi Paula Rothe, napravljeni izvan GPO-a, u kojima narator uz određeni komični efekt uvjerava skeptičnog građanina u opravdanost upotrebe benzina (*Novi svjetovi za stare / New Worlds for Old*, 1938, VB) i ispravnost plana državne prehrambene politike (*Svijet obilja / World of Plenty*, 1943, VB) (Barsam, 1992: 71, 178-180).

Kozerijski filmovi izrađivali su se i u Sjedinjenim Američkim Državama, a primjer ranog američkog kozerijskog filma poznati je namjenski film o industriji *Slučaj opružne groznice (A Case of Spring Fever*, Jam Handy Organization, 1940),³⁶ fiktionalna priča s dokumentarnim elementima u kojoj animirani lik opruga Coily ispunjava želju igranog lika Gilberta, iznerviranog popravljanjem kauča, da opruge više ne postoje, a nakon bolne lekcije Gilbert shvati da svijet ne bi mogao funkcionirati bez opruga i počne dosađivati prijateljima uvjeravajući ih u tu tvrdnju (usp. Levin, 2006: 92-93, 98-100). Iako je Drugi svjetski rat nametnuo vrlo ozbiljne i tendenciozne ciljeve namjenskim filmovima, određenog mjesta za kozerije u SAD-u je i dalje bilo, čemu su primjeri blaži kozerijski film *Jeepova autobiografija (The Autobiography of a Jeep*, Office of War Information, 1943) s antropomorfiziranim naratorom, vojnim vozilom Jeepom, te izraziti kozerijski odgojni film *Sigurnost u uredu (Safety in Offices*, U.S. Navy – Bureau of Aeronautics, 1944) o sigurnosti u uredu s komičnim ironijskim naratorom i karikaturalnim likovima nepažljivih činovnika. Humor i karikiranost imali su i animirani filmovi koji su služili podučavanju vojnika, ali njih tek uvjetno možemo nazvati kozerijskim filmovima jer je njihova dokumentarnost minimalna (serija američkih crtanih filmova o neodgovornom vojniku *Vojnik Snafu / Private Snafu*, 1943-1945; britanski animirani film *Šest malih momaka iz džungle / Six Little Jungle Boys*, Halas & Batchelor Cartoon Films, 1945 itd.).

³⁶ Za ovaj, kao i za mnoge druge kasnije britanske i američke kozerijske filmove, nisu poznati autori. U podacima o filmovima bit će navedena produkcijska kuća ili naručitelj filma.

Nakon rata se proizvodnja kozerijskih filmova u Velikoj Britaniji ponovno intenzivirala, a u pristupu je dominirala uobičajena kozerijska šablona ironijskog naratora koji komentira inscenirana događanja u prizoru. Nekad su ta događanja očito glumljena, kao u obrazovnom filmu *Svjež kao tratinčica* (*Fresh As a Daisy*, British Instructional Films/ Gaumont, Irene Wilson, 1945) u kojem se opisuju tratinčice kroz neuspješne pokušaje glavnog lika da ih iskorijeni u svojem dvorištu ili u seriji urnebesnih kratkih odgojnih filmova s istim karikaturalnim likom kojeg narator odgaja (o higijeni pri kihanju u: *Kašalj i kihanje / Coughs and Sneezes*, Richard Massingham, 1945 i *Ne širi mikrobe / Don't Spread Germs*, John Krish, 1948, oba Ministry of Information for Ministry of Health; o ponašanju pješaka u prometu u: *Pješачki prijelaz / Pedestrian Crossing*, Central Office of Information for Ministry of Transport, Michael Law, 1948 itd.). Nekad su događanja rekonstruirana s manje igranofilmskih elemenata, poput odgojnog filma o vozačkim prometnim pravilima, kakvih se u hrvatskoj kinematografiji poslije snimalo u velikom broju, *Gospodin Jones ide van* (*Mr. Jones Takes The Air*, Central Office of Information, 1946) i filma o manekenstvu *Modna fantazija* (*Fashion Fantasy*, Condor Film Productions, Richard Grey, 1946). U potonjem filmu manekenski tečaj prikazuje se kao san glavnog lika, a san kao narativno sredstvo poslije je postao motiv pojedinih hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova (*Ne spavaju svi noću*, Branko Belan, 1951; *Večeras u osam*, Mate Bogdanović, 1956; *Dolje pješaci*, 1960, Mate Bogdanović; *Kad bi ribe*, Oto Deneš, 1960).

U SAD-u je nakon Drugoga svjetskog rata postojao niz produkcijskih kompanija specijaliziranih za namjenske filmove, a među njima je najznačajnija bila Coronet Films. Obrazovni filmovi Coronet Filma često su bili utemeljeni na očito glumljenim scenama i rudimentarnim pričama, ali kozerijski humor i naratorova subjektivnost bili su prisutni tek u tragovima. Ipak, o raširenosti kozerijskih filmova u poratnom SAD-u ne mogu se donositi zaključci bez detaljnijeg istraživanja.

Kozerijski filmovi nisu se snimali samo u Velikoj Britaniji i SAD-u. Primjer tome je Čehoslovačka, u kojoj je već 1938. napravljen kozerijski film *Tvornica iluzija* (*Továrna na iluse*) o produkciji filmova u čehoslovačkim filmskim studijima u režiji kasnijeg uglednog redatelja dugometražnih igranih filmova Jiříja Weissa. U *Tvornici iluzija* iznimno subjektivni i duhoviti narator opisuje filmski set, stalno se obraća gledatelju, ali i autoreferencijalno govori o filmu samom, primjerice, kad napominje da je jedna scena prikazana u negativu kako se ne bi prepoznala lica filmskih radnika. Nakon Drugoga svjetskog rata u Čehoslovačkoj je snimljen niz kozerijskih filmova. Već 1948. napravljen je film *Ljudi i kobasice* (*Lidé a párky*,

Pavel Blumenfeld) o kvaliteti prehrane u narodnim kantinama. U filmu se narator autoreferencijalno predstavlja kao čovjek koji traži temu za svoj film, nakon čega ga vidimo u kadru kako temu pronalazi u kantini te opisuje svakodnevicu kantine smjesom duhovitosti i socijalističke propagande. Autoreferencijalnost je bila značajno prisutna i u hrvatskom i jugoslavenskom kozerijskom filmu, i to također od samih njezinih početaka, u prvom poznatom filmu s kozerijskim elementima *Zašto nema struje* (*Zakaj ni toka*, France Kosmač, 1950) i kasnijim filmovima (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951; *Vrijeme radosti Djeda Mraza / Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953; *Viđeno na Griču*, Obrad Gluščević, 1954; *Dva dječaka*, Ratimir Ivković, 1955; *Tajna / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959; *Ljepotica Jadrana*, Mladen Feman, 1962 itd.). Smjesa humora i ideološke propagande, prisutna u filmu *Ljudi i kobasice*, bila je učestala i u kasnijim čehoslovačkim kozerijskim filmovima. Primjeri su kozerijski film *Dolina mira i zdravlja* (*Údolí zdraví a klidu*, Kurt Goldberger, 1949) u kojem narator duhovito opisuje svakodnevicu toplica, ali i njezinu ulogu u izgrađivanju kvalitetnog života socijalističkog čovjeka te djelomično kozerijski filmovi s povremenim naratorovim pošalicama *Spremni* (*Připraveni*, Jaroslav Balík, 1952) o vojnim vježbama omladine, i *Igrate li rukomet?* (*Hrajete házenou?*, František Lukáš, 1954) o rukometu kao dijelu fiskulture. Spajanje ideološke propagande i kozerijske ležernosti bilo je osjetno prisutno i u domaćoj kinematografiji (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951; *Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955; *Sport i gimnastika omladini / Mladini šport in telovadbo*, Jože Bevc, 1955; *Što je to radnički savjet*, Dušan Makavejev, 1959; *Večeras u šest*, Aleksandar Arandžević, 1961; *Voljno*, 1962, Branko Kalačić itd.). Primjer izrazite čehoslovačke turističke kozerije, kakvih se u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji od kraja 1950-ih snimio velik broj, jest *Samo četvrt sata?* (*Jen čtvrt hodinky?*, Oldřich Mirad, 1956), u kojem kroz karakteristični kozerijski motiv sna pratimo obitelj na odmoru u čehoslovačkoj prirodi uz stalne duhovite naratorove upadice i komične glumljene scene. Kozerijski filmovi zasigurno su se snimali i u drugim istočnoeuropskim socijalističkim državama, ali preciznije zaključke o njihovoj raširenosti u istočnoj Europi moguće je donijeti tek nakon detaljnijeg istraživanja.

Jesu li hrvatski i jugoslavenski redatelji, scenaristi i producenti mogli vidjeti neke od stranih kozerijskih filmova i dobiti u njima inspiraciju za stvaranje domaćih kozerijskih filmova? Strani namjenski filmovi uvozili su se u Jugoslaviju već u razdoblju prije Drugoga svjetskog rata. Najčešće su to bili filmski žurnali (američki *Fox Movietone novosti*, njemački *Degeto Weltspiegel* itd.) i reklamni filmovi (*Philips-Argenta*, 1928, [NIZ?]); *Smotra rublja / Prací*

přehlídka, 1937, ČS itd.), ali i pojedini obrazovni filmovi (filmovi o medicini *Bič čovječanstva / Schleichendes gift – geissel der menschheit*, NJEM, 1936; *Serum protiv difterije*, NJEM, 1934, itd.) o čemu svjedoče sačuvane distributerske kopije tih filmova u arhivu Hrvatske kinoteke.³⁷ To su pretežito bili nijemi filmovi ili filmovi čija je zvučna podloga bila jedino glazba, a za potrebe distribucije izrađeni su međunaslovi na domaćem jeziku.

Uvoz stranih namjenskih filmova nastavljen je u socijalističkoj Jugoslaviji. Ti filmovi imali su naratorov govor, ponekad i dijaloge, a za potrebe distribucije filmovi su sinkronizirani ili podnaslovljeni na neki od jugoslavenskih jezika. Među uvezenim namjenskim filmovima u socijalističkoj Jugoslaviji bilo je i kozerijskih filmova, o čemu svjedoče sačuvane kopije tih filmova u arhivu Hrvatske kinoteke. Na primjer, među američkim obrazovnim filmovima o vojsci, koje je distribuirala jugoslavenska Komanda ratnog zrakoplovstva, bili su serija filmova *Čitanje karata (Basic Map Reading)* s fikcijskim likom vojnika neznalice kojeg narator, u dijalogu s njim, podučava razumijevanju topografskih i ostalih karata. Pojedini filmovi iz te serije posjedovali su duhovite naratorove komentare i karikaturalnost u prikazu neznanja vojnika, a najizrazitiji primjer toga jest film *Topografski znaci (Topographic Symbols, 1952)*. Kozerijski je i distribuirani film o vojsci *Postupci u slučaju nužde kod aviona F-86A (F-86A Emergency Operation, 1950-e)* u kojem se upravljanje avionom podučava, između ostalog, animiranim dokumentarističkim scenama s likom mačka koji svakim lošim upravljanjem aviona gubi jedan od svojih devet života. U Hrvatskoj kinoteci pohranjeni su i distribuirani filmovi s blažim kozerijskim elementima, obrazovni film o zdravlju *To ništa ne boli (It Doesn't Hurt, [1944?], [SAD?])*, u kojem umetnuti animirani lik karijesa uništava zube te kasniji odgojni filmovi o prometu *Auto koji govori (The Talking Car, 1969, SAD)* s animiranim likovima automobila koji igranom liku dječaka objašnjavaju prometna pravila te *Pješaci (Ministerio dei lavori Pubblici, [1970-e?], ITA)* s pojedinim duhovitim odgojnim scenama. Zanimljivo je da većina opisanih filmova kombinira igrane i animirane elemente iz čega možemo zaključiti da je miješanje igranog i animiranog roda bio učestao postupak (američkih) namjenskih filmova. Ovaj postupak bio je rjeđe prisutan u hrvatskom kozerijskom filmu, na primjer, u *Baladi o pijetlu (Zvonimir Berković, 1964, HRV)*. Međutim, u tim stranim kozerijskim filmovima učestali su primjeri razgovora naratora s likom (*Topografski znaci, To ništa ne boli, Auto koji govori*), koji se često pojavljuju i u domaćim kozerijama (*Radi onoga jutros; Vrijeme radosti Djeda Mraza; Dva dječaka; Tajna; 1001*

³⁷ Za film *Serum protiv difterije* nije poznat originalni naslov.

crtež, Dušan Vukotić, 1960, HRV; *Ravnodušnost na ulicama*, Nikša Fulgosi, 1963, HRV; *Ljudi na asfaltu / Ljudje na asfaltu*, Jože Bevc, 1965, SLO itd.).

Razvidno je da su se u Hrvatskoj i Jugoslaviji od 1950-ih godina prikazivali strani namjenski filmovi, među kojima su pojedini filmovi bili kozerijski ili imali kozerijske elemente. Iako je njihova publika većinom bila specijalizirana publika (vojnici, školska djeca itd.), moguće jest da su ove ili neke druge strane kozerijske filmove gledali domaći autori te da su ih inspirirali u stvaranju njihovih kozerijskih filmova.

6. 2. Korisnost kozerijskog pristupa u ostvarivanju obrazovnih i propagandnih ciljeva filmova

Kozerijski filmovi postojali su, dakle, u svjetskom filmu. Također, moguće je da su neke od tih filmova gledali domaći filmaši i njima se inspirirali. Međutim, postoje li neki specifični razlozi zbog kojih su domaći filmaši izrađivali kozerijske filmove, odnosno, upotrebljavali kozerijske strategije u svojim filmovima? Na primjeru hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova, ali i na stranim primjerima, uočili smo da se kozerijski pristup učestalo upotrebljavao u namjenskim filmovima, ali i kad se upotrebljavao u filmovima koji nisu jasno namjenski, cilj tih filmova često je bio sličan: informirati, podučiti ili uvjeriti gledatelja. Kozerijski pristup u tim filmovima služio je ostvarivanju njihovih namjenskih ciljeva, odnosno, obrazovanju, propagiranju i informiranju. Točnije rečeno, ležernost, zaigranost i duhovitost, ukratko, zabavnost filma poticala je gledatelja da efikasnije nešto shvati, nauči, sazna, zaključi ili reagira na temelju gledanog filma. U teoriji i praksi marketinga poznat je utjecaj humora i zabave na efikasnost propagandne poruke. „Humor u oglašavanju“ u *Rječniku marketinga* opisan je na sljedeći način:

Želeći ponuditi nešto novo na polju oglašavanja, mnogi su pokušali objaviti poruke u duhovitom, komičnom i humorističkom obliku. Tražeći nove putove u pridobivanju kupaca, neki oglašivači misle kako je najbolji način prijeci na humor: stvoriti veselo raspoloženje i tako kroz smijeh i zabavu potaknuti potrošača na kupnju proizvoda [...] Kad je čovjek veseo i zadovoljan, njegove su akcije življe, on se može lakše nagovoriti.

(Rocco, 1993: 146-147)

Mnogi stručnjaci daju praktične savjete u vezi upotrebe humora u oglašavanju, ističući kako humor daje poruci efektivnost, povezuje poruku s pozitivnim emocijama i aktivira dijelove mozga koji su povezani s pamćenjem informacija.³⁸ Ne ističe se samo uloga humora, već i uloga ležernog, zabavnog ugođaja općenito. U *Osnovama marketinga*, među apelima kojima se izaziva željena reakcija primatelja propagandne poruke, važnu ulogu igraju „emocionalni apeli“ kojima se „pokušavaju uzburkati negativne ili pozitivne emocije koje mogu motivirati kupnju“. Ističe se da „komunikatori mogu koristiti pozitivne emocionalne apele kao što su ljubav, humor, ponos, obećanje uspjeha i veselje“ (Kotler, Wong, Saunders Armstrong, 2006: 732), a među izvedbenim stilovima poruka nalaze se i „mašta“ kojom se „na maštovit način prikazuje proizvod ili način na koji se on može koristiti“ te „ugodaj ili slika“ kojim se „stvara ugodaj ili slika vezana uz proizvod, kao što je ljepota, ljubav ili mirnoća“ (ibid.: 769). Primjena emocionalnih apela, mašte ili humora u ostvarivanju namjenskih ciljeva u obrazovnom filmu znatno je manje istražena. Opisujući izradu nastavnih filmova, obrazovnih filmova koji se upotrebljavaju u školskoj nastavi, Lukatela, Ivanček i Fučijaš ističu da „cjelokupna slika mora biti puna života i djelovati na emocije učenika“ (1960: 186). Vjekoslav Majcen, definirajući obrazovni film, također spominje njegovo snažno emocionalno djelovanje (2001: 24), a za znanstveno-popularne filmove primjećuje da „kako su mnogi povjesničari i teoretičari filma zapazili, osim spoznajnih i estetskih, takav film ima i određene zabavne elemente“ (ibid.: 27), ali ne razvija detaljniju analizu upotrebe humora i zabave u obrazovnom filmu. Eef Masson posvećuje cijelo poglavlje „dramatskim elementima“ nastavnih filmova, spominjući i ulogu naratorovog govora koji služi kao „instrument dramatizacije“ (2012: 197), a primjer tome je film o prirodi u kojem narator prikazane ptice „obdaruje emocijama“ (2012: 186), ali pri tom uopće ne spominje upotrebu humora. Zabavu filmom Masson prvenstveno vidi kao suprotnost poučavanju filmom, a tek je katkad stidljivo spominje kao moguće sredstvo za ostvarenje namjenskih ciljeva (2012: 116-117, 206). No, s obzirom na to da obrazovni filmovi, poput propagandnih, teže utjecati na gledatelja, jasno je da upotreba humora i zabave može pridonijeti efikasnosti prenošenja obrazovne poruke, slično kao što pridonosi prenošenju propagandne poruke. Zbog toga je opravdano pretpostaviti da su autori kozerijskih filmova svjesno upotrebljavali kozerijski pristup kao sredstvo u ostvarivanju obrazovnih ili propagandnih ciljeva.

³⁸ Mainer, 2017, <https://www.mycustomer.com/community/blogs/petramainer/what-is-the-role-of-humour-in-marketing> (pristupljeno 8. veljače 2021.); Olenski, 2018. <https://www.forbes.com/sites/steveolenski/2018/06/15/the-cmos-guide-to-using-humor-in-marketing/?sh=6d4704c962bf> (pristupljeno 8. veljače 2021.).

6. 3. Estetsko-ambiciozni i kozerijski senzibilitet autora kozerijskih filmova

Kozerijski pristup, dakle, upotrebljavao se zbog njegova pozitivnog utjecaja na efikasnost prenošenja obrazovnih i propagandnih poruka, a autori domaćih kozerijskih filmova inspiraciju su mogli dobiti gledajući strane filmove s kozerijskim elementima. Postoje li još neki poticaji za razvoj kozerijskih filmova? Kozerijski pristup stvaranju filma zahtijevao je maštovitost, kreativnost i sklonost humoru te spremnost na određeni stilski odmak od konvencionalnih postupaka. Da bi se u kinematografiji stvorili kozerijski filmovi, poželjno je bilo da se za njihovu izradu zainteresiraju autori koji su posjedovali te kvalitete. U hrvatskoj kinematografiji to se i dogodilo. Hrvatske kozerijske filmove većinom su izrađivali umjetnički ugledni, estetski ambiciozni i kreativnosti skloni filmski autori. Mnogi od njih bili su u svojem umjetničkom radu skloni humoru, ironiji ili satiri.

Većina redatelja hrvatskih kozerijskih filmova izrađivali su i dugometražne igrane filmove, filmsku vrstu koja je u hrvatskoj kinematografiji 1950-ih i 1960-ih služila za ostvarivanje estetskih ambicija znatno više nego za ostvarivanje komercijalnih i ideoloških ciljeva. Tako su hrvatske kozerijske filmove režirali ugledni autori dugometražnih filmova Zvonimir Berković (kozerijski filmovi *Moj stan*, 1962; *Balada o pijetlu*, 1964; *Cherchez la femme*, 1968; *Odmor u Hrvatskoj*, 1981), Ante Babaja (*Jedan dan u Rijeci*, 1955), Branko Belan (*Ne spavaju svi noću*, 1951; *Evropljani kampuju na Jadranu*, 1958), Obrad Gluščević (*Viđeno na Griču*, 1954; *Dan odmora*, 1957; *Bura*, 1958; *Pod ljetnim suncem*, 1961; *Turistički skerco*, 1963), Branko Marjanović (*Briga za potomstvo*, 1959; *Priča o glavatici*, 1960; *Ljeto medvjedića*, 1963; *Puh*, 1977; serija filmova *Mala čuda velike prirode*, 1971-1973 itd.), Branko Bauer (*Doviđenja Krapino*, 1956), Fadil Hadžić (*Slavni sude*, 1959; *Hokus-pokus*, 1969; *Smijeh*, 1984) i Dušan Makavejev (*Slikovnica pčelara*, 1958; *Što je to radnički savjet*, 1959). Svi spomenuti autori, osim Branka Belana, u svojem igranofilmskom radu često su ili povremeno upotrebljavali humor, ironiju i satiru. Neki od autora kozerijskih filmova bili su ponajprije dokumentaristi čiji je dokumentarni rad imao izražene umjetničke ambicije, poput Ive Škrabala (kozerijski filmovi *Dan kada se sklapaju brakovi*, 1967; *Vodič kroz Trst*, 1969), Zlatka Sudovića (*Most*, 1965; *Grad ptica u gradu ljudi*, 1973), Nikše Fulgosija (*Žena i izbor zanimanja*, 1960; *Volan nije za svakoga*, 1962; *Čuvaj se čašice*, 1963; *Put nije samo vaš*, 1963 itd.), Rudolfa Sremca (*Šumska balada*, 1984) i Krste Škanate (*Bijele žetve*, 1958). Redatelji kozerijskih filmova Dušan Vukotić (*1001 crtež*, 1960) i Borivoj Dovniković-Bordo (*Kostimirani rendez-vous*, 1965) bili su ugledni autori zagrebačke škole crtanog filma skloni

humoru u svom izričaju, a redatelj Frano Vodopivec (*Sunčani Jadran*, 1965; djelomična kozerija *Lice moga grada*, 1963) bio je vrlo ambiciozan filmski snimatelj.

Zbog čega su se umjetnički ambiciozni autori hrvatskog filma uopće odlučili baviti kozerijskim filmom? Većina kozerijskih filmova su namjenski filmovi. Mnogi umjetnički ambiciozni redatelji bavili su se ovom marginalnom i umjetnički neuglednom filmskom vrstom, a glavni razlog bila je zarada. Naime, namjenske filmove bilo je moguće napraviti razmjerno jednostavno, u kratkom roku i dobro su se plaćali. Zbog toga su mnogi umjetnički ambiciozni redatelji izrađivali namjenske filmove u predahu između stvaranja svojih autorskih djela. Njihovi namjenski filmovi nisu uvijek bili kozerijski maštoviti. Stil mnogih njihovih namjenskih filmova nije se razlikovao od standardnog stila namjenskih filmova (reklamni filmovi i element filmovi Zvonimira Berković, njegov scenarij za film *I radnica i majka*, 1958; element filmovi Zlatka Sudovića; filmovi Ante Babaje *Uradi sam*, 1960 i *Riječka luka* 1960; film Branka Belana *Elektrifikacija*, 1948; film Obrada Gluščevića *Porodica i domaćinstvo*, 1958; filmovi Branka Marjanovića *Segestica*, 1953 i *Bios*, 1962; filmovi Rudolfa Sremca *Jugoslavenski narodni plesovi*, 1948, *Minijatura u Jugoslaviji*, 1964; film Nikše Fulgosija *Kako nastaju novine*, 1957 i brojni drugi).

Međutim, mnogi njihovi namjenski filmovi posjedovali su kozerijski odmak od standardnog stila. Tri su moguća razloga tomu. (1) Producenti ili naručitelji filmova odlučili su izraditi namjenske filmove na kozerijski način, znajući za pozitivan kozerijski efekt u prenošenju obrazovne ili propagandne poruke. Za izradu takvih filmova odlučili su unajmiti umjetnički ambiciozne filmaše jer su zaključili da će zadaću izrade stilski slobodnih, maštovitih i zaigranih filmova najbolje odraditi autori koji se ističu kreativnošću i stilskom ambicioznošću. (2) Umjetnički ambiciozni autori sami su odlučili namjenske filmove izraditi na kozerijski način jer su sami shvatili namjensku korist takvog načina izrade filma. (3) Umjetnički ambiciozni autori odlučili su se za kozerijski pristup u izradi namjenskih filmova jer je taj pristup odgovarao njihovu umjetničkom senzibilitetu i njihovoj odbojnosti prema zanatskom, konvencionalnom odrađivanju redateljskog zadatka. Zbog nedostatka podataka u literaturi i nemogućnosti dobivanja usmenih svjedočanstava teško je ustvrditi koji je od ovih razloga za stvaranje kozerijskih namjenskih filmova bio dominantan. Za kozerijske filmove koji nisu bili namjenski filmovi (*Dan odmora*, Obrad Gluščević, 1957; *Slikovnica pčelara*, Dušan Makavejev, 1958; *Studentski dani*, Davor Šošić, 1958; *Slavni sude*, Fadil Hadžić, 1959; *Naše slobodno vrijeme*, Stipe Delić, 1960; *Moj stan*, Zvonimir Berković, 1962; *Most*, Zlatko Sudović, 1965; *Cherchez la femme*, Zvonimir Berković, 1968; *Vodič kroz Trst*, Ivo

Škrabalo, 1969 itd.) s priličnom sigurnošću možemo tvrditi da je njihov kozerijski pristup ponajprije zasluga njihovih autora, odnosno, njihova osobnog kozerijskog senzibiliteta.³⁹

Većina kozerijskih filmova imala je marginalan status u društvu, kako među „običnim“ gledateljima, tako i među filmskim redateljima, filmolozima i društveno-političkim strukturama. Kozerijski namjenski filmovi takav su status imali zbog niskog statusa namjenskih filmova, koje se držalo umjetnički bezvrijednim filmovima praktične namjene, bez većeg društvenog ili ideološkog značaja. Mnogi kozerijski nenamjenski film takav su status imali zbog svoje ležernosti i neobaveznosti, odnosno, smatralo se da im manjka društvene i umjetničke relevantnosti i ambicioznosti. Kozerijski filmovi, dakle, uglavnom nisu bili u središtu pozornosti javnosti. Za umjetnički ambiciozne autore koji su posjedovali kozerijski senzibilitet ova činjenica mogla je biti dodatan poticaj njihovoj kreativnosti, odnosno, omogućila im je da u kozerijskim filmovima slobodno eksperimentiraju i istražuju šarolike stilske mogućnosti filma, bez straha od osude filmskih stručnjaka ili šire javnosti zbog mogućeg neuspjeha njihovih stilskih eksperimenata ili zbog „neozbiljnosti“ njihova pristupa. Većina umjetnički ambicioznih autora kozerijskih filmova u svojim uglednim, „ozbiljnim“ filmovima (*Rondo*, Zvonimir Berković, 1966; *Breza*, Ante Babaja, 1967; *Koncert*, Branko Belan, 1954; *Čovik od svita*, Obrad Gluščević, 1965; *Ciguli miguli*, Branko Marjanović, 1952; *Ne okreći se sine*, Branko Bauer, 1956, *Protest*, Fadil Hadžić, 1967; *Slamarke divojke*, Ivo Škrabalo, 1971; *Nadnica za zimu*, Zlatko Sudović; *Crne vode*, Rudolf Sremec, 1956 i brojni drugi) nisu se ni približno toliko poigrali narativnim razinama, autoreferencijalnošću, subjektivnošću ili humorom kao u svojim kozerijskim filmovima.⁴⁰

Osim redatelja, važan doprinos kozerijskom karakteru hrvatskih filmova dali su njihovi scenaristi. S obzirom na to da kozerijske kvalitete filma umnogome proizlaze iz ležernog, duhovitog i verbalno zaigranog naratorova teksta, scenaristi su iznimno zaslužni za ostvarivanje kozerijskog dojma filma. Scenaristi filma nisu uvijek bili i autori naratorova

³⁹ Zanimljiv je slučaj filma *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955), čiji je naručitelj i financijer bio grad Rijeka. Dužnosnici grada nisu bili oduševljeni idejom redatelja Babaje i scenarista Drage Gervaisa da naprave kozerijski namjenski film o Rijeci, ali su pristali financirati film pod uvjetom da Babaja, osim ovog filma, za grad Rijeku snimi još jedan, mnogo pretenciozniji, dokumentarni film koji će se baviti udjelom Rijeke i Riječana u narodnooslobodilačkoj borbi. Na kraju su osigurana novčana sredstva za stvaranje samo jednog filma, a Babaja je već napravio *Jedan dan u Rijeci*, pa se tako izvukao od obveze izrade filma o Rijeci u NOB-u (Radić, Sever, 2002: 144-145).

⁴⁰ Slično razmišlja Laura Rascaroli kad opisuje film-esej, vrstu filma sličnu književnom eseju, i njihove autore. Ona kaže da su filmovi-eseji „rad snažnih autora, koji su dobili veću izražajnu i umjetničku slobodu od normativne; ili čija je djelatna autonomija garantirana ekonomskom i umjetničkom marginalnošću njihovih filmova“ (2009: 7). Filmovi-eseji nisu bili umjetnički prezreni kao kozerijski filmovi, ali su bili jednako marginalni.

teksta pa su u nekim slučajevima autori naratorova teksta bili važniji za ostvarivanje kozerijskog dojma od scenarista filma. Za mnoge kozerijske filmove scenarije i/ili naratorove tekstove pisali su sami redatelji. Tako su Zvonimir Berković, Branko Belan, Fadil Hadžić, Mladen Fulgosi, Ivo Škrabalo i Dušan Vukotić samostalno pisali scenarije i naratorove tekstove za svoje kozerijske filmove, a Berković i Hadžić bili su autori naratorovih tekstova i za tuđe kozerijske filmove (Berković u *Dan odmora* i *Doviđenja u Puli*, Mladen Feman, 1961; Hadžić u *Studentski dani*).⁴¹

Podjednak je broj hrvatskih kozerijskih filmova u kojima su se redatelji koristili uslugama drugih scenarista i onih u kojima nisu.⁴² Mnogi od scenarista ili autora tekstova kozerijskih filmova, poput njihovih redatelja, u svojem umjetničkom radu isticali su se estetskom ambicioznošću i kreativnošću te kozerijskim senzibilitetom. Tako su neki od njih bili estetski ambiciozni pisci, često skloni humoru i lapidarnom, verbalno zaigranom stilu. Takvi su bili pjesnici među scenaristima Kruno Quien (autor tekstova u filmovima *Priča o glavatici*; *Pod ljetnim suncem*, *Između dviju modrina*, Branko Marjanović, 1962; *Tragom medvjeda*, Branko Marjanović, 1962; *Turistički skerco*; *Ljeto medvjedića*; *Belišće, njegove slike i prilike*, Srećko Weygand, 1964; *Sunčani Jadran*; *Mala čuda velike prirode 1*; *Mala čuda velike prirode br. 3*; *Grad ptica u gradu ljudi*), Vasko Popa (scenarist filma *Slikovnica pčelara*) i Boro Pavlović (autor rimovanog teksta filma *Mali građani*, Šime Šimatović, 1958 i teksta filma *Vrijedi vidjeti*, Branko Marjanović, 1971). Njihovo pjesništvo karakterizirala je upotreba humora, žargona, aforizama, pošalica i brojlica. Izniman doprinos filmskoj kozeriji dao je Kruno Quien, čiji je ludički verbalni stil, pun stilskih figura, igara riječima, aforizama i aluzija, snažno obilježio hrvatski kozerijski film.

Sličan stil upotrebljavao je Drago Gervais (scenarist kozerijskog filma *Jedan dan u Rijeci*) u svojim pjesmama, feljtonima i kazališnim komedijama te humoreskama okupljenim u zbirci *Kozerije i humoreske* (1957). Njegova poznata čakavska humoristična pjesma *Tri nonice* dio

⁴¹ Zvonimir Berković često je i nekozerijske kratke filmove oplemenjivao maštovitim, kreativnim pristupom. U takvu skupinu spada namjenski film *Dubrovačke ljetne igre* (1969), sastavljen od ulomaka iz predstava insceniranih na raznim dubrovačkim lokacijama, i namjenski film *Što je motorno ulje?* ([1980-e]) obogaćen intervjuiima s prolaznicima o temi filma. Berković je napisao i scenarij za film s manjim kozerijskim karakteristikama *Moj dom* (Branko Ranitović, 1958), u kojem se dječji crteži simpatično opisuju iz perspektive djece te je autor poetičnoga mističnog naratorova teksta filma *Drvosječe* (Zlatko Sudović, 1969). Berković je napravio i jedan kozerijski film izvan razdoblja obuhvaćena ovim radom. Radi se o filmu *Moje ljeto s Monikom* (1994) o violončelistici Moniki Leskovar, u kojem ponavlja postupak antropomorfiziranog naratora iz svojeg filma *Balada o pijetlu*. U filmu se na simpatičan način progovara o procesu Monikina glazbenog obrazovanja i njezinim nastupima iz perspektive njezina violončela, a violončelo povremeno duhovito priča i o sebi.

⁴² Karakteristično za hrvatski film jest da su redatelji ujedno i scenaristi filma, no to vrijedi za dugometražne i autorske kratkometražne filmove, dok se u namjenskim filmovima scenarist i redatelj filma često razlikuju.

je naratorova teksta filma *Jedan dan u Rijeci*. Fadil Hadžić (redatelj i autor teksta filmova *Slavni sude*, *Hokus-pokus* i *Smijeh* te autor teksta filma *Studentski dani*) bio je istaknuti komediograf u kazalištu i na televiziji (prva hrvatska humoristična televizijska serija *Sedma sila*, 1966) te urednik satiričnog časopisa *Kerempuh*, a izdao je i zbirku kozerija, basni i aforizama *Ljudi i majmuni* (1975). Tekst za kozerijski film *Cipol od porta* (Branko Kalačić, 1972, SRB) napisao je slavni humorist Miljenko Smoje. Vladimir Kolar (scenarist filma *Kad jesen dođe*, Miloš Bukumirović, 1959) pisao je ležerne, humoristične putopise, a Veljko Klačterka (scenarist *Priče o glavatici*) pisao je humoreske i bio urednik časopisa *Kerempuh*. Božidar Viočić (scenarist filma *Pod ljetnim suncem*) bio je kazališni redatelj sklon ironiji, a u filmu se istaknuo scenarijima satiričnih kratkih igranih filmova Ante Babaje. Branko Majer (scenarist filmova *Mala čuda velike prirode 6*, Branko Marjanović, 1973; *Mala čuda velike prirode 10*, Branko Marjanović, 1974; redatelj i scenarist filma *Dječak Mičo na autodromu*, 1962) bio je autor kratkih i srednjometražnih komedija i satira, a Dragutin Vunak (scenarist filma *Doviđenja Krapino*) autor duhovitih i ležernih animiranih filmova. Antun Vrdoljak, redatelj vrlo sklon humoru, napisao je scenarij kozerijskog filma *Viđeno na Griču*.

Mnogi autori kozerijskih filmova ponajprije su se bavili publicistikom, literarnim rodnom u kojem se često pojavljivala kozerija. Ivo Škrabalo (redatelj i scenarist filmova *Dan kada se sklapaju brakovi* i *Vodič kroz Trst*) upotrebljavao je kozeriji bliski stil u svojim tekstovima i knjigama o hrvatskoj filmskoj povijesti, a ugledni publicist Veselko Tenžera (scenarist filma *Odmor u Hrvatskoj*) pisao je novinske kozerije, koje su poslije objavljene u zbirkama *Zašto volim Zagreb* (1987) i *Zašto volim TV* (1988). Autori kozerijskih filmova bili su i novinari Ivo Braut (koscenarist filma *Dan odmora*), Davor Šošić (redatelj filmova *Baltazar putuje* i *Baltazar ljetuje*, oba 1959, redatelj i scenarist filma *Studentski dani*), Slobodan Glumac (koscenarist filmova *Baltazar putuje* i *Baltazar ljetuje*), Krešo Novosel (scenarist filma *Slavni sude*), Salih Zvizdić (koscenarist filma *Odmor u Hrvatskoj*) i Živko Milić (autor teksta filma *Bijeke žetve*).

Snažan doprinos scenarista kozerijskom karakteru filma posebno je vidljiv u kozerijskim filmovima redatelja koji su u svojem ostalom radu izbjegavali humorističan, kreativan ili subjektivan pristup. Frano Vodopivec režirao je sedamdesetak tematski i stilski standardnih namjenskih dokumentaraca o hidroelektranama, rafinerijama, tvornicama i cestama te jedan izrazito kozerijski turistički film *Sunčani Jadran*, kojemu je scenarist Kruno Quien. Miloš Bukumirović je turistički film *Kad jesen dođe*, kozerijsku iznimku u svom standardnom namjenskom opusu, režirao prema scenariju pjesnika Vladimira Kolara. Mate Bogdanović,

redatelj standardnih namjenskih dokumentaraca i sjetnih dokumentarnih filmova o jadranskim otocima režirao je izraziti kozerijski film stilizacijom blizak animiranom filmu *Dolje pješaci* (1960) prema scenariju čestog scenarista animiranih filmova Andrea Lušičića, a Lušičić je napisao i scenarije za kozerijski animirani film *Kostimirani rendez-vous* i kozerijski film o izradi animiranih filmova *1001 crtež* (1960). Ugledni autor kritičkih socijalnih dokumentaraca Krsto Škanata režirao je kozerijski film *Bijele žetve* po scenariju Momčila Ilića, publicista i scenarista kozerijskih filmova *Baltazar ljetuje* i *Baltazar putuje*, a Stipe Delić, redatelj partizanskog spektakla *Sutjeska* (1973, BiH), režirao je kozerijski film *Naše slobodno vrijeme* (1960) prema scenariju Ive Vrbanića, autora animiranih filmova i kozerijskog filma *Junaci volana* (1962).

Zanimljivi su slučajevi redatelja koji su ujedno i scenaristi svojih kozerijskih filmova, pri čemu su ti kozerijski filmovi iznimke u njihovoj karijeri. Vladimir Pavlović, režiser standardnih namjenskih filmova i sumornih dugometražnih igranih filmova o NOB-u napisao je i režirao izraziti kozerijski film o prometu *Moja prva vožnja* (1963). Pavlović se pritom mogao inspirirati prethodnim kozerijskim filmovima jer su kozerijski filmovi o prometu do 1963. godine postali uobičajeni u hrvatskoj, djelomično i cjelokupnoj jugoslavenskoj kinematografiji. Slično ne možemo zaključiti za situaciju u kojoj se našao Branko Belan, autor pesimističnih igranih filmova i ozbiljnih dokumentarnih filmova. On je u 1951. napisao i režirao jedan od prvih hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova *Ne spavaju svi noću*, a u 1958., početnoj godini procvata kozerijskog filma, napisao je i režirao izraziti kozerijski turistički film *Evropljani kampuju na Jadranu* (1958). Šime Šimatović, autor namjenskih, kulturtregerskih i poetskih dokumentaraca te oporih igranih drama, također je svoje „ekscsne“ kozerijske filmove napisao i režirao u ranijem razdoblju kozerijskog filma (*Mali građani*, 1958; *Ping-pong*, 1960), premda je te „ekscese“ djelomice najavio njegov stilski maštoviti poetski dokumentarni film *Plitvička jezera* (1956), nagrađen na Berlinaleu, u kojemu naratorovo pričanje legendi o nastanku Plitvičkih jezera prate glumljene rekonstrukcije tih legendi viđene u odrazu jezera.

Postojanje stilskih iznimaka u umjetničkim opusima pojedinih autora sasvim je uobičajena pojava, zbog čega nisu toliko iznenađujuće ni Šimatovićeve ni Belanove kozerijske iznimke u njihovu opusu. Međutim, iznimno su iznenađujući kozerijski doprinosi koje su filmovima, barem prema podacima o njihovim stvarateljima, dali njihovi stručni suradnici. Tako je zoolog Nikola Fink označen kao autor kozerijskog naratorova teksta filma o prirodi *Briga za potomstvo* (Branko Marjanović, 1959), a biolog Ivica Gluščević kao autor kozerijskog

scenarija i naratorova teksta filma o prirodi *Bjeloglavi sup* (Branko Marjanović, 1959). Radi se o prvim hrvatskim, vrlo vjerojatno i jugoslavenskim, kozerijskim filmovima o prirodi, pa se Fink i Gluščević nisu mogli, poput Pavlovića, inspirirati prethodnim kozerijskim filmovima takve tematike. Možemo pretpostaviti da je Branko Marjanović, iako nije označen kao autor scenarija ili teksta filmova *Briga za potomstvo* i *Bjeloglavi sup*, svojim intervencijama i uputama utjecao na kozerijski karakter scenarija i naratorovih tekstova tih filmova. U svojim kasnijim kozerijskim filmovima o prirodi za scenariste i autore naratorovih tekstova izabrao je autore sklone kozeriji, Krunu Quiena, Veljka Klašterku i Branka Majera. Scenarij kozerijskog filma *Dva brata*, koji je režirao redatelj standardnih namjenskih filmova Ratimir Ivković, također je potpisala stručna suradnica filma, znanstvenica Nada Jocić, ali dramaturšku obradu filma izvršio je ugledni srpski komediograf Radivoje – Lola Đukić, pa zasluge za zaigrane autoreferencijalne dijelove filma vjerojatno možemo pripisati njemu.

Što se tiče drugih republika socijalističke Jugoslavije, teško je donijeti konačni sud o profilu autora kozerijskih filmova jer je za ovaj rad napravljeno ograničeno istraživanje kozerijskih filmova iz spomenutih republika. Prema tom ograničenom istraživanju, u drugim republikama socijalističke Jugoslavije kozerijske filmove također su režirali umjetnički ambiciozni autori, među kojima su u manjem opsegu ugledni redatelji dugometražnih igranih filmova poput Puriše Đorđevića (kozerijski film *Djeca sa granice / Deca sa granice*, 1958, SRB), Vladana Slijepčevića (*Logor radosti*, 1956, SRB), Hajrudina Krvavca (*Djeco, čuvajte se!*, 1961, BiH) i Franca Kosmača (prvi jugoslavenski film s elementima kozerije *Zašto nema struje / Zakaj ni toka*, 1950, SLO; *Drug telefon / Tovariš telefon*, 1958, SLO; *Briga me, nije moje / Kaj me briga, saj ni moje*, 1959, SLO; *Mura – kroz iglene uši / Mura – skozi uho šivanke*, 1962, SLO), ali je velik broj uglednih redatelja dokumentarnih filmova poput Branka Čelovića (kozerijski filmovi *Pečat*, SRB 1965; *Zlato*, 1968, SRB), Milenka Štrbca (*Petica u snijegu / Petica u snegu*, 1958, SRB), Svetozara Pavlovića (*Vašar*, 1959, SRB), Stjepana Zaninovića (*Nedjelja, grad i vojnik / Nedelja, grad i vojnik*, 1962, SRB; *Vodnik, bombe i...*, 1966, SRB), Petra Lalovića (*Posljednja oaza / Poslednja oaza*, 1983, SRB; *Svijet koji nestaje / Svet koji nestaje*, 1987, SRB), Živka Ristića (*Trubaduri mira*, 1967, BiH), Vefika Hadžismajlovića (*Đaci pješaci*, 1966, BiH), Branislava Bastaća (*Za volanom*, 1958, CG; *Mali vlak / Mali voz*, 1959, CG; *Dodite u Crnu Goru*, 1960, CG; *Prije potopa / Pre potopa*, 1964, SRB), Nikole Jovičevića (*Proš'o voz*, 1974, CG; *Zakonom zaštićeno*, 1975, CG), Trajče Popova (*Dok je vladala riža / Dodeka vladeeše orizot*, 1964, MK), Maka Sajka (*Narodna nošnja / Narodna noša*, 1975, SLO), Ernesta Adamića (*Vrijeme radosti Djeda Mraza / Dedek Mraz veselja čas*,

1953, SLO; *Šetnja / Sprehod*, 1961, SLO), *Zvone Sintiča (Tajna / Skrivnost*, 1959, SLO) i uglednog autora dokumentarnih i kratkih igranih filmova Jože Bevca (*Sport i gimnastika omladini / Mladini šport in telovadbo*, 1955, SLO; *Blaga naše zemlje / Zakladi naše dežele*, 1957, SLO; *Iz snijega među cvijeće / Iz snega v cvetje*, 1962, SLO; *Nasljedstvo braće Lumière / Dediščina bratov Lumière*, 1962, SLO; *Weekend*, 1963, SLO; *Ljudi na asfaltu / Ljudje na asfaltu*, 1965, SLO). Primjetno jest da je u hrvatskoj kinematografiji podjednak broj uglednih autora kozerijskih filmova koji su režirali pretežno dugometražne igrane filmove i onih koji su režirali pretežno dokumentarne filmove, dok u kinematografijama ostalih republika među uglednim autorima kozerijskih filmova dominiraju dokumentaristi. Ovaj podatak djelomice se može objasniti činjenicom da se u ostalim republikama znatno veći broj umjetnički ambicioznih redatelja specijalizirao za izradu dokumentarnih filmova (od čega su nastale sintagme za filmske pokrete beogradska škola dokumentarnog filma, sarajevska škola dokumentarnog filma, slovenska dokumentaristička škola 1950-ih), dok su u hrvatskoj kinematografiji umjetnički uspješne dokumentarne filmove često režirali autori čije je primarno nagnuće bilo stvaranje dugometražnih igranih filmova.

Kao u hrvatskoj kinematografiji, u kinematografijama drugih republika također je podjednak broj kozerija u kojima su redatelji istodobno i scenaristi svojih filmova i kozerija u kojima to nije slučaj. Mnogi scenaristi i autori naratorovih tekstova kozerijskih filmova i u kinematografijama drugih republika bili su humoristi i satiričari: pisci Boško Smakovski (scenarist filma *Dok je vladala riža*), Žarko Petan (scenarist i koredatelj filma *Weekend*, redatelj i koscenarist *Susreta s Pomurjem / Srećanje s Pomurjem*, 1964, SLO), Frane Milčinski (koscenarist *Nasljedstva braće Lumière*), Matija Bećković (autor teksta filma *Zlato*) i urednik knjiga viceva Slavko Krušnik (koscenarist filma *Statistički dokazano / Statistično je dokazano*, Mirko Grobler, 1960, SLO). Neki od njih, poput Stjepana Zaninovića (redatelj i scenarist filmova *Nedjelja, grad i vojnik, Vodnik, bombe i...* itd.) i Milenka Štrbca (redatelj i scenarist *Petice u snijegu*) pisali su književne kozerije. Scenarije i naratorove tekstove kozerijskih filmova izrađivali su i ugledni književnici Sreten Asanović (*Dođite u Crnu Goru i Zakonom zaštićeno*), Kole Čašule (*Umoran putnik / Izmoren patnik*, Blagoja Drnkov, 1961, MK), Vuk Krnjević (*Dobro došli u...* Štefan Zagorjan, 1970, SRB), Ahmet Hromadžić (*Djeco, čuvajte se!*) i Tit Vidmar (*Statistički dokazano, Šetnja*). Scenarije i naratorove tekstove kozerijskih filmova pisali su i novinari Boško Komnenović (*Logor radosti*), Predrag Vuković (*Mali oglasi*, Miodrag Paskući, 1960, CG) i Toni Tršar (*Susret s Pomurjem / Srećanje s Pomurjem*, Žarko Petan, 1964, SLO) te novinar i politički karikaturist Zuko

Džumhur (*Švapski adet und bosnische vilajet*, Branko Ranitović, 1962, BiH). Georgije-Žorž Skrigin, redatelj brojnih dugometražnih „lakih“ komedija napisao je scenarij za kozerijski film *Trubaduri mira*, a Janez Čuk, glumac koji se specijalizirao za komične uloge, scenarij za kozerijski film *Ribičke razglednice* (*Ribiške razglednice*, Jane Kavčič, 1964, SLO). Izrazito velik je broj redatelja kozerijskih filmova koji su drugim redateljima pisali kozerijske scenarije. Brojnošću scenarija ističu se Mladimir Puriša Đorđević (*Tramvaj dvojka*, Oto Deneš, 1958, SRB; *Mali vlak*; *Svome jatu*, Ivan Draškoci, 1960, SRB; *Povečerje*, Branko Kalačić, 1963, SRB; *Kad bi ribe*, Oto Deneš, 1960, HRV; *Prije potopa*), Stjepan Zaninović (*Bijele padine / Bele padine*, Milorad Gončin, 1964, SRB; *Dobro došli u...*; *Posljednja oaza*), a tu su i Branko Čelović, Miodrag Paskuči, Mihailo Cagić i Vladan Slijepčević.

Zaključno, poticaje za izradu hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova njihovi autori (producenti, redatelji, scenaristi) dobili su osvješćujući korist kozerijskog pristupa u ostvarivanju namjenskih ciljeva filmova, a bili su u mogućnosti i inspirirati se gledajući strane kozerijske filmove. Također, za kozerijski karakter filmova izrazito su zaslužni njegovi umjetnički ambiciozni redatelji, od kojih je većina bila sklona humoru i satiri, te scenaristi i autori naratorovih tekstova koji su u svojem književnom, publicističkom, novinarskom, redateljskom ili scenarističkom radu favorizirali kozerijski ili kozeriji prisposodiv stil. Marginalna pozicija kozerijskog filma otvorila je njegovim autorima prostor stilske slobode u izradi tih filmova.

6. 4. Utjecaj modernizma na pojavu i razvoj kozerijskih filmova

Na kraju petog poglavlja ustvrdili smo da su mnogi autorski kozerijski filmovi napravljeni pod utjecajem modernizma. Autorski kozerijski filmovi s modernističkim stilskim postupcima pojavljuju se sredinom i krajem 1960-ih, kad je modernizam bio etabliran stil u svjetskoj kinematografiji i snažno utjecao na jugoslavensku kinematografiju. Međutim, određene karakteristike kozerijskih filmova prisutne od 1950-ih nadalje (subjektivnost, autoreferencijalnost, izrazita rodovska hibridnost) sugeriraju moguće utjecaje modernizma na kozerijski film u njegovim ranijim fazama. Je li moguće da je modernizam utjecao na pojavu i oblikovanje kozerijskog filma već u 1950-ima i početkom 1960-ih?

6. 4. 1. Kronološke veze s modernizmom

U 1950-im godinama javio se u svjetskoj umjetnosti tzv. drugi val modernizma.⁴³ U filmu on je ponajprije povezan s razvojem modernističkih elemenata u dugometražnim igranim filmovima. Za početak, promotrimo поближе kronološke (ne)podudarnosti između pojave drugog vala modernizma 1950-ih u svjetskom dugometražnom igranom filmu te pojave hrvatskog i jugoslavenskog kozerijskog filma 1950-ih.

Početak razdoblja drugog vala modernizma u svjetskom filmu filmolozi kronološki smještaju u završne godine 1950-ih. Mnogi filmolozi (András Bálint Kovács, Michel Marie itd.) spominju 1959. godinu (Šakić, 2016: 96), kad su se u Europi pojavili dugometražni igrani filmovi poput *400 udaraca* (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, FRA), *Hirošima ljubavi moja* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, FRA/JAP), *Džepar* (*Pickpocket*, Robert Bresson, FRA) i *Osvrni se gnjevno* (*Look Back in Anger*, Tony Richardson, VB). Neki spominju druge godine, pa tako filmolozi poput Tomislav Šakića i Johna Orra kao prijelomnu godinu u pojavi modernizma uočavaju 1958. (ibid.: 17, 96), kad su se u Europi pojavili filmovi *Lijepi Serge* (*Le Beau Serge*, Claude Chabrol, FRA), *Pepeo i dijamant* (*Popiół i diament*, Andrzej Wayda, POLJ) i *Jedan život* (*Une Vie*, Alexandre Astruc, FRA/ITA), a Kovács, iako početak epohe modernizma smješta u 1959. (2007: 290-293), također spominje 1958. kao godinu kad su se počeli pojavljivati filmovi koji su utjecali na kasnije modernističke filmove (ibid.: 276). Zanimljivo, 1958. godina jest i godina kad je došlo do brojčanog razbuktavanja kozerijskog filma u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji. U hrvatskoj kinematografiji 1956. i 1957. snimljena su dva kozerijska filma svake godine, 1958. već sedam kozerijskih filmova, a 1959. šest kozerijskih filmova. Prema dosadašnjim ograničenim istraživanjima u ostalim jugoslavenskim republikama, 1956. i 1957. snimljena su najmanje dva kozerijska filma svake godine, 1958. snimljeno je najmanje šest kozerijskih filmova, a 1959. najmanje pet kozerijskih filmova. Brojke jasno ukazuju da kao početak razdoblja u kojem je produkcija kozerijskih filmova postala trendom u jugoslavenskoj kinematografiji možemo označiti 1958. godinu, istu godinu koju su brojni filmolozi označili kao početak modernizma u svjetskoj kinematografiji.

Nadalje, modernistički ili predmodernistički igrani filmovi u svjetskoj kinematografiji počeli su se pojavljivati početkom i sredinom 1950-ih, kad se javljaju filmovi poput *Kronika jedne*

⁴³ Prvi val modernizma smješta se u 1920-e, kada su se pojavili razni avangardni pokreti u svjetskoj kinematografiji.

Ljubavi (*Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, 1950, ITA), *Ljeto s Monikom* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1952, ŠVE), *Putovanje u Italiju* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954, ITA/FRA), *Riječ* (*Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955, DAN) i *Sedmi pečat* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957, ŠVE). Početkom i polovicom istog desetljeća stvaraju se i prvi kozerijski ili predkozerijski filmovi u Hrvatskoj (*Radi onoga jutros*, Radenko Ostojić, 1951; *Viđeno na Griču*, Obrad Gluščević, 1954; *Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955; *Doviđenja Krapino*, Branko Bauer, 1956 itd.) i ostatku Jugoslavije (*Priča iz konjice*, Boško Vučinić, 1952, SRB; *Vrijeme radosti Djeda Mraza / Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953, SLO; *Sport i gimnastika omladini / Mladini šport in telovadbo*, Jože Bevc, 1955, SLO; *Logor radosti*, Vladan Slijepčević, 1956, SRB; *Pula 1956*, Slavko Janevski, 1956, MK itd.). Prvim filmom drugog vala modernizma Kovács smatra švedski film *Zatvor* (*Fängelse*) Ingmara Bergmana (2007: 227-231), napravljen 1949., jednu godinu prije nego što je napravljen prvi poznati jugoslavenski film s kozerijskim elementima *Zašto nema struje* (*Zakaj ni toka*, France Kosmač, 1950, SLO).

Dakle, kronološki razvoj domaćega kozerijskog filma u izrazitoj mjeri poklapa se s razvojem modernističkog filma u svijetu, točnije, u velikim europskim kinematografijama (Francuska, Italija, Velika Britanija, Poljska, Švedska itd.). Godina 1958. označena je kao godina procvata domaćega kozerijskog filma i godina procvata europskog modernističkog filma, a kronološke podudarnosti prisutne su i u ranijem razdoblju (pred)kozerijskog filma i (pred)modernizma.

Što se tiče kronologije razvitka modernizma u hrvatskom dugometražnom igranom filmu, ona tek dijelom slijedi svjetsku kronologiju. Od sredine 1950-ih, slično kao u svjetskom filmu, javljaju se naznake modernizma i u hrvatskom igranom filmu (*Koncert*, Branko Belan, 1954; *Djevojka i hrast*, Krešo Golik, 1955; *Naši se putevi razilaze*, Šime Šimatović, 1957). Međutim, u doba procvata modernizma u svjetskom filmu, u hrvatskoj kinematografiji još se uvijek snimaju pred-modernistički filmovi (*Carevo novo ruho*, Ante Babaja, 1961; *Pustolov pred vratima*, Šime Šimatović, 1961; *Da li je umro dobar čovjek*, Fadil Hadžić, 1962, *Licem u lice*, Branko Bauer, 1963 itd.). Do pojave izrazitijih modernističkih filmova dolazi tek polovicom 1960-ih (*Prometej s otoka Viševice*, Vatroslav Mimica, 1964; *Ključ*, Vanča Kljaković, Krsto Papić, Antun Vrdoljak, 1965; *Ponedjeljak ili utorak*, Vatroslav Mimica, 1966; *Rondo*, Zvonimir Berković, 1966 itd.), a do kvantitativnog i kvalitativnog razbuktavanja modernističkih igranih filmova tek od 1967. godine, kada nastaju filmovi *Breza* (Ante Babaja), *Kaja, ubit ću te* (Vatroslav Mimica), *Crne ptice* (Eduard Galić), *Četvrti*

sputnik (Branko Bauer), *Iluzija* (Krstó Papić) i *Protest* (Fadil Hadžić).⁴⁴ U nekim drugim jugoslavenskim republikama izraziti modernistički dugometražni igrani filmovi javljaju se ranije nego u Hrvatskoj, točnije, 1961. godine kad se stvaraju filmovi *Ples na kiši* (*Ples v dežju*, Boštjan Hladnik, SLO) i *Dvoje* (Aleksandar Petrović, SRB).⁴⁵ Prijelomnom godinom u razvoju modernizma u cjelokupnoj jugoslavenskoj kinematografiji mnogi smatraju 1965. (Turković, 2009: 95; Škrabalo, 1998: 322), kada su na pulskom filmskom festivalu prikazani filmovi poput *Prometej s otoka Viševice*, *Čovjek nije ptica* (*Čovek nije tica*, Dušan Makavejev, SRB), *Tri* (Aleksandar Petrović, SRB) i *Djevojka* (*Devojka*, Mladimir Puriša Đorđević, SRB).

Kronološki razvoj modernističkog igranog filma u Hrvatskoj i Jugoslaviji tek se u manjoj mjeri poklapa s razvojem domaćega kozerijskog filma. Kozerijski filmovi počinju se u Hrvatskoj i Jugoslaviji razvijati u isto vrijeme kad se počinju proizvoditi prvi filmovi koji najavljuju proboj modernizma u domaću kinematografiju, ali kozerijski film razbuktao se mnogo prije nego što je modernizam postao dominantni stilski izbor u jugoslavenskoj te, pogotovo, hrvatskoj kinematografiji.

Međutim, iako modernistički film u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji kaska za svjetskim trendovima te se time kronološki ne podudara s pojavom domaćega kozerijskog filma, to nije slučaj s pojavom modernizma u mnogim drugim umjetničkim poljima u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Tako je u hrvatskoj književnosti već 1950-ih osjetno prisutno modernističko suprotstavljanje poetici socijalističkoga realizma, ponajprije među *krugovašima*, skupinom književnika okupljenih oko časopisa *Krugovi*. Primjeri takva suprotstavljanja jesu avangardna i nadrealistička poezija (Ivan Slamnig, Radovan Ivšić itd.) te modernistički roman (Vladan Desnica, Slobodan Novak itd.).⁴⁶ U likovnoj umjetnosti i arhitekturi grupa EXAT '51 (Božidar Rašica, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec itd.) krenula je s djelovanjem 1950., a već tog desetljeća u hrvatskom slikarstvu došlo je do „prelaska figuracijskih modernista u apstrakciju” (Turković, 2009: 97). Hrvatska glazbena avangarda značajnije se razvija tek 1960-ih (Ivo Malec, Milko Kelemen, Branimir Sakač itd.), ali na hrvatskoj glazbenoj sceni već 1950-ih postoji zanimanje za avangardnu glazbu, što je urodilo i

⁴⁴ Hrvoje Turković uočava da se u hrvatskom filmu „u prvoj polovici 60-ih filmski modernizam programatski artikulira... a koncem 60-ih i nadalje postaje dominantnim stilskim modelom u kinematografiji“ (2009: 92). Šakić ne spominje točne godine razbuktavanja modernističkog filma u hrvatskoj kinematografiji, ali uočava da hrvatski film u jugoslavenskom kontekstu „u središnjoj, igranofilmskoj produkciji kasni za događajima“ (2016: 180).

⁴⁵ Šakić tu godinu smatra početkom „glavne faze modernizma u jugoslavenskoj kinematografiji“ (ibid.: 112).

⁴⁶ „Hrvati“, 2020, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26386> (pristupljeno 23. srpnja 2020.).

utemeljenjem Muzičkog bijenala 1961. (ibid.: 97). U jugoslavenskoj umjetnosti općenito 1950-e su razdoblje u kojem se snažno pojavljuju utjecaji modernizma, a od preostalih republika, spomenimo snažnu prisutnost modernizma u srpskoj likovnoj umjetnosti i kazalištu 1950-ih.⁴⁷

Što se samog filma tiče, premda modernistička strujanja u hrvatskom i jugoslavenskom igranom filmu 1950-ih postoje tek u manjoj mjeri, hrvatski animirani film 1950-ih izrazito je u toku s modernističkim trendovima, a modernistički utjecaji vidljivo su prisutni i u hrvatskom i jugoslavenskom amaterskom filmu. Modernistički stil u hrvatskoj animaciji značajno se počinje razvijati već krajem 1950-ih primjenom postupaka tzv. reducirane animacije (Dušan Vukotić, Nikola Kostelac, Vatroslav Mimica itd.), zbog čega na kanskom festivalu 1958. nastaje sintagma „zagrebačka škola crtanog filma” kojom se opisuje ovaj novi stilski pokret u svjetskoj animaciji (Škrabalo, 1998: 282-287). Odmak od realistične figurativne animacije vrhunac je imao u crtiću *Don Kihot* (Vlado Kristl, 1961) koji se stilom približio apstrakciji (ibid.: 295-296).

Iako je eksperimentalni film u Hrvatskoj i Jugoslaviji doživio svoj procvat 1960-ih (Belc, 2020: 1, 27), već sredinom 1950-ih počinju se u Hrvatskoj i Jugoslaviji stvarati eksperimentalni filmovi i piše se o začetcima avangarde u amaterskom filmu (ibid.: 68-69, 157-158). U Hrvatskoj Mihovil Pansini već od 1955. radi poetske eksperimentalne filmove u Kinoklubu Zagreb, a splitski autor Ivan Martinac slične filmove radi od 1959. u Beogradu, prije povratka u Split i pridruživanja Kino klubu Split (Turković, 2009: 92). U Srbiji se već 1950-ih stvara „beogradska škola amaterskog eksperimentalnog filma“ (Dušan Makavejev, Vojislav Kokan Rakonjac, Marko Babac itd.) (Belc, 2020: 192-194; Volk, 1986: 413).

Zaključno, jugoslavenska umjetnost i kultura već 1950-ih bile su obilježene klimom drukčijeg, modernističkog shvaćanja umjetnosti.

Naime, druga polovica 1950-ih i cijele 60-e u ondašnjoj su Jugoslaviji bile obilježene naglašenom modernističkom 'uzrujanošću' – snažnom inspiracijom svjetskim modernizmom i uvjerenjem da se tako nešto mora i u nas razviti.

(Turković, 2009: 96)

Uočili smo da se kozerijski film u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji razvio znatno prije razdoblja u kojem su u domaćoj kinematografiji počeli dominirati modernistički igrani

⁴⁷ „Srbi“, 2020, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57564> (pristupljeno 28. srpnja 2020.).

filmovi. Međutim, nakon toga uočili smo da se pojava kozerijskih filmova kronološki poklapa s pojavom modernističkih strujanja u umjetnosti i kulturi općenito u svijetu, Jugoslaviji i Hrvatskoj. Iz ovih zaključaka možemo izvesti hipotezu da je na stvaranje kozerijskog filma utjecala modernistička „uzrujanost“ koja se u to vrijeme razvila u svjetskoj i domaćoj umjetnosti i kulturi, odnosno, želja za odmakom od konvencija prisutna među umjetnicima 1950-ih. Kovács drži da moderni film nije bio „rezultat općeg napretka povijesti filma ili filmskog 'jezika““, već rezultat adaptacije filma na „umjetničko povijesni kontekst avangarde“ u 20. stoljeću (Kovács, 2007: 7), odnosno, tvrdi da je „modernistički art film (op. a.: 1950-ih i 1960-ih) filmski odgovor na poslijeratni modernistički val u kazalištu, literaturi, glazbi i likovnoj umjetnosti“ (ibid.: 47). Za kozerijski film slično možemo reći da nije bio rezultat razvoja jezika modernističkog filma 1950-ih, odnosno, rezultat izravne primjene filmskih modernističkih postupaka, već možemo pretpostaviti da se nalazio pod utjecajem modernističke „uzrujanosti“, odnosno, razvoja modernističkog umjetničko-povijesnog konteksta 1950-ih, pri čemu kazalištu, literaturi, glazbi i likovnoj umjetnosti kao dijelovima toga konteksta možemo pridodati i svjetski film te domaći animirani i amaterski film.

Da bismo ovu pretpostavku učvrstili ili, pak, odbacili, moramo istražiti postoje li tematske i stilske sličnosti između karakteristika kozerijskih filmova i karakteristika modernističkih pokreta 1950-ih i 1960-ih.

6. 4. 2. Oblikovne veze s modernizmom

Krenimo od karakteristika filmskog modernizma. Drugi val filmskog modernizma, koji se pojavio krajem 1950-ih i vrhunac doživio 1960-ih, nije bio jedinstven pokret i odlikovala ga je izrazita stilska heterogenost (usp. Šakić, 2016: 84-93, 124-125). Smatra se da je modernističke igrane filmove ujedinjavao zajednički otpor prema klasičnom fabularnom filmu. Umjesto filmske priče koja se razvijala prema diktatu konvencija, modernistički autori težili su originalnom, osobnom pogledu na film, odnosno, smatrali su da film mora biti izraz autorova pogleda na svijet. Rezultat su bili odmak od klasične naracije prema fragmentarnoj naraciji i odmak od „neprimjetnih“ stilskih postupaka koji su služili razvoju priče prema naglašenim, „vidljivim“ stilskim postupcima koji su prebacivali težište gledateljeve pozornosti s priče na opis stanja, s metonimije na metaforu.⁴⁸ Klasični fabularni filmovi težili su krajnjem dojmu svrhovitosti, jasnoće i razrješenja fabularnog problema, dok je

⁴⁸ Ukratko o modernističkom stilu vidi u: Turković, 1990a: 212.

modernistički pristup u filmovima često ostvarivao dojam besmisla života, nepostojanja odgovora i nemogućnosti rješenja problema.

Kozerijski filmovi naizgled nemaju poveznice s modernističkim pristupom stvaranju filma. U kozerijskim filmovima u kojima su prisutni pripovijedanje i igranofilmski elementi, dominiraju postulati klasičnog fabularnog stila, koji razvijaju priču, a ne opis stanja. Stilizacije se većinom izbjegavaju, a dominiraju „neprimjetni“ stilski postupci. Kozerijske filmove dominantno odlikuje osjećaj svrhovitosti, jasnoće i razrješenja problema. Osobni autorov pogled na svijet u kozerijskim filmovima nije uočljiv, osim u slučaju autorskih kozerijskih filmova, koji su se pojavili u kasnijem razdoblju, sredinom 1960-ih.

Međutim, pojedine karakteristike kozerijskog stila posjeduju sličnosti s pojedinim općenitim karakteristikama modernizma u svim umjetnostima. András Bálint Kovács govori o trima ključnim karakteristikama modernizma koje se pojavljuju u svim umjetnostima, pa tako i na filmu: subjektivnosti, refleksivnosti i apstrakciji. Subjektivnost određuje kao „subjektivni karakter priče“, refleksivnost kao „svjesno gledateljevo intelektualno sudjelovanje u konstrukciji priče“, a apstrakciju kao „ambigvitet interpretacije“ (Kovács, 2007: 62). U kontekstu kozerijskog filma najzanimljivije su karakteristike subjektivnosti i refleksivnosti. One se pojavljuju u kozerijskom filmu ponajprije kroz naratorov govor.

Narator kozerijskog filma najčešće je otvoreno subjektivan. U mnogim kozerijskim filmovima narator je istodobno i lik filma. Tada predstavlja lika koji se slikovno pojavljuje u filmu, dok njegove misli, stavove i emocije doživljavamo kroz naratorov govor. Primjer tomu jest namjenski film *Odmor u Hrvatskoj* (Zvonimir Berković, 1981, HRV), u kojem se turističke atrakcije Hrvatske opisuju naratorovim govorom oduševljena dječaka koji opisuje svoje obiteljsko ljetovanje. U namjenskom obrazovnom filmu *Put nije samo vaš* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) prometne nezgode opisuju se iz perspektive prestravljenog vozača, odnosno, njegova naratorskog prepričavanja svojeg neugodnog iskustva u prometu. U namjenskom reklamnom filmu *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, HRV) tvornica Podravka reklamira se kroz šaljivo-naivne naratorske komentare pijetla o Podravini i Podravki.

Narator kozerijskih filmova, čak i kad nije lik, izrazito je subjektivan. Iako djeluje iz pozicije autoritativnog objektivnog naratora, on tijekom filma dobiva odlike osobe koja subjektivno komentira viđeno u filmu. On iznosi svoje stavove o događajima i prizorima u filmu te izražava svoje emocionalne reakcije, na primjer, intonacijom glasa i usklikima. Uobičajeni uskllici kozerijskog naratora jesu: „o-ho-ho“, „uh“, „zamislite“, „ajme“, „kakva...!“ itd. U

filmu *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV) pratimo nekoliko građana Rijeke u njihovim svakodnevnim aktivnostima, često nesvakidašnjima. Narator komentira njihove aktivnosti. Sentimentalan je i nježan dok komentira ljubavne susrete radnika Ive i njegove djevojke, lagano sarkastičan dok komentira nestašluke dječaka Nike, oduševljen dok prati vodiča Ferdu koji turistu pokazuje grad i veselo duhovit dok opisuje zgodu o tome kako je gospođa Marija zakasnila napraviti ručak mužu Pepinu. U namjenskom obrazovnom filmu *Tragom medvjeda* (Branko Marjanović, 1962, HRV) narator s blagošću i simpatijom prepričava medvjedove miroljubive pustolovine, ali promijeni verbalni izražaj u dramatični i osuđujući komentar čim slikovni prizori počnu prikazivati krvoločne medvjedove pustolovine. U namjenskom propagandnom filmu *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV) pratimo dogodovštine turista na Jadranu, pri čemu narator s ironijskom intonacijom komentira njegove zavodničke pokušaje. Zaključno, narator kozerijskih filmova predstavlja osobnost koja subjektivno opisuje i pripovijeda unoseći svoje misli, stavove i emocije, bilo kao lik u filmu bilo kao vanjski narator.

U pojedinim kozerijskim filmovima subjektivnost se ostvaruje čak i vizualnim prikazima mentalnih stanja likova. Tako se u reklamnom filmu *Večeras u osam* (Mate Bogdanović, 1956, HRV) prikazuje košmarni san glavnog lika, film *Djeca sa granice* (*Deca sa granice*, Mladimir Puriša Đorđević, 1958, SRB) završava prizorima mašte iz perspektive dječjih likova, a cjelokupni obrazovni film *Opasne igre* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) traumatična je retrospekcija glavnog lika.⁴⁹

Refleksivnost, sljedeća općenita karakteristika modernizma u umjetnosti, u kozerijskim filmovima ponajviše se pojavljuje kao autoreferencijalnost, kroz koju gledatelj osvještava izrađenost filma koji gleda. Nositelj autoreferencijalnosti jest naratorov govor. Naime, u određenim kozerijskim filmovima narator se postavlja kao „božanski“ upravitelj događaja koji se u filmu prikazuju. Narator u tim filmovima razgovara s likovima filma i daje im upute kako postupati u određenim situacijama. Tako u filmu *Ljudi na asfaltu* (*Ljudje na asfaltu*, Jože Bevc, 1965, SLO) narator upozorava pješaka kako se pravilno ponašati u prometu. U nekim filmovima narator upravlja i samim filmom, odnosno, njegovim izgledom i vremenskim protokom. Tako u filmu *Vrijeme radosti Djeda Mraza* (*Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953, SLO) narator daje upute kameri što da snimi, dok u filmovima *Radi*

⁴⁹ S obzirom da je subjektivnost jedna od dominantnih karakteristika hrvatskih kozerijskih filmova, zanimljivo je da, prema Lučiću, subjektivno-ekspresivni stil uz realistički stil predstavlja dominantni modernistički tip stila u hrvatskom igranom filmu (2017: 199).

onoga jutros (Radenko Ostojić, 1951, HRV) i *Tajna (Skrivnost, Zvone Sintič, 1959, SLO)* narator naređuje filmu da krene unatrag ili stane.

Refleksivnost se smatra jednom od tipičnih karakteristika filmskog modernizma, ali važno je uočiti da se kao redovna karakteristika modernističkih igranih filmova ona počela pojavljivati relativno kasno. Složenija refleksivnost pojavljuje se već u prvom znanom modernističkom igranom filmu iz drugog vala modernizma *Zatvor* Ingmara Bergmana iz 1949., ali nakon toga ne pojavljuje se sve do 1963. kad je napravljen talijanski film *Osam i pol (8½)* Federica Fellinija (Kovács, 2007: 297). Kozerijski film intenzivno upotrebljava autoreferencijalnost već od svojih početaka 1950-ih. Osim u spomenutim filmovima, 1950-ih pojavljuje se i u filmovima *Ne spavaju svi noću* (Branko Belan, 1951, HRV), *Videno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954, HRV) i *Tramvaj dvojka* (Oto Deneš, 1958, SRB). Iz ove činjenice mogao bi se izvesti zaključak da se autoreferencijalnost u kozerijskom filmu počela pojavljivati, ako ne pod utjecajem refleksivnosti u europskom filmu, onda pod utjecajem Kovácseve refleksivnosti koja se pojavljuje u svim umjetnostima, odnosno, pod utjecajem modernističke „uzrujanosti“ 1950-ih u europskoj kulturi.

Međutim, jedna druga činjenica dovodi u pitanje ovaj zaključak. Naime, autoreferencijalnost je pojava koja na filmu postoji od samih njegovih početaka. Već od 1899. godine u Lumièreovim filmovima možemo vidjeti snimatelje kako snimaju (Withalm, 2007: 131), a u filmu *Kakav je osjećaj kada te pregaze / How It Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900, VB) čak vidimo kako auto pregazi kameru koja ga snima (ibid.: 133). Zatim, već od samih početaka filma pojavljuju se prizori ljudi kako gledaju u kameru, prvo nepriređeni prizori u dokumentarnim filmovima (*Iskrcavanje sudionika kongresa u Lyon / Neuville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographie à Lyon*, Louis Lumière, 1895, FRA), a nakon toga planski prizori u igranim filmovima (*Velika pljačka vlaka / The Great Train Robbery*, Edwin Stanton Porter, 1903, SAD). Od 1910-ih snimaju se igrani i dokumentarni filmovi o snimanju filmova (ibid.: 131-132), a u filmu *Čovjek s filmskom kamerom (Čelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929, SSSR) vidimo snimanje i montiranje filma koji gledamo. Postoje i primjeri snažnije upotrebe autoreferencijalnosti u ranijoj povijesti filma. U filmu *Buster detektiv (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924, SAD)* lik kinooperatera, doduše samo u snu, uđe u film koji projicira u kinu (ibid.: 136), a u još ranijem filmu *Gdje je Coletti? (Wo ist Coletti?, Max Mack, 1913, NJEM)* prisutan je postupak koji se pojavljuje u više nijemih filmova: redatelj i scenarist pojavljuju se u kadru ispred kazališnog zastora i najavljuju film koji ćemo upravo gledati. K tome, u istom filmu uz pomoć optičkih efekata

oni „postavljaju“ imena glumaca na špicu filma (Hake, 1992: 49). Radikalan je primjer nadrealističkog filma *Hellzapoppin* (Henry Codman Potter, 1941, SAD) s nizom autoreferencijalnih gegova. Tako lik u filmu tjera dječaka koji gleda film *Hellzapoppin* u kinu da ode kući jer je već kasno (Withalm, 2004: 343), kinooperater koji prikazuje film *Hellzapoppin* spriječi lika u filmu da kaže prostu riječ, nakon čega u filmu vidimo natpis „cenzurirano“ (Withalm, 2007: 135), a jedan geg uključuje i razotkrivanje filmske vrpce na kojoj se prikazuje film. Prizori vrpce filma kako „iscuri“, pukne ili likova koji izlaze iz nje česti su geg američkih animiranih filmova Texa Averyja i Maxa Fleischera od kraja 1930-ih nadalje (ibid.: 138), a u crtićima Warner Brosa iz istog razdoblja česta je interakcija između likova na filmu i publike koja ih gleda u kinu (Withalm, 2004: 343). Autoreferencijalnost se možda i najslobodnije pojavljivala u animiranim filmovima pa tako bilježimo rani primjer serije filmova o mačku Felixu 1920-ih, od kojih se ističe film *Crtane nezgode / Comicalamities* (Otto Messmer, 1928, SAD) u kojem vidimo animatora kako crta Felixa, dodaje mu olovku kako bi i on crtao te mu na razne načine pomaže u njegovim pustolovinama na nagovor Felixa koji mu se obraća (Withalm, 2007: 134). Sličan postupak pojavit će se u hrvatskom kozerijskom filmu *1001 crtež* (Dušan Vukotić, 1960) u kojem animator također crta lika i ulazi u interakciju s njim.

Autoreferencijalni elementi pojavljuju se i u mnogim stranim kozerijskim filmovima. Tako već 1938. imamo primjere komunikacije naratora s likom i gledateljem te naratorova opisivanja filmskog konstrukta (vidi str. 39-40), a brojni su primjeri takvih postupaka i u kozerijskim filmovima 1940-ih i 1950-ih (vidi str. 40-42). Čini se da su se radikalni primjeri autoreferencijalnog češće pojavljivali u kozerijskim filmovima nego u ostalim igranim i dokumentarnim filmovima prve polovice 20. st. To je posljedica njihove marginalne pozicije, dojma neobveznosti i postignute stilske slobode – statusa i osobina koje su krasile strane kozerije jednako kao domaće.

Dakle, kada hrvatski i jugoslavenski kozerijski filmovi osvješćuju svoju konstruiranost, oni se nastavljaju na bogatu tradiciju autoreferencijalnosti u svjetskom filmu. Međutim, ta tradicija nije postojala u domaćoj kinematografiji. Zbog toga ne možemo zanemariti mogućnost da su upravo modernistička gibanja 1950-ih u Europi potaknula autore kozerijskih filmova da se usude unijeti autoreferencijalnost u svoja djela.

Iako su subjektivnost i autoreferencijalnost učestale u kozerijskom filmu, važno je istaknuti da se ne radi o dubokoj, kritičkoj subjektivnosti i refleksivnosti koje Kovács ističe kao ključne

sastavnice etabliranog filmskog modernizma. Što se subjektivnosti tiče, Kovács opisuje psihološki iznimno složen portret tipičnog subjekta modernističkog igranog filma i govori o „otuđenju apstraktne individue“ kao ključnoj temi modernizma (2007: 65-70). U kozerijskim filmovima subjektivnost ne znači prisutnost intimističkog, introspektivnog „ja“. U tim filmovima gledatelj nema uvid u unutarnju kompleksnost nekog lika, ne usmjerava pogled u njegovu intimu niti se bavi kompleksnim pitanjima poput otuđenja ili odnosa između vanjskog i unutarnjeg ljudskog svijeta. Kozerijski filmovi, unatoč izrazitoj prisutnosti subjektivnosti, i dalje su ponajprije filmovi čiji je cilj informirati, podučiti ili uvjeriti gledatelja uz pomoć „istina“ o vanjskoj stvarnosti. Subjektivnost u kozerijskom filmu služi tom izlagačkom cilju. Uz pomoć duhovitih i maštovitih osobnih komentara, prosudbi i emocionalnih reakcija informiranje, podučavanje ili uvjeravanje u kozerijskom filmu odvija se na pretpostavljeno efikasniji način. U *Odmoru u Hrvatskoj* oduševljeni naratorov govor dječaka služi uvjeravanju o opravdanosti ljetovanja u Hrvatskoj. U *Baladi o pijetlu* krajnji cilj šaljivo naivnog naratorova govora pijetla jest reklamiranje Podravke. U filmu *Put nije samo vaš* osobna drama lika služi obrazovanju o prometnim pravilima, dok u filmu *Tragom medvjeda* emocionalni opisi medvjedova života za cilj imaju obrazovanje gledatelja o svijetu životinja. Ista je stvar s prikazom mentalnih stanja, pa u filmu *Večeras u osam* scena sna osnažuje reklamnu poruku filma, a u filmu *Djeca sa granice* scene maštanja osnažuju univerzalnu poruku o miroljubivu rješavanju ratnih sukoba.

Što se tiče refleksivnosti, Kovács opisuje kako svjetski modernistički igrani filmovi razotkrivaju cjelokupan proces stvaranja filma te razmatraju (ne)mogućnost filma da prikaže stvarnost ili čak samo ideju o stvarnosti (ibid.: 227-237, 316-322). Autoreferencijalnost u kozerijskim filmovima ne potiče gledatelja na razmišljanje o prirodi fikcije ili na razmatranje mogućnosti prikaza „istine“ i stvarnosti na filmu. Naratorovo komuniciranje s likovima te manipuliranje izgledom filma i protokom vremena u kozerijskom filmu služe da nam prenesu informaciju ili poruku. U filmu *Ljudi na asfaltu* narator upravlja likom pješaka da bi ga naučio prometnim pravilima. U *Radi onoga jutros* film se vraća na prijašnje scene da bi narator mogao objasniti gledateljima zbog kojih su negativnih ponašanja kažnjeni likovi radnika koji se pojavljuju u filmu. U filmu *Vrijeme radosti Djeda Mraza* duhovite upute naratora kameri daju atraktivnost i privlačnost informativnoj cjelini filma o boravku djece na praznicima u Ljubljani, Kao u slučaju subjektivnosti, kozerijski filmovi ne razvijaju duboku refleksivnost, već upotrebljavaju zaigranu, površnju autoreferencijalnost u službi prikaza općih „istina“.

Ludičko poigravanje subjektivnošću i autorefleksivnošću u kozerijskim filmovima dio je stilske slobode, odnosno, stilskog pluralizma koji vlada kozerijskim filmom. U šarenilu stilske slobode, odnosno, u mnogobrojnim stilskim kombinacijama koje upotrebljavaju kozerijski filmovi možemo tražiti dodatne moguće veze između kozerijskog filma i pojave drugog vala modernizma u svjetskoj umjetnosti i kulturi. Modernistički pokret 1950-ih u mnogim europskim umjetnostima označavao je otklon od konvencija, odnosno, stilsku slobodu izražavanja koja nije osjećala obvezu slijediti pravila i konvencije nametnute u umjetnosti krajem 19. stoljeća u dobu realizma, a u filmu osnažene klasičnim narativnim stilom zvučnog filma od 1930-ih naovamo, već se povodila „antitradicijskim načelom inovacije“.⁵⁰ Jedna od temeljnih težnji modernizma jest originalnost, a primjer toga jest filmski modernistički stil, koji teži „za onim što je novina u odnosu na tradiciju i na druge autore“ (Turković, 1990a: 212). Kozerijski film ne razvija izraziti otklon od konvencija i radikalnu inovativnost, ali bogatstvom svojih stilskih sredstava razvija određeni otklon od klasičnog igranog i dokumentarnog filma i određenu inovativnost.

Otkloni su vidljivi u sljedećim karakteristikama kozerijskih filmova. Za razliku od neutralnog objektivnog naratora tradicionalnog jugoslavenskog izlagačkog dokumentarca, koji uravnoteženim glasom iznosi činjenice o svijetu, kozerijski narator razvio je subjektivni, emocionalno bogat i jezično maštovit naratorov govor u raznim kombinacijama (djeca i životinje kao naratori, naratorov govor kao komunikacija, naratorov govor u stihovima itd.) Nadalje, miješanje rodovskih karakteristika kozerijski film razvio je do te mjere da je mnogim kozerijskim filmovima teško odrediti rodovsku pripadnost.⁵¹ Pojedini kozerijski filmovi odmiču se od klasičnog igranog i dokumentarnog filma upotrebljavajući čak i stilizacije, poput filmskih trikova i montažnih sekvenci u *Ljepotici Jadrana* (Mladen Feman, 1962, HRV) ili scenografskih i snimateljskih stilizacija koje podsjećaju na stilizacije zagrebačke škole crtanog filma u filmu *Dolje pješaci* (Mate Bogdanović, 1960, HRV).

Upotrebom pojedinih stilskih odabira kozerijski filmovi unijeli su i jednu inovaciju u hrvatski i jugoslavenski film. Radi se o upotrebi izrazitih autoreferencijalnih elemenata kojih, kako smo uočili, dotad nije bilo u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji.

⁵⁰ „modernizam“, 2020, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41465> (pristupljeno 20. listopada 2020.).

⁵¹ Iako je rodovska hibridnost pojava koja se pojavljuje u svim razdobljima filmske povijesti, njezinu složeniju upotrebu pojedini teoretičari isticali su kao znak modernizma. Tomislav Šakić u svojoj knjizi spominje „međusobnu kontaminaciju tipova filmskog izlaganja u modernizmu“, spominjući dokumentarne filmove Krste Papića iz kraja 1960-ih koji složeno prepliću igrane i dokumentarne elemente (2016: 183-184).

6. 4. 3. Određene veze s igranofilmskim modernizmom

Iako su karakteristike bliske modernizmu u kozerijskim filmovima pretpostavljeno nastale pod utjecajem opće atmosfere modernističke „uzrujanosti“, primjetne su određene specifične sličnosti između tih karakteristika i osobina nekih modernističkih igranih filmova. Već smo uočili da su kozerijski filmovi postali trend u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji iste 1958. godine kad se u svjetskoj, iako još uvijek ne i u domaćoj kinematografiji, istaknutije počeo javljati modernizam u dugometražnom igranom filmu. S obzirom na to da se kozerijski filmovi rodovski najviše priklanjaju dokumentarnom filmu, među raznolikim modernističkim igranofilmskim stilovima⁵² opravdano jest sličnosti s kozerijskim filmovima potražiti u naturalističkom stilu modernističkog filma, koji „podsjeća gledatelje na stvarna životna iskustva, ili kroz prirodnu glumu i govor lika ili kroz sličnost stila filma sa stilovima dokumentarca ili filmskog žurnala“ (Kovács, 2007: 168). Međutim, s obzirom na to da je kozerijski film izrazito kontaminiran fikcionalnim elementima i subjektivnošću, on ne posjeduje značajnije sličnosti s radikalno naturalističnim modernističkim stilovima, već s hibridnim naturalističkim stilom koji je Kovács nazvao „*cinéma vérité style essay film*“ (ibid.: 172-174), a Šakić preveo kao „novovalni igrani film-esej u stilu *cinéma vérité*“ (2016: 87-88, 177-178). Prema Kovácsu taj stil utemeljio je Jean-Luc Godard filmovima *Mali vojnik (Le petit soldat*, snimljen 1960, prikazivanje dopušteno 1963, FRA), *Živjeti svoj život (Vivre sa vie*, 1962, FRA) i *Udana žena (Une femme mariée*, 1964, FRA), a na njega su se nastavljali redatelji poput Bernarda Bertoluccija, Jean-Mariea Strauba i Alexandera Klugea (2007: 337). Novovalni filmovi tog tipa proizvodili su se i u hrvatskoj kinematografiji, pri čemu su u njihovu stvaranju prednjačili hičkokovci poput Krste Papića (epizoda *Čekati* filma *Ključ*, 1965; *Iluzija*, 1967), Branka Ivande (*Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata*, 1968) i Ante Peterlića (*Slučajni život*, 1969).⁵³

Primjetno je da su se kozerijski filmovi razvili, pa i doživjeli svoj vrhunac prije nego što se u svjetskom i domaćem filmu razvio novovalni igrani film-esej, zbog čega ne možemo govoriti o njegovu izravnom utjecaju na razvoj kozerijskog filma, već samo o zanimljivim načelnim sličnostima između ovih dviju vrsta. Godard je, prema svojim riječima, u novovalnim igranim filmovima-esejima „uzimao fikcionalne karaktere i s njima napravio priču koja je na neki način izgledala kao dokumentarac“ (ibid.: 170). Kozerijski film često se služio sličnom

⁵² Prema Bálintu Kovácsu četiri su temeljna stila modernističkog filma: minimalistički stil, naturalistički stil, ornamentalni stil i kazališni stil (2007: 140-202).

⁵³ Novovalne hrvatske filmove i njihov doprinos modernizmu temeljito je obradio Tomislav Šakić (2016: 177-212).

taktikom, odnosno, stvarao fikcionalnu priču koja se predstavlja kao dokumentarni film. Prema Kovácsu, glavne karakteristike novovalnog igranog filma-eseja u stilu *cinéma vérité* jesu „ekstremna fragmentacija naracije, prevlast verbalnih komentara, lokacijsko snimanje na mahom neodređenim urbanim prizorištima, u većini slučajeva samosvjesna refleksija o procesu filmske prakse, nedramska akcija koja se sastoji mahom od verbalnih razmjena i dokumentaristički stil snimanja“ (ibid.: 173, prijevod citata preuzet iz Šakić, 2016: 88). Možemo uočiti sličnosti između karakteristika kozerijskih filmova i pojedinih spomenutih karakteristika novovalnog filma-eseja. U novovalnim filmovima-esejima „prevlast verbalnih komentara“ očituje se ponajviše u subjektivnim razmišljanjima likova o raznim osobnim i društvenim temama izvedenim kroz dijaloge, monologe u kadru ili izvan kadra u obliku naratorova komentara (filmovi Jean-Luc Godarda, *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* itd.). U kozerijskim filmovima „prevlast verbalnih komentara“ očituje se kroz naratorov komentar raznih društvenih tema, koji je, čak i kad narator nije lik, izrazito subjektivna karaktera. Najviše sličnosti s novovalnim igranim filmovima vidljivo je u novovalnim filmovima u kojima lik govori izvan kadra poput naratora kozerijskih filmova koji komentira sliku (na primjer, uvodna scena filma *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata*). Što se tiče „samosvjesne refleksije o procesu filmske prakse“ Kovács ističe da „teški' samo-refleksivni narativi nisu nastali u ranom modernističkom filmu, ali već tada je postojala solidna količina samosvijesti u zaigranosti mnogih filmova kao i u eksplicitnim ironijskim samo-refleksivnim gegovima ubačenim u filmove“ (2007: 297). Na primjer, u filmu *Mali vojnici* glavni lik spominje ime snimatelja filma Raoula Cotarda, u filmu *Zazie u metrou* (*Zazie dans le Métro*, Louis Malle, 1960, FRA) jedan lik „verbalno komentira“ da se nalazi u novovalnom filmu, a u filmu *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960, FRA) glavni lik obraća se gledateljima „razgovarajući“ s njima (ibid.: 297). Kozerijski filmovi također su izbjegavali „tešku“ samo-refleksiju i opredjeljivali se za kratke i zaigrane „samorefleksivne gegove“. Vrlo često koristili su se duhovitim izravnim obraćanjima naratora gledateljima ili likovima u filmu, a u turističkim filmovima uobičajene su bile scene u kojima prvo gledamo likove turista koji snimaju kamerom, nakon čega gledamo snimke koje su snimili (*Ljepotica Jadrana; Puljske usporedbe*, Nikola Tanhofer, 1970, HRV itd.). Sličan spomenutim ironijskim gegovima u *Malom vojniku* i *Zazie u metrou* jest geg u turističkom filmu *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV) u kojem nakon naratorova negiranja da je zaposlen u Turističkom savezu Hrvatske na završnoj špici istaknuto piše da je film napravljen upravo u suradnji s tim savezom. S obzirom na to da su se „samo-refleksivni gegovi“ počeli upotrebljavati u

svjetskom filmu već od 1960. godine, možemo govoriti o mogućem utjecaju na ludičku autoreferencijalnost kozerijskog filma 1960-ih, ali treba imati na umu da je ona postojala u kozerijskom filmu još od početka 1950-ih. U kozerijskom filmu, poput novovalnih filmova-eseja, bila je primjetna i dominacija „urbanih prizorišta“. Iako su teme kozerijskih filmova šarolike, primjećuje se težnja u odabiru urbanih tema poput gradskog društvenog i poslovnog života, stanovanja, prometa. Filmovi se većinom odigravaju u gradovima ili prate građane iz urbanih središta kako putuju svojim vozilima i odmaraju se u turističkim odredištima. Naratori se u kozerijskim filmovima metatekstualno osvrću na suvremenu kulturu, pa čak i poimence spominju pop-kulturne fenomene poput Alfreda Hitchcocka (narator uspoređuje stil filma sa stilom Hitchcockovih filmova u *Sunčani Jadran*) i popularne glazbe (narator se referira na popularnu pjesmu *Bernardine* u *Moja prva vožnja*, Vladimir Pavlović, 1963, HRV). Mnogi kozerijski filmovi proizvod su moderniteta, a moderno je kategorija koja se često povezuje s modernističkim, premda se ne određuje kao značajna, tipska odrednica modernističkog.⁵⁴

Iako sličnosti u opisu novovalnih igranih filmova-eseja u stilu *cinéma vérité* i kozerijskih filmova postoje, još jednom treba istaknuti da veze između kozerijskih filmova i modernističkih igranih filmova nisu bile dubinske. Novovalni igrani filmovi-eseji, kao i ostali modernistički filmovi, bili su izraz autorova „osobnog samo-izražavanja“ (Kovács, 2007: 172), a njihova esejističnost označavala je složena osobna razmišljanja likova o sebi i svijetu, kroz koja su se zrcalili ambiciozni autorovi stavovi. Bavili su se temama poput otuđenja, egzistencijalne tjeskobe i generacijskog jaza, često upotrebljavajući filozofsku misaonost. Iako su se u mnogim modernističkim filmovima, posebice u novovalnim filmovima, pojavljivali kratki autorefleksivni gegovi, samorefleksivnost u modernističkom filmu ponajprije je bila u službi opisanog složenog autorskog pristupa „teškim“ temama. Kozerijski filmovi mahom su bili lišeni takve misaonosti, ambicioznosti, osobnih autorovih komentara ili autorskog pristupa uopće. Njihovi verbalni komentari i reflektivne prakse služili su izražavanju namjenske poruke filma i ležernoj, duhovitoj obradi „prizemnijih“ tema poput provođenja slobodnog vremena, životinjskog svijeta, bontona, ljepote kulturnih znamenitosti i poštovanja prometnih pravila.

⁵⁴ Šakić nabraja citate popularne kulture (*jazz, rock i pop* glazba, plakati filmskih zvijezda itd.) kao znakove modernog u hrvatskim novovalnim modernističkim filmovima (2016: 190), a Pavičić slično čini u analizi filma *H-8* Nikole Tanhofera iz 1958. (2013: 148), koji mnogi analitičari smatraju predmodernističkim filmom.

6. 4. 4. (Ne)postojanje veza s dokumentarnim modernizmom

U dosadašnjem istraživanju mogućih veza između kozerijskog filma i modernističkog filma bavili smo se ponajprije vezama s igranim modernističkim filmom kao najistaknutijim filmskim rodnom modernizma. Dokumentarnost kozerijskog filma upućuje nas da istražimo moguće veze kozerijskog filma i modernističkog dokumentarnog filma, ali prije toga treba utvrditi postoji li uopće modernistički dokumentarac. U literaturi o povijesti dokumentarnog filma modernizam se rijetko dovodi u vezu s razvojem dokumentarnog filma, a u rijetkim prilikama u kojima se uočavaju modernistička strujanja u dokumentarnom filmu, ona se dovode u vezu s pojavom direktnog filma (*direct cinema*) i filma istine (*cinéma vérité*).⁵⁵ Direktni film i film istine u doba procvata filmskog modernizma 1960-ih postali su dominantnim vrstama svjetskog dokumentarnog filma. One su zauzele izraziti odmak od klasičnog dokumentarnog stila, koji je do 1960-ih dominirao svjetskom kinematografijom kroz tadašnju najpopularniju vrstu dokumentarnog filma, izlagački dokumentarac. Narator tipičnog izlagačkog dokumentarca iznosio je svrhovitu i zaokruženu „istinu“ o vanjskom svijetu, a slikovni prizori izlagačkog dokumentarca služili su kao primjeri koji „dokazuju“ tu „istinu“. Direktni film i film istine nudili su, umjesto sveznajućeg naratorova glasa i generaliziranih slikovnih ilustracija, osobne, pojedinačne i nesvrhovite glasove i prizore „stvarnog svijeta“ u želji da otkriju individualiziranu sliku svijeta. Ove dvije vrste razlikovale su se u svojim istraživačkim i prikazivačkim pristupima. Direktni film težio je kroz neutralne prizore „neporemećene“ stvarnosti prikazati vanjski svijet takvim kakav jest, a film istine težio je kroz interakciju autora s ljudima i njihovo, najčešće verbalno, izražavanje prikazati unutarnji svijet čovjekov i njegovo viđenje vanjskog svijeta.⁵⁶ Kovács ističe da je „u filmu istine stalna komunikacija između autora i njegovog subjekta pretvorila autorovu prisutnost u središnju točku filma i u ovom smislu film istine je bio istinski modernistički izum“ (2007: 171) te uočava da je film istine *Ja, crnac* (*Moi, un noir*, Jean Rouch, 1958, FRA) bio inspiracija nekim kasnijim modernističkim igranim filmovima (ibid.: 280-281, 293). Također, uočava postojanje modernističkog stila igranog filma inspiriranog direktnim filmom i naziva ga groteskni direktnofilmski stil. Taj modernistički igranofilmski stil koristio je oblikovne elemente direktnog filma u svrhu stvaranja grotesknih fikcijskih cjelina, a najčešće je bio

⁵⁵ U svjetskoj filmološkoj literaturi sve do današnjih dana prisutna je težnja da se direktni film i film istine smatraju istim fenomenom ili označavaju kao dvije varijante istog tipa filma, kojeg se onda naziva izrazom *cinéma vérité*. Ipak, u današnjoj literaturi češća je tvrdnja da se radi o dvama različitim stilovima.

⁵⁶ Bill Nichols precizno je direktni film preimenovao u opservacijski dokumentarac („the observational mode“), a film istine u participacijski dokumentarac („the participatory mode“). Opširnije o tim dvama stilovima vidi u: Nichols, Bill, 2020: 163-179.

prisutan u čehoslovačkoj kinematografiji u filmovima Miloša Formana, Věre Chytilové i Ivana Passera (ibid.: 324-326). Hrvoje Turković izrijekom tvrdi da „pojava filma istine te direktnog filma obilježava nastupanje razdoblja modernističkog dokumentarca“ (2010b: 142), a u povijesti hrvatskog filma smatra da su se „sastavnim dijelom visokog modernizma i autorskog filma držali angažirani dokumentarci rađeni u tada vodećem stilu 'filma istine'“ (2009: 95).

Nakon što smo ustvrdili da možemo govoriti o postojanju modernističkog dokumentarca, treba istražiti možemo li pojavu direktnog filma i filma istine dovesti u vezu s razvojem kozerijskog filma. Za početak pokušajmo uočiti moguće kronološke veze između razvoja direktnog filma i filma istine te kozerijskog filma. Iako su se već od 1949. počeli pojavljivati filmovi koji su se koristili pristupom sličnom pristupu direktnog filma, poput filmova Georges Franjua *Životinjska krv* (*Le sang des bêtes*, 1949, FRA) i *Hôtel des Invalides* (1952, FRA) te filmova britanskog pokreta Free Cinema (*O, zemljo snova / O Dremland*, Lindsay Anderson, 1953; *Mama, nemoj dopustiti / Momma Don't Allow*, Karel Reisz, Tony Richardson, 1956 itd.), smatra se da se stil direktnog filma počeo razvijati u SAD-u i kanadskoj pokrajini Quebec krajem 1950-ih i početkom 1960-ih, kad su stvoreni prvi filmovi stila poput *Raketaši* (*Les raquetteurs*, Michel Brault, Gilles Groulx, 1958, KAN) i *Predizbori* (*Primary*, Robert Drew, 1960, SAD). Iako su se krajem 1950-ih pojavili prvi primjerci direktnog filma, stil direktnog filma počeo se značajnije koristiti u izradi dokumentarnih filmova tek početkom 1960-ih. Što se tiče filma istine, iako su se već ranije počeli pojavljivati filmovi izrađeni u tom stilu (na primjer, *Ja, crnac* iz 1958.), za proboj filma istine ključna je 1961. kad je stvoren manifestni film stila *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, FRA). Sredinom 1960-ih stilovi direktnog filma i filma istine postali su dominantna, trendovska pojava u svjetskom dokumentarnom filmu.⁵⁷ c

Hrvatski film priključio se trendu izrade direktnih filmova i filmova istine u razdoblju u kojem je modernistički dokumentarac već bio dominantna pojava svjetske kinematografije. *Ljudi na točkovima* (Rudolf Sremec, 1963) smatraju se prvim hrvatskim filmom s elementima direktnog filma i filma istine (Tadić, 2009: 129), a od 1965. godine filmovi s elementima ovih dvaju stilova postali su sve učestalijom pojavom u hrvatskoj kinematografiji. Kao u slučaju filma *Ljudi na točkovima*, mnogi od tih filmova bili su mješavine obaju stilova. Filmove pod utjecajem direktnog filma i filma istine stvarali su redatelji poput Ante Babaje, Rudolfa

⁵⁷ O povijesti direktnog filma i filma istine vidi više u: Barnouw, 1993: 231-262.

Sremca, Zlatka Sudovića i Kreše Golika, a krajem 1960-ih trendu su se priključili njegovi istaknuti predstavnici Krsto Papić, Petar Krelja i Zoran Tadić. Što se jugoslavenskog konteksta tiče, prvim filmom istine smatra se dokumentarni film *Trube Dragačeva* (Mladimir Puriša Đorđević, 1961, SRB) (Raspor, 1988: 188; Munitić, 1967: 11), a među prvim izrazitijim direktnim filmovima ističe se film *Danas u novom gradu* (Vladan Slijepčević, 1962, SRB) (Munitić, 1967: 11; Volk, 1986: 422). Već 1965. u publicističkim tekstovima piše se o filmu istine i direktnom filmu kao vrlo raširenoj pojavi u jugoslavenskoj kinematografiji (Raspor, 1988: 187; Munitić, 1980: 136).

Što se kronoloških veza s kozerijskim filmom tiče, uočljivo je da u vremenu bujanja hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova krajem 1950-ih direktni film i film istine još uvijek ne postoje kao relevantne pojave u svjetskoj, a kamoli domaćoj kinematografiji. Direktni film i film istine u svijetu počinju jačati početkom 1960-ih, u vrijeme kad je kozerijski film već duže vrijeme prisutna činjenica u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji, a u domaćoj kinematografiji počinju jačati tek sredinom 1960-ih, kad je kozerijski film već prešao svoj zenit u hrvatskom i jugoslavenskom filmu te započeo brojčani pad.

Postoje li oblikovne veze između direktnog filma i filma istine te kozerijskog filma 1950-ih i početka 1960-ih? Već smo uočili da kozerijski filmovi, unatoč svojoj stilskoj slobodi, razmjerno dosljedno slijede konvencije izlagačkog dokumentarca, odnosno, preko sveznajućeg naratora iznose zaokruženu „istinu“ o svijetu praćenu slikovnim „dokazima“ u svrhu informiranja, obrazovanja, odgoja ili propagiranja. Ove karakteristike u suprotnosti su s načelima modernističkih dokumentarnih filmova koji prikazuju individualizirani svijet i osobne istine te najčešće izbjegavaju namjenske ciljeve.

Jesu li, unatoč ovim razlikama, u kozerijskim filmovima primjetni određeni stilski utjecaji direktnog filma i filma istine? Direktni film kategorički je odbacivao upotrebu naratora, kojeg je smatrao autorskom intervencijom i inzistirao na „objektivnim“ prizorima „uhvaćenog“ života bez ikakva utjecaja autora ili snimatelja na ono što se odvija ispred kamere (Nichols, 2020: 163). U kozerijskom filmu narator je najčešće imao ključnu ulogu, a u razdoblju svojeg razvoja i vrhunca kozerijski filmovi dominantno su se koristili prizorima u čiji su sadržaj intervenirali autori filma. Ako prizori i nisu bili namješteni, radilo se o uopćenim, opisnim prizorima krajolika, ljudskih djelatnosti ili životinja, kakvi su dominirali izlagačkim dokumentarcima, a ne o prizorima individualizirane ljudske svakodnevice, koje su preferirali direktni filmovi.

Poput direktnog filma, i film istine inzistirao je na individualiziranoj stvarnosti, ali ne kroz distancirane kadrove uhvaćene stvarnosti, već kroz interakciju autora s društvenima akterima dokumentarnog filma (ibid.: 172-173). U kozerijskom filmu nema interakcije između autora i društvenog aktera. Autor je nevidljiv ili, u kasnijim autorskim kozerijama, tek implicitno vidljiv na razini cjeline filma. Likovi kozerijskog filma izbjegavaju se izražavati verbalno, osim kad su naratori filma, ali ni tada njihove izjave nisu dio interakcije s autorom ili odgovori na pitanja autora, već prepričavanje događaja i komentiranje slike.

Kozerijski filmovi ipak su posjedovali neke karakteristike koje su ih, barem načelno, približavale pristupu direktnih filmova i filmova istine. Jedna od njih bila je prikaz ljudi kao individua, a ne kao bezimenih pripadnika društva, kao što je bio slučaj u izlagačkim dokumentarcima. Društveni akteri kozerijskih filmova u većini slučajeva bili su individue sa svojim imenom, a događaji u filmu često su bili ispričani iz njihove perspektive.⁵⁸ Međutim, za društvene aktere kozerijskog filma jasno je bilo da oni nisu stvarne osobe, već fiktionalni likovi koji predstavljaju neku situaciju koja bi se mogla dogoditi ili se događa u stvarnom životu. Na primjer, u filmovima o prometu Nikše Fulgosija likovi su u namještenim prizorima predočavali moguće situacije u prometu, a u turističkim filmovima predočavali su moguće doživljaje turista na specifičnim turističkim lokacijama. U slučaju da su likovi bili naratori, njihov govor bio je stilski vrlo efektan pa je bilo očito da se radi o „napisanu“ govoru, a ne o govoru stvarne osobe. Iako su kozerijski filmovi favorizirali prikaze ljudi kao individua, namještenost prizora i naratorova govora tih filmova bila je previše očita, zbog čega nisu, poput filmova istine i direktnih filmova, mogli ostvariti dojam „indeksnog zapisa o stvarnom susretu“ (ibid.: 163).

Određene karakteristike filma istine činile su taj stil sličnijim kozerijskom filmu nego što je bio direktni film. Naime, s obzirom na to da je filmu istine, za razliku od direktnog filma, bilo dopušteno miješanje autora u prikazanu stvarnost, on je imao znatno veću slobodu stilskih odabira od direktnog filma. Film istine je, zbog toga, mogao posjedovati (subjektivnog) naratora, učestalo je rabio refleksivno razotkrivanje konstrukcije filma, a pojedini filmovi istine čak su upotrebljavali i namještene prizore. U pojedinim scenama kozerijskih filmova narator filma uspostavljao je dijalog s likovima koji je djelomice sličio intervjuu, jednoj od uobičajenih metoda filma istine (*Iza kazališne rampe*, Srećko Weygand, 1957, HRV; *Tajna / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO; *1001 crtež*, Dušan Vukotić, 1960, HRV itd.). Stilska

⁵⁸ O individualnosti društvenih aktera u filmu istine i direktnog filmu vidi u: Nichols, 2020: 142.

sloboda i zaigranost bila je osobina koju su neki filmovi istine doista dijelili s kozerijskim filmovima, ali važno je istaknuti da su kozerijski filmovi stilsku slobodu u upotrebi subjektivnoga naratorova glasa, korištenju autoreferencijalnih postupaka te miješanju fikcije i stvarnosti upotrebljavali znatno prije nego što se film istine razvio kao utjecajna vrsta dokumentarnog filma i ako su bili nečim inspirirani da upotrebljavaju te postupke, to je bila modernistička „uzrujanost“ 1950-ih i njezin ideal slobode stilskih izbora.

Također, filmovi istine su se, poput modernističkih igranih filmova, koristili ovim metodama za razvoj dubljeg, kritičkog pristupa životu – od oštre društvene ili političke kritičnosti do zadiranja u složene teme vezane za ljudsku osobnost i intimu (ibid.: 168-179), dok su u kozerijskim filmovima služili stvaranju zaigranih, maštovitih cjelina, ponajprije u službi namjenskih ciljeva. Određena sličnost između pojedinih stilskih elemenata kozerijskog filma i pojedinih stilskih elemenata filma istine postoji, ali izravnih utjecaja filma istine na kozerijski film nije bilo ili ih je bilo vrlo malo.

Dakle, kozerijski filmovi u razdoblju svoje pojave i vrhunca vrlo su malo bili pod utjecajem modernističkih dokumentarnih filmova. Nepostojanje ovog utjecaja vidljivo je iz njihova kronološkog nepodudaranja, ali i u činjenici da su filmovi istine i direktni filmovi odmak od klasičnih dokumentaraca tražili u što većem približavanju dokumentarnog prikaza dojmu stvarnosti s pretenzijama ozbiljnog, misaonog prikaza stvarnosti, za razliku od kozerijskih filmova koji su dokumentarni prikaz udaljili od dojma neposredne stvarnosti u želji za maštovitim poigravanjem stvarnošću, ponajprije u svrhu namjenskih ciljeva. Određene stilske sličnosti vidljive su tek između kozerijskih filmova i filmova istine zbog uporabe subjektivnosti i referencijalnosti u filmovima istine. Direktni film utjecat će na kozerijski film, ali to će se dogoditi tek u kasnijem razdoblju sredine 1960-ih, kada dođe do pojave autorskog kozerijskog filma, o čemu će biti riječ u osmom poglavlju ovog rada.

7. GLAVNE KARAKTERISTIKE KOZERIJSKOG FILMA

U ovom poglavlju analizirat ćemo što kozerijske filmove čini drukčijim od drugih filmova. Kroz četiri glavne i jednu važnu karakteristiku opisat ćemo kozerijsko u kozerijskim filmovima. Svakoj glavnoj karakteristici biti će posvećeno jedno potpoglavlje. Prva glavna karakteristika kozerijskih filmova jest njihova rodna hibridnost s naglaskom na složenom odnosu igranog i dokumentarnog. Druga glavna karakteristika jest bogatstvo pripovjedačkih postupaka s naglaskom na fokalizaciji i pripovjednim razinama. Treća glavna karakteristika jest subjektivnost naratorova govora s naglaskom na obraćanju naratora likovima i gledateljima. Zadnja, ali ne manje važna razlikovna karakteristika kozerijskih filmova jest uloga humora s naglaskom na načinima konstrukcije tog humora. Važna karakteristika kozerijskih filmova jest i autoreferencijalnost, ali ona se pojavljuje u manjem broju filmova, zbog čega neće biti obrađena u posebnom potpoglavlju. Bit će obrađena u drugom i trećem potpoglavlju, jer je često vezana za mijenjanje pripovjednih razina i proistječe iz subjektivnog naratorova govora, ali će biti spomenuta i u četvrtom potpoglavlju, jer je učestalo izvor humora. Analizom ovih karakteristika obrazložiti će se njihova uloga u postizanju ključne zajedničke karakteristike kozerijskih filmova: stilske slobode.

7. 1. Rodovska hibridnost kozerijskog filma

Dokumentarno i igrano u nekim kozerijskim filmovima toliko se prožimaju da je teško odrediti kojem rodu pripada film. Rodovska hibridnost očekivana je u kozerijskom namjenskom filmu. Naime, namjenski film slobodno se služi karakteristikama raznih rodova jer mu je „najvažniji ishod, djelotvornost utjecaja na ponašanje ljudi“ i zbog toga se koristi svim „priručnim sredstvima koja omogućavaju djelotvornost“ (Turković, 2010b: 86). Međutim, slojevit odnos između igranog i dokumentarnog nije karakteristika koja se pojavljuje samo u kozerijskim namjenskim filmovima, već je karakteristika koja se provlači kroz sve kozerijske filmove, nevezana za njihovo genološko određenje. Ona je posljedica stilske slobode.

7. 1. 1. Fikcionalnost dokumentarnog

Postoje hrvatski i jugoslavenski kozerijski filmovi čija je pripadnost dokumentarnom rodu jasna. To je najvidljivije u kozerijskim dokumentarcima čiji se slikovni dio sastoji od

nekonstruiranih prizora zbilje u koje nisu ili su ograničeno intervenirali autori filma. Takvi su kozerijski filmovi o prirodi koji prikazuju životinjski svijet bez ljudskog utjecaja ili s ograničenim ljudskim utjecajem (*Briga za potomstvo*, Branko Marjanović, 1959, HRV; *Svome jatu*, Ivan Draškoci, 1960, SRB; *Ljeto medvjedića*, Branko Marjanović, 1963, HRV; *Mala čuda velike prirode 1, 3, 6, 10*, Branko Marjanović, 1971-1974, HRV itd.). Nekonstruirani prizori dominiraju i u filmu *Slikovnica pčelara* (Dušan Makavejev, 1958, HRV) sastavljenim od snimaka ukrašenih pčelinjaka, kompilacijskom filmu *Mali građani* (Šime Šimatović, 1958, HRV) sastavljenim od prizora dječje igre uzetih iz filmskih žurnala, i filmu *Doviđenja u Puli* (Mladen Feman, 1961, HRV) sastavljenim od prizora pulskih znamenitosti i pulskog društvenog života. Međutim, i u takvim filmovima prisutna je stilska sloboda kozerijskog filma. Ona je istaknuta ponajprije kroz naratorov govor, koji svojim subjektivnim i šaljivim komentarima zbilje filmovima daje dojam konstruiranosti. Tako u filmovima o prirodi Branka Marjanovića narator duhovito komentira životinjsko ponašanje i životinjama daje ljudska svojstva (na primjer, u priči *Svadjivi hrčak* filma *Mala čuda velike prirode 3* hrčka naziva „čangrizavim“ i „sebičnim“ te šaljivo komentira njegov sukob s ježom), a u filmu *Slikovnica pčelara* narator kroz ironiju i ostale figure retorike začudno opisuje slikarije na pčelinjacima.

U pojedinim filmovima naratorov govor čak razvija fikcijske priče i time daje dokumentarnim prizorima fikcijsku kvalitetu. U filmu *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV) naratorov govor sastoji se od razgovora dvojice poznanika u kafiću, pri čemu jedan od njih uvjerava drugog da je ljetovanje na Jadranu sjajna stvar opisujući svoja iskustva s ljetovanja, dok je slikovni dio filma sastavljen isključivo od neutralnih dokumentarnih prizora turističke ponude Jadrana, koji tako postaju mjesta događanja naratorovih priča. U filmu *Tramvaj dvojka* (Oto Deneš, 1958, SRB) prizori su snimljeni skrivenom kamerom, a fikcijsku kvalitetu im daje subjektivni naratorov govor izmišljajući priče na temelju sadržaja tih prizora. Tako na temelju snimljenih prizora putnika u tramvaju naratorov govor konstruira priču o čovjeku koji je ustupio mjesto starcu samo zato da bi se upucavao djevojci ili na temelju snimljenog prizora ljudi na stanici izmišlja motive zbog kojih je jedan čovjek prišao jednoj djevojci. Osim toga, narator „čita misli“ putnika u tramvaju na temelju izraza njihovih lica, zadovoljnih ili tmurnih. U filmu *Mali vlak* (*Mali voz*, Branislav Bastać, 1959, CG) o putovanju starog sporog vlaka na prvoj crnogorskoj pruzi Bar – Virpazar prisutne su priređene scene putnika i njihovih

radnji, ali narator je taj koji svojim komentarima putnike pretvara u likove i razvija rudimentarne priče.⁵⁹

U pojedinim filmovima o prirodi naratorov govor dokumentarnim prizorima dodaje fikcijske kvalitete pretvarajući životinje u antropomorfizirane likove priče. Tako u filmu *Priča o glavatici* (Branko Marjanović, 1960, HRV) dokumentarne prizora jata riba i ribolova subjektivni naratorov govor prati izmislivši uzbudljivu romantičnu priču o ribljem ljubavnom paru koji bježi od ribolovaca, a upleće i ljubomoru ženke glavatice prema mužjaku komentirajući da će mužjak u sklopu umjetnog mriještenja morati oploditi drugu ribu (fotografija 1). Petar Lalović napravio je dva poznata dugometražna filma o prirodi, *Posljednja oaza* (*Poslednja oaza*, 1983, SRB) i *Svijet koji nestaje* (*Svet koji nestaje*, Petar Lalović, 1987, SRB), snimljena u Kopačkom ritu i okolnim rezervatima prirode. U filmu *Svijet koji nestaje* svoju sklonost duhovitoj antropomorfizaciji kroz naratorov govor razvio je u složenu priču o divljem prasetu nazvanom Gile Baksuz. Odbačen od majke prasice, Gile se probija kroz život i na svom putu susreće druge „likove“ životinja kojima se pokušava priključiti, sve dok se ne sprijatelji s lanetom nazvanim Lana, čija ga obitelj jelena „usvoji“ kao svog. Jednu tužnu priču, više ili manje konstruiranu na temelju odgovarajućih dokumentarnih prizora, film je ispričao na veseo kozerijski način, za koji je ponajprije zaslužan duhovit i ležerno izgovoren naratorov tekst. Priča čak uključuje i subjektivne kadrove maštanja iz perspektive Laninih roditelja koji, kao žrtve poplave, u trenucima umiranja u mašti vide prizore obiteljske sreće.



1. *Priča o glavatici* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

⁵⁹ Slične je teme film *Umoran putnik* (*Izmoren patnik*, Blagoja Drnkov, 1961, MK). U njemu se narator duhovitim komentarima vlaka i njegovih putnika izruguje sporosti starog vlaka „Čire“, koji prometuje između Gostivara i Ohrida.

Osim živih bića, u kozerijskim filmovima antropomorfiziraju se i stvari, pa tako u filmu *Uspomene jednog ljeta* (*Uspomene jednog leta*, Oto Deneš, 1963, SRB) dokumentarne prizore proizvoda jugoslavenske industrije prati naratorov govor koji im daje ljudske osobine i pretvara ih u likove priče o jugoslavenskom autu NSU Prinz, koji na putu po Jugoslaviji sreće ostale proizvode jugoslavenske industrije. Pritom se naratorov govor pretvara u dijalog između proizvoda u kojem oni opisuju svoje funkcije i svoje zadovoljstvo u služnju potrebama građana.

Iako postoji solidan broj hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova s dokumentarnim prizorima kojima narator daje dojam konstrukcije i fikcije, ipak se u većini filmova pojavljuju namješteni prizori, odnosno, prizori u kojima je jasno da se snimljeni ljudi ponašaju prema uputama redatelja filma. Takve dokumentarne filmove, za razliku od zaticajnih, u literaturi zovemo priređivački ili rekonstrukcijski dokumentarci. U njima snimljeni ljudi, prema uputama redatelja, izvode radnje koje tipski opisuju njihov život ili život njihove zajednice.⁶⁰ Kozerijskim priređivačkim dokumentarcima ili dokumentarcima s pojedinim priređivačkim snimkama možemo nazvati filmove poput *Ne spavaju svi noću* (Branko Belan, 1951, HRV) o gradskim noćnim zanimanjima, *Stop* (Mate Relja, 1958, HRV) o tipičnim prometnim prekršajima, *Daci pješaci* (Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH) o djeci koja svakodnevno pješke idu do udaljene škole, *Belišće, njegove slike i prilike* (Srećko Weygand, 1964, HRV) o Belišću i svakodnevnim radnjama njihovih građana, *Trubaduri mira* (Živko Ristić, 1967, BiH) o svakodnevici turista na Jadranu i *Hobby* (Mihailo Cagić, 1964, SLO) o hobistima i njihovim hobijima.

Međutim, mnoge kozerijske filmove s namještenim prizorima teško možemo nazvati priređivačkim dokumentarcima jer u njima snimljene ljudske radnje nisu svakodnevne tipske radnje koje neke osobe izvode u svojoj zajednici, već nesvakidašnje radnje. Na primjer, u mnogim kozerijskim filmovima o prometu prikazuju se inscenirana nesvakidašnja kršenja prometnih pravila (čovjek koji se slučajno pridruži vjenčanoj povorci u seoskim kolima i svjedoči njihovoj neopreznosti vožnji u *Put nije samo vaš*, Nikša Fulgosi, 1963, HRV; vozač koji karikirano neoprežno vozi u *Dolje pješaci*, Mate Bogdanović, 1960, HRV itd.). U kozerijskim turističkim filmovima redovno se prikazuju očito inscenirane šaljive nezgode turista i turističkih radnika (*Evropljani kampuju na Jadranu*, Branko Belan, 1958, HRV; *Tajna / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO; *Pod ljetnim suncem*, Obrad Gluščević, 1961,

⁶⁰ Više o razlici između zaticajnog i priređivačkog dokumentarca vidi u: Turković, 1996: 57-61.

HRV; *Turistički skerco*, Obrad Gluščević, 1963, HRV; *Susret s Pomurjem / Srećanje s Pomurjem*, Žarko Petan, 1964, SLO; *Odmor u Hrvatskoj*, Zvonimir Berković, 1981, HRV itd.). U filmu *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV) svakodnevnica života u gradu Rijeci prikazuje se kroz vidljivo inscenirane prizore poput prizora čovjeka koji se ljuti na suprugu i đaka koji vara tijekom ispitivanja, a u filmovima *Baltazar putuje* (Davor Šošić, 1959, HRV) i *Baltazar ljetuje* (Davor Šošić, 1959, HRV) pravila bontona prikazuju se kroz karikirane namještene scene kršenja bontona lika Baltazara. U svim opisanim filmovima jasno jest da ljudi ne rekonstruiraju tipske radnje, već konstruiraju nesvakidašnje radnje.

Te scene više sličje igranim nego dokumentarnim filmovima jer su u njima vidljivo prisutni gluma, igranofilmska stilska sredstva i (proto)fabula, odnosno, prisutni su elementi fikcije. U tim scenama ljudi očito glume pojedine radnje i emocionalne reakcije. U mnogim kozerijskim filmovima čak se pojavljuju i profesionalni glumci. Tako Antun Nalis glumi naslovnog junaka Baltazara u spomenutim kozerijskim filmovima o bontonu te glumi turista namjernika u filmu *Jedan dan u Rijeci*. U filmu *Iza kazališne rampe* (Srećko Weygand, 1957, HRV) Tito Strozzi glumi vodiča po kazalištu, u filmu o prometnim pravilima *Dolje pješaci* u prometu sudjeluje Zdenka Heršak, u filmu *Dan odmora* (Obrad Gluščević, 1957, HRV) u slobodnim aktivnostima tijekom vikenda sudjeluju Fahro Konjhodžić, Zlatko Madunić i Stevo Ostojčić, u filmu *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV) socijalističku stambenu reformu iskušavaju Ljiljana Gener i Ivo Kadić (fotografija 2), u turističkom filmu *Tajna (Skrivnost, Zvone Sintič, 1959, SLO)* glumi slovenska filmska zvijezda Špela Rozin, a u filmu o vojnoj obuci *Vodnik, bombe i...* (Stjepan Zaninović, 1966, SRB) glumi popularni srpski glumac Stojan Stole Arandžević.



2. *Moj stan* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

U filmu *Videno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954, HRV) o životu stanovnika i posjetitelja Griča pojavljuje se čitav niz profesionalnih glumaca (Boris Buzančić, Vanja Drach, Zlatko Madunić, Kruno Valentić, Nela Eržišnik itd.), a u filmu *Hokus-pokus* (Fadil Hadžić, 1969, HRV) o jugoslavenskom radnom vremenu pojavljuje se više od desetak profesionalnih glumaca (Boris Buzančić, Zvonko Lepetić, Martin Sagner, Zdenka Trach, Ilija Ivezić itd.).⁶¹

Osim glumom, konstruiranost i fabuliranost razvijaju se igranofilmskim stilskim sredstvima poput krupnih planova, koji čine glumačku reakciju izrazito vidljivom (na primjer, krupni planovi spomenutog lika koji se ljuti na svoju suprugu u filmu *Jedan dan u Rijeci*). Pojavljuju se i montažna raskadriranja, identična montažnim postupcima kojima se u igranom filmu razvija radnja (kontinuitet pokreta) ili prikazuje interakcija među likovima (plan – kontraplan). Pojedini filmovi posjeduju čak i paralelnu montažu (na primjer, paralelno praćenje dviju radnji koje će dovesti do prometne nesreće u filmu *On je za pravo jačega*, 1962, Nikša Fulgosi, HRV), pa čak i subjektivne kadrove, retorički jasno istaknute (*Bura*, Obrad Gluščević, 1958, HRV; *Nedjelja, grad i vojnik / Nedelja, grad i vojnik*, Stjepan Zaninović, 1962, SRB; *Čuvaj se čašice*, Nikša Fulgosi, 1963, HRV; *Turistički skerco* itd.). Igranofilmskim stilskim sredstvima i glumom često se stvara fikcijska protofabula, a primjeri kozerijskih filmova u kojima se stvaraju rudimentarne fikcijske priče brojni su. Mnogi od njih bit će opisani u sljedeća tri odjeljka.

Određeni kozerijski filmovi toliko se slobodno koriste fikcijom da ne prežu i od upotrebe fantastike. Fantastika se u kozerijskim filmovima najčešće ostvaruje kroz prizore snova. Upečatljivi primjer jest film o kršenju prometnih pravila *Dolje pješaci* u kojem siromašan čovjek sanja da se obogatio te se nekontrolirano velikom brzinom vozi u luksuznom automobilu s plavušom s reklamnog panoa koja je oživjela. Snovite scene prikazane su uz upotrebu stilizirane glume, stilizirane kostimografije i scenografije, subjektivnih i kosih kadrova, kadrova likova na crnoj pozadini, filmskih trikova i simboličnih prizora poput kadrova skupine policajaca koji zvižde te skupine prometnih znakova koji se sklanjaju. Igranofilmska stilizacija priziva stil zagrebačke škole crtanog filma, a fantastika doživljava vrhunac u sceni u kojoj se junaci filma voze automobilom po svemiru (fotografija 3). Prizori snova prisutni su i u filmu o ribolovu *Kad bi ribe* (Oto Deneš, 1960, HRV) u kojem ribič u snu upeca riječnu vilu koja postane njegov vodič po ribolovnim lokacijama Srbije, u turističkom filmu *Tajna* u kojem čovjek sanja svoje idealno ljetovanje; u reklamnom filmu o

⁶¹ S obzirom na to da je većina kozerijskih filmova produkcijski određena kao dokumentarci, imena glumaca rijetko se pojavljuju na njihovim špicama.

odjevnoj kolekciji *Večeras u osam* (Mate Bogdanović, 1956, HRV) u kojem čovjek, kroz stilizirano mutnu sliku, sanja da je njegovo odijelo oživjelo i napustilo ga te u filmu *Djeca sa granice* (*Deca sa granice*, Mladimir Puriša Đorđević, 1958, SRB) u kojem djeca sanjaju svijet bez ratova u kojem iz topovskih cijevi izlaze cvijeće i baloni. Fantastika se pojavljuje i u ostalim kozerijskim filmovima, poput filma o prometu *Smrt pravog prijatelja* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV) u kojem oživljeni lutak medo (iako se izričito ne spominje, očito lik Mende Mendovića iz televizijske emisije *Mendo i Slavica*, 1958-1965, HRV) pokušava u prometnim situacijama pomoći neopreznu dječaku.



3. Dolje pješaci

Stilizacija se ne pojavljuje samo u kozerijskim filmovima s elementima fantastike. Tako u turističkom filmu *Ljepotica Jadrana* (Mladen Feman, 1962, HRV) gledatelja po Dubrovniku vodi vodič koji ponašanjem i izgledom slični na klauna ili *bouffona*, a njegov burleskan nastup prate slikovne stilizacije poput filmskih trikova, skokovite montaže, ubrzanih snimki i repetitivnih kadrova. U filmu *Drug telefon* (*Tovariš telefon*, France Kosmač, 1958, SLO) upotreba telefona u suvremenoj svakodnevici opisuje se kroz istaknuto stilizirane interijere gradskih stanova, a u reklamnom filmu istog redatelja iz područja tekstilne industrije *Mura – kroz iglene uši* (*Mura – skozi uho šivanke*, 1962, SLO) scenografija je sastavljena od crteža kredom, slično kao u slavlrenom igranom filmu *Dogville* (Lars Von Trier, 2003, DAN/NOR/ŠVE).

Fikcija i stilizacija u kozerijskim filmovima često se upotrebljavaju usporedno s klasičnim dokumentarnim scenama, a neobični spojevi dokumentarnih prizora i fikcijskih scena koje sežu čak do upotrebe fantastike ukazuju na izrazitu stilsku slobodu kozerijskih filmova. Tako se u filmu *Jedan dan u Rijeci* klasični dokumentarni prizori privrednog, kulturnog i društvenog života Rijeke izmjenjuju s izrazito konstruiranim prizorima intimnih dogodovština njezinih stanovnika. U filmu *Ljepotica Jadrana* klasični dokumentarni kadrovi dubrovačkih znamenitosti spajaju se uz pomoć izrazitih montažnih stilizacija i filmskih trikova. U filmu *Dolje pješaci* izrazito stilizirana i karikirana cjelina u službi je trezvenog cilja odgoja o ponašanju u prometu. U filmu *Večeras u osam* halucinantna priča spojena je s „prizemnom“ reklamnom revijom odjeće. Bogat odnos fikcije i dokumentarnosti odvija se i na razini naratorova govora gdje se informiranje o činjenicama izmjenjuje s pričanjem izmišljene priče.

Među kozerijskim filmovima s upotrebom fikcijskih sekvenci pojavljuju se i filmovi u kojima fikcija izrazito dominira u cjelini filma, pa čak i filmovi koji su u potpunosti sastavljeni od očito insceniranih, glumljenih scena. Na primjer, u filmu *Pod ljetnim suncem* o odnosima lokalaca i turista na dalmatinskom otoku izrazito dominiraju očito igrane scene. To su scene za koje je očito da ih zaticajna kamera nije mogla uhvatiti, a njihova nesvakidašnjost (nespretno udvaranje turistkinjama, ljutnja djevojaka zbog nevjere njihovih momaka, spavanje na balkonu zbog iznajmljivanja vlastitih soba turistima itd.) upućuje da se ne radi o priređivačkim scenama tipskih radnji. Kroz film se razvija i rudimentarna priča o ljubavnoj vezi momka i njegove djevojke, koja dolazi do ruba raskida zbog njegova udvaranja turistkinjama. U filmu *Mali oglasi* (Miodrag Paskuči, 1960, CG) prizori realizacije potraživanja iz malih oglasa jasno su nesvakidašnji i inscenirani, poput scene u kojoj žena dođe na spoj dogovoren preko oglasa, ali pobjegne kad iz daljine shvati da je muškarac ružan. Film *Mali oglasi* razvija čitav niz kratkih rudimentarnih priča, koje će detaljnije biti opisane u sljedećem potpoglavlju. Filmovi o bontonu *Baltazar putuje* i *Baltazar ljetuje*, napravljeni bez naratorova govora, sastoje se u cjelokupnosti od očito insceniranih, čak i naglašeno karikiranih scena u kojima neuljudni čovjek Baltazar krši pravila pristojnosti dok putuje vlakom ili dok ljetuje na moru, pri čemu potonji film smještajem radnje i stilom podsjeća na glasovitu komediju *Odmor gospodina Hulota* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953, Jacques Tati, FRA). U filmu *Ovdje nema nesretnih turista* (Goran Gajić, 1990, SRB) hotelska ponuda u Rapcu reklamira se rudimentarnom fikcijskom pričom ispričanom u obliku mjuzikla. Očito igrane scene dominiraju i u filmovima *Dolje pješaci* i *Djeca sa granice*.

Specifičan su primjer filmovi o prometu Nikše Fulgosija. On je 1962. i 1963. godine napravio deset kozerijskih odgojnih filmova o prometnim pravilima i u njima redovito upotrebljavao fabulu i igranofilmska stilska sredstva. Fikcija je posebice prisutna u kasnijim filmovima iz 1963., a njihova razvijena fabula, stil i ikonografija podsjećaju na konvencije tada popularnih igranofilmskih žanrova melodrame, trilera i tinejdžerskog filma. Tako film *Čuvaj se čašice* koristi konvencije melodrame razvijajući priču o vozaču kamiona koji se za vrijeme pauze napije, nakon toga brzo vozi i izazove prometnu nesreću u kojoj njegov suvozač teško strada, nakon čega se vozač mora suočiti s obitelji unesrećenoga kolege. Scena filma u kojoj se vozač suočava sa stradalim suvozačem, njegovom suprugom i kćeri emocionalno je iznimno dramatična, puna melodramatskih motiva (supruga se razveseli kad vidi svog supruga na nosilima, ali shvati da je u komi i zaplače; uplakanoj suvozačevoj kćeri ispadne plišani medvjedić iz ruke) i melodramatskih stilskih konvencija (režijske retardacije kojima se pažnja usmjerava na emocionalne reakcije umjesto na postupke likova, krupni planovi emocionalnih reakcija likova, vožnja kamere koja otkriva dramatičnu situaciju, dramatična glazbena podloga) (fotografija 4). Melodramatičnosti filma doprinosi i emocijama nabijeno naratorovo pripovijedanje i komentiranje prizora.



4. *Čuvaj se čašice*

Fulgosijev film *Opasne igre* (1963, HRV), pak, inspirira se filmovima o buntovnim tinejdžerima čija je popularnost u vremenu nastanka filma bila izrazita, posebice nakon uspjeha filmova *Divljak* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953, SAD) i *Buntovnik bez razloga* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955, SAD) (Briley, 1997: 352-358). Uz pomoć

ikonografije tinejdžerskih filmova *Opasne igre* razvijaju priču o neobuzdanom tinejdžeru koji s prijateljima ukrade auto i uputi se u divlju vožnju koja rezultira prometnom nesrećom. Elemente trilera Fulgosi koristi u filmu *Drugarstvo na putu* (1963, HRV), u kojem glavni lik na početku filma izgleda kao pristojan vozač koji pomaže drugima, da bi u nastavku filma bio razotkriven kao demonski zločinac koji s užitkom uzrokuje nesreće i ozljede drugih ljudi. Njegova demonska persona istaknuta je trilerovskim konvencijama poput odbojne vanjštine lika, upotrebe izražajnog osvjetljenja u kadru i dramatične glazbene podloge. U svim spomenutim Fulgosijevim filmovima prizori neoprezne vožnje koja dovodi do nesreće ne odaju dojam zaticajnih ili priređenih dokumentarnih scena, već su naglašeno konstruirani, režirani poput dramatičnih scena automobilske jurnjave u akcijskim filmovima.

Opisani filmovi Nikše Fulgosija primjer su koji pokazuje da ležernost i zabavnost kozerijskih filmova ne mora biti postignuta samo kroz humor. Većina kozerijskih filmova svoju ležernost i zabavnost doista temelje na humoru ili, ako u filmu nije značajnije prisutan humor, barem na veselom ugođaju cjeline. No, ovi Fulgosijevi filmovi, iako se i u njima pojavljuje humor, ležernost temelje na drugim sredstvima. Oni koriste narativne konvencije populističkih žanrova melodrama, trilera i tinejdžerskih filmova, čiji je cilj zabava i užitek, da bi postigli svoje odgojne ciljeve podučavanja o prometnim pravilima i etičkoj odgovornosti.

7. 1. 2. Dokumentarnost fikcionalnog

Je li u slučaju kozerijskih filmova s izrazitom prisutnošću fikcijskih scena jasno da se radi o igranim filmovima? Dvije karakteristike kozerijskih filmova upućuju na to da se, u najmanju ruku, radi o netipičnim igranim filmovima. Iako su u mnogim kozerijskim filmovima značajno prisutni fikcija i (proto)fabuliranje, samo u pet pronađenih kozerijskih filma prisutni su u značajnoj mjeri dijegetski dijalozi, odnosno, dijalozi čiji je izvor u slici filma (*Žena i izbor zanimanja*, Nikša Fulgosi, 1960, HRV; *Nasljedstvo braće Lumière / Dediščina bratov Lumière*, Jože Bevc, 1962, SLO; *Čuvaj se čašice; Povečerje*, Branko Kalačić, 1963, SRB; *Vodnik, bombe i...*, Stjepan Zaninović, 1966, SRB), pri čemu u filmovima *Žena i izbor zanimanja*, *Nasljedstvo braće Lumière* i *Čuvaj se čašice* mnogi dijelovi dijaloga funkcioniraju kao naratorov govor, a dijalog u filmu *Povečerje* odvija se u *offu* kao razgovor između pilota i kontrolora leta, pa kao jedini uobičajeni film s dijalozima ostaje odgojni film *Vodnik, bombe i...* u kojem se gledatelje (vojnike) kroz dijaloške situacije podučava specifičnostima vojne obuke. Dakle, kozerijski filmovi, kada i imaju značajnu količinu fikcije, izbjegavaju tipično fikcijsko sredstvo dijaloga između likova u kadru i zamjenjuju ga tipičnim dokumentarnim

sredstvom, opširnim naratorovim govorom provučenim kroz cijeli film.⁶² Izostanak dijegetskog dijaloga i opširni naratorov govor karakteristike su koje razlikuju kozerijske filmove od tipičnih igranih filmova, ali nisu dokaz razlikovnosti kozerijskog filma od igranog filma jer igranih filmova u kojem nema dijegetskog dijaloga ima u solidnom broju (većinom su to kratkometražni filmovi poput klasika *Dva čovjeka i ormar / Dwaj ludzie z szafa*, Roman Polanski, 1962, POLJ i *Crveni balon / Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956, FRA te igranih satira Ante Babaje), a sasvim je moguće napraviti i rodovski jasno odredljiv igrani film u kojem narator tijekom cijelog filma pripovijeda radnju. Kozerijski filmovi, iako se nedostatkom dijaloga i opširnošću naratorova govora razlikuju od tipičnih igranih filmova, ne temelje svoju razlikovnost od igranih filmova na tim elementima. Oni se temeljno razlikuju od rodovski jasno odredljivih igranih filmova po tome što posjeduju dokumentarnost, odnosno, dokumentarni cilj.

Dokumentarnost označava težnju filma da se usmjeri prema stvarnom, povijesnom svijetu. Prema riječima Billa Nicholosa, u dokumentarnom filmu „naša pažnja je odmah usmjerena prema izvanjskom, povijesnom svijetu, preko ili kroz tekst, u prostranstvo u kojem su djela i reakcije uvijek mogući“ (Nichols, 1991: 112). Kozerijski film uvijek je usmjeren na neku društvenu temu, temu vezanu za „izvanjski, povijesni svijet“. U većini slučajeva radi se o lokalnoj temi specifično važnoj za zajednicu u kojoj je kozerija napravljena. O toj temi kozerijski filmovi iznose određene informacije i argumente. Kozerijski filmovi time zadovoljavaju isti cilj koji zadovoljavaju svi dokumentarni filmovi, „epistefiliju“ ili „užitak saznanja“ o „svijetu kojeg nastavamo“ za razliku od dominantnog cilja igranog filma, „skopofilije“ ili „užitka gledanja“ (ibid.: 178). Ipak, kozerijski filmovi s izrazitom prisutnošću fikcije ne odgovaraju u potpunosti Nicholsovu određenju dokumentarnog filma. Naime, oni izmiču Nicholsovu određenju dokumentarnog izlaganja koje „direktno cilja na povijesni svijet“ pri čemu je „naša pažnja odmah usmjerena prema izvanjskom“ (nap.: kurzivom istaknuo autor teksta). Kozerijski filmovi s dominacijom fikcije ne ciljaju izravno na stvarni povijesni svijet, već na njega upućuju preko fikcijskih svjetova, dakle, neizravno. S obzirom da je u tim kozerijskim filmovima fikcija očita, naša pažnja se u tim scenama prvo usmjerava prema fikcijskom svijetu, ali raznim signalima gledatelju se daje do znanja da svoju pažnju usmjeri prema „izvanjskom, povijesnom svijetu“, odnosno, da cjelinu filma shvati kao

⁶² Postoje i kozerijski filmovi u potpunosti lišeni izgovorene riječi, bez naratorova govora ili dijaloga. To su *Baltazar putuje* i *Baltazar ljetuje, Dolje pješaci, Mimi galeb* (Mehmed Fehimović, 1962, BiH), *Voljno* (Branko Kalačić, 1962, SRB), a u filmu *Djeca sa granice* naratorov govor zamjenjuju međunaslovi. Većinom su to filmovi izražene fikcionalnosti.

filmsko djelo koje progovara o nekoj društvenoj temi iz stvarnog svijeta. Drugim riječima, u tim filmovima fikcijske situacije koje se pojavljuju ne prikazuju tipske ljudske radnje kakve se prikazuju u priređivačkim dokumentarcima, već izmišljene, nesvakidašnje ljudske radnje, ali raznim signalima gledatelju se daje do znanja da shvati ove radnje kao radnje koje se događaju ili bi se mogle dogoditi u stvarnom svijetu i koje predstavljaju znanje o tom svijetu.

Koji su signali dokumentarnosti kozerijskih filmova s dominacijom fikcije? Gotovo redovno kozerijski filmovi imaju manje igranofilmskih elemenata u usporedbi s rodovski jasno odredljivim igranim filmovima (priče su rudimentarne i često anegdotalne, likovi su rudimentarni, igranofilmska stilska sredstva siromašnija su ili rjeđa nego u igranim filmovima). Slika filma jasno predočava određeni dio lokalnog jugoslavenskog društvenog života (promet na jugoslavenskim cestama, jadranska turistička ponuda, lokalni životinjski svijet, život pojedinih gradova ili ruralnih krajeva, studentski život, jugoslavenska industrija, vojska, slobodno vrijeme, pravila pristojnosti itd.). Taj društveni život često je prikazan kroz fikciju, ali mi tu fikciju shvaćamo kao sliku stvarnog, društvenog svijeta.⁶³ Uz manjak igranofilmskih elemenata, takvu dojamu snažno doprinosi naratorov govor. Komentirajući slike on argumentira određene teze (argumentira potrebu poštovanja prometnih pravila, argumentira kvalitetu turističke ponude itd.) ili daje informacije o prikazanom društvenom svijetu i životu (opisuje neki lokalitet, životinjski svijet, životnu svakodnevicu građana, zaposlenika ili vojnika itd.).⁶⁴ Kad pripovijeda, i tada odaje dojam da nam pripovijedanjem želi predočiti stvarnost. Tako fikcionalnom pričom o posjetu djece tvornici u filmu *Što je to radnički savjet* (Dušan Makavejev, 1959, HRV) opisuje tvornicu i njezin radnički savjet, kroz priču o dogodovštinama Riječana u filmu *Jedan dan u Rijeci* opisuje riječki poslovni i društveni život, a pričom o neopreznim vozačima u filmovima Nikše Fulgosija daje primjer posljedica neodgovornosti u vožnji. Naratorov govor u kozerijskim filmovima upućuje nas da je glavni cilj tih filmova opisati stvarnost, odnosno, upućuje nas na dokumentarnost tih filmova.

Zahvaljujući spomenutim signalima dokumentarnosti fikcijski likovi i protofabula kozerijskih filmova ne predstavljaju osobno i intimno, već društveno i opće. Kozerijski filmovi u tome slijede tradiciju izlagačkog dokumentarnog filma, koji teži prikazati opće i društveno kroz

⁶³ Diana Nenadić uočava i argumentira mogućnost postojanja dokumentarnosti u fikcijskim cjelinama kada za dominantno igrani film *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV) kaže da se „vrlo često, ne i posve pogrešno, kategorizirao kao dokumentarni, premda je zapravo riječ o igranom filmu koji *faktualnim čini tipičnost obiteljske situacije iz socijalističke novogradnje*“ (2016: 209) (nap.: kurzivom istaknuo autor teksta).

⁶⁴ Nenadić nastavlja da spomenutu „obiteljsku situaciju“ u filmu *Moj stan* „Berković režira i komentira *voice-overom* djevojčice“ (ibid.: 209).

argumentirane „istine“ o svijetu. Pritom se oni odmiču od klasičnih izlagačkih dokumentaraca jer se koriste stilskom slobodom da bi stvorili originalne, raznolike i bogate varijante odnosa između fikcionalnog i dokumentarnog.

Mnogobrojni su primjeri maštovitih načina na koje kozerijski filmovi s dominacijom fikcije ostvaruju svoju dokumentarnost. U filmu *Pod ljetnim suncem* (Obrad Glušćević, 1961, HRV) scene su očitno konstruirane i većina njih kroz očitu fikciju opisuje doživljaje likova otočana u interakciji s likovima turista, ali signali dokumentarnosti upućuju na dokumentarni cilj filma – opis turističke sezone na Jadranu, preciznije, opis načina na koji otočani iskorištavaju dolazak turista. Na primjer, uz pomoć glumljenih scena razvija se fikcijska priča o lokalnom muškarcu Miljenku koji osvaja turistkinje unatoč ljubomori njegove djevojke Dobrile (ironijska aluzija na likove ljubavnika iz tragične dalmatinske legende o Miljenku i Dobrili), ali zahvaljujući rudimentarnosti priče i usmjerenosti naratora na komentar umjesto na pripovijedanje jasno je da cilj fabule nije razviti intimnu igrano-filmsku priču o muško-ženskim odnosima, već na duhovit način prikazati utjecaj stvarnog turizma na stvarni život lokalnog stanovništva, u ovom slučaju, na učestalu erotsku interakciju turista i lokalaca. Uz ovu priču koja se provlači tijekom cijelog filma, u film su ubačene i kraće fikcijske scene o dogodovštinama iznajmljivača kojima se prikazuje kako stvarno lokalno stanovništvo financijski profitira od stvarnog dolaska turista (iznajmljivači spavaju na terasi da bi sobe oslobodili za turiste; iznajmljivači se sakrivaju od poreznika; iznajmljivači se rukama sporazumijevaju s turistima jer ne znaju engleski itd.) (fotografija 5).



5. *Pod ljetnim suncem*

Redatelj filma *Pod ljetnim suncem* Obrad Gluščević, inspiriran svojim kozerijskim filmom, poslije je napravio dugometražni igrani film *Lito vilovito* (1964, SRB) u kojem je ponovio temu mladih otočana koji varaju svoje djevojke s turistkinjama. Razvijena fabula, složeni likovi i usmjerenost na intimno u tom filmu nasuprot rudimentarnosti priče i likova te usmjerenosti na društveno u filmu *Pod ljetnim suncem* dobar su primjer razlike između tipičnog igranog filma i kozerijskog filma.

Drugi primjer jest spomenuti film *Čuvaj se čašice* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), melodramatični fikcijski prikaz tragične sudbine sudionika prometne nesreće i njihovih obitelji, u kojem čak postoje i dijegetski dijalozi. Međutim, u fikcijsko tkivo filma umeću se signali dokumentarnosti. Narator tako kroz pripovijedanje fikcijske priče o liku neodgovornog vozača opisuje tipične reakcije alkoholiziranog vozača. Dokumentarnost je posebice vidljiva u fikcijskoj dijaloškoj sceni u kojoj nakon nesreće liječnik potresenog vozača upozorava na posljedice konzumiranja alkohola detaljnim opisom apsorpcije alkohola u krvi uz pomoć slike tijela i rudimentarne animacije kretanja alkohola po tijelu. Ovim signalima dokumentarnosti gledatelju se daje do znanja da cilj filma, unatoč dominaciji fikcijske priče, nije ispričati složenu fikcijsku priču o intimnim sudbinama likova, već upozoriti gledatelja na jedan od najčešćih uzroka prometnih nesreća u Srbiji, konzumiranje alkohola prije vožnje.

Pojedini kozerijski filmovi imaju izražen dokumentarni cilj, ali svoje fikcijske priče toliko razvijaju da je moguće tijekom filma zaboraviti na njihovu dokumentarnost. Primjer takva filma jest kozerijski film *Mali oglasi* (Miodrag Paskući, 1960, CG). Film započinje priređenim dokumentarnim kadrovima crnogorskog ureda za predaju oglasa, koje prati narator komentirajući da se iza svakog oglasa krije „životna priča“. Dakle, film počne činjeničnim prikazom ureda za predaju oglasa i jasno izrazi svoj dokumentarni cilj da kroz male oglase prikaže „životne priče“ građana. Međutim, „životne priče“ koje nakon toga prikazuje izrazito su fikcionalne, bliske igranom filmu. Uz pomoć složenijih igrano-filmskih postupaka (igranofilmsko raskadriranje situacije, retorička upotreba planova poput krupnog plana i gornje perspektive, očita gluma, paralelna montaža) te naratorova pripovijedanja i komentiranja slike razvijaju se složenije duhovite i sentimentalne priče (čovjek preda oglas za prodaju susjedove trube da bi susjedu dao do znanja da mu sviranje trube smeta; mladi ljubavni par neuspješno traži stan preko oglasa; grupa muškaraca pozove ženu preko oglasa na spoj samo da bi joj se izrugivali, ali nakon toga ona ipak nađe srodnu dušu itd.). Dokumentarnost filma je prisutna, ali fikcijski dio filma razvijen je do te mjere da povremeno

podsjeca na igranofilmsku dramaturgiju kriški života, često korištenu u dugometražnim igranim filmovima neorealizma ili američkog nezavisnog filma.

Još jedan izazovan primjer jest film *Logor radosti* (Vladan Slijepčević, 1956, SRB), koji opisuje ljetni logor za odmor djece kroz uhodanu kombinaciju fikcijskih prizora i dokumentarnih kadrova, praćenih naratorovim duhovitim komentiranjem, ali ti se prizori ponekad pretvaraju u složenije šaljive priče, ispričane razvijenijim naratorovim pripovijedanjem i igrano-filmskim sredstvima (na primjer, priča o dvojici prijatelja koji stalno jedan drugom smišljaju psine), zbog čega u tim trenucima zaboravljamo na dokumentarnost filma. Slično se događa u filmovima o prometu Nikše Fulgosija inspiriranih popularnim žanrovima tinejdžerskog filma (*Opasne igre*) i trilera (*Drugarstvo na putu*). Dok je u filmu inspiriranom melodramom *Čuvaj se čašice*, unatoč razvijenoj fabularnosti, dokumentarnost vidljivo istaknuta zahvaljujući dokumentarnoj sceni liječnikova opisa utjecaja alkohola na čovjekove reakcije, u ova dva filma to nije slučaj. Oba filma sastoje se isključivo od fikcijskih scena koje razvijaju složeniju fabulu. Dokumentarnost je prisutna kroz naratorov govor koji upozorava na štetno ponašanje u prometu te kroz slikovne primjere takva ponašanja, ali gledatelj je tijekom filma ponajprije uvučen u praćenje dramatične fikcijske priče.

Izazovan su primjer i odgojni filmovi o bontonu *Baltazar putuje* (Davor Šošić, 1959, HRV) i *Baltazar ljetuje* (Davor Šošić, 1959, HRV), koji bez upotrebe riječi razvijaju priču koja je od prvog do zadnjeg kadra jasno fikcijska i igranofilmski režirana te izrazito karikirana. U filmu *Baltazar putuje* lik Baltazara putuje vlakom i pritom, uz upotrebu karikirane komike, manifestira nepristojno ponašanje (gura se u redu za karte, zauzme previše mjesta u kupeu, baca otpatke kroz prozor, izuva cipele itd.) Isti koncept primjenjuje se u filmu *Baltazar ljetuje*, u kojem Baltazar manifestira nepristojno ponašanje na ljetovanju. Ti filmovi nemaju naratora koji bi eventualno upućivao na njihovu odgojnu namjenu, ali nemaju ni priče u igranofilmskom smislu. Radi se o nizu anegdota glavnog lika Baltazara, iz čega možemo zaključiti da cilj filma nije stvoriti složenu igrano-filmsku priču o liku Baltazara, već odgojiti gledatelje o dobrom ponašaju pokazujući primjere lošeg ponašanja. Možemo pretpostaviti da su se ti filmovi prikazivali u odgojnom kontekstu (na primjer, u sklopu školske nastave) i da je nakon odgledana filma uslijedilo predavanje ili rasprava o odgojnoj pouci filma.

San, izrazito fikcijsko sredstvo, u većini kozerijskih filmova ne remeti značajno njihovu dokumentarnost, jer čini samo dio filma (*Večeras u osam*, *Djeca sa granice*) ili je tek isprika za nizanje scena jasnijeg dokumentarnog cilja (u filmu *Kad bi ribe* kroz scenu sna se

prikazuje kultura ribolova u Srbiji), ali izazovan primjer upotrebe sna jest spomenuti film *Dolje pješaci*, u kojem je san otonac za razvoj izrazito fikcijske i slikovno stilizirane cjeline. Poput filmova o Baltazaru, *Dolje pješaci* posjeduje dokumentarnost zbog anegdotalnosti priče i usmjerenja filma, umjesto na intimu likova, na ostvarivanje odgojnog cilja. Ovaj put taj je cilj osvješćivanje vozača o potrebi da se kontroliraju taština i ego prilikom vožnje automobila i poštuju prometna pravila.

7. 1. 3. Dokumentarnost animiranog

Igrani i dokumentarni nisu jedini rodovi koji se miješaju u kozerijskim filmovima. Dio njihove rodovske hibridnosti jest i upotreba crteža i animacije. Crtani i animirani dijelovi u većini kozerijskih filmova pojavljuju se samo u manjem dijelu filma. Umetanje crteža i animacije u dokumentarne i namjenske filmove nije novina i postoji još od rane povijesti filma, ponajviše u službi pojašnjavanja u obrazovnim filmovima i pojačavanja dojma u propagandnim filmovima (Honesty Roe, 2013: 8-9). U kozerijskim filmovima crtani dijelovi brojniji su nego inače u dokumentarnim filmovima i manje služe pojašnjavanju i informiranju, a više razvoju kozerijskog dojma. Špice filmova u obliku veselih i duhovitih crteža uobičajena su pojava u kozerijskom filmu (*Dan odmora*, Obrad Gluščević, 1957, HRV; *Blaga naše zemlje / Zakladi naše dežele*, 1957, Jože Bevc, SLO; *Tajna / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO; *Dolje pješaci*, Mate Bogdanović, 1960, HRV; *Pod ljetnim suncem; Ljepotica Jadrana*, Mladen Feman, 1962, HRV; *Sunčani Jadran*, Frano Vodopivec, 1965, HRV itd.). Ponekad su crteži umetnuti tijekom filma kao duhoviti kozerijski komentari (*Slavni sude*, Fadil Hadžić, 1959, HRV; *Smijeh*, Fadil Hadžić, 1984, HRV itd.).

Animirani dijelovi nisu toliko česti u kozerijskom filmu. Za razliku od uobičajenih suhoparnih animiranih dijelova koji u obliku grafikona i ilustracija u dokumentarnim i namjenskim filmovima obrazuju i informiraju gledatelja, u kozerijskim filmovima animirani dijelovi gledatelja podučavaju i informiraju na ležeran, maštovit i duhovit način.⁶⁵ U filmu *Ljepotica Jadrana* tako se na simpatičan način kroz animaciju u jednoj minuti opisuje povijest uspona i pada Dubrovačke Republike. Duži animirani isječak, čiji je autor ugledni predstavnik zagrebačke škole animiranog filma Borivoj Dovniković-Bordo, u filmu *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, HRV) prikazuje parodijsku reinterpetaciju legende o *picokima* grada Đurđevca. Kao crtež uzima se slikovni prikaz povijesne bitke između Turaka i

⁶⁵ Suhoparniju upotrebu animacije nije uspio izbjeći kozerijski film *Čuvaj se čašice*. Ona se pojavljuje u spomenutoj sceni animiranog prikaza kolanja alkohola po čovjekovu tijelu.

branitelja Đurđevca 1552. godine. Čini se da se radi o stvarnoj grafici ili bakrorezu nekog starog majstora, ali pažljiviji pogled otkriva da se radi o pastišu, jer u kutu crteža stoji natpis „Nariszal Borivoy pl. Dovnikovich“ (fotografija 6). Kroz rudimentarnu animaciju u obliku oživljenog crteža bitke prikazuje se kako branitelji Đurđevca ispucavaju topovske kugle i, nakon što ih ponestane, ispucaju pijetla iz topa, nakon čega Turci odustanu od opsade. Prema legendi o *picokima* Turci su odustali jer su mislili da Đurđevčani imaju još puno zaliha hrane, a prema duhovitoj interpretaciji naratorova govora u *Baladi o pijetlu*, praćenoj animacijom pijetla koji, nakon što je ispucan iz topa, oživi pred Turcima i ponosno kukurikne, oni su odustali od opsade jer su zaključili da „nema vajde uzimati kulu dok ju rane ovakovi junaci“. U filmu *1001 crtež* (Dušan Vukotić, 1960, HRV) animacija se upotrebljava samorazumljivo jer je tema filma izrada animiranih filmova u studiju Zagreb filma. U tom filmu animator nacrtal lik i, nakon prikaza procesa animacije, lik se počne kretati. No, tipično za kozerijski film, ne staje se na ovom suhoparnom prikazu „oživljavanja“ crteža, već nacrtani lik počne razgovarati s animatorom. Nasmije se kad ga animator nazove „Crtko“ i razveseli kad mu majstor zvučnih efekata doda zvuk smijeha.



6. *Balada o pijetlu*

Izazovan primjer jest u cijelosti animirani obrazovni film *Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dovniković-Bordo, 1965, HRV) o povijesti mode u kojem pratimo stilove odijevanja kroz povijest uz jednostavnu, realističku animaciju i duhovit naratorov govor. S obzirom na to da crtež i animacija u ovom filmu ne služe stvaranju fikcijskih likova i izmaštanih fikcijskih

svjetova, već realističnom prikazu mode kroz stoljeća, ovaj film možemo genološki označiti nazivom koji je u upotrebu ušao tek mnogo kasnije, animiranim dokumentarcem. Sukladno definiciji Honess Roe, ovaj film ispunjava dva kriterija animiranog dokumentaraca. On je, kao svaki animirani film, snimljen sličicu po sličicu. Također, kao svaki dokumentarni film, on opisuje stvarni svijet („the world“), a ne izmaštani svijet („a world“) (2013: 4).⁶⁶ *Kostimirani rendez-vous* pripada vrsti animiranog dokumentarca koji Paul Wells zove „imitativnim modusom“, Eric Patrick „ilustrativnom strukturom“ (cit. u ibid.: 19-20), a Honess Roe „mimetičkom supstitucijom“, odnosno, djelom u kojem „animacija ilustrira ono što bi bilo vrlo teško ili nemoguće prikazati konvencionalnim dokumentarnim postupkom i često direktno zamjenjuje dokumentarne snimke ('live-action footage')“ (ibid.: 23). Tako se u filmu *Kostimirani rendez-vous* animacijom prikazuje ono što bi bilo nemoguće snimiti – prošlost odijevanja koja se dogodila prije izuma filma. Doduše, bilo bi moguće dokumentarno prikazati rekonstrukcije povijesnih odijela i razdoblja kojima pripadaju, ali to bi bilo produkcijski vrlo teško izvedivo, jer film pokriva prošlost odijevanja od starog Egipta sve do 20. stoljeća. Također, animacijom se u ovom filmu efektno pokazuju transformacije odijevanja kroz stoljeća što bi se teško prikazalo dokumentarnim snimkama.

Animirani obrazovni film *Kostimirani rendez-vous*, dakle, posjeduje animaciju i dokumentarnost, zbog čega ga možemo nazvati animiranim dokumentarcem. Kao i svaki animirani dokumentarac, on posjeduje dijalektiku između odsutnosti i viška (ibid: 39-40). S jedne strane on predstavlja odsutnost stvarnog, jer je animiran, ali s druge strane predstavlja i višak stvarnog, jer nam prikazuje one dijelove stvarnog svijeta koje je u dokumentarcu teško ili nemoguće prikazati. Nadalje, *Kostimirani rendez-vous* na ležeran se i duhovit način bavi ozbiljnom društvenom temom povijesti mode zbog čega ga možemo nazvati kozerijskim filmom, odnosno, kozerijskim animiranim dokumentarcem.⁶⁷

⁶⁶ *Kostimirani rendez-vous* ne ispunjava treći kriterij koji je Honess Roe ustanovila da bi definirala animirane dokumentarce. Naime, on nije promoviran u javnosti i primljen od javnosti kao dokumentarni film (2013: 4). Honess Roe ovaj kriterij nije ustanovila da bi ignorirala filmove nastale prije definiranja termina, jer animiranim dokumentarcima smatra i starije animirane filmove prezentirane kao filmove koji animacijom prikazuju stvarnost, a ne kao dokumentarne filmove, poput slavnog filma *Potapanje Lusitanije (The Sinking of Lusitania, Winsor McCay, 1918, SAD)* (ibid.: 6-8). Taj je kriterij ustanovila da ne bi smatrala animiranim dokumentarcima razne „reklamne, znanstvene, obrazovne i javno-službene filmove“, jer oni „nisu namijenjeni, ni primljeni kao dokumentarci“ (ibid.: 4). Ipak, s obzirom na to da među animirane dokumentarce Honess Roe ubraja, na primjer, poznatu BBC-jevu obrazovnu seriju *Šetnja s dinosaurima (Walking with Dinosaurs, 1999, VB)* (ibid.:11) kao i razne filmove sa stiliziranom animacijom (ibid.:11, 25), vjerujemo da možemo analizirati i film *Kostimirani rendez-vous* uz pomoć definicija i definiranih karakteristika animiranog dokumentarca.

⁶⁷ U hrvatskoj kinematografiji postoje i drugi animirani obrazovni filmovi koji se na ležeran i duhovit način bave ozbiljnim društvenim temama, ali ne odgovaraju definiciji kozerijskog filma u ovom radu, jer ne ispunjavaju kriterij dokumentarnosti. Na primjer, animirani obrazovni filmovi Branka Ranitovića *Prometni znaci ulični junaci* (1960), *Rat koji još traje* (1959), *Nisu znali jer su mali* (1960), *Instrument čarobnjak* (1960) i *Luda graja*

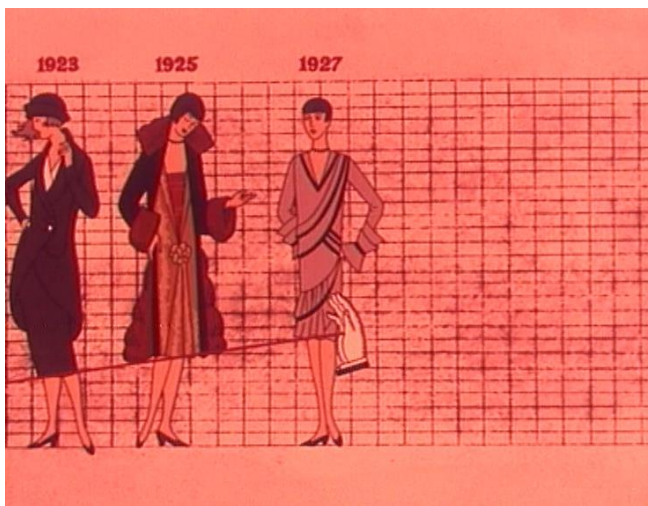
Film započinje jednim čestim kozerijskim postupkom, autoreferencijalnim gegom. Naime, na početku vidimo nizanje duhovitih povijesnih anakronizama (čovjek obučen u srednjovjekovnu odjeću vozi se u autu, djevojka u starinskoj krinolini uđe u nakrcani gradski autobus i iziđe na sljedećoj stanici s razderanom haljinom, mačuju se dva ratnika iz različitih povijesnih razdoblja itd.), koje prekine naratorov govor riječima: „Čekaj, čekaj, čekaj, pa ovo nema veze s našom pričom o historiji kostima.“ Nakon toga započne kronološki prikaz odijevanja kroz stoljeća. Crtež je vrlo realističan, a likovi služe kao modeli koji nose realistično nacrtane primjere odjeće i obuće. *Kostimirani rendez-vous* ipak se odvaja od stroge realističnosti mimetičkog animiranog dokumentarca da bi, u skladu sa svojom namjenskom slobodom, funkcionalnije obrazovao gledatelja. Tako se kao slobodni lajt-motiv filma pojavljuje znani tipografski znak, ruka s ispruženim kažiprstom, koja upravlja događanjima u filmu: pokazuje detalje mode, stavlja odjeću na ljude ili je skida, izbacuje ili ubacuje likove kako se mijenjaju povijesna razdoblja itd.⁶⁸ Nacrtana odjeća animirana je slobodno: odvaja se od ljudi, transformira se u odjeću sljedećeg razdoblja, preoblikuje u geometrijske elemente da bi nam se prikazala struktura odjeće itd. Nemimetički postupci u filmu *Kostimirani rendez-vous* ne služe, kao u većini animiranih dokumentaraca, usložnjavanju i refleksivnosti, već, kao u tipičnim namjenskim filmovima, pojednostavljaju da bi nas jasnije i efikasnije obrazovali (usp. Ward, 2005: 89).

Međutim, *Kostimirani rendez-vous* ne odvaja se od stroge mimetičke realističnosti samo zato da bi nas preciznije nečemu podučio, već i zato da bi izbjegao potencijalnu suhoparnost i repetitivnost podučavanja te obogatio film kozerijskom ležernošću, maštovitošću i duhovitošću. Nakon autoreferencijalnog gega na početku filma narator nastavlja svoj govor upotrebljavajući tipičan kozerijski subjektivni pristup. On se čudi, uzvikuje, smije, dobroćudno ljuti i povremeno obraća likovima u kadru koji reagiraju na njegovo obraćanje. Na primjer, jednom liku narator kaže: „Hej, momče iz romanike, vi ste zalutali. Sada je gotika!“ Momak stane i začuđeno kaže „Gotika!“, nakon čega spomenuta ruka presvuče momka u gotičko odijelo, a narator reče: „Tako, sada je sve u redu. Ali gdje vam je gospa?“

zbog tramvaja (1962) ili animirani obrazovni film *Ipak se kreće* (Dragutin Vunak, 1957) jesu ležerni, maštoviti i duhoviti, ali njihova animacija previše je nerealistička i stilizirana da bi cjelina filma bila doživljena kao dokumentarna. S druge strane, animirani nastavni filmovi Radovana Ivančevića, tzv. element filmovi napravljeni od 1972. do 1990. ili animirani obrazovni film *Put u svemir* (Branko Marjanović, 1958) imaju dokumentarnost, odnosno možemo ih nazvati animiranim dokumentarcima, ali im nedostaje kozerijske ležernosti, duhovitosti i subjektivnosti.

⁶⁸ Ovaj postupak nije neuobičajen u obrazovnom filmu, pa tako Masson navodi nastavne (dokumentarne) filmove u kojima vidimo nečiju ruku kako ukazuje gledateljima na što da obrate pažnju u nekom crtežu, grafikonu ili sl. (2012: 215).

Momak zbunjeno priđe drugom liku s leđa, obrati mu se i shvati da se radi o muškarcu, na što narator komentira: „Oh, pardon, gotika je svela na minimum razliku između muškarca i žene.“ Brojni su primjeri duhovite međuigre naratorova govora i slike u *Kostimiranom rendez-vousu* kojima se na ležeran i zabavan način obrazuje gledatelja. Kada lik barbara neuspješno pokuša obući rimsku togu i sav se spetlja, narator uz smijeh komentira: „No, uzalud, vrijeme rimske toge zauvijek je prošlo.“ U sekvenci o modi 20. stoljeća prikazuje se niz likova žena sa sve kraćim haljinama. Animirana linija prati skraćivanje haljina i progresivno se diže u vis do potencijalno besramne kratkoće haljine, ali ruka vrati liniju do „pristojnije“ visine uz naratorove riječi: „Senzacija, sve kraća i kraća! Ali, ne, ne, ne, toliko ipak ne!“ (fotografija 7).



7. Kostimirani rendez-vous

Ovo su primjeri u kojima naratorova zaigranost i stilizacije poprilično udaljuju film od mimetičnosti. No, kao što smo već uočili, kozerijski film hibridna je vrsta koja slobodno kombinira dokumentarne, igrane i animirane postupke te miješa nefikciju i fikciju u nerazmrsivo klupko. Udaljuju li ovi postupci film i od definicije animiranog dokumentarca? U *Kostimiranom rendez-vousu* upotrebljavaju se stilizacija, karikiranje i, uvjetno rečeno, gluma. Međutim, cilj je tih postupaka na duhovit način opisati stvarni društveni svijet, odnosno, prošlost tog svijeta. Paul Ward, opisujući britanski (kozerijski) animirani dokumentarac *Što krv ima veze s tim?* (*What's Blood Got To Do With It?*, Andy Glynne, 2004, VB) u kojem se u 3 minute trajanja opisuje povijest darivanja krvi, izriče tvrdnju koja bi se mogla primijeniti i na film *Kostimirani rendez-vous*:

Iako je prisutna prilično tipična (animirana) upotreba karikiranja i komičnog sažimanja, trebamo također primijetiti da ti postupci služe izlagačkom dokumentarnom impulsu – drugim riječima, izravnom predstavljanju 'samorazumljivih' činjenica i informacija o temi filma.

(2005: 86)

7. 1. 4. Nemogućnost jasnog rodovskog razgraničenja

Svi kozerijski primjeri odnosa dokumentarnog, igranog i animiranog te fikcionalnog i nefikcionalnog u ovom poglavlju pokazatelj su složenosti kozerijskih filmova i česte nemogućnosti njihova jasnog rodovskog određenja, zbog čega smo i definirali kozerijski film kao hibridnu filmsku vrstu. Noel Carrol u članku o mogućnosti postojanja razlika između fikcije i nefikcije, odnosno, između igranog i dokumentarnog filma, iznosi svoje uvjerenje da se fiksijska umjetnička djela mogu jasno razlikovati od nefiksijskih. Prema Carrolu, fiksijska djela traže od recipijenta djela da *zamisli* kako ono što se prikazuje u djelu postoji, dok nefiksijska djela traže od recipijenta da *vjeruje* kako ono što se prikazuje u djelu postoji (Carrol, 2006: 159-160). Kao primjer, u sceni fiksijskog filma vidimo glavnog lika filma i njegovu kuću, a autori tog filma pritom od nas traže da *zamislimo* da taj lik postoji kao čovjek i da živi u toj kući. U sceni dokumentarnog filma vidimo čovjeka i njegovu kuću, a autori tog filma traže od nas da *vjerujemo* da taj čovjek stvarno postoji i da stvarno živi u toj kući. Kada opisuje dokumentarne filmove, vrstu nefiksijskih umjetničkih djela koje Carrol naziva *filmovima pretpostavljene činjeničnosti (films of presumptive assertion)* (ibid.: 162), Carrol priznaje da u mnogim dokumentarnim filmovima postoje fiksijski dijelovi, ali smatra da oni ne zamagljuje temeljnu osobinu dokumentarnog filma, vjerovanje u postojanje prikazanog. Međutim, kao primjere fikcije on uzima manje izazovne primjere poput konstruiranih prizora mornarskog života u dokumentarnom filmu o potonuću jednog ratnog broda ili animiranog prikaza putanje satelita u dokumentarnom filmu o svemiru (ibid.: 164). Ovdje se radi o priređenim, rekonstrukcijskim kadrovima i ilustrativnoj animaciji.

U mnogim kozerijskim filmovima radi se o izrazito jasnim fiksijskim prizorima, jasno izmaštanim likovima i prisutnosti fiksijske priče. S obzirom na to da ti fiksijski dijelovi imaju dokumentarni cilj, u tim kozerijskim filmovima događa se nešto između Carrolova *vjerovanja* i *zamišljanja*. Naime, autori od gledatelja traže da *zamisle* postojanje likova i njihovih postupaka te da istovremeno *vjeruju* da takvi likovi i takvi postupci mogu postojati u stvarnom društvenom svijetu, odnosno, da *vjeruju* da je glavni cilj filma prikazati stvarni

društveni život kroz *zamišljene* postupke. Iako većinu dokumentarnih, igranih i animiranih filmova možemo razlikovati po Carrolovim načelima zamišljanja i vjerovanja, kozerijski filmovi primjer su filmova u kojima je to razlikovanje vrlo izazovno, a smatramo da je i nepotrebno. Kozerijski filmovi hibridna su vrsta filmova kojoj je zajednička dokumentarnost, odnosno, usmjerenost prema stvarnom društvenom svijetu, bez obzira na to je li ona ostvarena kroz igrane, dokumentarne ili animirane elemente ili kombinaciju tih elemenata.

7. 1. 5. Društveno obilježavanje roda kozerijskog filma

S obzirom na to da smo u ovom poglavlju naveli postojanje kozerijskih filmova s izrazitom prisutnošću, pa i dominacijom fikcijskih elemenata, možemo se zapitati je li dokumentarnost tih filmova tvrdnja iznesena samo u ovom radu ili se ona spominje i negdje drugdje? Odgovor jest da se spominje. Ne samo to, dokumentarnost mnogih kozerijskih filmova s dominacijom fikcije u doba njihova stvaranja i prvog prikazivanja bila je društveno priznata činjenica. Noel Carrol pita se kako utvrditi da je neki film dokumentarni ili igrani, odnosno, kako utvrditi trebamo li prizorima u filmu pristupiti zamišljanjem da postoje ili vjerovanjem u njihovo postojanje. Iako spominje da možemo koristiti „sadržaj, izgled ili zvuk filma kao dokaz o tome kojoj kategoriji film pripada“ (ibid.: 167), Carrol smatra uvid u manifestne karakteristike filma nedovoljnim i kao ključnu potvrdu rodovske pripadnosti ističe „autorovu namjeru“ da gledatelj shvati sadržaj filma kao izmišljeni ili činjenični (ibid.:158-162) te ističe da je gledatelj sposoban shvatiti tu namjeru (ibid.: 165-166). Kao konačan dokaz gledateljeve sposobnosti da shvati autorovu namjeru Carrol navodi javnu, svima dostupnu kategorizaciju filmova, za Carrola najvažniji dokaz rodovske pripadnosti filma. Drugim riječima, gledatelj može shvatiti da je neki film dokumentarni ili igrani tako da provjeri taj podatak u medijima, promotivnim materijalima, usmenom predajom, ponekad i u samom filmu ili bilo gdje drugdje gdje je istaknut taj podatak. Produkcijsko-distribucijsko-recepcijski kontekst filma, Carrol tvrdi, zaslužan je da većina gledatelja zna kojem rodu pripada film prije nego što ga počne gledati (ibid.: 166-167).

Slijedeći tu logiku, možemo zaključiti da produkcijsko-distribucijsko-recepcijski kontekst kozerijskih filmova upućuje na to da su većina hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova s dominacijom fikcije dokumentarni filmovi. Naime, producentske kuće, od kojih su mnoge bile specijalizirane za izradu dokumentarnih i drugih kratkih filmova (Zagreb film – odjel Studio za dokumentarni film, Zora film, Interpublic, Zastava film, Dunav film, Filmske

novosti, Slavija film, Sutjeska film), kategorizirale su većinu kozerijskih filmova s dominacijom fikcije kao dokumentarne filmove u pred-produkciji i potvrdili takvu kategorizaciju u svojim katalozima i promotivnim materijalima, na temelju čega su distributeri i prikazivači u javnosti filmove također prezentirali kao dokumentarne. Kao dokumentarni filmovi kategorizirani su sljedeći kozerijski filmovi s dominacijom fikcije: *Priča iz konjice* (Boško Vučinić, 1952, SRB), *Dva dječaka* (Ratomir Ivković, 1955, HRV), *Doviđenja Krapino* (Branko Bauer, 1956, HRV), *Logor radosti* (Vladan Slijepčević, 1956, SRB), *Blaga naše zemlje (Zakladi naše dežele, Jože Bevc, 1957, SLO), Evropljani kampuju na Jadranu* (Branko Belan, 1958, HRV), *Studentski dani* (Davor Šošić, 1958, HRV), *Djeca sa granice (Deca sa granice, Mladimir Puriša Đorđević, 1958, SRB), Petica u snijegu (Petica u snegu, Milenko Štrbac, 1958, SRB), Što je to radnički savjet* (Dušan Makavejev, 1959, HRV), *Mali vlak (Mali voz, Branislav Bastać, 1959, CG), Kad jesen dođe* (Miloš Bukumirović, 1959, HRV), *Priča o glavatici* (Branko Marjanović, 1960, HRV), *Naše slobodno vrijeme* (Stipe Delić, 1960, HRV), *Žena i izbor zanimanja* (Nikša Fulgosi, 1960, HRV), *Mali oglasi* (Miodrag Paskuči, 1960, CG), *Kad bi ribe* (Oto Deneš, 1960, SRB), *Pod ljetnim suncem* (Obrad Gluščević, 1961, HRV), *Volan nije za svakoga* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV), *On je za pravo jačega* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV), *Smrt pravog prijatelja* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV), *Mirni galeb* (Mehmed Fehimović, 1962, BiH), *Iz snijega među cvijeće (Iz snega v cvetje, Jože Bevc, 1962, SLO), Nedjelja, grad i vojnik (Nedelja, grad i vojnik, Stjepan Zaninović, 1962, SRB), Voljno* (Branko Kalačić, 1962, SRB), *Drugarstvo na putu* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV), *Čuvaj se čašice* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), *Opasne igre* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), *Put nije samo vaš* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), *Ravnodušnost na ulicama* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV), *Moja prva vožnja* (Vladimir Pavlović, 1963, HRV), *Djevojke bez momaka (Devojke bez momaka, Vera Jocić, 1963, SRB), Uspomene jednog ljeta (Uspomene jednog leta, Oto Deneš, 1963, SRB), Ribičke razglednice (Ribiške razglednice, Jane Kavčič, 1964, SLO), Susret s Pomurjem (Srećanje s Pomurjem, Žarko Petan, 1964, SLO), Dežurstvo* (Stjepan Čikeš, 1965, SRB), *Ljudi na asfaltu (Ljudje na asfaltu, Jože Bevc, 1965, SLO), Odmor u Hrvatskoj* (Zvonimir Berković, 1981, HRV) i *Šumska balada* (Rudolf Sremec, 1984, HRV).⁶⁹

Kategoriziranje filmova s dominacijom fikcijskih elemenata kao dokumentarnih filmova bilo je prisutno i u svijetu. Brian Winston, na primjer, opisuje britanske dokumentarne filmove

⁶⁹ Podatci o rodovskom kategoriziranju filmova uzeti su iz publikacije u više svezaka *Filmografija jugoslovenskog filma (1945-1965, 1966-1970, 1971-1975, 1976-1980, 1981-1985)*, u kojoj su podatci o filmovima prikupljeni iz kataloga producenstskih kuća, festivala i distributera te iz ostalih izvora.

1930-ih i 1940-ih koji su, unatoč izrazitoj prisutnosti fikcionalnoga, kategorizirani kao dokumentarni uvelike zbog toga što su ih „proizveli dokumentarni filmski odjeli“ (2008: 116-117). Ovakva kategorizacija bila je svjetski trend sve do 1960-ih, jer je do tada bilo uobičajeno da dokumentarni film posjeduje konstruirane, pa čak i izrazito fiksijske scene. Međutim, pojavom filma istine i direktnog filma filmaši, filmolozi i gledatelji postali su osjetljivi prema prisutnosti fiksijskih elemenata u dokumentarnim filmovima, odnosno, svjesni njihove prisutnosti. Zbog toga se mnogi današnji gledatelji, suprotno Carrolovoj tvrdnji, sigurno ne bi složili s kategorizacijom spomenutih kozerijskih filmova kao dokumentarnih. Zbog izrazite dominacije fiksijskih elemenata u filmovima poput *Pod ljetnim suncem*, *Mali oglasi*, *Logor radosti*, *Opasne igre*, *Čuvaj se čašice*, *Put nije samo vaš*, *Žena i izbor zanimanja*, *Djeca sa granice* i *Petica u snijegu* današnji gledatelj može s razlogom ignorirati kategorizaciju tih filmova kao dokumentarnih i zaključiti da se radi o igranim filmovima. Do slična su zaključka u pojedinim slučajevima dolazili i filmolozi. Na primjer, odgojni filmovi o prometu Nikše Fulgosija u vremenu svojeg nastanka kategorizirani su kao dokumentarni, a u kasnijem periodu u *Filmskoj enciklopediji* označeni su kao igrani filmovi (Peterlić, 1986: 448).

Sličan je slučaj moguć i u suprotnim primjerima. Naime, značajan broj kozerijskih filmova u vremenu svojeg nastanka kategoriziran je kao igrani film. Izrazita dominacija fiksijskog u filmovima *Baltazar putuje* (Davor Šošić, 1959, HRV), *Baltazar ljetuje* (Davor Šošić, 1959, HRV), *Briga me, nije moje* (*Kaj me briga, saj ni moje*, France Kosmač, 1959, SLO), *Dolje pješaci* (Mate Bogdanović, 1960, HRV), *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV), *Vodnik, bombe i...* (Stjepan Zaninović, 1966, SRB) i *Ovdje nema nesretnih turista* (Goran Gajić, 1990, HRV) potaknula je kategorizaciju ovih filmova kao fiksijskih djela. Doista, većina gledatelja ove bi filmove odredila kao igrane.⁷⁰ Međutim, kao igrani film kategoriziran je i određeni broj kozerijskih filmova koji, uz izrazitu prisutnost fiksijskog, posjeduju osjetnu prisutnost dokumentarnosti, jednaku kao u slučaju mnogih kozerijskih filmova kategoriziranih kao dokumentarni (*Sport i gimnastika omladini / Mladini šport in telovadbo*, Jože Bevc, 1955, SLO; *Večeras u osam*, Mate Bogdanović, 1956, HRV; *Drug telefon / Tovariš telefon*, France Kosmač, 1958, SLO; *Tajna / Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO; *Djeco, čuvajte se!*, Hajrudin Krvavac, 1961, BiH; *Šetnja / Sprehod*, Ernest Adamič, 1961, SLO; *Nasljedstvo braće Lumière / Dediščina bratov Lumière*, Jože Bevc, 1962, SLO; *Bijele padine / Bele*

⁷⁰ Neobičan je primjer izrazito fiksijskog kozerijskog filma *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962), koji je u vrijeme svojeg nastanka kategoriziran kao igrani film (Ilić, 1970: 2266), a u kasnijoj literaturi kategoriziran je kao dokumentarni film (Škrabalo, 1986: 101; Gilić, 2003: 42).

padine, Milorad Gončin, 1964, SRB; *Une marche ecourante*, Miroslav Antić, 1969, SRB; *Večeras u šest*, Aleksandar Arandjelović, 1961, SRB; *Junaci volana*, Ivo Vrbanić, 1962, HRV). Kategorizacija filmova u Jugoslaviji, možemo zaključiti, bila je doista čudljiva stvar, vjerojatno zbog toga što je često ovisila o subjektivnim i nestručnim zaključcima.

Ovi primjeri nesklada između kategorizacije filma i dojma koji film svojim izgledom ostavlja podrivaju Carrollovu tvrdnju o „autorovoj namjeri“ iznesenoj kroz kategorizaciju filma kao načinu na koji se „na općenito pouzdan način“ može odrediti rodovska pripadnost filma, „osim u izoliranim slučajevima“ (2006: 167). Kategorizacija filma u većini slučajeva doista točno određuje rodovsku pripadnost filma, ali ovi primjeri kozerijskih filmova, koji brojčano predstavljaju znatno više od „izoliranih slučajeva“, pokazuju da kategorizacija nije precizna metoda određenja rodovske pripadnosti filma. Za mnoge kozerijske filmove točno rodovsko određenje nije moguće utvrditi nijednom metodom.

Kozerijski filmovi posjeduju složeni odnos između fikcijskog i nefikcijskog, odnosno, između rodova dokumentarnog, igranog i animiranog, zbog čega izmiču preciznoj rodovskoj kategorizaciji. U težnji da razviju ležerne, subjektivne i maštovite cjeline, kozerijski filmovi slobodno upotrebljavaju karakteristike raznih rodova, a jedina karakteristika koja ih obvezuje jest prisutnost dokumentarnosti.

7. 2. Priповjedački postupci u kozerijskom filmu

S obzirom na to da kozerijski filmovi posjeduju značajnu količinu fikcijskih elemenata, onda zasigurno posjeduju značajnu količinu narativnih elemenata, odnosno, pripovijedaju priče. Pripovijedanje priča nije strano dokumentarnom filmu. Zapravo, ono mu je svojstveno jer se u dokumentarnom filmu mogu pripovijedati priče iz stvarnog života. Kada Bill Nichols opisuje glasove dokumentarnog filma, on navodi tri temeljna dokumentarna glasa: retorički, poetski i pripovjedni (2020: 80-93). Kao primjere dokumentaraca u kojima dominira pripovjedni glas Nichols uzima filmove koji pričaju priče iz stvarnog života poput *Nanooka sa sjevera* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922, SAD/FRA), *Predizbora* (*Primary*, Robert Drew, 1960, SAD) ili *Čovjeka na žici* (*Man on Wire*, James Marsh, 2008, VB/SAD). Premda su se mnogi od takvih filmova koristili rekonstrukcijama stvarnih događaja (na primjer, *Nanook sa sjevera* i *Čovjek na žici*), oni su i dalje čvrsto bili utemeljeni u stvarnosti, bolje reći, u želji da se što točnije prikaže stvarnost. Određeni odmak od stvarnosti koji se u tim filmovima događao zbog upotrebe rekonstrukcija ne može se usporediti s filmovima koji su smatrani

dokumentarnim ili dokumentarno-igranim filmovima, a pričali su izmišljene događaje inspirirane stvarnošću upotrebljavajući ljude koji su te događaji glumili i naratore koji su pripovijedali te izmišljene događaje. Među takve filmove u svjetskom dokumentarizmu spadaju naslovi poput *Štednja Billa Blewitta* (*The Saving of Bill Blewitt*, Harry Watt, 1936, VB), *U Boweryju* (*On the Bowery*, Lionel Rogosin, 1956, SAD) i *Igra rata* (*War Game*, Peter Watkins, 1966, VB). Pripovijedanje izmišljenih priča umjesto pripovijedanja stvarnih priča jedna je od tipičnih karakteristika kozerijskih filmova. U ovom poglavlju opisat ćemo pripovijedanje i pripovjedne postupke poput analepse, fokalizacije i pripovjednih razina kojima se kozerijski filmovi koriste pričajući svoje priče, a sve u želji za ostvarivanjem ležernog pristupa informiranju, obrazovanju ili propagiranju. Glavni pokretač pripovijedanja, kao i ostalih glavnih karakteristika kozerijskog filma, jest naratorov govor.

7. 2. 1. Od minimalnih do razvijenih priča

S obzirom na to da su kozerijski filmovi djela u kojima je značajno prisutna dokumentarnost, pripovjedni postupci u kozerijskim filmovima nisu toliko razvijeni i složeni kao u tipičnim igranim filmovima. Ovisno o karakteristikama pojedinih kozerijskih filmova oni se kreću od prisutnosti vrlo rudimentarnih priča do složenijih priča. Prema Giliću, „potrebna su barem dva događaja za nastanak priče“ (2007: 38). Neki od kozerijskih filmova posjeduju upravo takve, minimalne priče. Najčešće se to događa u kozerijskim filmovima koji ne prate pojedine likove, već niz ljudi koje povezuje neka aktivnost. Često je teško razlučiti jesu li pojedini prizori tih filmova dokumentarne snimke ili su konstruirani igrani prizori, ali njihovu konstruiranost sugeriraju nam nesvakidašnjost tih događaja ili stilski postupci poput očitije glume ili montažnog raskadriranja prizora. Na primjer, u filmu *Naše slobodno vrijeme* (Stipe Delić, 1960, HRV) pratimo niz ljudi kako provode svoje slobodno vrijeme kroz minimalne priče (čovjek se progura da bi dobio mjesto u restoranu; gledatelju u kinu smeta par koji se ljubi ispred njega; navijač u gomili oduševljeno navija, ali nakon utakmice ostaje tužan i sam na tribinama itd.), a o konstruiranosti svjedoči i činjenica da te ljude glume profesionalni glumci Fahro Konjhodžić, Ana Karić, Zlatko Madunić, Ivo Kadić i ostali. U turističkom filmu *Evropljani kampuju na Jadranu* (Branko Belan, 1958, HRV) pratimo niz očito iskonstruiranih zgoda turista u kampu u obliku minimalnih priča (roditelji potjeraju djecu koja se igraju loptom, kupači požudno gledaju kupačice itd.), a u filmu o prometu *Ravnodušnost na ulicama* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) pratimo minimalne priče o ljudima koji zanemare upozoriti dijete na cesti da se nalazi u opasnosti zbog svoje zaokupljenosti drugim stvarima (gledaju poster

filma s lijepom djevojkom, traže gdje će kupiti cigarete, krpaju čarape itd.). U pojedinim filmovima duhovit naratorov govor ima ključnu ulogu u ostvarivanju dojma prisutnosti minimalnih priča. Na primjer, u odgojnom filmu o neopreznom ponašanju pješaka *Pješaci, čuvajte svoje živote* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV) prizorima pješaka na ulici koji bi mogli biti zaticajno snimljeni narator dodaje fabuliranost izgovarajući njihove „misli“ zbog kojih oni ne paze na promet i dovedu se u opasnost (misli jedne žene o kuhanju, misli jednog muškarca o nogometu itd.).

Nekad se ovim minimalnim pričama koje se sastoje od dva-tri događaja dodaje još događaja, pa kratke zgode počinju sličiti „pravim“ pričama. Tako u spomenutom filmu *Naše slobodno vrijeme* u jednoj priči o provođenju slobodnog vremena filatelistu u proučavanju njegovih poštanskih maraka smeta susjed koji u dvorištu buči popravljajući svoj motor. Iz pakosti filatelist mu podmetne vijak viška, pa se susjed čudi u koji dio motora ide taj vijak. U spomenutom filmu *Evropljani kampuju na Jadranu*, pak, pratimo francuskog turista Roberta koji se u kampu udvara turistkinjama, a posebno je bacio oko na Njemicu Irene. Na kraju filma i godišnjeg odmora Irene nježno pozdravlja Roberta prilikom odlaska iz kampa, čime se sugerira da ju je Robert uspio osvojiti. U oba filma priče se razvijaju uz pomoć naratorova govora i slike. U pojedinim kozerijskim filmovima pripovjedna struktura razvijena je do te mjere da počinje sličiti pripovjednoj strukturi dugometražnih igranih filmova koji posjeduju labaviju pripovjednu strukturu i razvijaju manje složene priče iz ljudske svakodnevice (tzv. „kriške života“). Jedan takav primjer jest film *Studentski dani* (Davor Šošić, 1958, HRV), u kojemu pratimo tipičan život studenta koji dolazi studirati u veliki grad kroz njegove kratke dogodovštine tijekom studiranja sve do diplomiranja (štednja zbog ograničenih financija, izlazak s djevojkom, studentski poslovi, traženje budućeg zaposlenja itd.). Pripovijedanje u ovom filmu razvija se kroz očito glumljene prizore te kroz naratorov govor koji duhovito opisuje i komentira glumljene zgode razvijajuću zaokruženu priču o tipičnoj borbi studenta da se snađe u izazovima odraslog, samostalnog življenja. U filmu *Za volanom* (Branislav Bastać, 1958, CG) kroz šaljivi naratorov govor i glumljene prizore pratimo putovanje putničkim autobusom, odnosno, komunikaciju između vozača i putnika te interakcije među putnicima za vrijeme putovanja (na primjer, vozač sudjeluje u rješavanju križaljki putnika, đaci smetaju odraslim putnicima svojom zaigranošću). Struktura filma sličí klasičnom igranom filmu *H – 8* (Nikola Tanhofer, 1958, HRV), ali sa znatno manje razvijenim pričama i karakterima likova, jer ovdje se ipak radi o filmu s dokumentarnim ciljem prikaza tipičnog putovanja putničkim

autobusom po Crnoj Gori, ciljem koji se ostvaruje uz pomoć maštovitih i zabavnih pripovjednih postupaka.

U filmu *Videno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954, HRV) pratimo „kriške života“ stanovnika i posjetitelja Griča u jednom danu kroz očito glumljene prizore koji se mjestimično razvijaju u kratke priče (vojnici koji se upucava djevojci; susjede koje se svađaju uz smijeh prolaznika; momci koji pokušavaju uspostaviti komunikaciju s djevojkama iz internata itd.) Još razvijeniji primjer ovakva narativnog postupka jest film *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV) u kojem pratimo što se događa s raznim građanima Rijeke tijekom jednog dana. Pratimo radnika u brodogradilištu Ivu na putu prema poslu, na radnom mjestu i na sastancima sa svojom djevojkom, barbu Pepina i njegove svakodnevne aktivnosti te sukob s njegovom ženom Marijom, kapetana remorkera Dušana na radnom mjestu i njegova sina Niku u školi te njih dvojicu skupa na Dušanovu radnom mjestu i u slobodno vrijeme, nosača Ferdu koji postane turistički vodič turistu kojem nosi prtljagu, prostitutku kako ide na posao po noći i vraća se ujutro te mljekarice koje idu na posao ujutro i vraćaju se navečer. Ove aktivnosti prikazuju se u obliku pripovijedanja rudimentarnih kratkih priča. Najrazvijenija je priča o Pepinovoj supruzi Mariji koja se zapričala s poznicama, ogovarajući s njima sugrađane te radi toga zakasnila u kupnji namirnica i pripremi ručka zbog čega se suočila s Pepinovom ljutnjom. Tu su i manje razvijene priče o dječaku Niki koji na ispitivanju u školi koristi šalabahter, zatim o istom dječaku koji igrajući se na ulici zasmeta i razljuti barbu Pepina (u ovoj priči spajaju se dva lika iz različitih priča), o nosaču Ferdi koji objašnjava turistu kako Rijeka sada pripada Jugoslaviji te priča o ljubavnim susretima Ive i njegove djevojke. Sve ove priče prikazane su uz pomoć jasnih vizualnih igranofilmskih elemenata (izrazita, ponekad čak i karikirana gluma; montažno raskadriranje prizora poput upotrebe plana i kontraplana u interakciji likova; upotreba totala kojim se opisuje prostor nakon čega slijede bliži kadrovi radnje u tom prostoru; montažni paralelizmi; upotreba donjih rakursa, subjektivnih kadrova i kadrova upozoravajućih detalja itd.) (fotografija 8).



8. *Jedan dan u Rijeci*

Iznimno važan čimbenik u stvaranju dojma organiziranog, zaokruženog pripovijedanja u filmu *Jedan dan u Rijeci* jest naratorov govor koji se dosljedno koristi pripovjedačkim diskursom („Ive dobiva svoj poljubac, ali ništa više“; „A Teta Marija? Ona brižno ćakula“; „Barba Pepin i brancin su se grdo pogledali“; „Samo će barba Pepin ostati bez ručka“ itd.). S obzirom na to da se ovim postupcima ne stvaraju razvijene priče s razrađenim likovima, složenim emocijama i snažnijom identifikacijom s likovima, jasno je da se ne radi o tipičnom igranom filmu, već o kozerijskom filmu u kojem je prisutna dokumentarnost, odnosno dokumentarni cilj prikaza grada Rijeke. On je vrlo dobro ostvaren jer kroz prikaz likova i njihovih rudimentarnih priča saznamo mnogo o samom gradu Rijeci. Prikazani su najvažniji dijelovi Rijeke (luka, riva, brodogradilište, predio grada Žabica s autobusnim kolodvorom, uske ulice, tržnica, ribarnica, pojedine kulturne znamenitosti i muzeji itd.). Prikazano je bogatstvo riječkih prometnih veza (brodovi, autobusi, trolejbusi, vlakovi), neka karakteristična riječka zanimanja (pomorac, radnik u brodogradilištu, mljekarica, domaćica, prostitutka), riječki ritam života (rano ustajanje, posao, tradicionalni odmor nakon ručka, večernje opuštanje), aktivnosti u slobodno vrijeme (boćanje, kartanje, opijanje, ribolov, izlazak u kazalište, izlazak u noćni klub, izleti na Trsat), žučljivi primorski temperament Riječana itd. *Jedan dan u Rijeci* ogledni je primjer kozerijskog filma, odnosno, filma u kojem se ležernim i duhovitim pripovijedanjem uz pomoć naratorova govora i slikovnih igrano-filmskih postupaka ostvaruje dokumentarni cilj filma.⁷¹ Postupak pripovijedanja kroz „kriške života“ ostvaruje se i u filmovima *Nedjelja, grad i vojnik* (*Nedjelja, grad i vojnik*, Stjepan

⁷¹ Detaljnu analizu igrano-filmskih postupaka u filmu *Jedan dan u Rijeci* i ulogu tih postupaka u ostvarivanju dokumentarnog cilja filma vidi u: Kukoč, 2007.

Zaninović, 1962, SRB) o dogodovštinama vojnika za vrijeme izlaska u grad tijekom slobodnog vremena, u filmu *Junaci volana* (Ivo Vrbanić, 1962, HRV) o svakodnevnim neodgovornim postupcima jednog neopreznog vozača te u filmu *Logor radosti* (Vladan Slijepčević, 1956, SRB) o dogodovštinama mladih polaznika ljetnoga kampa.

U prošlom poglavlju detaljnije su opisani brojni primjeri filmova u kojima su pripovjedni postupci toliko razvijeni da u mnogim situacijama igranost dominira nad dokumentarističnošću (*Mali oglasi*, *Opasne igre*, *Baltazar ljetuje* itd.), no dokumentarni ciljevi su u njima i dalje prisutni.

7. 2. 2. Pripovijedanje u prošlosti i sadašnjosti

Film je ponajprije vizualni medij i pripovijedanje u njemu redovno se odvija kroz slike i ono što se događa u slici (gluma, dijalози) te izmjenom tih slika u vremenu (montaža). Međutim, u filmovima se često pojavljuje i izvanprizorni naratorov govor koji sudjeluje u pripovijedanju. Gilić zaključuje da „kada čujemo komentar, osobito ako ga možemo pripisati pripovjedaču, a ponajviše ako je taj pripovjedač lik u priči, vrlo često imamo dojam da nam se slijed slike i zvuka obraća“ (2007: 94). Sarah Kozloff smatra da, čak i u slučaju da je naratorov govor u igranom filmu prisutan kratko, na primjer, samo na početku filma, gledatelj i dalje ima osjećaj da je cijeli film ispričan iz perspektive naratora, jer je „naratorov glas kao jaki parfem – mala količina doseže daleko“ (1998: 45-46). U kozerijskom filmu, pak, naratorov govor prisutan je tijekom cijelog filmskog izlaganja. Iako se pripovijedani događaji razvijaju u slici filma, a naratorov govor te događaje više komentira nego što ih prepričava kao narator u književnom djelu, gledatelj u kozerijskom filmu često ima vrlo čvrst dojam da je film naratorova priča, odnosno, slijed događanja koje nam prepričava narator. U većini igranih filmova s naratorovim govorom, kao u književnosti, pripovijedanje se odvija kao pričanje događaja koji se dogodio u prošlosti. Analizirajući vrste pripovijedanja u književnosti, naratolog Gérard Genette ovakvu vrstu pripovijedanja naziva *naknadno pripovijedanje* (1980: 217-220). U većini kozerijskih filmova naratorov govor komentira događaje u slici kao da se događaju sada, pred očima naratora. Na primjer, u turističkom filmu *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV) narator komentira turistovo udvaranje turistkinjama i ostale doživljaje turista u slici kao da se događaju sada i ovdje („on je manijak u zavođenju“; „dan mu je bio plavokos, a noć mu je crne kose“; „ona žuri da vidi još od te divne arhitekture“ itd.). Čak i kada narator upotrebljava perfekt da bi opisao što se događa u slici („dok barba žuri da ostale smjesti, putnik je ostao na

obali svojih želja“ itd.), ostvaruje se dojam da pripovijeda o nečemu što se upravo sada događa. Sličan je primjer film *Što je to radnički savjet* (Dušan Makavejev, 1959, HRV) u kojemu je narator lik dječaka koji sa svojom sestrom Majom obilazi tvornicu Kraš. Njih dvoje u zadnjoj sceni filma skrivečki promatraju sjednicu radničkog savjeta tvornice i narator dječak je prepričava („Maja je odmah prepoznala strica Đuru iz odjela kakaovca“; „novi se proizvodi probaju, iz laboratorija donijeli su na probu doboš torte“; „oni sada dijele čisti prihod iz prošle godine“; „iz odjeljenja čokolade traže novac za nove mašine“; „baš ćemo vidjeti hoće li prevagnuti lični ili zajednički interes“). Radi se o vrsti pripovijedanja u prezentu, koju Genette naziva *istovjetno pripovijedanje* i koje se vrlo rijetko pojavljuje kako u književnosti tako i na filmu (ibid.: 217-219). U kozerijskom filmu ono je učestalo i odgovara njegovoj dokumentarnosti. Naime, cilj kozerijskog filma nije ispričati neku elaboriranu fikcijsku priču, već kroz rudimentarne fikcijske priče ukazati na ono što se može dogoditi i vjerojatno se događa u svijetu, odnosno, ukazati na društvenu stvarnost. Istovjetno pripovijedanje, samim tim što pripovijeda ono što se događa „sada i ovdje“. prikladan je oblik pripovijedanja koje sugerira stvarne društvene događaje, jer sadašnjost sugerira stvarnost, slično kao što televizijski prijenos uživo sugerira nešto što se događa u stvarnosti.

Ipak, prikazati što se u stvarnom svijetu događa ili se može dogoditi moguće je i kroz pripovijedanje događaja iz prošlosti, pa kozerijski filmovi nerijetko upotrebljavaju i naknadno pripovijedanje. Ono se najčešće upotrebljava kada naratorov govor pripada nekom liku u filmu, odnosno, kada lik u filmu pripovijeda o nečemu što mu se dogodilo. Pritom je pripovijedanje o prošlosti redovno snažno povezano sa sadašnjošću time što se na početku filma prikazuje točka iz koje kreće pripovijedanje, koju Genette naziva *polazišna točka* (ibid.: 45). Pripovijedanje o prošlim događajima tako postaje način kako prenijeti neku obrazovnu ili odgojnu poruku vezanu za aktualni, sadašnji trenutak. Tako u odgojnom filmu o prometu *Put nije samo vaš* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) na početku i na kraju filma vidimo u sadašnjosti lik vozača koji u ostatku filma kroz naratorov govor praćen slikom pripovijeda o svojem sudjelovanju u prometnoj nesreći i onome što je iz tog iskustva naučio. Na sličan način u filmu *Opasne igre* (Nikša Fulgosi, 1963) na početku i na kraju filma vidimo naratora koji se, vidjevši u sadašnjosti svojeg poznanika bez noge, počinje prisjećati kako je svjedočio prometnoj nesreći u kojoj je ovaj izgubio nogu, kao upozorenje svima koji odluče biti neoprezni u vožnji automobila. Mnogi kozerijski filmovi vrlo maštovito razvijaju polazišne točke. U turističkom filmu *Odmor u Hrvatskoj* (Zvonimir Berković, 1981, HRV) na početku filma vidimo dječaka koji svojim prijateljima prepričava dogodovštine s ljetovanja kao

primjer tipičnog prekrasnog ljetovanja u Hrvatskoj. Te dogodovštine vidimo u obliku obiteljskog filma koji im on uz pomoć kućnog projektora prikazuje i komentira ga, a tijekom filma se nekoliko puta slikom vraćamo na polazišnu točku pripovijedanja, kadar dječaka i njegovih prijatelja uz projektor. U turističkim filmovima *Iz snijega među cvijeće* (*Iz snega v cvetje*, Jože Bevc 1962, SLO) i *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV) također se radi o naratorima koji svojim poznanicima prepričavaju dogodovštine s ljetovanja, pri čemu se u potonjem filmu narator i njegov prijatelj ne vide, a polazišna točka pripovijedanja suptilno je sugerirana prvim kadrom filma, koji predstavlja prizor glavnog zagrebačkog trga videna kroz staklo. Sugerira se da se radi o perspektivi iz kafića u kojem jedan poznanik drugom kroz naratorov govor, uz povremene komentare drugog poznanika, prepričava svoja iskustva s ljetovanja.

U pojedinim filmovima sadašnja polazišna točka pripovijedanja toliko je razvijena da se u njoj, zapravo, odvija pripovijedanje, koje se prekida retrospekcijama o prošlosti, odnosno, pripovijedanjem događaja koji su se dogodili prije polazišne točke pripovijedanja, koje Genette naziva *analepsama* (1980: 40). Tako je u odgojnom filmu o prometu *Čuvaj se čašice* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) radnja smještena u sadašnjost bolnice u kojoj se vozač suočava s posljedicama nesreće koju je uzrokovao, a u analepsi se prisjeća te nesreće. U odgojnom filmu o prometu *Drugarstvo na putu* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV) radnja se odvija u sadašnjosti u kojoj vozača zaustavi prometna policija. On se u analepsama počinje prisjećati što je sve radio tog dana da pokuša shvatiti zbog čega ga je policija zaustavila. U oba slučaja radi se o objašnjavačkim analepsama, čija je svrha pojasniti radnju u sadašnjosti, odnosno, pronaći u prošlosti razloge događaja u sadašnjosti (ibid.: 232). Te igranofilmske analepse pomažu pojasniti informativnu, obrazovnu ili odgojnu poruku filma. Objašnjavačka analepsa pojavljuje se i u kozerijskim filmovima u kojima analepsa nije sjećanje samog lika, već pojavu analepse potiče naratorov govor koji nije lik. Tako se u turističkom filmu *Tajna* (*Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO) naratorica pita što muči čovjeka čiju svakodnevicu pratimo, da bi nam se kroz analepse slikom i govorom duhovito objasnilo da je spiskao svoju uštedevinu te ne može ići na godišnji odmor, dok svi njegovi poznanici mogu. U odgojnom filmu *Radi onoga jutros* (Radenko Ostojić, 1951, HRV) naratorov govor potiče pojavu analepsi u kojima se pokazuje da su pojedini radnici kažnjeni zbog nesavjesnog izvršavanja dužnosti na svojem radnom mjestu.

Zanimljivo je da se u kozerijskom filmu čak pojavljuju i djelomične *prolepse*, odnosno, pripovijedanje događaja koji se događaju u budućnosti (ibid.: 40), što je još jedan primjer

izrazite stilske slobode kozerijskog filma. Radi se o hipotetskim prolepsama u kojima likovi zamišljaju što bi se moglo dogoditi u budućnosti. U filmu *Večeras u šest* (Aleksandar Arandžević, 1961, SRB) radnja se odvija u trenucima prije sjednice radničkog savjeta jednog poduzeća. Predsjednik radničkog savjeta zamišlja kako bi bilo najbolje potrošiti višak financijskih sredstava, a nakon toga vidimo vizualizirane i prijedloge koji mu nude ostali članovi savjeta (od unapređenja tvornice i zdravstvene zaštite do izgradnje bazena i podjele radnicima viškova). Nakon toga vidimo vizualizirane posljedice odluke koju je donio predsjednik. Kraće hipotetske prolepse vidimo i u filmu *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV), u jednom kadru u kojem narator zamišlja kako će se upotrebljavati novosagrađeni most te u filmu *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV) u kojem naratorica djevojčica zamišlja kako bi mogli rasporediti namještaj u njihovu novom stanu.

7. 2. 3. Fokalizacija

Na primjeru analepsa i prolepsa iz perspektive likova uočavamo postojanje još jednog elementa stilske slobode kozerijskog filma: upotrebu fokalizacije, odnosno, pripovijedanja iz nečije perspektive. Fokalizacija se pojavljuje u značajnom broju kozerijskih filmova. Genette u svojoj knjizi *Narrative Discourse: An Essay in Method* razrađeno piše o vrstama fokalizacije u književnosti (ibid.: 189-212). Većina kozerijskih filmova jest *nefokalizirana*, odnosno, posjeduje *nultu fokalizaciju*, što znači da pripovjedač nije ograničen nečijom perspektivom, već je pretpostavljeno „sveznajući“ (ibid.: 189). Gilić govori o poteškoćama filmskog pripovjedača da bude sveznajući jer film teže može proniknuti u misli i osjećaje likova, ali pritom spominje razne načine na koji film sugerira ili čak prikazuje unutarnji život likova (snovi, maštanja, ali i sva ostala filmska izražajna sredstva, poput glume, dijaloga, rasvjete, položaja kamere ili kostimografije). Pritom ističe mogućnost kojom se film povremeno koristi, a to je da nas naratorov govor izravno informira o mislima i osjećajima likova (2007: 66-67).

Kozerijski filmovi koriste se raznim sredstvima da ostvare dojam sveznanja svojega nefokaliziranog pripovjedača, odnosno, dojam nulte fokalizacije. Kao u igranim filmovima s naratorom, nefokalizirani naratorov govor u kozerijskom filmu povremeno nam sveznajuće otkriva misli i osjećaje likova. Tako nam u filmu *Tramvaj dvojka* (Oto Deneš, 1958, SRB) naratorov govor otkriva da lik starca ne voli tramvaje i opiše radi kojeg drugog razloga ide na tramvajsku stanicu. U filmu *Bura* (Obrad Glušćević, 1958, HRV) narator opisuje o čemu starac sanjari dok gleda obješene plahte na sušilu koje ga podsjećaju na jarbole, a u filmu

I.T.M. – I Mali Toma je ispunio želju (Boško Vučinić, 1957, BiH) naratorov govor otkriva nam unutarnje reakcije dječaka Tome u posjetu tvornici (priča kako Toma zaključuje da se radnici igraju pijeskom kao djeca, da bi Toma volio vidjeti prostoriju u koju ne može ući, da ipak savlada strah i krene itd.). U filmu *Večeras u šest* uvid u misli likova nije samo sporadičan, već nam tijekom većeg dijela filma narator uz pomoć slikovnih prizora otkriva kako likovi zamišljaju da bi se trebao utrošiti višak finansijskih sredstava u poduzeću. U pojedinim filmovima naratorov govor doslovno citira misli likova. U filmu *Pješaci, čuvajte svoje živote* otkriva misli pješaka da bi nam pokazao kako rastreseno misle o svim drugim stvarima umjesto da paze na promet („što ću da kuvam“, „asti, Hajduk je pobidila Zvezdu usred Beograda“ itd.), a na sličan način u filmu *Ravnodušnost na ulicama* naratorov govor citira misli prolaznika da bi nam prikazao njihovu nezainteresiranost da upozore neopreznu djecu u prometu („Kladim se da će ova mala dospeti pod točkove automobila. Ma, gde sad da kupim šibice.“, „Za život ovog deteta ne dam više ni pet para. Jao, moram svakako večeras u bioskop da vidim ovu lavicu“).

S obzirom na to da se u kozerijskim filmovima naratorov govor pojavljuje učestalo tijekom filma i s obzirom na to da u mnogim kozerijskim filmovima imamo prisutnost priče i likova, moglo bi se očekivati da će se naratorov govor češće koristiti mogućnošću da, kao u književnosti, opisuje misli i osjećaje likova. Međutim, to se događa rijetko, i to bez razvijenijih uvida u unutarnji život likova. Razlog tomu možemo potražiti u činjenici da kozerijski filmovi nemaju složene, bogato okarakterizirane likove, jer im oni nisu ni potrebni. Kozerijski filmovi razvijaju razmjerno jednostavne likove da bi nam kroz jednostavne priče ispričali nešto o društvenoj stvarnosti, obrazovali nas ili podučili. Koristeći se svojom stilskom slobodom, oni povremeno opisuju unutarnji život likova, ali bez želje za složenijim uvidima u karaktere tih likova.⁷²

Mnogi kozerijski filmovi poigravaju se mogućnostima *unutarnje fokalizacije*, odnosno, pripovijedanja iz perspektive lika (Genette, 1980: 189-190). Međutim, ni kroz unutarnju fokalizaciju u kozerijskim filmovima ne dobivamo složeni uvid u misli i osjećaje likova fokalizatora, već fokalizacija iz njihove perspektive ponajprije služi da bi se opisala društvena stvarnost ili kroz jednoobrazan karakter fokalizatora prenijela propagandna ili obrazovna poruka.

⁷² Mogli bi zaključiti da mnogi kozerijski filmovi imaju Genetteovu kategoriju vanjske fokalizacije (pogled izvana koji ne može otkriti osjećaje i misli likova) (1980: 190-191), ali ograničenje uvida u unutarnji život likova u kozerijskom filmu prije je rezultat spomenutog nedostatka potrebe za takvim uvidom nego planirane vanjske fokalizacije.

Također, upotrebu kategorije *unutarnje fokalizacije* u kozerijskim filmovima treba shvatiti sa zadržkom. Naime, u kozerijskim filmovima većinom dominira nulta fokalizacija, odnosno, „objektivna“ stvarnost koju vidimo u slici filma, koja se u mnogim filmovima više ili manje obogaćuje umetanjem unutarnje fokalizacije, i to najčešće kroz naratorov govor iz perspektive nekog lika, bilo da je narator sam lik, bilo da heterodijegetski narator (narator koji nije lik) preuzima perspektivu lika. Dok u književnosti imamo samo razinu napisane riječi, film može imati dvije različite razine u kojima se fokalizacija može pojavljivati – razinu slike i razinu naratorova govora. O nečemu sličnome u književnosti Genette piše kad navodi Henryja Jamesa i njegovo isticanje razlike između pokazivanja (*showing*) i prepričavanja (*telling*) u književnom djelu (ibid.: 162-166). Pokazivanje bi u književnosti u najčišćem obliku bila izmjena dijaloga bez označivanja početka dijaloškog dijela („reče“, „pita“) ili u manje čistom obliku opis nečega, a prepričavanje u najčišćem obliku bilo bi pričanje o nečemu što se dogodilo, bez upotrebe opisa ili dijaloga. Međutim, ovdje se radi o metaforičkoj upotrebi riječi „pokazivanje“ jer u književnosti ne možemo doslovno nešto pokazati. U filmu se kroz sliku doslovno događa pokazivanje nekoga ili nečega. Također, u književnosti ne možemo paralelno imati pokazivanje i prepričavanje. U filmu možemo, jer uz prikazivanje kroz sliku paralelno se može kroz naratorov govor razvijati prepričavanje. Zbog toga se u filmu fokalizacija može odvijati na dvije razine istodobno, na razini slike i na razini naratorova govora. Kada se na razini slike upotrebljava jedna vrsta fokalizacije, a na razini naratorova govora druga vrsta fokalizacije, možemo govoriti o *dvostrukoj fokalizaciji*.⁷³

Kozerijski film koristi dvostruku fokalizaciju u kojoj nam slika prikazuje nefokaliziranu vanjsku „stvarnost“, odnosno, nultu fokalizaciju, a naratorov govor unutarnju fokalizaciju iz perspektive nekog lika. Tako u turističkom filmu *Sunčani Jadran* vidimo u slici vrlo standardne prizore turističke ponude Jadrana, dok u naratorovu govoru jedan narator govori o prednostima ljetovanja na Jadranu, a drugi narator kroz blažu unutarnju fokalizaciju komentira što bi se njemu i njegovoj obitelji najviše svidjelo na godišnjem odmoru. Unutarnja fokalizacija naratorova govora koristi se da bi se njome obogatili standardni prizori Jadrana „viđeni“ iz nulte fokalizacije, stvorila razigrana cjelina i time osnažila propagandna efektnost

⁷³ Genette upotrebljava taj termin opisujući scenu iz Proustova romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* u kojoj glavni lik opisuje svoje misli i samo ono što on vidi (fokalizacija iz njegove perspektive), ali ubrzo nakon toga počne opisivati i misli lika gospođe Vinteuil (fokalizacija iz perspektive gospođe Vinteuil) (1980: 208-209). Fokalizacije iz perspektive pripovjedača Marcela i perspektive gdje Vinteuil događaju se odmah jedna iza druge, skoro paralelno (ne doslovno paralelno, što je u književnosti nemoguće) pa je Genette zbog toga ovaj postupak nazvao *dvostruka fokalizacija*. U filmu je moguć doslovni vremenski paralelizam različitih vrsta fokalizacije, pa se ovaj termin čini čak i primjerenijim za film nego za književnost.

filma. Još jedan blaži primjer dvostruke fokalizacije jest film *Moja prva vožnja* (Vladimir Pavlović, 1963, HRV) posvećen prikazu školovanja za vozače i iskustvima jedne vozačice početnice. Dok u slici vidimo nefokalizirane prizore autoškole, prometa u Beogradu i vozačice koja se vozi kroz Beograd tijekom svoje prve vožnje automobilom, na razini naratorova govora lik vozačice početnice komentira gradski promet i prometna pravila. Njezini komentari većinom su odraz općih stavova (ljudi često koriste auta, noćni promet je opasan, nije lijepo raditi prometne prekršaje), ali zaigran i duhovit način na koji ih ona izriče te povremeni opisi njezinih emocionalnih stanja (ponos zbog položena vozačkog ispita, uzbuđenost zbog prve vožnje) razvijaju određeni dojam osobnog pogleda, odnosno, dojam njezine unutarnje fokalizacije. Snažniji primjer dvostruke fokalizacije jest film *Cipol od porta* (Branko Kalačić, 1972, SRB) u kojemu se slikovni prizori sastoje od jednostavnih i jednoobraznih nefokaliziranih prizora ribiča koji sjedi na molu i lovi ribe te prizora riba koje se motaju oko njegove udice i mamca, dok naratorov govor pripada antropomorfiziranoj ribi ciplu koja se na dalmatinskom narječju izruguje ribiču, koji je zbog njezine mudrosti ne može uloviti, te upozorava i žali ostale naivne ribe koje su se dale uloviti na mamac. Dvostruka fokalizacija u ovim primjerima zapravo je rezultat spajanja fikcijskog i dokumentarnog u kozerijskom filmu, pri čemu slikovni dio predstavlja dokumentarni dio filma, a unutarnja fokalizacija kroz naratorov govor predstavlja fikcijski dio filma.

Međutim, u pojedinim kozerijskim filmovima unutarnja fokalizacija ne odvija se samo na razini naratorova govora, već se prelijeva i na slikovni dio filma. U filmu *Kad bi ribe* (Oto Deneš, 1960, SRB) takav je početak filma u kojem se kamera fokusira na letargično lice riječnog ribara koji se dosađuje, pri čemu ugođaj filma odgovara njegovu osjećaju dosade, te nakon toga na tragove žudnje na njegovu licu dok kroz subjektivni kadar gleda lijepu djevojku kraj njega kako se svlači (fotografija 9). Nakon toga ribič utone u san i ostatak filma jest njegov san u kojem ga lijepa djevojka kao riječna vila vodi po raznim riječnim ribolovnim područjima Srbije, ali ovaj dio više je nefokalizirani propagandni prikaz mogućnosti ribolova u Srbiji nego ribičev fokalizirani san.



9. Kad bi ribe

U filmu *Put nije samo vaš* (Nikša Fulgosi, 1963, HRV) cijelo vrijeme nam naratorov govor lika vozača nudi svoju ciničnu kritičnu perspektivu na ponašanje seljaka u prometu uz prisutnost njegovih subjektivnih i polusubjektivnih kadrova iz auta, a u sceni u kojoj se nađe u seoskoj kočiji punoj neodgovornih i pripitih svatova, ne samo naratorov govor, već i slikovno-montažni postupci odražavaju njegov strah od udesa (kako raste vozačev strah, ubrzava se montažna izmjena kadrova svatova i planovi postaju sve krupniji što odražava njegovu sve veću paniku). U filmu *Djevojke bez momaka* (*Devojke bez momaka*, Vera Jocić, 1963, SRB) naratorica je lik djevojke koja opisuje život u selu bez momaka koji rade u gradu, a vikendom dolaze na selo. Njezina osobna perspektiva osjeća se kroz sjetan naratorov govor o njezinu momku kojeg čeka svaki vikend, ali i kroz slikovni dio filma u kojem dominiraju prizori momaka ili djevojaka koje čekaju momke, gledaju ih dok dolaze i provode slobodno vrijeme u selu. Za razliku od većine filmova u kojima dominira muški pogled, ovdje je dominantan ženski pogled, ali to nije pogled aktivne dominacije ili seksualne žudnje, već pogled pasivnog očekivanja i emocionalne žudnje. U filmovima *Put nije samo vaš* i *Djevojke bez momaka* i dalje u slici dominira nefokalizirani pristup, ali uočljivo je poigravanje unutarnjom fokalizacijom i na razini slike, ne samo na razini naratorova govora. Kao što u ovim filmovima na razini slike dolazi do miješanja nulte i unutarnje fokalizacije, tako u pojedinim filmovima na razini naratorova govora dolazi do miješanja unutarnje i nulte fokalizacije. Najčešće se to dešava zbog toga što autori filma u nekom trenutku odluče zanemariti ograničenu unutarnju perspektivu lika da bi nam kroz tobožnju perspektivu lika, ali zapravo kroz sveznajuću perspektivu nulte fokalizacije, prenijeli neke informacije, obrazovali nas ili

nam nešto propagirali. Takav su primjer filmovi *Bijele žetve* (Krstó Škanata, 1958, HRV), *Sunčani Jadran* i *Što je to radnički savjet*.

Film koji se dosljednijom upotrebom viđenja događaja iz perspektive jednog lika približava definiciji filma napravljenog dominantno kroz unutarnju fokalizaciju (i na razini slike i na razini naratorova govora) jest *Odmor u Hrvatskoj*. U njemu lik dječaka prepričava svoje doživljaje s ljetovanja i pokazuje prijateljima snimke ljetovanja koje su on i njegovi roditelji snimili obiteljskom kamerom. Njegov naratorov govor dosljedno je dječji („svaka čast crkvama, ali meni je plaža glavni štos“, „kupaš se u bazenu i vani gledaš more, za krepat“) te stalno ispunjen osobnim komentarima i komentarima ponašanja njegovih roditelja. Također, komentari viđenih kulturnih i prirodnih atrakcija dječje su jednostavni, a ako su složeniji, on često istakne da je to čuo od svoje mame ili tate. Veliki broj slikovnih prizora uvjerljivo imitira amatersko nesavršenstvo obiteljskog filma, a da bi bili opravdani kadrovi u kojima se pojavljuje glavni snimatelj dječak ili dječak s mamom ili tatom, na početku filma predstavljeni su nam kadrovi mame i tate kako snimaju, čime se opravdavaju te snimke. Iako se i u ovom filmu u slici i u naratorovu govoru osjeća prisutnost nefokaliziranog turističkog propagandnog filma, autori filma iskazali su netipičnu brigu za što veću dosljednost upotrebe unutarnje fokalizacije. Ona je netipična, jer se unutarnja fokalizacija u kozerijskim namjenskim i ostalim kozerijskim filmovima redovno doživljavala kao još jedan element stilske slobode koji se neobvezno i nedosljedno upotrebljavao da bi se ostvarila što maštovitija i zabavnija filmska cjelina, bez zainteresiranosti za ozbiljnu dosljednu provedbu unutarnje fokalizacije.⁷⁴

Treba spomenuti i primjere *izmjenične fokalizacije*, vrste unutarnje fokalizacije u kojoj se tijekom književnog ili nekog drugog djela fokalizacija premješta s jednog na drugi lik (Genette, 1980: 189-190). Često navođeni primjer u književnosti jest izmjena perspektiva između likova Emme i Charlesa u romanu *Madame Bovary* Gustavea Flauberta (ibid.: 1989), a u filmu izmjena perspektiva između likova ljubomornog supruga i njegove supruge u filmu *Nevjerna žena* (*La femme infidèle*, Claude Chabrol, 1969, FRA/ITA) (Gilić, 2007: 68). Naravno, u kozerijskim filmovima izmjenična fokalizacija jest znatno manje složena, jer su i likovi znatno manje složeni. U filmu *Uspomene jednog ljeta* (*Uspomene jednog leta*, Oto

⁷⁴ Ta nedosljednost ponekad se ne može opravdati stilskom slobodom, već je pokazatelj neuspješne primjene kozerijskih strategija. Primjer toga jest film *Bijele žetve* (Krstó Škanata, 1958, HRV) čiji je cilj bio kroz unutarnju fokalizaciju djeteta, čiji roditelji žive i rade u piranskoj solani, opisati solanu. Manje smeta što naratorov govor dječaka izgovara ženski odrasli glas, a više što je njegova misaona perspektiva rijetko dječja, puna stručnih podataka, složenih sintaktičkih konstrukcija i ambicioznih poetskih usporedbi.

Deneš, 1963, SRB) o proizvodima jugoslavenske industrije namijenjenima uživanju u godišnjem odmoru, naratorov govor naizmjenice pripada perspektivi čak 11 antropomorfiziranih likova industrijskih proizvoda (auto, jedrilica, šator, kolut za plivanje itd.) koji ukratko u duhovitim replikama opisuju sebe i ističu na koji način uživaju u ljetovanju. Složeniji primjer je film *Volan nije za svakoga* (Nikša Fulgosi, 1962, HRV), u kojem se unutarnja perspektiva premješta između naratorova govora vozača kojemu je neugodno što ga njegovi suputnici preziru jer sporo vozi poštujući prometna pravila i naratorova govora njegove djevojke suvozačice koja u svojim mislima izražava taj prijezir, pri čemu njihov naratorov govor prate prizori njihovih grimasa koje odgovaraju njihovim mislima. Sličan postupak Fulgosi je primijenio u filmu *On je za pravo jačega* (1962, HRV) s likovima opreznog i neopreznog vozača.

Zanimljiv je primjer filma *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV) u kojem sveznajući heterodijegetski narator, pripovijedajući o turističkom obilasku srednje Dalmacije, povremeno zanemaruje svoju nultu fokalizaciju i preuzima unutarnju fokalizaciju turista zavodnika kojemu je na pameti zavođenje turistkinja, a ne kulturne znamenitosti. Tako u svojem naratorovom govoru često skreće s opisa turističkih znamenitosti na opise ženskih objekata turista interesa, a skretanje u unutarnju perspektivu turiste prati i slika, često kroz subjektivne kadrove turista. Zanimljiv je slikovno-naratorov primjer promjene fokalizacije iz nulte u unutarnju kadar u kojem pokretna kamera skreće s prizora Dioklecijanove palače na prizor djevojke koju je turist ugledao, pri čemu naratorov govor umjesto isticanja „17 stoljeća“ starosti palače u namjernom lapsusu izgovara „17 proljeća“ (dob ugledane djevojke). Pri kraju filma dominiraju prizori kulturnih znamenitosti, jer se izmjeničnom fokalizacijom fokus premješta na perspektivu francuske turistkinje zainteresirane za arhitekturu, ali se i njezin subjektivni pogled na kraju usmjeri na isklesano tijelo lokalnog ribara, uz dvosmisleni usklik naratorova govora „Quel architecture!“. Perspektiva muške seksualne žudnje premješta se, barem nakratko, na perspektivu ženske žudnje.

U nekim primjerima unutarnje fokalizacije kozerijski filmovi izrazitije se koriste karakteristikom ograničenog znanja lika iz čije se perspektive pripovijeda. U filmu *Ne spavaju svi noću* (Branko Belan, 1951, HRV) naratorov govor razgovor je vodiča i dječaka kojemu vodič riječju i slikom objašnjava da postoje ljudi koji rade noćna zanimanja, a film počinje scenom iz perspektive dječaka koji se pita zašto se susjed vraća doma ujutro (prizor se sastoji od kadra u kojem se vidi samo dječak i donji dio tijela tajanstvenog susjeda te krupni plan upitnog dječjeg pogleda). Dok se ovdje radi samo o početku filma, u filmovima

Drugarstvo na putu (Nikša Fulgosi, 1962, HRV) i *Logor radosti* (Vladan Slijepčević, 1956, SRB) ograničeno znanje, odnosno, neznanje proteže se tijekom cijelog filma. U prvom filmu naratorov govor pripada vozaču koji iskazuje panični strah jer ne zna zašto ga je policija zaustavila te ostatak filma provede prisjećajući se svih prometnih prekršaja koje je napravio u zadnje vrijeme dok ne otkrije razlog. U filmu *Logor radosti* naratorov govor filma pripada jednom od polaznika ljetnog omladinskog kampa koji se, uz duhovite opise ostalih aktivnosti u kampu, koncentrira na neslane šale koje jedno drugom priređuju prijatelji Slavko i Rade i pita se zašto se prijatelji međusobno zadirkuju. U jednoj sceni izriče neznanje oko uzroka Radine sporosti tijekom planinarenja da bi nam se kasnije otkrilo da je uzrok kamen koji je Slavko stavio Radi u ruksak. Na kraju narator, zahvaljujući tome što slika napusti unutarnju fokalizaciju i sveznajuće nam prikaže ono o čemu Rade mašta, otkrije da je uzrok njihove svađe bitka oko naklonosti djevojke Nene. Poigravanje ograničenom perspektivom i njezino kombiniranje sa sveznanjem još je jedan pokazatelj stilske slobode kozerijskih filmova.

Posebno zanimljivo korištenje ograničene fokalizacije u kozerijskim filmovima jest upotreba kategorije nepouzdanog pripovijedanja. Nepouzdanost pripovijedanja događa se kada „ima razloga sumnjati u činjeničnu istinitost ili vrijednosno-konotacijske sugestije pripovjedačeva izlaganja“ (ibid.: 109). Nepouzdanost pripovijedanja u kozerijskom filmu ponajprije se odnosi na naratora koji nije sposoban uvidjeti neke činjenice, odnosno, stvarno stanje društvene stvarnosti (usp. Kozloff, 1998: 112-116). Zbog toga ga možemo prozvati naivnim naratorom. U takvim filmovima često se stvarno stanje otkriva u slici filma, pa možemo opet govoriti o dvostrukoj fokalizaciji. U dosadašnjim primjerima dvostruke fokalizacije nefokalizirani slikovni dio filma i unutarnja fokalizacija naratorova govora uglavnom su se poklapali, odnosno, informacije u slici i informacije koje je iznosio naratorov govor nisu jedna drugoj proturječile. Informacije dobivene unutarnjom fokalizacijom naratorova govora obogaćivale su, a ponekad i mijenjale dojam dobiven samom slikom, kao u filmu *Cipol od porta* u kojem su neutralni, nefokalizirani prizori plivanja riba oko udice uz pomoć naratorova govora iz perspektive cipla postali bitka između života i smrti, ali nije bilo proturječnosti među njima.

U filmovima s nepouzdanim, naivnim naratorom često se događa proturječnost između slike i govora. Tako u filmu *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV) uočavamo proturječnost između naivno oduševljena naratorova govora djevojčice o novom stanu i stvarnosti skučenih stambenih uvjeta. U reklamnom filmu o Podravci *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, HRV) prisutna je proturječnost između naratorova govora antropomorfiziranog pijetla koji pogrešno opisuje „negativnosti“ Podravine i Podravke, dok nam slika i naše osobno

gledateljsko znanje otkrivaju da se zapravo radi o pozitivnim karakteristikama Podravine i Podravke. U filmu *Bijele padine* (*Bele padine*, Milorad Gončin, 1964, SRB) lik vojnika nije nepouzdan zbog svoje naivnosti i neznanja, već namjerno laže. On svojim poznanicima u planinskoj gostionici priča kako je u sklopu vojnog roka postao sjajan skijaš, dok slika razotkriva suprotno.

Nepouzdan i naivni pripovjedač ne pojavljuje se samo u filmovima s unutarnjom fokalizacijom kroz naratore-likove, već i u filmovima bez fokaliziranog naratorova govora. Tako u filmu *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV) heterodijegetski naratorov govor opisuje odlazak Jugoslavena u Trst kao rezultat njihove želje za upoznavanjem tršćanske kulture, povijesti i gastronomije, ali slika otkriva da Jugoslaveni idu u Trst samo radi kupovine jeftine robe. Film *Cherchez la femme* (Zvonimir Berković, 1968, HRV) složeniji je primjer nepouzdanosti heterodijegetskog naratora. Dok narator iskazuje naivno oduševljenje trijumfalnim uspjesima socijalizma, slikovni dio filma asocijativna je kompilacija prizora koji posredno sugeriraju neuspjeh jugoslavenskog socijalističkog projekta.

Nepouzdanost naratorova govora u spomenutim filmovima većinom pripada kategoriji *ideološke nepouzdanosti* „zasnovane na pripovjedačevim predrasudama ili zbunjenosti“ (Gilić, 2007: 111), odnosno, ona je zasnovana na njihovim ideološkim predrasudama o ispravnosti socijalističkih ideologema i trijumfu socijalističkih reformi (djevojčica u filmu *Moj stan*, pijetao u prvom dijelu filma *Balada o pijetlu*, heterodijegetski naratori u filmovima *Vodič kroz Trst* i *Cherchez la femme*). Nepouzdanost naratorova govora filma *Bijele padine*, pak, pripada kategoriji *stvarne nepouzdanosti* „zasnovanoj na pripovjedačevoj nemogućnosti ili nevoljkosti izlaganja događaja što su se stvarno dogodili“ (ibid.: 111) jer narator u tom filmu zna, ali ne želi reći istinu. Naratorov govor *Mog stana* također ima elemente *stvarne nepouzdanosti* zbog nemogućnosti djevojčice da zbog svoje dobi shvati stvarno stanje stvari. O kakvoj god vrsti nepouzdanosti se radilo, u svim spomenutim filmovima, osim u filmu *Bijele padine*, nepouzdanost naracije služi ironijskom komentaru socijalističkog društva, što je prilog Gilićevoj tvrdnji da je „nepouzdana naracija svakako ironijska pripovjedna forma“ (ibid.: 112). Dok u filmu *Moj stan* slika jasno otkriva stvarno stanje stvari, u filmovima *Vodič kroz Trst*, *Cherchez la femme* i *Balada o pijetlu* slika sama ne otkriva uvijek „istinu“, zbog čega je dodatni misaoni angažman gledatelja nužan da bi se do kraja otkrila ironija naratorova govora. O ovim filmovima znatno više riječi bit će u poglavlju o autorskim kozerijama.

7. 2. 4. Pripovjedne razine

Na stilsko bogatstvo kozerijskih filmova ukazuje i raznolika upotreba pripovjednih razina. Upotrijebit ćemo model pripovjednih razina Gérarda Genettea (1980: 227-234, 243-252). Taj model primijenit ćemo ponajprije na načine na koji se naratorov govor pojavljuje u kozerijskom filmu jer, kako smo već uočili, naratorov govor temelj je pripovijedanja u većini kozerijskih filmova koji posjeduju priče. Narator kozerijskog filma, odnosno verbalni pripovjedač, može biti odsutan iz priče (heterodijegetska razina) ili može biti lik priče (homodijegetska razina). Narator kozerijskog filma može se nalaziti izvan vremena priče filma (ekstradijegetska razina) ili se može nalaziti u vremenu priče (intradijegetska razina). Posljedično, moguće su četiri kombinacije: ekstradijegetski heterodijegetski narator (pripovijeda priču izvan vremena priče i odsutan je iz nje), ekstradijegetski homodijegetski narator (pripovijeda priču izvan vremena priče i njezin je lik), intradijegetski heterodijegetski narator (nalazi se unutar vremena priče i pripovijeda priču iz koje je odsutan) i intradijegetski homodijegetski narator (nalazi se unutar vremena priče i pripovijeda priču čiji je on lik). Ako je narator priče lik, on može biti glavni lik (autodijegetski narator) ili sporedni lik, najčešće svjedok ili promatrač priče (alodijegetski narator). Prva kategorija, ekstradijegetski heterodijegetski narator, u većini slučajeva odgovara kategoriji sveznajućeg pripovjedača, iako i homodijegetski naratori (naratori-likovi) često pokazuju elemente sveznanja, što smo uočili u spomenutim primjerima u kojima oni nadilaze granice svoje unutarnje fokalizacije. U dvjema zadnjim kategorijama radi se o metadijegetskom pripovijedanju, odnosno, likovi u priči pripovijedaju priče u priči.

Treba imati na umu da primjena ovih kategorija u ovom radu neće uvijek biti čvrsto utemeljena jer je Genette primjenjuje na književna djela koja su jasno fikcijski određena, dok se u kozerijskim filmovima radi o smjesi fikcionalnog i dokumentarnog.⁷⁵ Međutim, vjerujemo da je primjena Genetteovih kategorija na kozerijske filmove opravdana jer nam pomaže objasniti stilsku slobodu kojom kozerijski filmovi ubacuju fikcijske pripovjedne elemente u dokumentarno tkivo filma i manipuliraju njima.

Jedan od primjera takve manipulacije u kozerijskim filmovima jest manipulacija pripovjednim razinama, odnosno, prijelazi iz jedne pripovjedne razine u drugu. Na primjer, u filmu *Put nije samo vaš* alodijegetski narator (svjedok promatrač) iz polazišne točke

⁷⁵ Izazovnost primjene Genetteovih naratoloških termina na filmove već smo vidjeli na primjeru upotrebe termina *dvostruka fokalizacija* u opisu prisutnosti fokalizacije u kozerijskim filmovima.

pripovijedanja u sadašnjosti započinje pripovijedati priču koja se dogodila u prošlosti i u kojoj je on sudjelovao. Dakle, on se nalazi izvan vremena priče, predstavlja ekstradijeetskog alodijeetskog naratora. U jednom trenutku narator počne pričati priču kao da se nalazi u vremenu priče, odnosno, kao da je ušao u intradijeetsku razinu priče i pripovijeda iz njezine perspektive. Drugim riječima, on se odjednom prebacio iz naknadnog u istovjetno pripovijedanje. Naime, on se počne izrugivati neopreznim vozačima seoskih kola proričući da bi mogli zbog svoje neopreznosti završiti u novinskom izvještaju o nesreći, nesvjestan da će on također poslije, kao sudionik, biti dio novinskog izvještaja o nesreći. On je u tom trenutku nesvjestan svoje ekstradijeetske perspektive i događanja pripovijeda iz intradijeetske perspektive, odnosno, perspektive sebe u prošlosti. Sličan primjer prebacivanja iz ekstradijeetske u intradijeetsku razinu jest film *Logor radosti* u kojem je narator svjedok promatrač (alodijeetski narator) koji nam pripovijeda priču kojoj je svjedočio u prošlosti, dakle, pripovijeda iz svoje ekstradijeetske perspektive. Međutim, dok nam alodijeetski narator pripovijeda priču, koju vidimo i u slici, u jednom trenutku počne se ponašati kao da ne zna razloge ponašanja likova, iako bi iz svoje ekstradijeetske perspektive trebao biti upoznat s njima, odnosno, kao da pripovijeda priču iz intradijeetske perspektive sebe u prošlosti. Drukčiji primjer prebacivanja u intradijeetsku perspektivu jest turistički film *Iz snijega među cvijeće* (*Iz snega v cvetje*, Jože Bevc 1962, SLO), u kojem je polazišna točka pripovijedanja druženje čovjeka (glavnog lika) i bračnog para tijekom kojeg čovjek kao ekstradijeetski autodijeetski narator počne kroz naratorov govor pripovijedati o svojem završenom ljetnom odmoru u Sloveniji. Za vrijeme njegova pripovijedanja u slici pratimo događaje o kojima on priča, a bračni par kroz naratorov govor počne komentirati te prizore kao da ih doslovno vide, odnosno, kao da se nalaze u njima. Ponašaju se kao da su uspjeli ući u intradijeetsku razinu filma, odnosno, u priču koju lik priča (trenutci odmora koje je narator proveo), iako se nalaze u njegovoj ekstradijeetskoj razini (razgovor s naratorom u njegovoj kući). Ova tri filma primjeri su stilske slobode kozerijskih filmova, odnosno, primjeri kako se kozerijski filmovi potpuno neobvezno ponašaju prema pripovjednim razinama zanemarujući njihovu logiku na račun maštovite manipulacije istima u svrhu stvaranja zaigrane, kreativne cjeline. Osim prebacivanja iz ekstradijeetske u intradijeetsku perspektivu, u pojedinim filmovima isti narator počinje kao neutralni heterodijeetski narator (narator odsutan iz priče), da bi se odjednom, bez najave, pretvorio u homodijeetskog naratora (lik u priči), koji iz svoje osobne perspektive pripovijeda priču. Primjeri takvih filmova jesu *Ribičke razglednice* (*Ribiške razglednice*, Jane Kavčič, 1964, SLO), *Drug telefon* (*Tovariš telefon*, France Kosmač, 1958, SLO) i *Cipol od porta*.

U pojedinim kozerijskim filmovima pojavljuje se i metadijegetsko pripovijedanje (Genette 1980: 231-234), odnosno, *priča u priči*. Tako u filmu *Balada o pijetlu* antropomorfizirani lik pijetla započne kroz naratorov govor pripovijedati legendu o đurđevačkim *picokima*, koja se u slici razvija kao rudimentarni animirani film koji je izradio Borivoj Dovniković-Bordo. Prema Genetteovim tipovima funkcija metadijegetskih priča, ova animirana priča ima *tematsku funkciju* jer služi temi filma, opisu Podravine i tvornice Podravka, ali kroz duhovitu reinterpretaciju legende o picokima dobiva i *objašnjavačku funkciju*, odnosno, objašnjava zašto se u Podravci ne proizvode juhe od umjetnih sastojaka. Čistu objašnjavačku funkciju ima već opisana metadijegetska priča filma *Čuvaj se čašice* u kojoj lik vozača u jednom dijelu filma pripovijeda priču o prometnoj nesreći zbog koje je završio u bolnici.⁷⁶

Svojevrzne metadijegetske priče jesu i metafilmski postupci *filma u filmu*, koji se pojavljuju u nekoliko kozerijskih filmova. U filmovima *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV), *Ljepotica Jadrana* (Mladen Feman, 1962, HRV) i *Puljske usporedbe* (Nikola Tanhofer, 1970, HRV) likovi turista snimaju kamerom, nakon čega vidimo rezultate njihova snimateljskog rada. U ovim filmovima radi se o kraćim metadijegetskim prizorima *filma u filmu*, dok se već opisani film *Odmor u Hrvatskoj* skoro cijeli sastoji od filma koji je snimio lik u filmu.

U mnogim kozerijskim filmovima prisutan je složeni pripovjedni postupak koji Genette naziva metalepsa i definira kao prijelaz iz jedne pripovjedne razine u drugu, pri čemu dolazi do utjecaja jedne razine na drugu, odnosno, upletanja ekstradijegetskog pripovjedača u intradijegetski prostor ili obrnuto, zaradi komičnog ili fantastičnog efekta (ibid.: 234-235). Dakle, ovdje se ne radi samo o „običnom“ prebacivanju naratora iz ekstradijegetske u intradijegetsku perspektivu kao u primjerima filmova *Put nije samo vaš*, *Iz snijega među cvijeće* i *Logor radosti*, već o utjecaju koji pripovjedač iz svoje vanjske ekstradijegetske perspektive vrši na intradijegetski svijet. On time narušava iluziju stvarnosti intradijegetskog svijeta, što znači da se ovdje radi o kategoriji autoreferencijalnosti, koju smo već nekoliko puta u radu istaknuli kao jednu od specifičnosti kozerijskog filma. Autoreferencijalnost, odnosno, razotkrivanje konstruiranosti umjetničkog djela, ne pojavljuje se redovno u kozerijskim filmovima, ali je ipak posjeduju brojni kozerijski filmovi. Razvija se kroz naratorov govor.

⁷⁶ S obzirom na to da se radi o sjećanju lika, ovu priču mogli bismo nazvati i objašnjavačkom analepsom. Prema Genetteu, „vrlo često metadijegetsko pripovijedanje samo je varijanta objašnjavačke analepse“ (Genette, 1980: 232).

Autoreferencijalnost u obliku metalepsi, odnosno, intervencija iz jedne u drugu pripovjednu razinu, u kozerijskim filmovima najčešće se odvija na dva sljedeća načina: naratorovo interveniranje u sam izgled filma, odnosno, njegove slikovno-montažne postupke i naratorova komunikacija s likovima filma pri čemu narator likovima daje savjete, upute ili naređenja, odnosno, utječe na njihovo ponašanje. Narator se počne ponašati kao autor filma koji svojim odlukama i intervencijama mijenja intradijegetski svijet djela.⁷⁷ U skoro svim slučajevima radi se o heterodijegetskom naratoru, dakle, naratoru koji sam nije lik u priči.

U filmu *Radi onoga jutros* (Radenko Ostojić, 1951, HRV) tako narator sam sebe predstavlja kao člana ekipe filma (vidimo nekoliko prizora redatelja i snimatelja filma), ali ključ autoreferencijalne metalepse najavljuje se naratorovim komentarima da kamera koju oni upotrebljavaju za snimanje filma „govori“ i „zna mnoge stvari koje ni mi nismo znali“ te da može intervenirati u vrijeme i prostor filma. Narator time kameru, odnosno, sama sebe ustoličuje kao autora filma, onoga koji sve zna i intervenira u izgled filma. Nakon toga kamera počinje „govoriti“, odnosno, iznositi naredbe likovima filma. Ona naređuje zaposlenicima u uslužnim djelatnostima da određenim ljudima uskrate usluge, a jednog da dodatno nagrade „radi onoga jutros“, nakon čega kažnjenici iznenađeno ili uvrijeđeno pogledaju u kameru, a nagrađeni čovjek zadovoljno (fotografija 10). Da bi nam objasnio koji je to bio događaj jutros koji je izazvao ove kazne i nagrade, muški narator nam kaže da „sa našom kamerom danas možemo sve – vratit ćemo vrijeme nekoliko sati unazad, a sa vremenom i sve ljude na mjesta gdje su se nalazili jutros“. Nakon toga snimka se počne vraćati do 8:30 ujutro te nam pokaže koje su prekršaje ti ljudi učinili na svojim radnim mjestima, osim jednog koji je učinio pohvalno djelo, zbog čega su poslije kažnjeni ili nagrađeni. Ova maštovita autoreferencijalna metalepsa, koja uključuje interveniranje naratora u izgled filma (vraćanje filma unatrag) i interveniranje u ponašanje likova kroz komunikaciju s njima (upute prodavačima o kaznama i nagradama za likove radnika) u službi je odgojnog cilja filma – podučiti jugoslavenskog radnika kako se savjesno i odgovorno ponašati na radnom mjestu.

⁷⁷ Primjer naratora ovakvih karakteristika u dugometražnom igranom filmu jest narator filma *Sve o Evi* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) (Kozloff, 1998: 68).



10. *Radi onoga jutros*

Narator daje kameri koja snima film, odnosno, samom sebi, sličnu moć u filmu *Tajna* (*Skrivnost*, Zvone Sintič, 1959, SLO), u kojem prvo zaustavlja i intervjuira prolaznika, a nakon toga naređuje filmu da se vrati u prošlost i otkrije nam tajnu koju prolaznik nije htio razotkriti tijekom intervjuja, a sve u svrhu propagandnog cilja prikaza slovenske turističke ponude. U odgojnom filmu o dobrom i lošem dječjem ponašanju *Dva dječaka* (Ratomir Ivković, 1955, HRV) ekstradijegetski narator metaleptično intervenira u intradijegetski svijet djela tako da naređuje psu da izađe iz kadra, jer će se on tek poslije pojaviti u filmu, a kameri daje upute kako da snimi likove dječaka. U filmu *Hokus-pokus* (Fadil Hadžić, 1969, HRV) o raznim specifičnostima jugoslavenskog društva narator nekoliko puta tijekom filma zaustavi ljude u njihovim svakodnevnim poslovima postavivši im pitanje o nekom aspektu jugoslavenskog društva, nakon čega oni pogledaju u kameru i započnu razgovor s naratorom, a u jednom trenutku narator čak uspostavi duhoviti kratki dijalog s televizijskom voditeljicom Helgom Vlahović koja se nalazi u snimljenom TV ekranu (ekran u ekranu) reagiravši na njezino obraćanje gledateljima televizije na ovaj način: „Dragi gledaoci, naš večerašnji program je završen. Laku noć.“ „Laku noć, drugarice, možete i vi kući.“ „Hvala.“

Autoreferencijalne metalepse redovito služe informativnim, obrazovnim ili propagandnim ciljevima filma, odnosno, postizanju tih ciljeva kroz ležeran i maštovit pristup. U filmu *Belišće, njegove slike i prilike* (Srećko Weygand, 1964, HRV) naratorov govor intervenira u intradijegetski svijet da bi nam opisao Belišće i njegove stanovnike, u filmu *Ljudi na asfaltu* (*Ljudje na asfaltu*, Jože Bevc, 1965, SLO) da bi podučio pješaka kako sigurno prijeći cestu, a

u filmu *1001 crtež* (Dušan Vukotić, 1960, HRV), narator razgovara s animiranim likom i daje mu upute da bi nam opisao djelatnost studija za crtani film Zagreb filma.

Zanimljiva manipulacija metalepsama događa se u filmu *Vrijeme radosti Djeda Mraza* (*Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953, SLO) u kojemu, opisujući izlet djece iz provincije u Ljubljani, narator iz svoje ekstradijegetske razine tijekom filma razgovara s jednim dječakom iz grupe izletnika da bi se u jednom trenutku fizički, doslovno prebacio u intradijegetski svijet (u prizorima parade kaže dječaku da ga uhvati za ruku da se ne bi izgubio u gužvi), nakon čega se u sljedećem prizoru dječak, pak, prebaci u ekstradijegetski svijet (dječak usklikne da je uočio Djeda Mraza, nakon čega se kadar zamrzne i vidimo dječakovu ruku kako prstom pokazuje na Djeda Mraza u zamrznutom kadru). U filmu *Viđeno na Griču* (Obrad Gluščević, 1954, HRV) događa se nešto slično potonjem primjeru s dječakom, ali ovaj put na razini cjeline djela. U njemu se autor filma, odnosno, jedan od autora filma prvo pojavljuje u intradijegetskom svijetu da bi nakon toga prešao u ekstradijegetski svijet. Naime, film započinje prizorima snimanja filma o kulturnim znamenitostima zagrebačkog povijesnog centra Grič, a u kadru vidimo i naratora koji drži mikrofon te se sprema započeti svoj prateći naratorov govor. Snimanje filma započne i mi vidimo konvencionalne izlagačke prizore Griča koje snimatelj snima praćene suhoparnim naratorovim govorom o povijesti Griča. Nakon što jedan dječak nekoliko puta prekine snimanje filma neplanirano uletjevši u kadar, spomenuti narator, kojeg stasom i glasom glumi Boris Buzančić, u slici filma izrekne da taj dječak vrijedi više od povijesti i da će odsad „snimati život koji slobodno teče u ovim povijesnim okvirima, trenutke života slučajno viđene“ (fotografija 11).



11. *Viđeno na Griču*

Redatelj filma Obrad Gluščević, kojeg također vidimo u slici filma, složi se s njim i otad započne drukčiji film o Griču – zabavni kozerijski film koji kulturu i povijest stavlja kao sporedni (iako i dalje prisutan) predmet interesa filma, a glavni predmet interesa postaju mu građani i posjetitelji Zagreba čije anegdotalne „trenutke života slučajno viđene“ (a, zapravo, fikcijski konstruirane) film prikazuje uz duhovit i ležeran komentar naratora kojeg u filmu više ne vidimo, već samo čujemo. Narator je ovim autoreferencijalnim i metaleptičkim postupkom samog sebe postavio kao autora filma, onoga koji ima moć svojom odlukom utjecati na cjelokupni dijegetski svijet djela, odnosno, promijeniti cijelu temu i pristup filma. *Viđeno na Griču* započne kao ozbiljni kulturtregerški film o povijesti i kulturnim znamenitostima Griča, a naratorovom intervencijom u nastavku se promijeni u šaljivi kozerijski film o sadašnjici Griča.

Primjer neobuzdane stilske slobode kozerijskih filmova ostvarene kroz maštovite metaleptičke postupke jest i turistički film *Ljepotica Jadrana* (Mladen Feman, 1962, HRV). U njemu je prisutan tipičan sveznajući ekstradijegetski heterodijegetski narator koji opisuje ljepote Dubrovnika. Međutim, u slici filma počinje se pojavljivati komični lik turističkog vodiča s kojim se narator počinje identificirati slijedeći njegove reakcije. Čini se kao da se ekstradijegetski heterodijegetski narator odlučio, koristeći se kozerijskom stilskom slobodom, kroz taj lik „utjeloviti“ u intradijegetskoj razini djela. Da ne bi ostalo samo na tome, narator svojim govorom u jednoj sceni filma počne utjecati na sam izgled filma ukazujući na sebe kao na autora filma, pa se u toj sceni razvija fascinantna trostruka identifikacija autor filma = ekstradijegetski heterodijegetski narator = lik u intradijegetskoj razini filma. Naime, dok u toj sceni narator tijekom intenzivnog opisivanja znamenitosti Dubrovnika tonom i sporošću glasa počne pokazivati znakove umora i na kraju zaspi, to isto učini i lik vodiča u filmu zijevajući i zaspavši (ekstradijegetski heterodijegetski narator = lik u intradijegetskoj razini filma). Osim toga, dok narator pod utjecajem umora počne ponavljati istu frazu kojom opisuje Knežev dvor, u slici filmu počne se ponavljati i isti kadar koji slijedi tu frazu. Nakon što narator i lik zaspe, u filmu slijedi poetska sekvenca u kojoj se, bez prisutnosti naratorova govora, uz nježnu glazbu asocijativno nižu začudni kadrovi dubrovačke arhitekture, umjetnina i kulturnih manifestacija da bi se nakon nekog vremena glasom „probuđenog“ naratora film vratio u slikovnu stilsku „normalu“. Ovim postupcima jasno se sugerira da je narator koji je lik u filmu ujedno i onaj koji određuje kako će film izgledati. Grotesknost postupka je u tome da autor=narator=lik svojim trenutnim raspoloženjem i akcijama utječe na film. Kad on zaspi, „zaspi“ i film.

U ovom poglavlju opisali smo bogatstvo pripovjednih postupaka u kozerijskom filmu – od „standardnih“ narativnih stilskih sredstava (montažni postupci, gluma itd.) i upotrebe naratorova govora kao pripovjedača priča do maštovite upotrebe specifičnih pripovjednih postupaka – istovjetnog pripovijedanja, fokalizacije, promjene pripovjednih razina, autoreferencijalnih metalepsi i ostalih postupaka. U svim tim postupcima iskače važnost jedne instancije kozerijskog filma – naratorova govora. U sljedećem poglavlju bavit ćemo se jednom specifičnošću naratorova govora kozerijskog filma – njegovom subjektivnošću.

7. 3. Subjektivnost naratorova govora

Zaključili smo da kozerijski filmovi pokazuju srodnost s klasičnom vrstom dokumentarnog filma, izlagačkim dokumentarcem, ali da pritom čine otklon od tipičnih karakteristika izlagačkog dokumentarca. U ovom poglavlju detaljnije ćemo opisati subjektivnost naratorova govora kozerijskog filma kao način otklona od kanona izlagačkog dokumentarca. Opisujući izlagački dokumentarac Bill Nichols zaključuje da „izlagački model naglašava dojam objektivnosti i čvrsto utemeljenog suda“ (1991: 35). Nositelj tog dojma jest narator jer je njegova uloga ključna u izlagačkom dokumentarcu. Prema Nicholisu, „izlagački tekstovi oblikuju se oko komentara direktno upućenog gledatelju; prizori služe kao ilustracija ili kontrapunkt“, a „retorika komentatorovog argumenta služi kao tekstualna dominanta, koja pokreće tekst prema naprijed u službi njegovih uvjераvačkih potreba“ (ibid.: 34-35). Narator (odnosno, komentator, kako ga Nichols naziva) želi ostaviti dojam autoritativnog, sveznajućeg i objektivnog komentatora, često zvanog Božji glas (*voice of God*). On je nositelj težnje izlagačkog dokumentarca da se približi onomu što Nichols zove „diskursima trezvenosti“, sistemima poput znanosti, politike, religije ili obrazovanja, koji teže iznijeti „istine“ o svijetu i organizirati društvo oko tih proklamiranih „istina“ (ibid.: 3-4).

Narator kozerijskog filma odgovara sveznajućem naratoru izlagačkog dokumentarca. On se postavlja kao onaj koji će gledatelju objasniti svijet, odnosno, ponuditi „istinu“ o tom svijetu. Na primjer, on mu u filmovima o prometu objašnjava važnost poštovanja prometnih pravila, u filmovima o prirodi opisuje mu zakonitosti životinjskog i biljnog svijeta, u turističkim filmovima iznosi mu dokaze o tome zašto bi trebao godišnji odmor provesti upravo na Jadranu, a u autorskim kozerijskim filmovima ukazuje mu na postojanje anomalija u jugoslavenskom društvu. Kozerijski narator autoritativan je vodič kojemu gledatelj vjeruje i pouzdaje se u njegove tvrdnje. Međutim, narator kozerijskih filmova nije tipičan objektivni

izlagački narator. Naime, on tijekom svojeg govora odbacuje ulogu neutralnog vodiča i postavlja se kao komentator koji „istinu“ izlaže kroz izrazito emotivne, subjektivne komentare. Takve komentare u kozerijskom filmu ne izriče samo homodijegetski narator (lik u priči), već emocionalnost i subjektivnost redovno pokazuje i sveznajući heterodijegetski narator kozerijskog filma. Također, u svojem govoru on često napušta distanciranost tipičnog izlagačkog naratora i uspostavlja otvoreni komunikacijski odnos s gledateljem filma, pa čak i s likovima u filmu, odnosno, on im se izravno verbalno „obraća“.⁷⁸ Ovi elementi naratorova govora otklanjaju kozerijski film od dojma „objektivnosti“ i „trezvenosti“, koje Nichols navodi kao stupove izlagačkog dokumentarca. Ipak, važno je naglasiti da se radi samo o otklonu od dojma objektivnosti, a ne o razaranju tog dojma. Kozerijski film i njegov naratorov govor i dalje nude gledatelju „istinu“ o društvenom svijetu, ali je, koristeći svoju tipičnu karakteristiku stilske slobode, oblače u ležerno ruho subjektivnosti, emocionalnosti, maštovitosti i humora.

Doduše, postoje mnogi izlagački dokumentarci čiji naratorov govor posjeduje istaknute elemente subjektivnosti. Na primjer, narator standardnog propagandnog ili aktivističkog dokumentarca, u želji da uvjeri gledatelja u istinu onoga što govori, može zvučati „strastveno pristran“ (ibid.: 77). U suvremenim prirodno-znanstvenim ili povijesnim dokumentarcima koji se redovno prikazuju na televizijskim kanalima poput *National Geographica* ili *Historyja*, naratori učestalo izražavaju svoje emocionalne reakcije. Međutim, u kozerijskim filmovima subjektivnost i emocionalnost naratorova govora posebice je naglašena i učestala. Također, u mnogim primjerima ona je povezana s još jednim sredstvom otklona od tipičnih karakteristika izlagačkog dokumentarca – autoreferencijalnošću.

U većini kozerijskih filmova stječe se dojam da narator govori iz svoje osobne perspektive nudeći svoje, emocijama bogato, viđenje onoga što se događa u slici filma, bilo da je on heterodijegetski ili homodijegetski narator. On nam nudi široki raspon emocionalnih reakcija, od nježnih i suosjećajnih, oduševljenih i uzbuđenih do šaljivih i humornih te ljutih i ironičnih reakcija, pri čemu se različite emocionalne reakcije redovito izmjenjuju tijekom trajanja jednog filma. U turističkim kozerijskim filmovima narator manevrira između veselih i uzbuđenih reakcija koje prate opis aktivnih dijelova godišnjeg odmora preko sjetnih i

⁷⁸ Sarah Kozloff u svojoj knjizi o filmskom naratoru u igranom filmu, između ostalog, u detalje analizira naratora dugometražnog igranog filma *Goli grad (Naked City)*, Jules Dassin, 1948, SAD), koji posjeduje karakteristike vrlo slične spomenutim karakteristikama kozerijskog naratora (1998: 82-99). Narator *Gologa grada* kao autoritativan sveznajući pripovjedač vodi publiku tijekom cijelog filma, ali istovremeno je izrazito emotivan i subjektivan, često iz uloge pripovjedača prelazi u ulogu komentatora zbivanja te komunicira s likovima i gledateljem.

nostalgičnih emocija vezanih za mirnije, romantične trenutke odmora do neizbježnih ironijskih ili lakrdijaških reakcija povezanih s humornim dijelovima filma. U filmovima o prometu narator skače s uplašeni reakcija vezanih za opasne prometne situacije na ljutite reakcije osude ljudske nepažnje u prometu. Također, česti humorni i ironijski komentari nepažnje vozača supostoje u kozerijskim filmovima o prometu s patetično tužnim reakcijama na tragične posljedice njihove nepažnje. U kozerijskim filmovima o prirodi naratorov govor čas je veselo posprdan, čas suosjećajan, a čas dramatičan, ovisno o ponašanju životinja. Emocionalne reakcije narator često izražava raznim usklicima i frazama („o-ho-ho“, „uh“, „zamislite“, „ajme“, „kakva...“). Kroz emocionalne reakcije on nam, dakako, iznosi i svoje stavove, iako treba imati na umu da ti stavovi nisu u službi autorski razvijenog stava o nekom pitanju (iznimka su autorski kozerijski dokumentarci), već u službi informativne, obrazovne ili propagandne namjene filma. Svoje stavove i emocije narator iskazuje govorom izrazito bogata raspona visine glasa, boje glasa i njegove jačine, koji odgovaraju njegovu trenutačnom raspoloženju. Da bi intonacijom i emocijama ovako bogat naratorov govor bio što uvjerljiviji, poželjne su, čak i potrebne, glumačke sposobnosti. Zbog toga su mnogi naratori kozerijskih filmova bili profesionalni glumci (Branko Bonacci, Boris Buzančić, Mato Ergović, Mladen Šerment, Zlatko Crnković, Emil Glad, Mira Stupica, Rade Marković, Zoran Radmilović, Petar Kralj, Duša Počkaj, Juraj Souček itd.).

Nakon emocionalnosti, sljedeća karakteristika subjektivnosti naratorova govora u kozerijskim filmovima jest otvoreni komunikacijski odnos s gledateljem filma. Govoreći o razotkrivanju prisutnosti pripovjedača u filmu, David Bordwell razvija kategoriju *samosvijesti* (*self-consciousness*) kojom se stupnjevito određuje vidljivost pripovijedanja, odnosno, svijest o postojanju gledatelja kojemu se film obraća (1985: 57-61). Svaki film zbog svoje ontološke artificijelnosti posjeduje određeni stupanj samosvijesti. Međutim, većina filmskih prizora niske je razine samosvijesti. Na primjer, izbor onoga što se snima u dokumentarnom filmu ili izbor najpreglednije perspektive u igranom filmu svjedoče o niskoj razini samosvijesti. Kao primjere izrazito visoke razine samosvijesti Bordwell spominje filmove u kojima se pojavljuje otvorena komunikacijska situacija između filma i gledatelja, odnosno, obraćanje lika ili naratora publici (mjuzikli u kojima glumci pjevaju publici, scene iz filmova braće Marx u kojima se Groucho Marx obraća publici, modernistički filmovi s izravnim obraćanjem gledatelju itd.) (ibid.: 58). Otvorenu komunikacijsku situaciju naratolozi poput Chatmana i Gilića spominju u kontekstu igranih filmova, dok Bordwell uočava primjere samosvijesti i u dokumentarnim filmovima. Na primjer, patriotski naratorov govor koji poziva gledatelje na

otpor u seriji propagandnih dokumentaraca o Drugome svjetskom ratu Franka Capre *Zašto se borimo* (*Why We Fight*, 1945, SAD) Bordwellu je primjer samosvijesti u dokumentarnom filmu (ibid.: 58). Za nastavak ovog poglavlja, odnosno, naše bavljenje kategorijom samosvijesti u kozerijskim filmovima, važno je uočiti da je Bordwellova kategorija samosvijesti koja se ostvaruje komunikacijom s gledateljem u načelu autoreferencijalna kategorija jer se osvješćivanjem filma kao komunikacije s gledateljem osvješćuje i njegova konstruiranost.

U kozerijskim filmovima otvorena komunikacija događa se ponajprije između naratora i gledatelja te između naratora i lika. Narator se gledatelju obraća na još izravniji način od načina na koji to radi narator Caprinih dokumentaraca. Karakteristično je da počne film s izjavom „Ispričat ću vam priču o..“ ili „Ispričat ću vam jednu priču“, čime već na početku filma ustanovljuje naratorov govor kao komunikacijski odnos između naratora i gledatelja, koji se temelji na pripovijedanju priče. Tako započinu svoj govor heterodijegetski naratori filmova *Studentski dani* (Davor Šošić, 1958, HRV) i *Dva dječaka* (Ratomir Ivković, 1955, HRV). U potonjem filmu narator nam priča odgojnu priču o dvojici dječaka, jednom urednom i drugom neurednom. Dok priča priču, narator kozerijskog filma često se obraća gledateljima izravno u drugom licu množine, da bi im nešto izrekao, upozorio ih na nešto, zamolio ili čak blago naredio. Na primjer, u jednom trenutku narator u filmu *Dva dječaka*, uzbuđeno želeći gledateljima ukazati na dobar odgojni primjer, zamoli gledatelje ili im čak blago naredi: „Šta mislite, kako treba ići ulicom? Ovako kao Ranko ili kao Branko? Recite, recite, slobodno, glasno da svi čuju!... Da, tačno, kao Ranko!“⁷⁹ Pritom je narator u kozerijskim filmovima često eksklamativan, odnosno, koristi se usklikima upozorenja: „Evo i našeg znanca, Exilone!“, „I naša je dama tamo!“ (*Jedan dan u Rijeci*), „Gle!“ (*Logor radosti*), „O-ho!“ (*Vrijeme radosti Djeda Mraza*). „Navali narode“ (*Vašar*, Svetozar Pavlović, 1959, SRB) itd. Neki put, pak, postavlja pitanja gledatelju poput „Osjećaš li se kao stranac u svom preduzeću?“ (*Večeras u šest*, Aleksandar Arandelović, 1961, SRB) ili ponavlja isto pitanje „Gdje su ti Beograđani?“ tijekom cijelog filma *Beograd 39 u hladu* (Čoči Michieli, 1958, SRB). U filmu *Statistički dokazano* (*Statistično je dokazano*, Mirko Grobler, 1960. SLO) heterodijegetski narator pojavljuje se u slici filma kao statističar koji sjedi u svojem uredu i gledajući u kameru obraća se gledateljima filma da bi im objasnio važnost statistike. Pritom koristi jasne verbalne signale komunikacije s gledateljem („Zar ne mislite....“ „Sigurno će vas zanimati“).

⁷⁹ Za vrijeme školske projekcije filma u tom trenutku djeca bi vrlo vjerojatno izviknula Rankovo ime.

U filmu *Vrijeme radosti Djeda Mraza* (*Dedek Mraz veselja čas*, Ernest Adamič, 1953, SLO) heterodijegetski narator obraća se ciljanoj grupi gledatelja počevši svoj govor riječima „Dragi pioniri i cicibani“ (pod cicibane se misli na predškolsku djecu) te nastavlja povremeno upotrebljavajući prvo lice množine da bi dao uputu gledateljima (na primjer, „Pogledajmo i poslušajmo“). Prvo lice množine, poput drugog lica množine, često se koristi u naratorovu govoru kozerijskih filmova da bi se istaknula bliskost između naratora i gledatelja i time još više pojačao dojam subjektivnosti. U nekim filmovima heterodijegetski narator ponaša se kao da gledatelj stoji kraj njega u intradijegetskoj razini filma, pa tako na početku filma *1001 crtež* narator poziva gledatelje da s njim uđu u „čtvorku“ (tramvaj broj četiri) koja će ih odvesti do prostorija Zagreb filma, nakon čega doista vidimo kadrove unutrašnjosti tramvaja i nakon toga prizore interijera Zagreb filma. Narator nakon toga cijelo vrijeme održava živahnu komunikaciju s gledateljem („nećemo ostati tri dana, jer je svakog gosta...“, „rekao sam, bit će veseo dan“). U filmu *Logor radosti* (Vladan Slijepčević, 1956, SRB) narator naredi gledateljima da budu tiho („Pssst!“) da ne bi probudili spavače u šatorima logora, kao da se on i gledatelji u tom trenutku nalaze kraj njihovih šatora.⁸⁰

Homodijegetski naratori također se često obraćaju gledatelju. U filmu *Što je to radnički savjet* (Dušan Makavejev 1959, HRV) narator je dječak koji sa sestrom Majom dobije priliku posjetiti tvornicu Kraš (vidimo ih u kadru) i cijelo se vrijeme postavlja kao onaj koji će nama gledateljima objasniti kako se proizvode slatkiši i kako djeluje radnički savjet poduzeća, pri čemu nam daje i upute poput „zapamtite ovog radnika“ ili „dobra stvar, recite to svojoj mami“. Gledatelju se obraća i pijetao iz filma *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, HRV) („ovaj će vam film govoriti o meni“, „pogledajte ih malo“, „sad vam je jasno tko je tko u Podravini“, „vi možda mislite da je ovo sanatorij za pijevece“ itd.), obraćaju nam se i industrijski proizvodi u filmu *Uspomene jednog ljeta* (*Uspomene jednog leta*, Oto Deneš, 1963, SRB) („vjerojatno me znate, ja sam NSU Prinz“; „nisi me video na cesti“ itd.), a kroz obraćanje prijateljima obraća nam se i dječak u filmu *Odmor u Hrvatskoj* (Zvonimir Berković, 1981, HRV) („to sam ja“, „pogledajte“, „što se smijete“ itd.). Homodijegetski naratori često doslovno predstave sami sebe, redovno u trenutku kad ih i vidimo u kadru. Osim primjera iz prethodna tri spomenuta filma („ovaj će vam film govoriti o meni“,

⁸⁰ Obraćanje gledatelju čest je postupak u namjenskim filmovima. Opisujući nastavne filmove, Masson navodi slučajeve u kojima narator gledateljima opisuje film kao priču (2012: 221), obraća im se u prvom ili drugom licu množine, upotrebljava izraze poput „pazite“ i „obratite pažnju“ (2012: 217) te, poput naratora filma *Dva dječaka*, postavlja im pitanja očekujući njihov glasan odgovor za vrijeme projekcije filma (2012: 180-192). Obraćanja gledatelju u primjerima koje Masson navodi lišena su humora i znatno manje su razine kreativnosti i stilske slobode od primjera samosvijesti u kozerijskim filmovima.

„vjerojatno me znate, ja sam NSU Prinz“, „to sam ja“), na sebe u kadru ukaže narator filma *Zlato* (Branko Ćelović, 1968, SRB), a u filmu *Đaci pješaci* (Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH) narator dječak čak sebe predstavi imenom i prezimenom Mustafa Zukić (fotografija 12). U filmu *Ljepotica Jadrana* narator ne ukaže na sebe u kadru, ali jasno nam je da je turistički vodič u slici filma ujedno i narator filma, jer njegov govor povremeno odgovara ponašanju vodiča u slici filma (na primjer, dok kaže „pardon“, vodič u slici filma skinje šešir, a dok se nakašlje i kaže „hvala lijepa“ očekujući od gledatelja da mu plati za njegove usluge, vodič u slici filma ispruži otvoreni dlan).



12. *Đaci pješaci*

Naratorov govor kozerijskog filma, čak i kad ne upotrebljava izravno obraćanje gledatelju, svojim jezičnim izrazima, intonacijom glasa i emocionalnošću jasno daje do znanja da je samosvjestan, odnosno, svjestan gledatelja. U kozerijskom filmu naratorov govor jasno ostavlja dojam da se obraća gledatelju u želji da ga nasmije, razveseli ili uzbudi, kao što to radi u turističkim filmovima, ili da ga oštro upozori, kao što to radi u filmovima o prometu.

Naravno, gledatelja kozerijskog filma ne treba shvatiti kao stvarnog gledatelja, već kao izmišljeni konstrukt, kao što je i narator kozerijskog filma izmišljeni konstrukt autora filma. U književnom i filmskom modelu narativne komunikacije Seymoura Chatmana (usp. Gilić, 2007: 88-99) pripovjedač je „narativna instancija koja izlaže priču“ (ibid.: 93), a adresat je „primatelj pripovjedačeve priče definiran samom pričom koju prima“ (ibid.: 97). U filmu je, s obzirom na to da se njegovo pripovijedanje dominantno odvija neverbalnim sredstvima, pripovjedač rjeđe izravno prisutan u tekstu, a samim tim je i adresat još rjeđe prisutan. U

kozerijskom filmu pripovjedač je često prisutan u obliku naratorova govora, iako on nikad nije jedina instancija koja obavlja pripovijedanje, već se ono razvija i slikom. U kozerijskom filmu često se eksplicitno pojavljuje i adresat, odnosno, pripovjedač u obliku naratorova govora često se jasno obraća konkretnom adresatu, kao što smo vidjeli u nizu prethodnih primjera („Ispričat ću vam priču o...“, „Recite, slobodno recite!“, „Osjećaš li se kao stranac u svom preduzeću?“, „Dragi pioniri i cicibani“, „Pogledajmo i poslušajmo“, „Psssst!“, „Zapamtite ovog radnika“ itd.).

Zanimljivo, u kozerijskom filmu adresat se ne pojavljuje samo kao u ovim primjerima, na način na koji se uobičajeno pojavljuje i u romanima i filmovima – kao šutljivi primatelj priče, netko nama nepoznat koji u svojoj sobi ili u tami kinodvorane prima priču koju mu pripovjedač priča. Naime, kozerijski filmovi povremeno doslovno razvijaju komunikaciju između pripovjedača i adresata tijekom koje se i adresat javlja svojim komentarima. To se događa kroz komunikaciju dvaju ili više ekstradijegetskih naratora u naratorovu govoru, pri čemu jedan funkcionira kao govornik (pripovjedač), a drugi kao slušatelj koji povremeno reagira na govornikove izjave (adresat). Tako se naratorov govor filma *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV) sastoji od razgovora dvaju poznanika pri čemu jedan pripovijeda o prednostima ljetovanja na Jadranu, dok drugi služi kao adresat koji se ubacuje pitanjima i kratkim komentarima („A ceste u Jugoslaviji?“, „Ali, vi ste pričali samo o moru i kamenu. A kamenita obala nije pogodna za kupanje djece“ itd.). U filmu *Iz snijega među cvijeće (Iz snega v cvetje*, Jože Bevc 1962, SLO) na isti način turist opisuje svoje ljetovanje jednom bračnom paru, a oni komentiraju njegove opise. Na taj način funkcionira i odnos radijskog voditelja i dječaka kojemu voditelj opisuje noćna zanimanja u filmu *Ne spavaju svi noću* (Branko Belan, 1951, HRV), dok on komentira ono što čuje i vidi („Povedite me do koje tvornice, molim vas“, „Tramvaji još voze?“ itd.). Slično funkcionira odnos dječaka i njegovih prijatelja kojima on pušta film s obiteljskog ljetovanja i opisuje ga u filmu *Odmor u Hrvatskoj*, dok se oni učestalo smiju, iskazuju zvukove čuđenja i kratko komentiraju („Pa to je naša zemlja!“ itd.) te odnos više heterodijegetskih naratora u filmu o slovenskim narodnim nošnjama *Narodna nošnja (Narodna noša*, Mako Sajko, 1975, SLO) u kojem jedan narator objašnjava narodne nošnje, a drugi komentiraju („Kakav je to tip nošnje?“, „Eto, to je to“ itd.). U kozerijskom turističkom filmu o Primoštenu *Dobro došli u...* (Štefan Zagorjan, 1970, SRB) naratori adresati igraju prilično aktivnu ulogu. Narator govornik opisuje gradić koji ne želi imenovati, a dva naratora adresata, muškarac i žena, pokušavaju pogoditi o kojem se gradiću radi, sve dok im govornik na kraju ne otkrije da se radi o Primoštenu. Osim što

pogađaju ime gradića i postavljaju pitanja naratoru govorniku, naratori adresati aktivno međusobno komuniciraju, pri čemu se muškarac udvara ženi.

Opisana komunikacija između govornika i adresata u naratorovu govoru dijelom sličí komunikaciji u kategoriji metadijegetske priče u kojoj u intradijegetskoj razini lik priča priču drugom liku ili likovima, odnosno, konkretnim adresatima (takav slučaj je u kozerijskom filmu *Čuvaj se čašice*), ali ne odgovara u potpunosti, jer u metadijegetskim pričama adresat je najčešće pasivan, neprimjetan tijekom pripovijedanja priče, dok u ovim slučajevima on aktivno sudjeluje u komunikaciji.

U spomenutim slučajevima komunikacija između dvaju naratora odvija se na istoj pripovjednoj razini. I narator pripovjedač i narator adresat nalaze se na ekstradijegetskoj razini filma. Međutim, otvorena komunikacija u kozerijskom filmu događa se i između pripovjednih razina. Naime, ekstradijegetski heterodijegetski narator često komunicira s likom koji se nalazi u intradijegetskoj razini filma. Ovakva komunikacija još je snažniji oblik autoreferencijalnosti od opisane komunikacije s gledateljem, no blaži je oblik autoreferencijalnosti od spomenutih autoreferencijalnih metalepsi u kojima se ekstradijegetski narator obraća liku da bi ostvario konkretne promjene u njegovu ponašanju, odnosno, dijegetskom svijetu djela. Ekstradijegetski heterodijegetski narator u ovim blažim slučajevima autoreferencijalnosti vodi jednosmjernu komunikaciju s likom u filmu, koja često više služi kao komentar radnje upućen gledatelju nego kao informacija ili uputa liku. U filmu *Dan odmora* (Obrad Gluščević, 1957, HRV) narator pripovjedač obraća se liku adresatu koji je za vikend došao u Zagreb posjetiti prijatelja, ali ga nije našao kod kuće jer je većina Zagrepčana otišla na izlet u okolicu („Vi ste optimist, prijatelju“; „Ali, ne očajavajte. Iako već i posljednji izletnici napuštaju Zagreb, ipak će se netko u ovom gostoljubivom gradu pobrinuti da ne ostanete gladni i žedni itd.“). Narator tog filma obraća se i brojnim drugim ljudima u kadru koji na razne načine provode svoj dan odmora („Daj gas, Stevo. Ostavi, Stevo, automobile, pješake treba ljubiti“; „Tu su četiri sata poslijepodne, a vi već ustali. Ajde, nastavite spavati“; „A vas dvoje, dosta za danas. Krov prepustite mačkama. Navijte svoje budilice, sutra je ponedjeljak“ itd.) U filmu *Za volanom* (Branislav Bastać, 1958, CG) narator se ispričava putnicima zbog ponašanja vozača („Putnici molim neka oprostite, sentimentalna minuta šofera“), a u turističkom filmu *Kad jesen dođe* (Miloš Bukumirović, 1959, HRV) njegova isprika liku turista izrazito je autoreferencijalne kvalitete, jer osvješčuje snimanje samog filma („Izvinite, gospodine sa sjevera Europe, što vas je kamera sa svojim zujanjem probudila. Spavat ćete dosta kada se budete vratili svojoj kući. Sada upijajte očima svjetlost sunca i boje

jeseni kakve ne poznajete.“). U filmovima o prirodi Branka Marjanovića naratorov govor obraća se raznim životinjama. Na primjer, u filmu *Mala čuda velike prirode 1* (1971, HRV) obraća se pticama („e moj vodenkose“, „nije čudo da te narod zove brljak“). Neki put naratorovo obraćanje likovima dobiva oblike zaigranih uputa i savjeta pa tako u filmu *Dođite u Crnu Goru* (Branislav Bastać, 1960, CG) narator često daje upute djevojčici koja luta po turističkim lokacijama Crne Gore („Sakrij se!“, „Pazi!“ itd.), a u filmu *Mala čuda velike prirode 6* (Branko Marjanović, 1973, HRV) narator se autoreferencijalno obrati mungosu dajući mu „režijsku“ uputu: „Pazi, mungo! Ne gledaj u kameru!“

Film *Doviđenja Krapino* (Branko Bauer, 1956, HRV) još jedan je primjer neobuzdane stilske slobode kozerijskih filmova. U njemu se upotrebljavaju razne vrste komunikacijskih situacija i pojavljuje narator koji je svojevrsna mješavina svih pripovjednih razina. On pripada filmskoj ekipi koja snima film o Krapini i na početku filma pronalazi dječaka Željka koji će ekipi biti vodič po Krapini u tom filmu. Međutim, tijekom filma jedva da ga vidimo u kadru. Na početku ga u jednom kadru vidimo s leđa kako se obraća dječaku uz prateći naratorov govor („Ej, momče, vodi li ovaj put u Krapinu? No, bi li ti pošao s nama da nam pokažeš put?“), ali nakon toga ga uopće ne vidimo u filmu sve do jednog kadra na kraju filma. U ostatku filma on prepričava kako im je Željko pomogao pokazati i opisati znamenitosti Krapine, a u prizorima se pojavljuju samo Željko i ostali stanovnici Krapine, odnosno, likovi filma. Međutim, u pojedinim kadrovima započne komunikaciju s likovima u filmu (na primjer, nakon što kaže „Stop“, poštar zastane i pogleda u kameru), a likovi reagiraju na kameru (djevojka se smješka u kameru, Željko u školskoj učionici pokazuje kameri da se udalji i da ga ne snima kroz prozor). Kroz cijeli film narator se obraća i nama gledateljima opisujući nam kako su on i njegova filmska ekipa uz Željkovu pomoć upoznali Krapinu, koristeći uobičajena invokativna pitanja („Da vidimo gdje je naš Željko?“; „U koga se to Jana zagledala?“ itd.). Povremeno on kroz upravni govor izgovara riječi koje upućuju likovi filma (na primjer, učitelj opis Seljačke bune đacima u učionici). Naratorov govor filma *Do viđenja Krapino* slobodno skače od obraćanja gledatelju do obraćanja liku, od neupravnog do upravnog govora, od razine standardnog ekstradijeetskog heterodijeetskog naratora preko komunikacije s likovima u intradijeetskoj razini sve do pojavljivanja u intradijeetskoj razini filma.

Otvorena komunikacijska situacija u kozerijskom filmu prilika je za zaigrane postupke snažnije autoreferencijalnosti, kao što su spomenuti slučajevi u filmovima *Kad jesen dođe* i *Mala čuda velike prirode 6*. Navedimo još dva takva duhovita postupka. U filmu *Odmor u Hrvatskoj* dječak pripovjedač u jednom se trenutku kroz naratorov govor obrati svojim

prijateljima adresatima, ali i gledateljima riječima „A, ovo, divite se! Ne ovoj ljepotici nego mojoj kameri! Ovo je najduži kadar u mojoj filmskoj karijeri!“ dok se doista pred nama odvija kadar najdužeg trajanja u filmu (panoramski prikaz Opatije s poznatim kipom „Djevojka s galebom“ u prednjem planu) (fotografija 13). Ova autoreferencijalna opaska duhovita je aluzija na tadašnju općekinetografsku situaciju u kojoj je počeo nastajati trend dinamične režije namjenskih i ostalih filmova kroz što kraće kadrove, koji je poslije kulminirao tzv. MTV-jevskom režijom. *Odmor u Hrvatskoj* također je napravljen uz pomoć kratkih, dinamično montiranih kadrova, a kadar na koji se referira dječak jedini je u filmu dužeg trajanja. Drugi je primjer film *Sunčani Jadran*, odnosno, scena na samom kraju tog filma u kojoj narator adresat posumnja u istinoljubivost naratora pripovjedača koji mu opisuje divote ljetovanja na Jadranu te ga upita: „Da niste možda zaposlenik Turističkog saveza?“ Nakon što mu ovaj odgovori „Ne, zaboga!“, kreće odjavna špica filma u kojoj odmah na početku piše: „Film je rađen u suradnji s Turističkim savezom Hrvatske.“ Ova autoreferencijalna igrarija nije prisutna u filmu samo igre radi, već suptilno služi propagandnoj namjeni filma.



13. *Odmor u Hrvatskoj*

Kao što smo vidjeli kroz razne primjere u poglavljima o pripovjedačkim postupcima kozerijskog filma i subjektivnosti njegova naratorova govora, autoreferencijalno u kozerijskom filmu u službi je ležernog poigravanja s vlastitom konstruiranošću, a to ležerno poigravanje, pak, u službi je informativnih, obrazovnih ili propagandnih ciljeva kozerijskih filmova. Zbog toga se autoreferencijalno u kozerijskim filmovima ne razvija u metafilmsko. Naime, dok se autoreferencijalno „fokusira na vlastitu konstrukciju, tj. upućuje na samu sebe“ i ne nadilazi tu funkciju, metafilmsko se odnosi na „šire shvaćeno tematiziranje nekog aspekta filmskog prikazivanja“ i „upućuje na aspekte cjelokupnog socio-kulturnog sistema

kinematografije“ (Lučić, 2009: 69). Iako smo blage primjere metafilmskog vidjeli u spomenutim prizorima filmova *Odmor u Hrvatskoj* i *Sunčani Jadran*, autoreferencijalni elementi u kozerijskim filmovima rijetko su metafilmski jer ne potiču gledatelja na razmišljanje o prirodi filma ili filmske fikcije. Čak i kada se radi o primjerima snažnije autoreferencijalnosti, poput filmova koji ustoličuju naratora kao Velikog meštra fikcije, onog koji upravlja filmom (*Radi onoga jutros*, *Viđeno na Griču*, *Tajna*, *Ljepotica Jadrana*), taj postupak ne potiče gledatelja da razmatra ontološko filmsko u tom filmu, već je u službi namjenskog cilja filma: odgojiti jugoslavenskog radnika (*Radi onoga jutros*), opisati sadašnjost i povijest zagrebačkog Griča (*Viđeno na Griču*) ili potaknuti ljude na turistički posjet Sloveniji (*Tajna*) ili Dubrovniku (*Ljepotica Jadrana*). Brojni primjeri autoreferencijalnosti u kozerijskom filmu još su jedan pokazatelj izrazite stilske slobode kozerijskog filma, koji se ne ustručava radi svojih namjenskih ciljeva koristiti i radikalnije oblike autoreferencijalnosti te iskazivati visoku razinu samosvijesti uključujući i onu koja se rjeđe pojavljuje u filmu: opredmećenu prisutnost adresata u filmskoj komunikacijskoj situaciji.

7. 4. Uloga humora u kozerijskim filmovima

Humor je gotovo neizbježan sastojak kozerije jer je on najpodatnije sredstvo za ostvarivanje ležernog pristupa ozbiljnoj temi. Način na koji se humorno, smiješno ili komično stvara u kozerijskom filmu dobro opisuje David Wilson:

David Wilson, suosnivač True/False dokumentarnog filmskog festivala, smatra da dokumentaristi ne trebaju misliti da njihova sposobnost ostvarivanja komičnog tona u filmu ovisi ekskluzivno o urnebesnosti odabranog subjekta ili odabranog materijala. 'Samo zbog toga što je tema filma ozbiljna ne znači da film ne može naći inherentni humor u temi', Wilson argumentira.⁸¹

Tim načelom vode se autori kozerijskog filma. U kozerijskim filmovima humor rijetko proizlazi iz smiješne pojave ili situacije koju je dokumentarna kamera zatekla u stvarnom životu, što je sukladno općem stilskom pristupu kozerijskog filma koji rijetko koristi zaticajnu metodu, a znatno češće koristi duhovitu rekonstrukciju i konstrukciju prizora ili zaticajne prizore kojima naratorov govor daje humornu kvalitetu. Humor u kozerijskom filmu gotovo

⁸¹ Slates, 2010, <https://www.documentary.org/feature/reality-can-be-funnier-fiction-look-humor-documentaries> (pristupljeno 19. studenog 2022.).

redovito je dodan. On je rezultat namjerne težnje producenata, redatelja, scenarista i ostalih stvaratelja kozerijskog filma da u nekoj ozbiljnoj temi pronađu inherentni humor.

Humor u kozerijskom filmu najčešće služi obrazovno-propagandnoj namjeni filma. On pomaže da se kroz smijeh i zabavu gledatelja efikasnije nešto nauči ili u nešto uvjeri. Međutim, humor u kozerijskom filmu nije samo sredstvo koje služi njegovim namjenskim ciljevima. S pomoću humora, kao i u drugim filmskim vrstama, ostvaruje se pronicljivi komentar okolnog svijeta, odnosno, komentar ljudi i njihovih tipičnih osobina, komentar društva i njegovih pravila te komentar prirode i njezinih fenomena. Također, u kozerijskom filmu humor se ponekad koristi i u svrhu komentara filma samog, odnosno, parodiranja filmskih konvencija.

7. 4. 1. Na tragu renesansnog viđenja humora

Kada se u kozerijskom filmu uz pomoć humora pronicljivo komentira okolni svijet, humor više služi kao sredstvo kojim se blago ismijavaju, čak i slave ljudske i društvene slabosti nego sredstvo oštrog, kritičnog komentara društva. Humor u kozerijama na tragu je antičko-renesansnog viđenja humora Aristotela, Cinzija Giraldira ili Niccolóa Machiavellija kao vesele igre – blagog razotkrivanja mana radi razvijanja vrlina te ismijavanja krutosti i ozbiljnosti autoriteta radi razvijanja osjećaja slobode i nesputanosti (Grlić, 1972: 7-23). Kao što smijeh u renesansi pokazuje dvije krajnosti, „potrebnu, korisnu angažiranost kojom se pedagoški želi popraviti svijet i hedonistički užitek u čistoj zabavi“ (ibid.: 20), tako nas kozerijski filmovi žele humorom zabaviti te nas istovremeno žele kroz smijeh podučiti.⁸² Na primjer, filmovi o sigurnosti u prometu zabavljaju nas ismijavanjem vozača ili pješaka prepotentno uvjerenih u vlastitu sposobnost da uspješno sudjeluju u prometu bez poštovanja pravila, ali i upozoravaju što se može dogoditi ako ne poštuju pravila. Tako se u odgojnom filmu o prometu *Dolje pješaci* (Mate Bogdanović, 1960, HRV) kroz karikaturu i stilizaciju ismijava uzbuđenje čovjeka koji misli da će mu sreću i vrijednost donijeti posjedovanje skupog i brzog automobila, što se ostvaruje samo u njegovu snu. On u snu izgleda komično dok u kičastom bonvivanskom odjelu pred zadivljenim mnoštvom uskače u začudni luksuzni auto koji mu se stvorio niotkud (fotografija 14), dok požudno poziva izmaštanu plavušu da mu se pridruži u autu, dok njih dvoje u komično ubrzanom snimci jure njegovim „bijesnim“ autom ili uđu u skupocjenu kavanu autom i piju šampanjac iz auta. Karikiranim humorom na

⁸² Ova renesansna ideja živi i u suvremenom dobu. Henri Bergson smatra da smijeh ima društveno korisno značenje, pa čak i da može promijeniti čovjeka (1987: 13, 18, 20).

maštovit i blag način ismijava se mana ljudske taštine. Dok glavni lik, što je posljedica njegove taštine, leži teško ozlijeđen pod prevrnutim autom, čak i tada izgleda komično. Na kraju filma ozlijeđena ga voze u njegovu novom prijevoznom sredstvu – tačkama, simbolu krajnje degradacije njegove tašte želje. Humor u filmu je veseo, ali nije samo „hedonistički užitek u čistoj zabavi“ jer nas uz njegovu pomoć autori upozoravaju što se može dogoditi vozačima koji se prepuste težnjama svoje taštine. Veselo komično u filmu izgledaju i stilizirani prizori gomile policajaca koji zvižde jurećem automobilu i hrpe prometnih znakova koji se sklanjaju pred automobilom, ali njihova pedagoška funkcija je jasna.



14. *Dolje pješaci* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

S obzirom na to da filmovi o prometu žele upozoriti na moguće teške posljedice ignoriranja prometnih pravila, autorima kozerijskih filmova o prometu bio je izazov pronaći ležeran pristup ovim teškim temama. U komičnom prizoru vozača koji leži pod krhotinama auta i nakon toga u tačkama bude prevezen u bolnicu uočili smo način na koji je ovaj izazov riješio film *Dolje pješaci*. Autori filma o prometu *Stop* (Mate Relja, 1958, HRV) riješili su isti izazov upotrebom duhovite vizualne metafore inspirirane *slapstickom*. Naime, nakon što u filmu prometni policajac zaustavi dva automobila zbog toga što nisu poštovali međusobni razmak tijekom vožnje, vozači iziđu iz automobila, zagledaju se u razmak između dvaju auta i pritom sudare glavama uz stilizirani zvuk sudara. Narator komentira ovaj prizor riječima „Upravo tako moglo se dogoditi i vozilima“ u želji da humorom ne prenese samo vedro raspoloženje, već i pouku. U sljedećim filmovima dramatičnost tragičnih posljedica prometnih udesa ublažava se upotrebom humornog sredstva ironije. Tako se u filmu *Volan nije za svakoga*

(Nikša Fulgosi, 1962, HRV) između prizora brze vožnje i njezinih posljedica umeće prizor sportskog natjecanja u kojem se pobjedniku stavlja vijenac oko vrata, nakon čega slijedi prizor u kojem se vijenac stavlja na grob jednog od „natjecatelja“ u brznoj vožnji. Ironiju često provodi narator, pa tako u filmu *Junaci volana* (Ivo Vrbanić, 1962, HRV) narator redovno vozače koji se neoprezno i brzo voze zove „junacima volana“, a u filmu *Privatni rat građanina Iks* (1962, Nikša Fulgosi, HRV) ironično govori o harmoniji između vozača i pješaka.

Osim renesansnog viđenja humora kao spoja užitka i pouke, spomenuli smo i renesansnu definiciju humora kao ismijavanja krutosti i ozbiljnosti autoriteta radi razvijanja osjećaja slobode i nespitanosti. Ova definicija suvremeni odjek ima u znamenitoj teoriji humora koju je razvio Henri Bergson u svojoj knjizi *Smijeh: esej o značenju komičnog*. On je smatrao da se humor u umjetnosti pojavljuje kad treba ismijati krutost u ponašanju, odnosno, fizički ili psihički, individualni ili društveni automatizam. Humor u umjetnosti, prema Bergsonu, izraz je života koji teži gipkosti i promjeni (1987: 7-40). Bergson je ovu tvrdnju obrazložio na primjerima renesansnih i baroknih kazališnih komedija, ali ona se može jasno uočiti i u kozerijskim filmovima. Posebice je prisutna u kozerijskim turističkim filmovima.

U Jugoslaviji, kao i u cijelom svijetu, razvojem turizma došlo je do razvoja propagandnih turističkih filmova. Turistički filmovi u Jugoslaviji nakon Drugoga svjetskog rata često su nasljeđivali pristup tzv. kultur-filmova ili kulturtregerških filmova. Ovaj pojam, iznikao iz tradicije njemačke prijeratne kinematografije, označava filmove koji opisuju kulturnu baštinu pojedinih naroda i usmjeravaju se na kulturu kao najznačajniju nacionalnu vrednotu.⁸³ Takvi filmovi proizvodili su se i u jugoslavenskoj kinematografiji. Domaći poslijeratni turistički filmovi često su slijedili logiku tih filmova i opisivali kulturne znamenitosti i prirodne ljepote pojedinih krajeva i gradova kao najvažniji mamac za privlačenje turista (*Jugoslavenski Jadran*, Milan Katić, 1950, HRV; *Na crnogorskom primorju*, Đorđe Vujović, 1951, CG; *Zlatni otok*, Branko Majer, 1953, HRV; *Ohrid*, Ljube Petkovski, 1954, MK; *Jadranski motivi*, Branko Majer, 1957, HRV; *Dubrovački pasteli*, Marijan Vajda, 1957, SRB; *Pozdravi s Jadrana*, Ante Babaja, 1958, HRV; *Prolećno putovanje*, Marijan Vajda, 1959, SRB itd.). Ovakvi filmovi kruto su slijedili zastarjeli zaključak da turisti u strane zemlje dolaze samo radi kulture i prirodnih ljepota te automatizirano primjenjivali taj zaključak kopirajući strukturu kultur-filma u turistički film. Pojedini kozerijski turistički filmovi na humoran način

⁸³ Turković, Hrvoje, 2008, <https://www.bib.irb.hr/323378> (pristupljeno 8. listopada 2022.).

smiju se zaostalosti ovog pristupa i duhovito otkrivaju veće nagnuće turista hedonizmu i zabavi nego razgledavanju kulturnih i prirodnih znamenitosti. Umjesto krutosti „opće kulture“ u kozerijskim filmovima dominira gipkost hedonizma.

Dobar primjer jest kozerijski film *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV). U njemu se opisuje krstarenje manjeg turističkog broda srednjim Jadranom. Već na početku filma, opisujući interese turista na brodu narator duhovito primijeti da je „nekima sreća u ljepoti pejzaža i skladu arhitekture, a nekima u loncu“. Sklonost ovom drugom film će pokazati kasnije kad krene opisivati povijesnu ulogu cara Dioklecijana u izgradnji splitske palače i njegovu motivaciju za izgradnju palače opiše riječima naratorova govora „umoran od taštine svijeta car se vratio u mir, na dobar zrak i birane zalogaje svog rodnog kraja“, a film poprati ove riječi prizorom turista sladokusca koji u subjektivnom kadru pohlepno promatra splitski restoranski stol bogat plodovima mora. U prizoru u kojem vodič vodi turiste po Dioklecijanovoj palači narator kroz upravni govor vodiča iskazuje divljenje „neumornim i radinim rukama ljudi ovog blagoslovljenog podneblja“ koji su podizali goleme stupove Peristila Dioklecijanove palače. Nakon tih riječi u duhovito kontrastnom prizoru vidimo mladiće kako se izležavaju u kafiću Luxor na Peristilu. Osim hedonističkog uživanja u hrani i odmoru, ključni element hedonističke gipkosti koji se suprotstavlja kulturtregerskoj krutosti u *Turističkom skercu* jest erotski čulni užitak. Dok vodič oduševljeno grupi turista s broda opisuje Dioklecijanovu palaču, turistu zavodniku vidljivo je dosadno te njegov požudni pogled skrene s palače na mladu djevojku. Naratorov govor slijedi njegove drukčije interese kada, opisujući starost palače, umjesto riječi „17 stoljeća“ u namjernom lapsusu i očaranim tonom glasa opiše „17 proljeća“ uočene djevojke (fotografija 15).



15. *Turistički skerco*

Kada narator poslije krene opisivati mitološku povijest Dalmacije i istakne kako na pustim dalmatinskim otocima „borave bogovi stare Helade, mitološke vile i sirene“, on promijeni intonaciju izgovarajući riječ „sirena“ u trenutku u kojem kamera, vozeći po obalnom kamenjaru, otkrije prizor gole turistkinje, viđen iz perspektive spomenutog požudnog turista. Tijekom cijelog filma pratimo ovog turista zavodnika koji u potpunosti ignorira kulturu i povijest te se koncentrira na ljubavna osvajanja turistkinja. Vrlo je duhovita scena na kraju filma u kojoj hedonističkoj erotskoj pomami podlegne i francuska turistkinja koja je krenula na put u želji da upozna lokalnu arhitekturu i slikarstvo. Dok ona upija umjetnost grada Hvara, narator priča o „treperenju sna i jave na platnima starih majstora“ te izvikuje djevojčin usklik „Quel architecture!“. Međutim, njezino usmjerenje na kulturu (narator: „Arhitektura je njena ljubav, arhitektura je njen svijet“) iznenada se promijeni kada ugleda zgodnog lokalnog mladića (narator: „Ali ponekad je dovoljan trenutak da nam se svijet okrene“). Njezin usklik „Quel architecture!“ dobiva sasvim drukčije značenje kada narator ovim riječima poprati njezin subjektivni kadar „isklesanog“ mišićava mladićeva tijela. Na kraju turističkog krstarenja, koje opisuje ovaj film, turistički brod vraća se prazan jer su svi njegovi putnici ostali „na obalama svojih želja“, kako kaže narator. Turist sladokusac ostao je na ručku kod lokalnih ribara, turist zavodnik ostao je osvajati lokalne djevojke, a francuska turistkinja ostala je u naručju „isklesanog mladića“. Gipkost hedonističkog užitka pobijedila je krutost automatizma kulturnog turizma.

Sličnu, premda manje očitu, opreku hedonizma i kulture razvija kozerijski turistički film *Ljepotica Jadrana* (Mladen Feman, 1962, HRV). U crtanoj najavnoj špici filma ističu se motivi kaleža i ribe koji, kako će se poslije pokazati, ne simboliziraju kršćanstvo, već gastronomski užitak. Tijekom filma vodič nas vodi kroz povijest i kulturnu ponudu Dubrovnika. On se u filmu pojavljuje u obliku naratorova govora, ali i obliku turističkog vodiča u slici filma. Narator s patetičnim zanosom Dubrovnik naziva „biserom Jadrana“ i „metropolom jugoslavenskog turizma“ te krene brzim ritmom nizati informacije o njegovoj povijesti i kulturi uz ilustrativne kadrove dubrovačkih znamenitosti. Međutim, dok govori o uzvišenoj kulturi Dubrovačkih ljetnih igara, vidimo prizore dubrovačke tržnice, a dok dramatično kliče kako na festivalskim predstavama igraju samo „majstori, majstori“, u ironijskom slikovnom kontrapunktu vidimo najljepše primjerke voća i povrća kojim se trguje na tržnici. Dok, cijelo vrijeme u brzom ritmu, niže podatke o dubrovačkim arhitektima i slikarima, u jednom trenutku u njegovu glasu osjetimo umor i zastajkivanje te on, kao da se želi odmoriti i opustiti od ovog automatiziranog opisa dubrovačke kulture, prijeđe na

„sljedeću znamenitost“, dubrovački akvarij, te uz ilustrativne kadrove riba u akvariju počne duhovito imenovati ribe gastronomskim rječnikom: „od marinade preko brodeta, kuhanih s majonezom, friganih i brojnih drugih, pa sve do pripremanja na gradelama“. Automatizam i napor nabiranja kulturnih znamenitosti Dubrovnika, barem nakratko, zamijenio je gipkošću i ugodom hedonističkog užitka u plodovima mora. Da gastronomske užitke preferira i turistički vodič u slici, vidimo u prizoru u kojem kamera traži vodiča pokretima kamere nalijevo i nadesno dok ga ne nađe kako uživa u jelu i pilu. Nakon što u naratorovu govoru, dok opisuje Knežev dvor, još jednom osjetimo umor u glasu, on zaspi, što se očituje tonom hrkanja u naratorovu govoru i prizorom u kojem vodič slatko zaspi na kamenoj klupi Kneževa dvora. Hedonizam užitka u odmoru zamijenio je napor opisivanja kulturnih znamenitosti. Iako filmom *Ljepotica Jadrana*, za razliku od *Turističkog skerca*, izrazito dominiraju opisi kulturne ponude, ovim suptilnim subverzijama i on podriva automatizam kultur-filma i zamjenjuje ga hedonističkom gipkošću.

Spomenimo još i film *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV), u kojem dva naratora razgovaraju o prednostima ljetovanja na Jadranu i pritom ljepoti kulturnih znamenitosti i prirode duhovito pretpostavljaju ljepotu hedonističkih užitaka. Na primjer, dok prvi narator blagoglagolja o kulturnoj povijesti, drugi mu odgovori: „Ali moja žena bi svu tu antiku, renesansu, zajedno sa srednjim vijekom isprevrnula naglavce za suvremeni komfor. Gdje god došla, traži hotel!“, nakon čega prizore kulturnih znamenitosti zamjenjuju prizori luksuznih hotela. Nakon što drugi narator komentira kako njegov sin kao ronilac voli podmorje, prvi narator mu odgovori: „Vaš Posejdon zamijenit će svoj podvodni svijet za ovaj gore“, a u slici prizore podmorja zamjenjuje prizor sina kako, izišavši iz mora, s požudom počne piljiti u zgodnu djevojku. O pobjedi hedonizma svjedoči i naratorov komentar koji prati prizore gastronomske ponude: „Znate li vi da ima ljudi koji od sve ljepote ovoga svijeta vide samo ono što služi za jelo? Takav je moj veleuvaženi tast.“

Paradoksalno, ovaj pristup koji slavi slobodu i spontanost nasuprot automatizmu, zapravo je vrlo proračunat, jer služi privlačenju turista. Isticanje gipkosti hedonističkog užitka zapravo je dio taktike privlačenja turista na Jadran. U turističkim filmovima koji neće imati kozerijsku maštovitost i kreativnost ovaj pristup pretvorit će se poslije u novu zadatost, odnosno, novu krutost i automatizam. Suhoparni prizori gastronomske ponude, rekreativnih i zabavnih sadržaja te lijepih ženskih tijela postat će novi obvezatni dio turističkih filmova (*Hej čez bele poljane*, Milan Guček, 1965, SLO; *Primošten*, Štefan Zagorjan, 1970, SRB; *Plava laguna*, Ljubiša Sarić, 1973, SRB; *Hotel Lav*, Berislav Makarović, 1976, HRV; *Kupari*, Milan Vučić,

1978, SRB; *Plaže crnogorskog primorja*, Milan Bulatović, 1983, CG; *Opatijska rivijera*, Bernardin Modrić, 1986, HRV itd.)

U autorskim kozerijskim filmovima gipkost nasuprot krutosti bit će jedna od ključnih odrednica njihova humornog pristupa. Ti će filmovi kroz humor razotkrivati krutost i automatizam socijalističke ideološke propagande. Više o autorskim kozerijskim filmovima bit će riječi u osmom poglavlju.

Uz pomoć Bergsonove teorije o humoru kao ismijavanju krutosti možemo uočiti još jednu zanimljivu karakteristiku kozerijskih filmova. Bergson uočava da i ljudski poroci predstavljaju krutost napisavši: „Zar neki poroci ne bi mogli značiti za karakter ono isto što krutost fiksne ideje znači za duh?“ (1987: 17). Idealnom umjetničkom vrstom za uočavanje poroka smatra (klasičnu) kazališnu komediju jer se u komediji porok promatra odvojeno od ličnosti lika, za razliku od drame i tragedije. Porok u komediji kao da živi svoj samostalan život zbog čega kazališne komedije često nose naziv po poroku koji posjeduje glavni lik (*Škrtac*, *Kockar*, *Mizantrop*, *Umišljeni bolesnik* itd.), dok drame i tragedije češće nose naziv po imenu lika (*Othello*, *Hamlet*, *Faust*, *Nora* itd.) (ibid.: 17-18). U kozerijskim „komedijama“ također se ne razvijaju kompleksni likovi kao u dramama, već jednostavni likovi koji služe kao nositelji određene karakteristike, odnosno, „poroka“, za koji se onda veže obrazovna ili propagandna poruka filma. Tako su likovi filmova o prometu nositelji „poroka“ neodgovornog upravljanja vozilima, a likovi u mnogim turističkim filmovima nositelji „poroka“ hedonizma.

Zaključili smo da humor u kozerijskim filmovima služi zabavi i užitku te blagom ismijavanju krutosti i mana, ali i da njegova veselost i gipkost ima proračunatu namjenu – podučiti gledatelja u obrazovnim filmovima, privući gledatelja u propagandnim filmovima ili razotkriti gledatelju nešto u autorskim filmovima.

7. 4. 2. Naratorov govor kao ključni nositelj humora

Što se tiče načina na koji se humor stvara u kozerijskim filmovima, on je rezultat stilske međuigre naratorova govora, slikovnog zapisa i glazbene podloge filma. Pritom dominantnu ulogu igra subjektivni naratorov govor. Naratorov je govor, kao što smo zaključili, najvažniji čimbenik u stvaranju ležerna kozerijskog dojma. Iznimno važno sredstvo kojim narator postiže taj kozerijski dojam jest humor. Koliko naratorov govor svojim duhovitim komentarima može utjecati na ostvarivanje ležerna kozerijskog dojma cijelog filma vrlo se

dobro može uočiti nakon gledanja verzija filma s kozerijskim naratorom i bez njega. Primjer su toga dvije verzije namjenskog turističkog filma o Primoštenu redatelja Štefana Zagorjana, *Primošten* (1970, SRB) i *Dobro došli u...* (1970, SRB). Slika u oba filma nije identična. Potonji film duži je od prvog, no oba filma napravljena su od istog snimljenog materijala i dijele mnoge iste prizore. Oba se u svojem slikovnom dijelu sastoje od nizanja standardnih dokumentarnih snimaka turističke ponude Primoštena. Oba posjeduju i određene konstruirane prizore, pri čemu se namještenošću ističu prizori u kojima se mladić i djevojka upoznaju na plaži te nakon toga skupa uživaju u turističkoj ponudi Primoštena. Film *Primošten* posjeduje suhoparni informativni naratorov tekst lišen kozerijske zaigranosti autora Juga Grizelja, scenariste nekoliko igranofilmskih drama. Film *Dobro došli u...* pak, posjeduje šaljiv i zaigran naratorov tekst u obliku dijaloga više naratora autora Stjepana Zaninovića, redatelja i scenarista mnogih kozerijskih filmova. Narator prvog filma nikad izravno ne komentira ono što vidi u slici filma, dok naratori drugog filma povremeno ubacuju takve komentare. Dobar primjer je prizor Orsona Wellesa kako se sunča na primoštenskoj obali, koji se pojavljuje u oba filma.⁸⁴ U prvom filmu narator u potpunosti ignorira Wellesovu pojavu u filmu, dok u drugom filmu naratorica usklikne „O, to je...“, na što joj drugi narator odgovori: „Jest, točno, to je Orson Welles!“ Krajnji rezultat jest da je prvi film suhoparan pregledan i informativan turistički propagandni film, dok potonji film zahvaljujući svojem kozerijskom naratorovu govoru ostvaruje dojam zaigranog zabavnog propagandnog filma.⁸⁵ Na sličan način mijenja se dojam u dvama dokumentarnim zapisima o kukcu balegaru Petra Lalovića. Balegar, kukac koji od izmeta radi kuglice i kotrlja ih do svojeg skrovišta radi prehrane ličinaka, prikazan je u Lalovićevu kratkometražnom dokumentarnom filmu o prirodi *Balegari* (1982, SRB) bez pratnje naratorova govora. U Lalovićevu dugometražnom filmu o prirodi *Posljednja oaza* (*Posljednja oaza*, 1983, SRB), pak, prizori balegarova kotrljanja izmeta zahvaljujući duhovitom, lagano podrugljivom naratorovu komentaru izgledaju nam znatno zaigranije i veselije od sličnih prizora u filmu *Balegari*.

⁸⁴ Orson Welles često je boravio u Primoštenu sa svojom suprugom Ojom Kodar, koja se također pojavljuje u nekoliko kadrova filma *Dobro došli u...*, a u Primoštenu je pretkraj života izgradio i ljetnikovac.

⁸⁵ Zagorjan je kasnije režirao još jedan turistički film o Primoštenu, *Stari Primošten* (1973, SRB) o ljepotama starog dijela Primoštena. Po razini zaigranosti i duhovitosti ovaj film nalazi se negdje između spomenuta dva ostvarenja. Naime, radi se o djelomično kozerijskom filmu s povremenim duhovitostima i subjektivnim komentarima naratorova govora, čiji je autor teksta Kruno Quien, autor mnogih naratorovih tekstova hrvatskih kozerijskih filmova.

7. 4. 3. Figure retorike kao ključno sredstvo humora

Da bi ostvario humorni efekt, naratorov govor kozerijskog filma redovno se koristi bogatim repertoarom verbalnih stilskih sredstava. Ta stilska sredstva nazivaju se figure retorike, a temeljito ih je klasificirao i opisao Milivoj Solar u svojoj knjizi *Teorija književnosti*.

Možda najčešća figura retorike koja se koristi u kozerijskom filmu jest ironija, odnosno, „izražavanje putem suprotnosti: misli se zapravo obrnuto od onog što se izravno kaže“ (Solar, 2005: 86). Sarah Kozloff u svojoj knjizi *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* opisuje razne vrste ironijskog naratora u filmu. Kozloff prvo spominje ironiju koja „proizlazi jedino ili prvenstveno iz naratorovog govora“ (1998: 111). Film *Pod ljetnim suncem* (Obrad Gluščević, 1961, HRV) bogat je ovakvom vrstom ironijskih komentara. Tema ovog filma jesu načini na koje lokalno otočno stanovništvo iskorištava dolazak turista. Dok nam film prikazuje lijepe proljetne kadrove otočnih kuća i prozora („ponistra“), naratorov govor poetski komentira da „vitar i kiše zatvore ponistre ka libre od stare mudrosti“. Međutim, kad se radi dolaska turista „ponistre“ počnu otvarati, narator komentira da se „knjige stare mudrosti otvaraju na sirenski zov deviza“, ironijski time kontrastirajući poetsku formu komentara i njezin prozaičan sadržaj. Slično tome, narator prati poetske prizore magarca u pustoj otočkoj ulici komentarom da „gnjilo jugo pritišće gradić ka teško brime bidnega tovara“, da bi poslije ovo poetsko komentiranje zamijenio razotkrivanjem turističke namjene magarca, kojemu su „brime“ (teret ili breme na dalmatinskom dijalektu) turisti koji plaćaju vlasniku magarca da sjednu na njega i fotografiraju se, uz naratorov ironijski komentar: „Aaa, koliko magarećih glava u obiteljskim albumima Europe.“ Prizor debele gospođe koja pozira s kartonskom slikom sirene s rupom za umetanje vlastite glave narator ironijski komentira riječima: „Pod litnjim suncem morete postati šta god hoćete, ka Adrijanskog mora sirena.“

Ironija proizlazi ponajprije iz samog naratorova govora još i više u filmu *Slavni sude* (Fadil Hadžić, 1959, HRV), u kojem se satirički opisuje navada stanovnika Hrvatskog zagorja da svaku susjedsku prepirku pretvore u sudski proces. Ova prizemna navada u filmu se kroz kajkavski naratorov govor ironijski prikazuje kao veličanstvena. Tako narator ironijski dramatično opisuje slučaj u kojem je pas pogazio susjedov mladi luk: „A sada jeziva kriminalna scena: glavno lice upravo gazi mladi luk.“ Opisujući tijek jednog trivijalnog procesa, narator ironijski dramatizira: „Papir u rukama suca izaziva u sobi grobnu tišinu.“ U naratorovu govoru filma sud se ironijski uspoređuje s uzvišenošću kazališta (narator suca

uspoređuje sa Shakespeareom) i glamurom filma (za svinju koja je dio jednog procesa narator kaže da „u filmu nastupa kak posebna zvezda ovaj naturščik – selsko prase“). Zatim se sud ironijski dramatično uspoređuje s ratnim sukobom („... zaraćeni vinogradi...“) i sportskim natjecanjem (dok geodeti uz okupljenu gomilu mjere spornu među između dvaju dvorišta, „podijeljeni navijači gore od uzbuđenja da pobijedi njihova stranka“, a „rezultat seoskog derbija sudac tek na sudu čita: utakmica je završila 0:0“). Da bi istaknuo ironiju seoskog preuveličavanja trivijalnih sukoba, naratorov govor često upotrebljava hiperbolu, „figuru preuveličavanja radi naglašavanja određena emocionalnog stava prema predmetima, pojavama ili radnjama“ (Solar, 2005: 85). Tako narator opisane procese naziva riječima „slavni sud“ i „čuven proces“, a incident u kojem je susjedovo rudo za uprezanje volova prešlo preko granice dvorišta dramatično preuveličava opisujući ga kao „diplomatski spor“ koji ima „međunarodni značaj“, jer je „susjed povredil moj vazdušni prostor“ (naratorov upravni govor). U filmu se kao ironijski komentar koriste i međutekstovi, a jedan od njih hiperbolično opisuje slučaj psećeg gaženja mladog luka: „pričanje šesto koje je jako strašno i odmah bježite odavde“. Izričući sve ove komentare, naratori upotrebljavaju ironijski dramatičnu, emfatičnu intonaciju glasa. Ironijskom dojmu, uz naratorov govor, pomažu i očito igrane scene susjedskih prepirki i sudskih procesa snimljene uz karikiranu glumu u krupnim i blizu planovima te detaljima usta i ruku, uz upotrebu gornjih i donjih rakursa, koji pojačavaju ironijsku dramatiku događaja.

Osim ironije koja proizlazi iz verbalne kvalitete naratorova govora, ironija u kozerijskom filmu često se pojavljuje u obliku „međuigre između komentara i slika na ekranu“ (ibid.: 111). Dva izvora pripovijedanja u filmu, naratorov govor i slika, omogućavaju stvaranje „gipke, dvoslojne strukture, savršene za stvaranje ironijskih oprečnosti i protuslovlja“ (ibid.: 110). Drugim riječima, ako se ironijom „misli obrnuto od onog što se izravno kaže“, u filmu se ta suprotnost može doslovno prikazati kroz kontrapunkt naratorova govora (ono što se kaže) i slike (ono što se misli, odnosno, ono što jest). Nastavljajući se na tekst Hrvoja Turkovića, u kojem se prvi put definira kozerijski film, Diana Nenadić za „filmskog kozera“ kaže da „njegova ironija postaje djelatna najčešće zahvaljujući učincima kontrapunktiranja slike i teksta“ (2016: 210). Tako se u filmu o životinjama *Vrijedi vidjeti* (Branko Marjanović, 1971, HRV) prikazuju morske životinje koje se međusobno bore oko toga koja će od njih ući u vršu i pojesti plijen koji se u vrši nalazi. Naratorov govor ironijski životinje koje u tome uspiju (hlapa i hobotnicu) tijekom filma zove „pobjednicima“, dok je iz slike jasno da se radi o gubitnicima koji će završiti zarobljeni u vrši i biti ubijeni od ribara (fotografija 16).



16. *Vrijedi vidjeti* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

U filmu *Slikovnica pčelara* (Dušan Makavejev, 1958, HRV) kontrapunkt slike i govora suptilniji je, odnosno, nije jasno oprečan kao u prethodnom primjeru. Film prikazuje starinsku umjetnost oslikavanja košnica u Sloveniji. Košnice su se redovito oslikavale prizorima okrutnog, groteskno krvavog sadržaja. Ove oslikane nasilne prizore narator ironijski opisuje začudnim lepršavim i veselim izjavama. Sliku čovjeka u lancima kojega vragovi odvede prati ironijska izjava „Blago tebi, ti ode u toplije krajeve.“ Zatim, dok u slici vidimo dva vraga koja seljanki razdiru jezik na brusilici, narator nam veselim glasom kaže: „Upisujte školu govorništva!“ Dok, pak, čovjek na slici ubacuje ženu u drobilicu mlina, narator ispali: „Od ženskog brašna najbolji se kolači mijese“, a prizore odrubljene glave iz koje lipti krv prati riječima: „Glava bez tijela na sablji se najbolje osjeća.“ Ironijski vrhunac je na kraju filma kada uočimo da naslikani čovjek, čija se gornja polovica tijela kao lajtmotiv pojavljuje tijekom filma i koji se kroz naratorov govor predstavlja kao profinjeni autor ovih slikarija („Ali ja sam umjetnik!“), viri iz bivoljeg analnog otvora. Ovi ironijski komentari, premda začudni, ipak nemaju dublju misaonu vrijednost, već ponajprije služe kao duhoviti kozerijski dodatak dokumentarnog opisa ovoga vrijednog narodnog kulturnog blaga.

Kontrapunkt ne mora biti samo između slike i govora, već može biti između slike i ostalih zvučnih manifestacija. U filmu *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV) u međuigri su tako slika i glazba. Nakon inicijative (fikcijskog) građanina Mate Čepe, čija su pisma novinama homodijegetski naratorov govor ovog filma, vlasti sagrađe pješački most iznad pruge da građani više ne bi morali hodati preko pruge i izlagati se opasnosti da ih udari vlak. U prizoru

izgrađenog mosta uz veličanstvenu orkestralnu glazbu vidimo masu pješaka kako hoda po mostu. U sljedećem kadru orkestralna glazba iznenada se promijeni u glazbu lakrdijaškog tona, a u prizoru vidimo ljude kako i dalje hodaju po pruži iz čega shvatimo da je kadar ljudi koji hodaju po mostu bio izmaštani kadar, neostvarena želja Mate Čepe. Veličanstvena orkestralna glazba iz toga kadra time dobiva ironijsku kvalitetu. Nakon nove inicijative Mate Čepe, gradske vlasti izgrade ogradu kako bi spriječile građane da hodaju po pruži i natjerale ih da ipak hodaju po mostu, ali oni se počnu provlačiti kroz bodljikavu žicu ograde. Ista veličanstvena orkestralna glazba ironijski poprati prizor u kojem građani do kraja unište ogradu i ponovno nesmetano hodaju po pruži umjesto po mostu.

Ironijski kontrapunkt slike i govora posebice je prisutan u kozerijskim filmovima u kojima se upotrebljava nepouzdan narator, za upotrebu kojeg smo već zaključili da se svakako radi o ironijskoj pripovjednoj formi (vidi str. 113). Nepouzdanost naratora razotkriva nam slika koja nudi stvarnosni kontrapunkt onoga što narator govori. U filmu *Bijele padine* (*Bele padine*, Milorad Gončin, 1964, SRB) homodijegetski narator vojnik Marko hvali se svojim poznanicima u planinskoj gostionici kako je u sklopu vojnog roka postao skijaški as, a slika razotkriva da je on samo vojni kuhar. Na primjer, dok Marko priča o tome kako većinom ne ide na nastavu skijanja, jer on već zna odlično skijati, vidimo da zapravo guli krumpir, dok ostali vojnici idu na nastavu skijanja. Dok Marko govori kako vježba dodatne napredne skijaške discipline, vidimo ga kako se vježba u „disciplini“ udvaranja djevojkama, a dok kaže kako je krenula kolona skijaša u marš, a on je krenuo kasnije, ali ih je zahvaljujući svojim skijaškim sposobnostima uspio stići, vidimo da se on vozi kamionom i nosi skijašima čaj. Kad napokon stane na skije, vidimo da stalno pada suprotno svojem hvalisanju u naratorovu govoru. Ironijski odnos filma prema Markovim skijaškim sposobnostima duhovit je i ležeran kozerijski dodatak filmu koji nam opisuje planinske jedinice jugoslavenske vojske. U još jednom filmu o vojsci *Nedjelja, grad i vojnik* (*Nedelja, grad i vojnik*, Stjepan Zaninović, 1962, SRB) homodijegetski narator je vojnik koji kroz naratorov govor opisuje svojem vodniku (kojeg ne čujemo i ne vidimo) kako su se on i njegovi drugovi proveli tijekom izlaska u grad u sklopu slobodne nedjelje. Poput naratora iz *Belih padina*, on povremeno laže da bi prikrio što se stvarno dogodilo. Na primjer, dok svog vodnika uvjerava da su se ponašali kako dolikuje ozbiljnom vojniku („A što pitaš za ponašanje, ponašamo se. Vojnik si, propise poznaješ. Nisi, na primjer, neozbiljan i tako, pa da prestupiš. Što se toga tiče, to nema, družo vodniče!“), vidimo kako vojnici pitaju prolaznika za smjer i dok on im on pokazuje smjer, pobjegnu u suprotnu pravcu.

Dublje značenje ironijskog kontrapunkta nepouzdanog naratorova govora i slike pojavljuje se u autorskim kozerijskim filmovima u kojima je nepouzdanost naratorova govora ideološka. Više o ironiji nepouzdana naratora ovih filmova bit će riječi u osmom poglavlju.

Ironija u kozerijskim filmovima upotrebljava se i kao sredstvo autoreferencijalnih komentara. Kozloff takvu vrstu ironije zove „romantična ironija“ kojom se „namjerno dovodi u pitanje ili uništava dramatska iluzija djela“. (1998:112) Već opisani primjeri romantične ironije u kozerijama jesu „najduži kadar u filmu“ iz filma *Odmor u Hrvatskoj* (vidi str. 129-130) i spominjanje „Turističkog saveza Hrvatske“ u filmu *Sunčani Jadran* (vidi str. 130). Romantična ironija upotrebljava se i u kozerijskom filmu *Proš'o voz* (Nikola Jovičević, 1974, CG) čija je tema propadanje pionirskih željeznica u Jugoslaviji.⁸⁶ Kada uz prizore pionirske željeznice na Košutnjaku u Beogradu vidimo natpis „Košutnjak 1974“, narator nas ironijski upozori na grešku u filmskom natpisu, nakon čega se natpis mijenja u „Košutnjak 1947“ jer 1974. godine pionirska željeznica više ne postoji. Kada nam, pak, film pokazuje kadrove stanice pionirske željeznice Sutjeska, narator nas obavještava da se radi o „pogrešnoj roli filma“ jer na tom mjestu više nema stanice, već se nalazi restoran. Uz kasnije prizore restorana narator nastavlja u ironijskom tonu koristeći ovaj put kontrapunkt govora i slike. Tako opisuje djelatnika restorana kao „skretničara koji je promijenio uniformu“, a za konobara tvrdi da gostima restorana naplaćuje „6 vagona, 9 tračnica...“.

Ironija se provlači i kroz ostale stilske figure kozerijskih filmova. Naratori tih filmova humorne efekte postižu stilskim figurama poput hiperbole, metafore, metonimije, poredbe, personifikacije, eufemizma te raznih semantičkih i fonetskih igara riječima. Dok smo opisivali djelovanje ironije, uočili smo upotrebu brojnih ironijskih hiperbola u naratorovu govoru filma *Slavni sude*. Primjer bogate upotrebe ironijskih hiperbola jest i film *Zlato* (Branko Čelović, 1968, SRB) o odlasku Jugoslavena u Trst s ciljem kupnje zlatnog nakita zbog niže cijene zlata u Italiji nego u Jugoslaviji. Da bi iskazao koliko Jugoslaveni vole ići u Trst, narator ga preuveličavajući zove „biserom Jadrana“ (ironija je u tome što Jugoslaveni ne idu u Trst radi njegove ljepote, već radi koristi). Zatim ga naziva „glavnim gradom Jugoslavije“ u kojem ima „tri Jugoslavena po glavi stanovnika“ i koji „Jugoslaveni bolje poznaju nego svoj džep“. Da bi hiperbolizirano prikazao pomamu Jugoslavena za zlatom u Trstu, narator duhovito ističe da se „Jugoslaveni iz Trsta vraćaju sa zlatnim zubima, zlatnim rebrima i sa zlatnim zglobovima“. U svrhu istog cilja u filmu se upotrebljavaju duhovite vizualne hiperbole. Histerija „zlatne

⁸⁶ Pionirske željeznice bile su kratke uskotračne pruge s malim vlakovima na kojima su se djeca učila željezničkom prometu radeći kao kondukteri, skretničari i ostali željezničari.

groznice“ i „juriša na zlato“, kako tu pomamu nazivaju u naslovima novinskih članaka prikazanih u filmu, sugerira se ubrzanim snimkama kretanja ljudi i vozila u Trstu te prizorima Jugoslavena s pretjeranim količinama zlatnog nakita i prstenja, čak i zlatnih kravata. Kad carinik u vlaku iz Trsta prema Jugoslaviji, kroz upravni naratorov govor, upita putnike imaju li zlata za prijaviti, niječno mu odmahnu glavom žena koja očito ima gomilu zlatnog nakita na sebi i čovjek koji je doslovno obojen u zlatnu boju.

Sljedeća stilska figura koja se često pojavljuje u kozerijskim filmovima jest metafora, kojom se „po načelu sličnosti prenose pojmovi i nazivi iz jednog područja života i svijeta u druga područja“ (Solar, 2005: 77). Tako se u filmu *Pod ljetnim suncem* komuniciranje lokalaca s turistima bez znanja jezika, a uz pomoć ruku i nogu, ironijski naziva „međunarodnom utakmicom u rukometu“, a ljubavna osvajanja i prateća ljubomora opisuju se rječnikom pomorstva – dok su lokalni momci na „burnom moru“ (plešu sa strankinjama), sa strane ih čeka „terra firme“ (njihove ih ljubomorne djevojke gledaju sa strane). Da bi maštovito, ležerno i duhovito opisao promet, naratorov govor u filmu *Moja prva vožnja* (Vladimir Pavlović, 1963, HRV) služi se brojnim metaforama. Automobili su „mađioničari“ koji „zinu pa samo gutaju bijelu crtu ceste“, „tvrdokošci“, „kukci oklopnici“ i „čahure od pleha“. Prometna regulacija kroz metafore se prenosi u svijet prirode (ceste su „regulirana rijeka“, pločnik je „obala“), glazbe (regulacija prometa je „dirigirana muzika“, prometni su policajci „dirigenti, muzikaši“ koji „osjete frulicu i najmanjeg fiće ako fićuka krivo“) i pisane komunikacije (prometni znakovi su „tajanstveni hijeroglifi“ i „slikovno pismo“).⁸⁷ U filmu *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV) za europskog radnika koji se došao odmoriti na Jadran narator duhovito metaforički kaže da „i ovaj marljivi europski mrav želi biti cvrčak“. U filmu *Dan odmora* (Obrad Gluščević, 1957, HRV), pak, dok u slici gledamo kupača izgorjela na suncu, narator duhovito metaforički aludira na svinjsko pečenje koje smo vidjeli u prethodnom kadru („Pečenje je gotovo!“), što ovaj primjer čini mješavinom verbalne metafore i slikovne poredbe. Postoje i primjeri slikovnih metafora. Tako se u kozerijskom filmu *Bura* (Obrad Gluščević, 1958, HRV) pojavljuje duhovita slikovna metafora rublja koje predstavlja jarbole broda. Naime, dok narator priča o starcu koji sanjari o veličanstvenim putovanjima na kojima je bio u službi pomorca, starac sjedi ispred kuće i kroz subjektivni kadar gleda rublje na sušilu, koje vijoreći se pod udarima bure slični na jarbole broda, sve dok ga ne prekine okrutna stvarnost u obliku njegove supruge koja pokupi rublje sa sušila, a

⁸⁷ U spomenutim primjerima pojavljuje se i stilska figura igre riječima („fićo“ koji „fićuka krivo“), o kojoj će poslije biti više riječi.

narator je duhovito metaforički nazove „sidrom stvarnosti u matičnoj luci“. Upotrebu vizualne metafore opisali smo i na primjeru filma *Stop* (vidi str. 133).

U pojedinim filmovima pojavljuje se stilska figura poredbe, vrlo slična metafori (ibid.: 84). Tako u filmu *Moja prva vožnja*, nastavljajući se na upotrebu terminologije životinjskog svijeta u spomenutim metaforičkim opisima automobila, narator opisuje kako se ljudi uvlače u automobile „kao rak u svoju školjku, kao puž u kućicu“. U dva filma duhovito se uspoređuju različita povijesna razdoblja. U filmu *Sunčani Jadran* (Frano Vodopivec, 1965, HRV), narator turiste kampere uspoređuje s nomadima koji su u prošlosti živjeli u šatorima („Vraćaju se pod šatore kao u doba velikih seoba naroda“ itd.). U filmu *Doviđenja u Puli* (Mladen Feman, 1961, HRV) narator opisuje kako su se u pulskoj Areni nekad održavale gladijatorske borbe, a danas se održava filmski festival, ingeniozno uspoređujući ova dva razdoblja i dodajući usporedbi ironijski prizvuk u zadnjoj rečenici:

Kad su ove zidine još bile nove, ovdje pred ovim platnom odigravale su se predstave filmskije od domaćeg filma, borbenije od vesterna, predstave s besprijeckorno režiranim masovkama, spektakli s divljim zvijerima i s više mrtvih i ranjenih nego kod Tarzana. A tamo na trećoj klupi sjedio je žiri i dijelio pulske nagrade: život ili smrt. U ono vrijeme nije bilo takvih povika na odluke žirija kao danas. Nagrađeni su bili sretni, kao i svi nagrađeni, a nenagrađeni su iz nepoznatih razloga šutjeli.

Ovu usporedbu slikovno prati, između ostalog, efektna panorama od 360 stupnjeva po Areni te kadar „treće klupe“ na kojoj je navodno sjedio antički žiri. U istom filmu duhovito se uspoređuje utjecaj filmskih kritičara na sudbinu redatelja s utjecajem antičkog kora na sudbinu kazališnih likova, uz snažnu upotrebu ironije:

Ovo su kritičari, kor u antičkoj tragediji. Samo što kod Eshila je kor bio pasivan i statičan komentator radnje i tumač volje bogova. Međutim, u današnjoj filmskoj tragediji, kad Bogovi okrenu umjetniku leđa, kor ga mlatne po glavi.

Dok narator govori o „Bogovima“ koji „okrenu umjetniku leđa“, u međuigri naratorova govora i slike vidimo kadar festivalskog kafića u kojem za jednim stolom sjede kritičari, a njima iza leđa za drugim stolom sjede redatelji.

U filmu *Sunčani Jadran* pojavljuje se vizualna poredba, koju zbog njezine bizarnosti možemo nazvati i stilskom figurom antiteze, „posebnom vrstom poredbe koja se zasniva na opreci, odnosno, suprotnosti“ (ibid.: 84). Naime, među standardnim prizorima jadranske turističke

ponude odjednom se, bez naratorova komentara, pojavi prizor seljaka koji ore uz pomoć vola, a kraj njega pritom hoda turistkinja u bikiniju (fotografija 17). Nakon nekog vremena pojavi se i prizor turistkinje u bikiniju koja po pješčanoj plaži vodi jarca za uzicu. Ove bizarno smiješne antiteze pokazatelj su stilske slobode kozerijskog filma u kojem je ponekad sve dopušteno.



17. *Sunčani Jadran*

Ponekad se u kozerijskim filmovima metafore na istu temu provlače kroz naratorov govor tijekom cijelog filma, pa u tom slučaju možemo govoriti i o alegoriji, „produženoj metafori, tj. upotrebom riječi u prenesenom smislu s tim što se pravi smisao otkriva tek ako određene pjesničke slike u cjelini zamijenimo pojmovima, ustanovivši tako na što se one zapravo odnose“ (ibid.: 80). Tako u filmu *Nasljedstvo braće Lumière (Dediščina bratov Lumière, Jože Bevc, 1962, SLO)* naratorov govor, praćen ilustrativnim kadrovima sa snimanja obrazovnog filma o povijesti filma, tobože nas kroz cijeli film svojim komentarima obrazuje o povijesti filma, a zapravo se radi o ironijskim alegorijskim žalcima upućenim na anomalije jugoslavenske privrede i društva, ostvarenim kroz međuigru naratorova govora i slike. Tako, dok voditelj priča o važnosti izuma struje za povijest filma, u filmskom studiju nestane struje, što je aluzija na nestašicu struje u Jugoslaviji. Vrlo je duhovit naratorov opis povijesti brzina filmske snimke. Narator govori da su u početku filmske umjetnosti filmovi bili ubrzani (u prizoru vidimo ubrzane snimke rada na gradilištu), dok je poslije uvedena „normalna brzina“ (u prizoru vidimo vrlo usporene snimke rada na gradilištu) čime se aludira na početni

poslijeratni entuzijazam jugoslavenskih radnika, nakon kojega je uslijedilo deziluzionirano zabašavanje. Opisujući filmske planove, narator govori o planovima snimljenim izdaleka (u totalu vidimo lijepe nove zgrade) i planovima snimljenim izbliza (u planu detalja vidimo otpadanje kvaka s vrata i pokvarene rolete), čime se sugerira stvarnost iza uljepšane slike jugoslavenskog društva.

U kozerijskim filmovima pojavljuje se i metonimija, stilska figura slična metafori. „Za razliku od metafore, gdje se značenje jedne riječi prenosi na drugu po nekim sličnostima, kod metonimije značenje se prenosi prema određenim stvarnim odnosima“ (ibid.; 77). Primjer upotrebe metonimije u kozeriji jest film *Turistički skerco*. Narator duhovito opisuje hedonistički užitek turista u jelu uz pomoć spomenute metonimije lonca („Nekima je sreća u ljepoti pejzaža i skladu arhitekture, a nekima u loncu“), a hedonistički užitek drugog turista u ljubavnim avanturama kroz metonimiju boje kose njegovih prilježnica („Ali na moru dan nikad ne zna što donosi noć. Iz priloženo se vidi da mu je dan bio plavokos, a noć crne kose“... „zarudila mu zora crvenokosa“) uz prizore dnevnog druženja s plavušom, noćnog s crnkom i jutarnjeg s djevojkom crvene kose.

Da bi maštovito opisao neke pojave, naratorov govor kozerijskog filma upotrebljava i stilsku figuru eufemizma koja „se može shvatiti kao podvrsta metonimije, a označuje zamjenjivanje nekih riječi, koje se smatraju zbog bilo kojeg izraza opasnim ili nepristojnim, nekim blažim izrazima“ (Solar, 2005: 79). Tako se ljubljenje s djevojkom, čemu se lik studenta prepušta umjesto učenja u filmu *Studentski dani* (Davor Šošić, 1958, HRV), naziva eufemizmom „daljnji razvoj naučnih odnosa“, a u filmu *Turistički skerco* seksualni odnos između dvoje turista različite nacionalnosti duhovito se sugerira mješavinom eufemizma i metonimije u rečenici „Nirvana ujedinjene Europe ovdje je našla zajednički jezik“, uz ilustrativan eufemističko-metonimijski kadar zatvorenih prozorskih kapaka iza kojih čujemo poljupce i uzdahe.

Stilska figura koja se često pojavljuje u kozerijskim filmovima, a već smo je spominjali dok smo opisivali njezin sinonim „antropomorfizacija“, jest personifikacija, „osobita vrsta metafore u kojoj se stvarima, prirodnim pojavama, apstraktnim predmetima, životinjama ili biljkama daju ljudske osobine“ (ibid.: 78). Ona je redovito prisutna u kozerijskim obrazovnim filmovima o prirodi, u kojima se životinjama i biljkama daju ljudske osobine. U filmu *Mala čuda velike prirode br. 3* (Branko Marjanović, 1972, HRV) u epizodi *Svadljivi hrčak*

naratorov govor hrčka duhovito opisuje kao čovjeka, mrzovoljna egoista, sljedećim riječima (fotografija 18):

Ma koliko noć bila mirna i blaga, ništa ne može razblažiti ovu prgavu narav. Hrčak je simbol dobra domaćina, ali i samoživa sebičnjaka. Misli samo na svoj drob i svoj hambar. Sve što nije on, nervira ga. Svaki šum koji nije sam proizveo, nervira ga. Čangrizljiv, razdražljiv, ljut, sav je živac. Ne trpi ni svoj rod, a kamoli stranca.



18. Mala čuda velike prirode br. 3 (Svadljivi hrčak)

U filmu *O ljudima i magarcima* (Branko Marjanović, 1978, HRV) narator duhovito komentira kako magarci u Dalmaciji „imaju pravo glasa“ (u slici vidimo kako njaču) i „maštaju o slatkom životu“ (u slici vidimo kako od ljudi neuspješno pokušavaju ukrasti ukusniju hranu). Dok u slici pratimo magarčeve pokušaje da zajaši magaricu, narator magaricu naziva „lipoticom i divicom koja čeka viteza u crnoj dubravi“. U filmu *Puh* (1977, Branko Marjanović, HRV) narator duhovito metaforički za puha koji je otišao u drugu šumu kaže da je „otišao na rad u inozemstvo“, a u filmu *Svome jatu* (Ivan Draškoci, 1960, SRB) narator blago ironijski životinje učestalo naziva „gospođom“, „gospodinom“ i „ljepotanom“. U dugometražnim filmovima o prirodi Petra Lalovića *Posljednja oaza* (*Posljednja oaza*, 1983, SRB) i *Svijet koji nestaje* (*Svet koji nestaje*, 1987, SRB) duhovite personifikacije iznimno su brojne. Biljke se personificiraju u filmu *Šumska balada* (Rudolf Sremec, 1984, HRV), u kojem drveće oživljava oglašavajući se u prvom licu kroz naratorov govor. Razne vrste drveća opisuju same sebe, pripisujući pritom sebi ljudske osjećaje: hrast iskazuje oholost zbog

svoje impozantnosti, grab frustracije zbog svoje neuglednosti, jasen melankoliju zbog svoje usamljenosti, a jasika strah od smrti zbog nadolazeće sječe.

Kozerijski filmovi ne personificiraju samo životinje i biljke. U filmu *Doviđenja u Puli* ljudske karakteristike pridodaju se predmetima i apstraktnim pojmovima da bi se opisao pulski filmski festival. Tako pulski amfiteatar narator naziva „prvim građaninom Pule“ koji se „ne uzbuđuje baš previše ako ga okitite zastavama i kažete mu da je večeras svečano otvorenje filmskog festivala“. Personificira se i apstraktni pojam „slave“, koju festival može donijeti glumcima ili redateljima festivalskih filmova. O njoj se u naratorovu govoru ovako zbori:

Svake godine na terasi hotela Riviera ona se nevidljivo i nečujno šulja između stolova i traži novog miljenika. Kada ga nađe, nasmiješi mu se blicevima reporterskih kamera, obaspe ga laskama, ponudama i ugovorima i zapleše s njim jedno ljeto.

Ova duhovita personifikacija obogaćuje se slikovnom stilizacijom, pa kad narator spomene „bliceve reporterskih kamera“ cijeli kadar glumice zabljesne dvaput kao da je subjektivni kadar iz perspektive fotoaparata koji slika.

Stilska sloboda kozerijskih filmova omogućuje čak i usađivanje u naratorov govor stilskih figura tipičnih za poeziju. Tako se u nekim kozerijskim filmovima pojavljuju rečenični sklopovi koji podsjećaju na anaforu, stilsku figuru koja „znači ponavljanje riječi na početku stihova“ (ibid.: 75). U filmu *Ljepotica Jadrana* narator ironijski upućuje na skupoću turističke ponude izrazom u kojem ponavlja istu riječ „prvorazredni orkestri, prvorazredni servis, prvorazredne cijene“, pri čemu spominjući „prvorazredne cijene“ upotrebi sjetno-tugaljivu intonaciju glasa. U filmu *Doviđenja u Puli* narator opisuje reakcije gledatelja i žirija nakon projekcija filmova na Pulskom filmskom festivalu upotrebljavajući anaforu: „Kaže se: Pula je nagradila, Pula je pozdravila, Pula je osudila, Pula je izviždala. I kaže se: Pula je zaboravila.“ U filmu o prirodi *Tragom medvjeda* (Branko Marjanović, 1962, HRV) upotrebljava se asindeton, „figura slična elipsi“ koja „nastaje nizanjem riječi bez njihova gramatičkog povezivanja“ (ibid.: 83). Da bi opisao šarolike radnje medvjeda, narator duhovito nabraja: „... stalno tumara, uzbrdo, nizbrdo, u šumu, iz šume, baza, šalabaza, ide pa stane, osluškuje, njuška, valja se, valjuška, baulja i brunda...“

U naratorovu govoru kozerijskih filmova iznimno često pojavljuju se igre riječima. S obzirom na to da je tipična karakteristika kozerijskih filmova ležernost i zaigranost, razumljivo je da se u njima često pojavljuju stilske figure koje se povezuju s riječju „igra“. Iz teksta Krešimira

Bagića koji klasificira i opisuje igre riječima vidljivo je zašto one idealno odgovaraju kozerijskom pristupu:

Iza igre riječima stoji intelektualna aktivnost koja krši konvencije i čija su obilježja neobaveznost, neočekivanost, lucidnost i lakoća. Njezini konkretni učinci su vedrina, komičnost, ironija i iznenađenje.⁸⁸

U kozerijskom filmu redovno se pojavljuju dvije stilske figure s igrom riječima. Prva je paronomazija, „u antičkoj retorici i poetici figura iskaza koja sadrži igru riječima sličnima na planu izraza, a različitima prema sadržaju“.⁸⁹ Odličan primjer paronomazije nalazi se u filmu *Moja prva vožnja* (vidi i fusnotu 85). Naratorica u tom filmu duhovito komentira kako auto vozi po gradskoj cesti na sljedeći način: „Mili ter mili i mili mu se to milenje da je milina.“ Ovdje se, igre radi, upotrebljavaju riječi koje su slične po zvučnosti, a imaju različito značenje: „mili“ (sporo ide), „mili mu se“ (svida mu se), „milenje“ (sporo kretanje) i „milina“ (nešto lijepo za vidjeti). Sličan je primjer igre riječima „medo“, „mečka“ i riječima njima sličnima po zvučnosti u filmu *Tragom medvjeda*: „I tako se naš medo u svom medenom mjesecu sa svojom mečkom namećio na med.“ Veliki broj paronomazija pojavljuje se u filmu *Grad ptica u gradu ljudi* (Zlatko Sudović, 1973, HRV), koji opisuje život ptica u urbanom naselju. Tako se narator u sljedećem komentaru igra zvukovnim sličnostima riječi „rodica“ (sestrična), „roda“ i „sroditi se“: „Rodica čaplje – roda, naprotiv, srodila se s čovjekom.“ Nakon toga, uz prizor rode u gnijezdu na dimnjaku, nastavlja tražiti riječi slične po zvučnosti riječi „roda“, ali se i igra stvarnom vezom dimnjaka s „dimom“ i (rodinim) „domom“: „Roda ima svoj rodni krov, svoj dim, svoj dom.“ Zatim, igra se zvukovno riječima „vrsta“ i „vrsno“ („Tu borave ptice raznovrsne i one vrsne u pjevanju“) i povezuje smetlište s riječima „gad“ i „grad“: „... ptice nalaze utočište u periferiji – u gadu, gradu otpadaka“. Paronomazije se često pojavljuju u filmovima o prirodi Branka Marjanovića. Na primjer, u filmu *Mala čuda velike prirode 1* (1971, HRV) narator se poigrava imenima ptica vodenkos i brljak („Vodenkos ide u vodu bos“, „Brljak ipak ne brlja“), a u filmu *Mala čuda velike prirode br. 3* pronalazi zvukovne sličnosti u hrvatskom i latinskom jeziku („Homarus vulgaris, dotično hlap... htio bi isto tako, vulgarno, još malo poživjeti“).

⁸⁸ Bagić, Krešimir, 2012, <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/711-igra-rijecima-oblici-i-funkcije> (pristupljeno 6. siječnja 2023.).

⁸⁹ „paronomazija“, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46775> (pristupljeno 6. siječnja 2023.).

Mnoge paronomazije koriste polisemiju, „obilježje prema kojemu je jednoj riječi ili jezičnom obliku svojstveno više značenja“.⁹⁰ Uz pomoć polisemijskih paronomazija kozerijski naratori poigravaju se doslovnim i prenesenim značenjem jedne riječi. U Marjanovićevu filmu *O ljudima i magarcima* narator se igra s doslovnim i prenesenim značenjem riječi „teško“ u komentaru „Nakon slasti ljubavnog susreta magarcu je teže vengo prije, a srce onda žalosnije i praznije od ponora“, jer je magarcu doslovno teže nakon snošaja s magaricom s obzirom na to da u prizoru nosi teški teret na sebi. U filmu *Moja prva vožnja* autori se poigravaju s različitim značenjima riječi „popraviti“. Naime, dok gledamo krivca jedne prometne nesreće uhvaćenog u lisičinama, naratorica komentira: „Okupirane su mu ruke, pa ne može da popravi kravatu. Ali tko će njega da popravi.“ Polisemijske paronomazije česte su u opisima drveća u filmu *Šumska balada*. Tako se homodijegetska naratorica jasika poigrava doslovnim i prenesenim značenjem riječi „treperiti“, uz dodatnu prisutnost zvučnih paronomazija: „Treperim i kad vjetra nema, jasika sam, trepetljika, treptava... Češala se svinja, i baš o mene, pa još više treperim od straha, od jada, više ne znam od čega“, dok u slici filma vidimo kako jasici treperi lišće. Drugi primjer jest naratorov govor brijesta koji komentira kako su se on i grab „udružili“, dok u slici vidimo kako su stabla brijesta i graba doslovno spojena na dnu.

Osim u filmovima o prirodi, paronomazije se često upotrebljavaju u turističkim kozerijskim filmovima. Tako u filmu *Evropljani kampuju na Jadranu* (Branko Belan, 1958, HRV) narator duhovito komentira da se „turisti žure na more da bi se prestali žuriti“, a u filmu *Turistički skerco* paronomazija se pojavljuje u spomenutu primjeru igre riječima „17 stoljeća“ i „17 proljeća“ (vidi str. 111 i 135). Film *Sunčani Jadran* razvija vrlo duhovitu paronomaziju u međuigri sa slikom. Naime, dok s tranzistora čujemo voditelja prijenosa nogometne utakmice kako viče: „Gol! Gol!“, u kadru vidimo golu bebu na plaži (fotografija 19).

⁹⁰ „polisemija“, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49218> (pristupljeno 20. siječnja 2023.).



19. *Sunčani Jadran*

Druga stilska figura koja upotrebljava igru riječima i redovno se pojavljuje u kozerijskim filmovima jest kalambur. Kalamburi „povezuju značenjski različite jezične jedinice“ i „nastaju ponavljanjem..., dodavanjem, izostavljanjem, premještanjem ili promjenom glasova ili slogova“.⁹¹ Pojednostavljeno rečeno, kalamburi manipuliraju sastavom jedne ili više riječi da bi stvorili novu riječ, svojevrsni neologizam. U filmu *Grad ptica u gradu ljudi* narator, tvrdeći da streha bez lastina gnijezda ne bi imala smisla, kaže da bi to bila „kuća obezptičena, kao kuća obezljudena“. U sljedećem primjeru upotrebljava prvo kalambur pa onda paronomaziju: „Za ove građevine ne može se reći da su grđevine, ali pticama je grdo. Tu ptica nema gdje sletjeti.“ U filmu *Belišće, njegove slike i prilike* (Srećko Weygand, 1964, HRV) narator kaže da u Belišću ima „plaža za plažiranje“, a u filmu *Mala čuda velike prirode br. 3* za hrčka, koji se ubo na ježa, kaže da on „vidi da je naježio“. Sljedeći primjeri kombiniraju paronomaziju i kalambur: „... uvijek nešto guguće ili cvrkuće s vrhkuće“ (*Grad ptica u gradu ljudi*) i „Kolaju kola ulicama bez kraja“ (*Moja prva vožnja*).

Ostale vrste igara riječi rijetko se ili nikad ne pojavljuju u kozerijskim filmovima. S obzirom na to da se naratorov govor kozerijskih filmova u pojedinim filmovima ostvaruje kao razgovor dvaju ili više naratora (vidi str. 127), u jednom primjeru pojavljuje se stilska figura antanaklaza, „dijaloška figura kojom su sugovornici istoj riječi pridavali različita, čak suprotna, značenja“.⁹² U filmu *Sunčani Jadran* narator koji želi ići na more kaže: „Nikad ja neću stići ni na kakvo more. Uh, te veze.“ Narator koji ga nagovara da dođe na Jadran mu

⁹¹ Bagić, Krešimir, 2012, <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/711-igra-rijecima-oblici-i-funkcije> (pristupljeno 6. siječnja 2023.).

⁹² Ibid.

odgovori: „Uuuu, za Jugoslaviju imate odlične veze“, a prvi narator mu na to kaže: „Ali ne, ne to, nego familijarne, sve te moje familijarne veze i obaveze!“

7. 4. 4. Kruno Quien i Branko Bonacci: majstori humora u kozerijskom naratorovu govoru

Posebno bogatstvo stilskih figura retorike posjeduju naratorovi tekstovi koje je pisao pjesnik Kruno Quien, izgradivši simptomatičan stil pisanja kozerijskih tekstova. Quien je najčešće upotrebljavao ironiju, igru riječima, metafore, metonimije, usporedbe i personifikacije, a stilskim figurama najbogatiji su njegovi naratorovi tekstovi za filmove *Pod ljetnim suncem*, *Između dviju modrina* (Branko Marjanović, 1962, HRV), *Turistički skerco*, *Belišće, njegove slike i prilike*, *Sunčani Jadran*; *Mala čuda velike prirode 1*, *Mala čuda velike prirode br. 3* i *Grad ptica u gradu ljudi*. Također, Quienovi naratorovi tekstovi puni su usklika i upravnog govora, ali, zanimljivo, ne posjeduju izravno obraćanje gledatelju. Zatim, naratorove tekstove za filmove o prirodi Branka Marjanovića Quien je često razigravao ubacivanjem narodne poezije, poslovice i dječjih brojlica. Primjeri toga jesu parafraza narodne poezije o Kraljeviću Marku „namjerili se junak na junaka, ščepaše se za prsi junačke“ u filmu *Ljeto medvjedića* (1963, HRV), dječja brojlica „cinkus, cinkus, vodenkos“ u filmu *Mala čuda velike prirode 1* i dječja brojlica „medo bere jagode“ koju je Quien crnohumorno parafrazirao izmislivši brojlicu „medo papa kravicu“ u filmu *Tragom medvjeda*. Tipična za Quienove naratorove tekstove turističkih filmova, pak, bila je zaigrana upotreba stranih riječi. Tako se Quien redovno, imenujući strane turiste, koristio izrazima poput „madame, „mister“ i „fraulein“. U filmu *Turistički skerco* sprdao se s natucanjem stranih jezika lika zavodnika (na primjer, upravni govor zavodnika: „Sta sera, ples, vino, tanz und Du allein“), a u filmu *Sunčani Jadran* igrao se iskrivljenim izrazom francuskog jezika „retour à la sauvage“.⁹³ U turističkim filmovima o Jadranu *Pod ljetnim suncem* i *Turistički skerco* Quien je upotrebljavao izražavanje na lokalnom dalmatinskom dijalektu (Quien je Dalmatinac, rođen u Zadru).⁹⁴ Lokalni dijalekt i inače se često upotrebljavao u naratorovu govoru kozerijskih filmova, radi ostvarivanja osjećaja neposrednosti, subjektivnosti, zaigranosti i humornosti u izričaju. Čakavsko narječje možemo čuti u naratorovim tekstovima brojnih kozerija osim Quienovih (*Jedan dan u Rijeci*, *Logor radosti*, Vladan Slijepčević, 1956, SRB; *Bura*; *Cipol od porta*, Branko Kalačić, 1972, SRB; *O ljudima i magarcima*). U kozerijskim filmovima

⁹³ Upotreba stranih riječi pojavljuje se i u kozerijskim turističkim filmovima drugih autora tekstova, poput *Trubaduri mira* (Živko Ristić, 1967) i *Evropljani kampuju na Jadranu*.

⁹⁴ „Quien, Kruno“, 2013 – 2024, <https://enciklopedija.hr/clanak/quien-kruno> (pristupljeno 17. ožujka 2024.).

govorilo se i na kajkavskom narječju (*Slavni sude*) te na narječjima iz drugih jugoslavenskih republika (*Švapski adet und bosnische vilajet*, Branko Ranitović, 1962, BiH; *Djevojke bez momaka / Devojke bez momaka*, Vera Jocić, 1963, SRB itd.).

Posebna specifičnost Quienovih naratorovih tekstova bile su erotske aluzije. U kozerijskim turističkim filmovima, u skladu s njihovim hedonističkim tonom, obnaženo žensko tijelo često je bilo predmetom lascivnih naratorovih komentara, koje iz današnje perspektive opravdano možemo prozvati zbog seksizma i objektivizacije ženskog tijela. Na primjer, film *Sunčani Jadran* pun je kadrova djevojaka u kupaćim kostimima, koje prati naratorov govor ispunjen komentarima i intonacijom glasa koji sugeriraju, blaže rečeno, naratorov užitak u pogledu na žensko tijelo ili, strože rečeno, njegovu požudu. Također, prizori obnaženih žena često su subjektivni kadrovi iz perspektive nasmiješanih i uzbuđenih likova muškaraca. Duhovitost je ovog pristupa u sljedećoj doskočici: narator zvuči kao da priča općenito o turističkim ljepotama i užiticima, a zapravo on kroz eufemizme priča o ljepoti ženskog tijela i muškarčevoj žudnji, pri čemu ga odaju uzvici i intonacija glasa. Tako, dok se narator obraća turistima s informacijom da u tihoj uvali „do samih hotela nalazite svoju nesmetanu samoću“, u prizoru uvale vidimo ljepoticu koja se kupuje u moru, a narator riječi „nesmetana samoća“ izgovori s kombinacijom sjete i požude. Dok propagira aktivan odmor uz rekreacijske sadržaje i izgovara da je „Jadran pun... dinamike“, vidimo u kadru ljepoticu koja se skija na vodi, a riječ „dinamika“ narator izgovori nakon dramske pauze s kombinacijom zloradosti i požude. Sličnu pauzu i intonaciju upotrijebi kada, uz kadar polugole djevojke snimane s leđa, kaže, tobože pričajući o podvodnom ribolovu, da su „tamo ribice skinule... ljuske“. Dok želi na francuskome poručiti turistima da se vrate divljoj prirodi („retour à la sauvage“), u pola rečenice zastane, jer kamera brišućom panoramom otkrije ljepoticu koja se sunča, a sve skupa ovako izgovori: „Ali vratimo se prirodi, retournons a la, a la, a la... alal joj vjera.“

U filmu *Turistički skerco* glavna narativna linija prati turista zavodnika koji prvo uočava lijepe djevojke, a onda im prilazi, udvara im se i bilježi uspjehe u svom udvaranju. Film je ispunjen duhovitim erotiziranim komentarima njegovih osvajanja i subjektivnim kadrovima glavnog lika na djevojke, objekte njegova interesa. Primjer je već spomenuti prizor (vidi str. 136) u kojem se upotrebljava sličan postupak kao u primjerima iz *Sunčanog Jadrana*. Naime, narator komentira ljepotu Jadrana koja podsjeća na mitološku Grčku („kao da tu borave bogovi stare Helade, mitološke vile, sirene... sir...“) i zastane zadivljen u trenutku kad on i lik turista zavodnika (njegov požudni subjektivni kadar) ugledaju zgodnu голу djevojku na stijeni uz more (fotografija 20).



20. *Turistički skerco*

Iz sljedećih primjera erotskih aluzija možemo uočiti koliko je kreativna Quienova upotreba stilskih figura, toliko maštovita da nije lako definirati kojoj vrsti figura pripadaju. Naratorov govor *Turističkog skerca* ovako komentira prizor u kojem lik turista zavodnika s broda ugleda plavokosu djevojku na plaži i skoči u more da bi otplivao do nje: „Njemu je u po bijela dana zasvijetlio s kopna neki plavi svjetionik. Zavrtjela mu se u glavi ruža vjetrova, pa je skrenuo s kursa.“ Ovako naratorov govor komentira prizor u kojem zavodnik skoči s putničkog broda da bi se pridružio djevojkama na nudističkoj plaži, a nakon što one počnu na njega bacati kamenje jer nije propisno razodjeven za nudističku plažu, on skine kupaće gaćice i uspije im se pridružiti:

Naš lutalac po morima nije bio vezan za jarbol, pa je i opet subjektivno skrenuo s generalnog kursa. Ali njegov lični mythos nasukao se na голу nudističku stvarnost. Iz totala se vidi da je to bio totalni rat. Nudisti brane svoje gola uvjerenja. Visoko je uzdigao stijeg kupaćih gaćica i pokazao dokumente za dozvolu boravka. Dok barba žuri da ostale smjesti, putnik je ostao na obali svojih želja.

U ovom primjeru prisutan je i zgodan autoreferencijalni štos jer se „total“ u naratorovu komentaru s paronomazijom „Iz totala se vidi da je to bio totalni rat“ odnosi na kadar snimljen u planu totalu u kojem se vidi sukob između zavodnika i djevojaka. Iako i ovom filmu možemo predbaciti seksizam, zanimljivo je da je u njemu prisutna i obrnuta

perspektiva, ženski pogled pun žudnje na muško tijelo, o čemu smo već ranije pisali (vidi str. 111 i 136).⁹⁵

Quienove tekstove za turističke filmove *Pod ljetnim suncem*, *Turistički skerco* i *Sunčani Jadran* izgovarao je glumac Branko Bonacci (Bonači). Zaigranosti, maštovitosti i duhovitosti Quienovih tekstova izvrsno je odgovarala jednako zaigrana i duhovita Bonaccijeva glasovna interpretacija. Ponajviše zbog Quienova i Bonaccijeva kreativnog uloga, uz nemalu ulogu redatelja, ti filmovi spadaju među najreprezentativnije primjere hrvatske filmske kozerije. Bonacci je bio izvrstan glasovni glumac,⁹⁶ a zbog njegova talenta za glasovnu komediju bio je narator mnogih kozerijskih filmova, kako onih za koje je tekst pisao Quien, tako i drugih filmova (*Ljepotica Jadrana*, *Privatni rat građanina Iks*, Nikša Fulgosi, 1962, HRV; *O ljudima i magarcima* itd.) Radio je na mnogo turističkih filmova o Jadranu vjerojatno i zato što je, poput Quiena, bio Dalmatinac (rođen u Šibeniku), pa je mogao uvjerljivo izgovoriti dijelove teksta na dalmatinskom dijalektu. Za film *Pod ljetnim suncem* osvojio je nagradu za „interpretaciju spikerskog teksta“ na 9. festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu 1962, a na istom festivalu nagradu za autorstvo teksta tog filma osvojili su Kruno Quien i redatelj filma Obrad Gluščević.⁹⁷

7. 4. 5. Humor u slici kozerijskih filmova

Dosad smo opisivali primjere filmova u kojima se humor dominantno stvara na razini naratorova govora, uz značajan doprinos konstruiranih slikovnih prizora. Međutim, postoje kozerijski filmovi koji komiku ostvaruju samo na slikovnom planu, a radi se o kozerijskim

⁹⁵ Erotske aluzije pojavljuju se i u drugim kozerijskim filmovima. U filmu *Beograd 39 u hladu* (Čoči Michieli, 1958) o načinima na koje se Beograđani bore protiv vrućine, slično kao kod Quiena, nižu se naratorovi aluzivni komentari za koje slika otkriva da se odnose na žensku ljepotu („najlepša plaža“, „privlačno mesto“ itd.). Sličan tip erotskih aluzija pojavljuje se i u filmu *Evropljani kampuju na Jadranu*, a naratorov govor tog filma, uz erotske aluzije, posjeduje niz drugih karakteristika tipičnih za Quienove kozerijske tekstove (igre riječima, strane riječi, upravni govor). Iako se među ekipom filma *Evropljani kampuju na Jadranu* ne spominje Quienovo ime, moguće je da je Quien bio autor teksta za ovaj i za neke druge kozerijske filmove u kojima se ne spominje njegovo ime jer autor naratorova teksta često nije bio naveden u špicama dokumentarnih filmova. Takav je slučaj s filmom *Pod ljetnim suncem*, za koji je Quien potvrđeno napisao tekst u suradnji s redateljem Gluščevićem, a da pri tom nije spomenut na špici filma.

⁹⁶ Branko Bonacci bio je ponajprije kazališni glumac, a na filmu i na televiziji pojavljivao se tek u vrlo sporednim ulogama, pa su uloge naratora kruna njegove filmske i televizijske karijere.

⁹⁷ Žiri Festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu nekoliko je puta uočio kvalitetu naratorovih tekstova kozerijskih filmova. Mladimir Puriša Đorđević tako je osvojio čak tri nagrade za tekstove filmova. Na 7. festivalu 1960. osvojio je drugu nagradu za film *Mali vlak (Mali voz)*, Branislav Bastać, 1959, CG), na 8. festivalu 1961. nagradu za film *Svome jatu* (Ivan Drašković, 1960, SRB), a na 11. festivalu 1964. prvu nagradu za film *Djevojke bez momaka*. Na 10. festivalu 1963. Zvonimir Berković osvojio je posebnu nagradu za scenarij i tekst filma *Moj stan* (1962, HRV), a na istom izdanju festivala specijalnu diplomu dobio je Zuko Džumhur za tekst filma *Švapski adet und bosnische vilajet*.

filmovima u kojima nema naratorova teksta (niti dijaloga). Tri takva filma izdvajaju se po tome što se značajno inspiriraju igranofilmskom fizičkom komedijom, čak i do razine *slapsticka*. Prva dva su odgojni filmovi o bontonu s naslovnim likom Baltazarom *Baltazar putuje* (Davor Šošić, 1959, HRV) i *Baltazar ljetuje* (Davor Šošić, 1959, HRV). Baltazar u tim filmovima pokazuje nepristojno ponašanje, sasvim suprotno pravilima bontona. Glumac Antun Nalis glumi ga bezizražajnom mimikom lica, sličnoj glumi slavni komičara Bustera Keatona i Jacquesa Tatija (*Baltazar ljetuje* pomalo podsjeća na Tatijev film *Odmor gospodina Hulota*), a komika proizlazi iz činjenice da je Baltazar egoist nesvjestan neprimjerenosti svojeg ponašanja, slično liku Mr. Beana. U filmu *Baltazar putuje* on ruši sve pred sobom na željezničkom kolodvoru da bi u zadnji čas stigao na vlak, nakon čega u kupeu vlaka svojim nepristojnim ponašanjem (izuva cipele, jede nepristojno, otvara prozor itd.) potjera sve putnike, sve dok ga konduker ne izbaci iz vlaka. U filmu *Baltazar ljetuje* on također fizički odstranjuje prepreke na svojem putu (gura ljude, baca ih sa zračnog madraca, ruši suncobrane) te smeta drugim ljudima svojim odbojnim ponašanjem (baca otpatke, drži češalj u kupaćim gaćama, uđe na plažu bez plaćanja ulaznice, pokušava pipati zgodnu turistkinju, dolazi u restoran u kupaćim gaćama i sjedne ljudima za stol) (fotografija 21). Takvo ponašanje mu prolazi jer se svugdje predstavlja s profinjenom posjetnicom na kojoj piše „Von Baltazar, Hamburg“, dok na kraju u hotelu ne prozru njegovu laž i izbace ga. Treći film bez naratorova teksta inspiriran *slapstickom Dolje pješaci* detaljnije smo analizirali u prethodnim poglavljima (vidi str. 79 i 132-133).



21. *Baltazar ljetuje*

Statistički dokazano (*Statistično je dokazano*, Mirko Grobler, 1960, SLO) zanimljiv je primjer filma u kojem suhoparni naratorov tekst oživljava uz pomoć humora u slici. Naime, u filmu naratorov govor iznosi razne statističke podatke o jugoslavenskom društvu dok u slici filma gledamo igrane scene u kojima se na duhovit način daju konkretni primjeri te statistike. Tako podatke o prosječnoj količini konzumiranog pića stanovnika Jugoslavije prate kadrovi pijanog čovjeka, a podatke o broju stranih i domaćih turista prate prizori konobara koji sporo i bezvoljno uslužuju domaće goste, a užurbano i entuzijastično strane goste.

Ponekad se humor ostvaruje u iznimno kreativnoj međuigri između slike i govora. Niz takvih primjera uočili smo opisujući naratorovu upotrebu stilskih figura, a spomenimo još neke. U autoreferencijalnom primjeru u filmu *Mala čuda velike prirode 1*, da bi duhovito opisao brzinu i neuhvatljivost ptice vodenkos, narator je nekoliko puta počne opisivati riječima „Ta ptica...“, ali svaki put zastane, jer vodenkos šmugne iz kadra. Duhoviti metafilmski primjer međuigre slike i govora jest naratorovo referiranje na povijest filma u kozerijskom filmu *Sunčani Jadran*. Naime, opisujući jadranske hotele, narator uz slikovni prikaz jednog hotela klasičnog arhitektonskog izgleda kaže: „Ovako se sviđalo Habsburgovcima“, da bi nakon toga napravio izrazitu digresiju, tipičnu za stilsku slobodu kozerijskih filmova, i uz kadar snimljen iz oštre ptičje perspektive s vrha visokog hotela Marjan u Splitu izrekao: „A ovo bi se sviđjelo Hitchcocku“, referirajući se time na poznate kadrove iz oštre ptičje perspektive u Hitchcockovim filmovima *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, 1959, SAD) i *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958, SAD) (fotografija 22).



22. *Sunčani Jadran*

Brojne su međuigre naratorova govora i slike u filmu *Hokus-pokus* (Fadil Hadžić, 1969, HRV). Tako vidimo šefa tvornice kako se približava ulazu u prekrasnu modernu tvornicu da bismo ubrzo otkrili kako se radi o kartonskoj slici tvornice, koju radnici odnesu i otkriju stvarnu neuglednu tvornicu, a narator nas obavijesti: „Ovo je bio fotos tvornice koji se izlaže na inozemnim sajmovima.“ U istom filmu narator opisuje domaće televizijske drame izrekavši da je „zajednička crta svih naših TV drama dug i dosadan uvod, jer inače drama nema literarnu vrijednost“, a za to vrijeme na televizijskom ekranu gledamo inscenirani isječak iz nepostojeće TV drame u kojem se bračni par „dugo i dosadno“ gleda s prijetećim pogledima.

U filmu *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV) duhovita međuigra slike i govora ostvaruje se na način da dok narator recitira lirsku pjesmu *Tri nonice* Drage Gervaisa narativne elemente te pjesme film koristi da bi u slici igrano-filmskim sredstvima razvio priču o trima nonicama koje tračaju druge žene. U filmu *Švapski adet und bosnische vilajet* (Branko Ranitović, 1962, BiH) ovakva međuigra razvija se u suprotnu smjeru. Naime, film koristi narativne elemente koji postoje u crtežima i akvarelima koje su krajem 19. st. napravili austrougarski oficiri u okupiranoj Bosni i Hercegovini da bi kroz duhovit naratorov govor razvio priču o sukobima između lokalne muslimanske kulture i implementirane austrougarske kulture.

7. 4. 6. Uloga glazbe i zvuka u kozerijskom dojmu

Da ponovimo, humor u kozerijskim filmovima rezultat je stilske međuigre naratorova govora, slikovnog zapisa i prateće glazbe filma. Preostaje nam da ukratko opišemo ulogu koju prateća glazba igra u toj međuigri. Izvanprizorna glazba redovan je dio kozerijskih filmova jer u njima skoro nikad nema prizornih zvukova, već se cijela zvučna podloga filma sastoji od naratorova govora i glazbe. U većini slučajeva uloga glazbe jest dodatno istaknuti ležeran i veseo dojam kojemu teže kozerijski filmovi. Kozerijski filmovi tipično koriste dinamičnu, zaigranu i veselu glazbu, inspiriranu raznim stilovima među kojima su i popularna glazba, narodna glazba i džez.

U mnogim primjerima kozerijskih filmova glazba nije tek puka vedra pratnja veselim prizorima, već i komentator slike filma. Tako se glazbena pratnja u autorskim kozerijskim filmovima često upotrebljava kao ironijski komentar viđenoga. Tipičan primjer toga jest

spomenuta ironijska glazba u filmu *Most* (vidi str. 142-143). U filmu *Zakonom zaštićeno* (Nikola Jovičević, 1975, CG) poznata klasična skladba *Ulazak gladijatora* Juliusa Fučika (narator je naziva *Marš gladijatora*) svojim trijumfalnim tonom ironijski slavi prizore uništavanja i zapuštanja kulturne baštine. U filmu *Pečat* (Branko Čelović, 1965, SRB) veselom glazbom prate se prizori proizvodnje pečata, što je ironijski komentar, jer se pečati u filmu prikazuju kao simboli birokracije koja guši ljudsku slobodu. Ironijska glazba u kozerijskim filmovima često prati ironiju naratorova govora. U filmu *Slavni sude* (Fadil Hadžić, 1959, HRV) naratorovo ironično veličanje seoskih sudskih postupaka prati pompozno vojničko bubnjanje, a naratorovo ironično dramtiziranje ratobornih postupaka zagorskih seljaka prati poznata glazbena tema ostvarena fićukanjem iz ratnog filma *Most na rijeci Kwai* (David Lean, 1957, VB/SAD). U filmu *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV) naratorove ironijske komentare o kulturnom uzdizanju kao navodnom glavnom motivu dolaska Jugoslavena u Trst prati profinjena klasična glazba.

Da bi komentirali prizore, kozerijski filmovi povremeno koriste ilustrativnu glazbenu pratnju, kojom se ilustriraju prizori, odnosno, pokušavaju pronaći glazbeni ekvivalenti prizoru kojeg glazba prati (Paulus, 2012: 165-166). Tako glazbeni akcenti odsvirani na raznim puhaćim instrumentima ilustriraju komične situacije te naglašavaju stilizaciju i karikiranost u filmu *Dolje pješaci* (Mate Bogdanović, 1960, HRV). U filmu *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV) lik susjeda svira trombon, a njegovo sviranje pojavljuje se i kao izvanprizorna glazba koja ilustrira komičnost situacija i naratoričnih komentara.

Zaigranost kozerijske glazbe očituje se u nerijetkom korištenju imitativne glazbe, tipične za animirane, ali i pojedine igrane filmove, kojom se oponašaju prirodni zvukovi koji imaju podrijetlo u prizoru (ibid.: 165-166).⁹⁸ Odličan primjer toga jest film *1001 crtež* (Dušan Vukotić, 1960, HRV) u kojemu skoro uopće nema kontinuirane glazbene podloge, već se glazba upotrebljava onda kada treba na komičan način imitirati neki prirodni zvuk, što odgovara temi ovog dokumentarnog filma, a to je izrada animiranih filmova u studiju Zagreb filma. Tako puhaći instrument imitira nezgodno kapanje tekućine iz nečije torbe po crtežima

⁹⁸ Ovako Turković objašnjava imitativnu glazbu, koja se još zove i *mickey mousing*: „U brojnim crtanim filmovima, ali i u nekim bilo komičnim ili akcijskim filmovima, u kojima su ponekad odsutni bilo kakvi šumovi, ali je stalno prisutna glazba – ova mjestimice znade preuzeti ulogu 'ošumljavanja', tj. *simulacije prizornog (sinkronog) šuma*. Pa se, primjerice, svakim udarcem glazbenog *staccata* sinkrono prati hod lika (dodir tla korakom), sinkronim glazbenim udarom ozvuči se udarac šakom, glazbenim vibratima žuborenje potoka, ritmičkim glazbenim udarima ritam lupe mašine itd.“ (2007: 5). Turković ne spominje upotrebu imitativne glazbe u dokumentarnim filmovima, ali već smo uočili da je kozerijski film hibridna vrsta koja miješa dokumentarno s igranim i animiranim.

animatora u tramvaju,⁹⁹ a truba zvukovno imitira padanje zgužvanih crteža nezadovoljna animatora u koš za smeće te animirano hodanje i zijevanje lika kojeg je animator nacrtao. Imitatorski efekt ostvaruje se i upotrebom prirodnog zvuka, kada se zvukom udaranja pisaćeg stroja imitira lupkanje animatora prstima po glavi, čime se metaforično ukazuje na činjenicu da animator u glavi stvara ideju o svom crtiću. U filmu *Baltazar putuje* činele bubnja imitiraju Baltazarovo rušenje ljudi i stvari, a kada Baltazar odgurne cijeli red ljudi, čuje se zavijajući zvuk trube. U filmu o prirodi *Briga za potomstvo* (Branko Marjanović, 1959, HRV), pak, žustri zvuci puhaćeg instrumenta imitiraju energično otvaranje usta gladnih ptića (fotografija 23), klavirski akcent imitira batrganje leptira u paukovoju mreži, zviždukanje flaute imitira glasanje kolibrića, a puhaći instrument imitira ptice koje se podrugljivo smiju orlu koji ih nije uspio uhvatiti, kako nam sugerira narator.



23. *Briga za potomstvo* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

Pojedini spomenuti primjeri predstavljaju slobodnu upotrebu imitativne glazbe u kojoj se prirodni zvukovi ne imitiraju doslovno. Naime, otvaranje usta gladnih ptića, lepet leptirovih krila, lupkanje prstima po glavi i padanje zgužvanih papira u koš zapravo ne proizvode ili proizvode jedva čujan zvuk, dok su u spomenutim filmovima ti zvukovi imitirani energičnim, reskim zvukovima instrumenata (ili reskim zvukom predmeta u slučaju pisaćeg stroja u filmu *1001 crtež*). Takvu upotrebu imitativne glazbe mogli bismo odrediti Chionovom definicijom „audiovizualnog kontrapunkta“:

⁹⁹ Paulus spominje primjer imitativne glazbe u igranom filmu *Potkazivač* (*The Informer*, John Ford, 1935) u prizoru u kojem se spaja „nepravilno kapanje vode s glazbenim akcentima“ (2012: 166).

Pretpostavljeni *audiovizualni kontrapunkt*... podrazumijevao bi prema tome... da bi se na filmu mogao uspostaviti jedan „zvučni glas“ koji bi horizontalno bio prihvaćen kao da je usklađen sa vizualnim tijekom, ali istovremeno bio samosvojan i samoodređen.

(2007: 36)

Tako su u spomenutim primjerima u filmovima *Briga za potomstvo* i *1001 crtež* zvukovi instrumenata i predmeta usklađeni s otvaranjem usta, lepetom krila, lupkanjem prstima i šumom papira, ali poprilično samosvojni, odnosno, različiti od prirodnog zvuka tih pokreta. Ovi primjeri slični su primjeru „slobodnog kontrapunkta“ koji Chion objašnjava na primjeru znanstveno-fantastičnog igranog filma *Solaris* (Andrej Tarkovski, 1972, SSSR) u kojem se grčeviti pokreti čudesnog oživljavanja glavne junakinje prate zvukom zveckanja čaša (ibid: 38).

Za kraj primijetimo da glazba kozerijskih filmova nije uvijek zaigrana i vesela. Tako prometne filmove Nikše Fulgosija koji se inspiriraju popularnim žanrovima melodrame, trilera i tinejdžerskog filma (*Čuvaj se čašice*, 1963, HRV; *Drugarstvo na putu*, 1963, HRV; *Opasne igre*, 1963, HRV) prati prigodno dramatična glazba, a slična glazba upotrebljava se u dramatičnim prizorima pojedinih filmova o prirodi Branka Marjanovića (*Bjeloglavi sup*, 1959, HRV; *Između dviju modrina*, *Briga za potomstvo*).

Iako smo u ovom poglavlju nabrojili mnoge primjere upotrebe humora u kozerijskim filmovima, radi se samo o manjem dijelu mnogobrojnih takvih primjera. Iako se ne pojavljuje u svim kozerijskim filmovima, humor je ključna karakteristika kojom oni ostvaruju svoj veseo i ležeran dojam. On je osnova kozerijskog pristupa u filmu, kao i u ostalim umjetnostima i u životu samom.

8. AUTORSKI KOZERIJSKI FILMOVI

Ubrzo nakon što je kozerijski film ušao u svoju kulminativno razdoblje od 1958. do 1965., kada se godišnje proizvodilo oko petnaest do dvadeset kozerijskih filmova godišnje u Jugoslaviji, počeli su se pojavljivati ponešto drukčiji kozerijski filmovi koje smo odlučili nazvati autorskim kozerijskim filmovima. Prvi zabilježeni takav film napravljen je 1959. (*Slavni sude*, Fadil Hadžić, HRV), a nakon toga su od 1960. godine do 1969. godine napravljena u prosjeku oko dva do tri jugoslavenska autorska kozerijska filma godišnje.

Većina kozerijskih filmova ima određenu namjenu. Mnogi od njih pripadaju uže definiranom namjenskom filmu kojemu je jasna namjera nešto propagirati ili nekoga obrazovati ili odgojiti. Ostali filmovi imaju općenitu namjenu informiranja gledatelja o nečemu ili nekome, odnosno, opisuju neke lokacije, ljude ili životinje, društvene ili prirodne pojave bez istaknutog autorskog stava. Autorski kozerijski filmovi razlikuju se po tome što se u njima osjeća prisutnost autorskog stava o nečemu ili nekome. Autorske kozerijske filmove većinom su režirali redatelji skloni ambicioznijem umjetničkom pristupu u svojem filmskom djelovanju (Fadil Hadžić, Zvonimir Berković, Ivo Škrabalo, Vefik Hadžismajlović, Branko Čelović, Miroslav Antić itd.). Autorski stav tih filmova gotovo uvijek u sebi posjeduje kritički odnos prema svijetu, odnosno, upozorava na pojedine negativne pojave u jugoslavenskom društvu. Te negativne pojave prezentirane su kozerijski šaljivo i zaigrano, po čemu se kozerijski društveno-kritični filmovi razlikuju od ostalih takvih filmova. Dakle, unatoč prisutnosti ozbiljnog kritičkog pogleda, u autorskim kozerijskim filmovima i dalje dominira dojam nepretencioznosti i ležernosti. Na primjer, u filmu *Slavni sude* osjeća se oštriji satirički stav autora prema navici stanovnika Hrvatskog zagorja da sve međusobne sporove rješavaju sudskim putem, ali u opisima sudskih procesa dominiraju duhovitost i šaljivost. U filmu *Djevojke bez momaka* (*Devojke bez momaka*, Vera Jocić, 1963, SRB) osjeća se kritični stav prema društvenoj situaciji u kojoj su mladi seljaci primorani otići raditi u gradske tvornice, zbog čega djevojke ostaju same u selu, no šaljivo-melankolični pristup homodijegetske naratorice, seoske djevojke, održava dominantni ležerni ton ovog filma.

Zbog svojeg marginalnog položaja kozerijski filmovi nisu bili u središtu pozornosti javnosti. Redatelji kozerijskih filmova koristili su tu činjenicu da slobodnije eksperimentiraju sa stilom (vidi str. 47). Međutim, redatelji autorskih filmova koristili su ovaj manjak pozornosti i da uvedu u svoje filmove provokativne kritičke stavove o nekim pitanjima vezanim za

jugoslavensku politiku i cjelokupni društveni sistem. Kozerijska ležernost omogućila im je da efikasnije sakriju te stavove od cenzora, odnosno, izbjegnu bunkeriranje tih filmova. Provokativne kritičke stavove autori kozerijskih filmova najčešće su izražavali stilskom figurom ironije, kojom su ujedno i sakrivali takve stavove. Recept je bio jednostavan. Imitirajući diskurs socijalističke propagande, kroz naratorov govor izražavalo se divljenje jugoslavenskim društvenim i privrednim uspjesima, a mislilo se suprotno, najčešće slikom koja je prikazivala ili sugerirala suprotno.

Za razliku od utjecaja općenite modernističke „uzrujanosti“ na pojavu kozerijskog filma 1950-ih, autorski kozerijski film našao se pod izravnim utjecajem filmskog modernizma, koji je procvao u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji 1960-ih. U pojedinim autorskim kozerijskim filmovima pojavili su se modernistički filmski stilski postupci, kojih nije bilo u prethodnim kozerijskim filmovima. Naime, pojavili su se elementi filma-eseja, repetitivnosti i direktnog filma. Prisutnost tih postupaka u autorskim kozerijskim filmovima često je bila izravno povezana s kritičkom provokativnošću tih filmova.

8. 1. Film-esej i kozerijski film

Film-esej, kao i književni esej, jest „izraz osobne, kritičke refleksije o nekom problemu ili skupu problema“ (Rascaroli, 2009: 32). Osoba koja izražava tu refleksiju jest autor filma, čiji pristup možemo „rezimirati na sljedeći način: 'Ja, autor, razmišljam o problemu i dijelim ta razmišljanja s tobom, gledateljem“ (ibid.: 15). Dakle, dvije ključne karakteristike filma-eseja jesu subjektivnost i refleksivnost (ibid.: 22). Zahvaljujući tomu, film-esej tipičan je primjer modernističkog autorskog filma. Najčešći način na koji autor svoja subjektivna razmišljanja dijeli s gledateljem u filmu-eseju jest naratorov govor ili *voice-over* (ibid.: 38). Međutim, autorova razmišljanja u filmu-eseju mogu se prenositi i uz pomoć slike, glazbe, animacije i ostalih elemenata filma (ibid.: 37, 39). Film-esej može upotrijebiti bilo kakvu vrstu građe, stilske postupke ili rodovskog pristupa da bi iznio autorovo razmišljanje o nečemu, zbog čega ga često nazivaju hibridnom formom (ibid.: 21, 24-27). Iz ovog opisa filma-eseja možemo uočiti znatan broj sličnosti između filma-eseja i kozerijskog filma.¹⁰⁰ U obje filmske vrste pojavljuje se subjektivnost koja se u prvom redu prenosi uz pomoć naratorova govora. Također, obje su vrste hibridne forme. Međutim, velikoj većini kozerijskih filmova nedostaje ključna karakteristika filma-eseja, njegova refleksivnost. Oni ne promišljaju svijet, već na

¹⁰⁰ Slična je stvar u književnosti. Turković je književnu vrstu kozerije nazvao „opuštenijim vidom eseja“ (2010a: 193).

zabavan način informiraju, propagiraju ili obrazuju. Narator tih kozerijskih filmova jest izrazito subjektivan, ali nije glasnogovornik njegova autora. Njegova subjektivnost nije tu da izrazi osobna promišljanja autora filma, već da nas zabavi, nasmije, opusti ili uzbuđi da bi nam film efikasnije prenio informaciju ili poruku. U kozerijskom filmu-eseju stvari su drukčije jer on posjeduje reflektivnost, odnosno, autorova promišljanja izražena kroz naratorov govor.

Najčišći primjer takva filma televizijski je kozerijski film *Cherchez la femme* (Zvonimir Berković, 1968, HRV),¹⁰¹ u kojemu narator promišlja o ulozi žene u jugoslavenskom socijalističkom društvu i rasuđuje o pojedinim aspektima tog društva raspršeno skačući s teme na temu, tipično za film-esej u kojem je „znanje kojem esejist teži zapravo raspršeno i fragmentarno, izloženo u slobodnim digresijama i ponavljanjima“ (Nenadić, 2016: 209). Ipak, anegdotalna raspršenost naratorova govora u Berkovićevu filmu ukazuje i na njegovu ležernost, opuštenost, možemo reći i neozbiljnost, kojom ovaj film odudara od filozofske ozbiljnosti tipičnog filma-eseja. Ključ „neozbiljnosti“ ovog filma jest u njegovoj ironiji koja se očituje u kontrapunktu između naratorova govora i slike filma.¹⁰² Slikovni dio filma kompilacija je arhivskih snimaka preuzetih iz niza jugoslavenskih dokumentarnih i kratkih igranih filmova te reportaža filmskih žurnala. Naratorov govor ističe trijumfalne uspjehe jugoslavenske društvene i privredne reforme upotrebljavajući pompozni verbalni izričaj preuzet iz socijalističkog agitpropovskog diskursa, a njegova intonacija nije kozerijski zaigrana, već svečano ozbiljna. Pronađene snimke (*found footage*) u slici filma ironijski otkrivaju stvarnost suprotnu njegovim tvrdnjama, odnosno, razotkrivaju ga kao ideološki nepouzdana naratora (vidi str. 113).¹⁰³ Na primjer, dok nas naratorov govor pompoznom propagandnom retorikom uvjerava u izvrstan položaj žene u jugoslavenskom društvu („Nakon dugih vjekova diskriminacije žena danas može da gradi svoju sretnu budućnost. Ona zna da su joj u ovoj zemlji otvorena sva vrata“), u prizorima filma vidimo žene koje konobare i peru automobilske prozore na benzinskoj stanici. Sličan kontrapunkt, ali suptilniji i maštovitiji, pojavljuje se u sljedećem prizoru u kojem narator nastavlja u istom tonu („Ona zna da se na ljestvici poslovnog ugleda može uspeti do vrtoglavih, vratolomnih visina“), dok u slici filma

¹⁰¹ Iako se ovaj rad ne bavi kozerijskim djelima televizijske proizvodnje, *Cherchez la femme* u produkciji Radio-televizije Zagreb pravi je dokumentarni film, koji je svojom umjetničkom ambicioznošću nadišao tipična ograničenja televizijske forme, zbog čega je predmet istraživanja ovog rada.

¹⁰² Nenadić uočava ironijski kontrapunkt u Berkovićevim filmovima *Moj stan* (1962, HRV), *Balada o pijetlu* (1964, HRV) i *Cherchez la femme* na identičan način kao i ovaj rad: „U trima spomenutim filmovima taj odnos je ponajprije ironijski. Tekst tvrdi jedno, a slika najčešće pokazuje nešto što ga negira ili potire“ (2016: 210).

¹⁰³ Kako Nenadić primjećuje, „*found footage*, kojem izvedbeno pripada *Cherchez la femme*, već je sam po sebi rodovski hibrid u kojem pronađena, posuđena ili prisvojena filmska građa, dokumentarna ili fiktionalna, gotovo uvijek služi nekoj drugoj svrsi: refleksiji, reviziji, subverziji, dekonstrukciji...“ (ibid.: 210).

vidimo prizore cirkusantkinje koja izvodi vratolomne akrobacije na cirkuskom trapezu i žene koja se skijaškom žičarom uspinje na planinu (fotografija 24).



24. *Cherchez la femme*

Narator nastavlja svoje refleksije o statusu žene u jugoslavenskom društvu:

Položaj žene u društvu tako se radikalno izmijenio da to već pomalo utječe i na sam jezik ovoga naroda. Još donedavno mi smo frazu 'La donna è mobile' olako prevodili sa 'Žena je varljiva. Žena je ćudljiva. Žena je nepouzdana.' Međutim, danas treba naći novi izraz koji će objasniti da je žena mobilna, pokretna. Ona velikim korakom grabi prema svijetlim perspektivama.

Za to vrijeme u slici filma vidimo atletičarke koje velikim koracima grabe prema cilju na atletskom stadionu. Film kroz svoje ironijske kontrapunktive razmišlja i o drugim aspektima jugoslavenskog društva osim položaja žene u njemu. Na primjer, narator veliča uspjehe jugoslavenske privrede patetično blagolagoljajući o „svim drugim veličanstvenim simbolima napretka i svim drugim velikim pothvatima ljudskog duha i mišica i svim drugim gorostasnim putokazima društvenog razvoja i svemu ostalom što je veliko i uzvišeno, svemu što je nadljudski progresivno“. Dok priča o „mišicama“ i „nadjudskom“, u prizoru filma vidimo mišićave dizače utega kako dižu u zrak goleme utege. U prethodna tri primjera Berković je slikovnim prizorima filma komično doslovno ilustrirao pompozne naratorove komentare. Time je osvijestio ironijsku funkciju tih komentara i izvrgnuo ruglu ispraznost i lažnost agitpropovskih parola.

Bergsonovski rečeno, uz pomoć ironije Berković je u filmu *Cherchez la femme* ismijao krutost i automatizam propagandnog agitpropovskog diskursa i kao alternativu ponudio gipkost humora (vidi str. 134). Jednom nakon što je kontrapunktom slike i govora Berković jasno naznačio da će provodno stilsko sredstvo filma *Cherchez la femme* biti ironija, ironiju počne razvijati i u samom naratorovom govoru, bez slikovnog kontrapunkta. Tako narator opravdava želju jugoslavenskog muškarca da gradi nerentabilne tvornice, čiji smisao žena propituje, sljedećim komentaram koji prati prizore glomaznih tvornica: „Mi muškarci gledamo na stvari mnogo šire i principijelnije. Strojevi su za nas simboli društvenog preobražaja, spomenici revolucionarnog zanosa. Pa ako je zanos velik, neka je i stroj velik.“ Gradnju novih skučenih stanova „koji se mnogo ne razlikuju od onih iz naše sustanarske prošlosti“ narator ironijski opravdava time „da se baš u tome ogleda naš poslovični humanizam i briga za ljude. Ubaciti iznenada čovjeka u neočekivano veliko stambeno prostranstvo znači izazvati u njemu bolni prekid sa svim navikama. To su šokovi koji mogu dovesti do tjeskoba i trauma.“

Kozerijski zaigranim parodiranjem diskursa propagandnih filmova i ostalih propagandnih tekstova ovaj film kritizira ispraznost i neutemeljenost slike o stvarnosti koju je građanima nudila jugoslavenska državna ideologija. Izrugujući se „dubokoumnosti“ i „značajnosti“ naratorova govora, ovaj film autoironijski parodira i sam film-esej. On kozerijski dekonstruira esejističke stavove i razmišljanja izvrgavajući ih ironiji, ali dalje jest film-esej, jer kroz kozerijsku dekonstrukciju tih stavova razvija nove stavove i razmišljanja. Naime, Berković kroz ironiju promišlja o jugoslavenskom društvu u kojem, unatoč proklamiranim ciljevima, žena nije ostvarila do kraja svoju emancipaciju, stambena reforma nije oslobodila čovjeka, a privredni razvoj nije ostvario svoje ambiciozne planove.¹⁰⁴ Berkovićeva želja da kozerijskom ležernošću sakrije ova provokativna kritička razmišljanja i izbjegne bunkeriranje filma na kraju nije ostvarena. Vladajuće strukture uočile su nepodobnost filma i potihog ga bunkerirale. Sigurno mu nije pomogla činjenica da naratorov govor filma nije uvijek bio samo ironijski sugestivan, već povremeno i vrlo izravan (na primjer, „Da bi se došlo do novog stana, potrebno je mnogo novaca, još više veza, a ponajviše sreće“). Prvi put film je prikazan tek nakon pada komunističkog režima, godine 1992. na programu Hrvatske televizije u sklopu emisije „Premijere kojih nije bilo“.

¹⁰⁴ Među „gradbenim elementima filmskog eseja“ koje je postavila Ivana Keser Battista, Berkovićev film najistaknutije posjeduje „distorziju klasifikacije“ koja poziva na „trajno preispitivanje postojećih hijerarhija, odnosa moći, s krajnjim ciljem rediskripcije svijeta“ (2013: 74).

Zanimljiv primjer ironijske ideološke nepouzdanosti jest naratorov govor vrlo duhovitog kozerijskog filma-eseja *Hokus-pokus* (Fadil Hadžić, 1969, HRV) o jugoslavenskom radnom vremenu i nizu drugih specifičnosti jugoslavenskog društva. Nepouzdanost naratorova govora Hadžićeva filma jest u njegovoj glasovnoj interpretaciji. Za razliku od većine kozerijskih filmova s vickastim i emotivnim naratorovim govorima bogate intonacije, naratorov govor filma *Hokus-pokus* vrlo je služben, jednolične intonacije i lišen emocija, čime se stvara ironijska suprotnost između onoga što film glumi da jest (što „kaže“) i onoga što on zapravo jest (što „misli“). Narator svoje komentare izgovara smrtno ozbiljno, kao da razvija standardni, ideološki pravovjerni i propagandni, izlagački dokumentarac o jugoslavenskom društvu, dok se zapravo radi o urnebesnom satiričkom dokumentarcu. Tako narator mrtvo hladno izgovara rečenicu: „Ima ljudi koji nemaju svog osobnog stava i zato izlaze novine da im to objasne.“ Vrlo ozbiljno objašnjava da Jugoslaveni ne žele prihvatiti europsko radno vrijeme (od 9 do 17 h) umjesto jugoslavenskog (od 7 do 15 h), jer na taj način stignu raditi i druge honorarne ili poljoprivredne poslove nakon svojeg službenog posla. Dok objašnjava kako direktor tvornice dođe zadnji na posao, vrlo službeno i hladno izgovori: „Kao što vidite najbolje radno vrijeme je kad počne po europskom, a završi po našem. To se zove rukovodeće radno vrijeme.“ Hadžićev film tipičan je film-esej koji cijelo vrijeme raspršeno i fragmentarno skače s teme na temu i pritom, koristeći slobodu kozerijskog filma i filma-eseja, u svojoj slici upotrebljava hibridne stilske postupke i raznoliku građu: snimke televizijskih emisija i reportaža, novinske članke i karikature, fotografije, međunaslove, fingiranu skrivenu kameru, fiktionalne prizore, komunikaciju između naratora i likova u prizoru, ubrzane snimke, animaciju itd. Iako je Hadžićeva satiričnost povremeno oštra, ukazujući na neproduktivnost jugoslavenskog radnika, nizak životni standard, nesigurnost novčanih prihoda, klasne razlike i nerazmjer propagande i stvarnosti, cjelina filma vrlo je zabavna, stilski šarena i ležerna, zbog čega film ostavlja dojam tipične kozerijske benevolentnosti. Za razliku od Berkovićeve *Cherchez la femme*, Hadžićev film uspio je sakriti svoju društvenu kritičnost ispod maske kozerijske ležernosti.

Sličan raspršen i fragmentaran pristup Fadil Hadžić upotrebljava u svojem ležernom filmu-eseju *Smijeh* (1984, HRV) u kojem je raspršenost ipak manja jer se Hadžić dosljednije drži jedne teme filma – fenomena smijeha. Kao u filmu *Hokus-pokus* Hadžić upotrebljava raznolike stilske postupke i građu da bi lakonski razmišljao o karakteru i smislu smijeha. Tako upotrebljava arhivske dokumentarne snimke, isječke iz kazališnih predstava zagrebačkog satiričkog kazališta Jazavac (današnji Kerempuh), isječke iz igranih filmova, fotografije,

umjetničke slike, plakate, karikature i ilustracije. Raznoliki natpisi igraju važnu ulogu u filmu i zamjenjuju naratorov govor. Tako natpisi u obliku međunaslova iz nijemog filma predstavljaju svojevrsne autorove komentare teme smijeha. Kao svojevrsna zamjena naratoru pojavljuje se fotografirani Charlie Chaplin, koji svoje komentare iskazuje kroz natpise u stripovskim oblaćićima. Kao natpisi pojavljuju se i citati poznatih filozofa, umjetnika i psihologa o smijehu. Chaplin kroz oblaćice povremeno ulazi u dijalog s međunaslovima i spomenutim citatima, što sličići komunikaciji naratora s likovima u kadru u brojnim drugim kozerijama. Za razliku od filma *Hokus-pokus* ovaj Hadžićev film-esej nema kritičke ni satiričke elemente, ali posjeduje ironijski pristup tematici. Ova dva filma i opisana autorska kozerija *Slavni sude* otkrivaju nam da je Hadžić, autor kazališnih satira i brojnih kozerijskih književnih tekstova, koristio u to doba i medij filma za iskazivanje svojih vrsnih humorističkih i kozerijskih kvaliteta.¹⁰⁵

U autorskom kozerijskom filmu s elementima esejističnosti *Pečat* (Branko Čelović, 1965, SRB) snažnom ironijom dekonstruira se „važnost“ postojanja pečata u jugoslavenskom društvu. Ironija se osjeti već u samom naratorovu govoru, koji karikirano dramatično opisuje „prvi pečat nove vlasti“ u NOB-u i kasniju promjenu svih pečata u Jugoslaviji radi promjene jedne riječi u nekom nazivu. Ironiju razvijaju i ostali oblici zapisa. Tako, nakon što narator kaže da „počinje jutarnja služba“, uz prateću glazbu crkvenog zbora koji pjeva „Oče naš“ vidimo građane kako komično dramatično vire kroz rupe u šalterima i mole službenike da im pečatiraju neki dokument. Iza ironijske komike autori tijekom filma kombinacijom naratorova govora, slike i glazbe razvijaju autorski esejistički komentar o pečatu kao simbolu državne administracije i birokracije koji sapinje ljudske slobode i individualnost. Ovo promišljanje upečatljivo se razvija i kroz slikovnu stilsku figuru simbola. Tako u duhovitu prizoru vidimo pečat u prvom planu koji pokriva glavu službenika u drugom planu. Birokracija koja uništava ljudsku osobnost simbolizira se i kadrovima ljudi na ulici, zamrznutih u trenutku kad se preko prizora čovjeka „otisne“ pečat. Kao kontrast ovim prizorima, na početku i u sredini filma pojavljuju se prizori ptica u letu, simbola slobode.

Zanimljiv primjer jest film *Une marche ecourante* (Miroslav Antić, 1969, SRB), jer se, za razliku od ostalih kozerijskih filmova-eseja u kojima veza autora i naratorova govora nije toliko očita, u Antićevu filmu ostvaruje vrlo jasna identifikacija autora filma s njegovim

¹⁰⁵ Hadžićevi dugometražni filmovi, osim satiričnih komedija *Doktor ludosti* (2004) i *Lopovi prve klase* (2005) napravljenih u kasnijoj fazi njegove karijere, bili su ozbiljne, često tmurne drame i ratni filmovi s malo humorističkih ili ikakvih drugih kozerijskih elemenata.

naratorom.¹⁰⁶ Autor se kroz naratorov govor otvoreno obraća gledatelju sa željom da mu iznese svoje optužujuće mišljenje („Sa meni inače svojstvenim i valjda urođenim cinizmom, ja sada ovo ne govorim da vas bezazleno zabavim“; „Dame i gospodo, dostojanstveno primite ovaj udarac u stomak“).¹⁰⁷ Narator-autor tijekom filma dramatično optužuje gledatelje, odnosno, jugoslavensko društvo za zanemarivanje ratnih heroja, a primjer mu je stvarni slučaj Pavla Papa, koji je, nakon što je proglašen narodnim herojem, iskopan s provincijskog groblja u Skradinu s namjerom da dobije dostojanstvenije posljednje počivalište te, nakon što je njegov lijes ležao godinu i pol u općinskoj kancelariji, vraćen u isti grob. Dok se u slici izmjenjuju (re)konstruirane scene iskopa lijesa, svakodnevnih aktivnosti u općini kraj lijesa (zabave, vjenčanja, seksualni odnos) i ponovnog ukopa lijesa narator-autor kroz povremenu ironiju i još češće izravne optužbe razmišlja o karakteru našeg društva (fotografija 25).



25. *Une marche ecourante*

Ovaj film nalazi se na granici kozerije i „ozbiljnog“ dokumentaraca, a kozerijsku ležernost daju mu komične konstruirane scene svakodnevice u općinskoj kancelariji kraj lijesa narodnog heroja, karikirano nerazumljivi govor likova kojim se simbolizira isprazna frazeologija i povremena šaljiva ironija naratorova govora (npr. za zanemarenog ratnog heroja kaže „da je dovoljno mrtav da se pravi da ništa ne primećuje“).

¹⁰⁶ U nekozerijskim filmovima-esejima ovakva identifikacija jest uobičajena, čak nekad i doslovno otjelovljena. „Esejev kazivač može ostati samo *voice-over* ili se može i fizički pojaviti u tekstu te obično ne skriva da je ona redatelj filma (Rascaroli, 2009: 33). Kazivač (*enunciator*) je kod Rascaroli dokumentarni ekvivalent pripovjedača.

¹⁰⁷ Prema Rascaroli, kazivačevo izravno obraćanje pojedinom gledatelju, kojeg poziva na dijalog o kazivačevim/autorovim tezama jedna je od najvažnijih osobina filma-eseja (ibid.: 34).

Elemente filma-eseja imaju i dva spomenuta autorska kozerijska filma Nikole Jovičevića. U filmu *Proš'o voz* (1974, CG) autor razmišlja o nebrizi za razvoj socijalističke omladine kroz primjer ukidanja pionirske pruge u Beogradu (vidi str. 144), a u filmu *Zakonom zaštićeno* (1975, CG) zdvaja o zanemarivanju zakonom zaštićene kulturne baštine kroz ironijom natopljene primjere poput dragocjenog barjaka iz ratova s Turcima kojeg „moljci napadaju više nego Turci“ i starinske cestovne kamene ograde čije kamenje „moderan čovjek“ upotrebljava za gradnju svoje kuće (vidi str. 160-161).

Film *Šetnja* (*Sprehod*, Ernest Adamič, 1961, SLO) iznimka je među kozerijskim filmovima-esejima, jer svoju kozerijsku ležernost ne razvija kroz stilsku figuru ironije. Poput filma *Cherchez la femme*, Adamičev film bavi se položajem žene u jugoslavenskom društvu, ali bez njegove provokativne kritičke ironije. Narator dijelom izražava svoje misli o položaju žene u jugoslavenskom društvu, a dijelom u slobodnom upravnom govoru izražava misli lika žene o svojem životu, dok se u slici filma izmjenjuju dokumentarni i fikcijski prizori. Autor kroz naratorov govor i ilustrativne prizore razmišlja o izazovnu položaju žene u modernom jugoslavenskom društvu, u kojem je žena emancipacijom dobila svoj ravnopravni poslovni i društveni status, ali teško stiže pomiriti nove poslovne obveze radnice i tradicionalne privatne obveze supruge i majke. Kozerijsku ležernost filmu daju simpatični i povremeno duhoviti primjeri ovog izazova, izraženi zaigranim naratorovim komentarima i konstruiranim scenama (na primjer, žena prije odlaska na posao čisti mužu košulju uprljanu doručkom, jer „i on je ponekad kao dijete, ne zna kako da si pomogne“; žena zaspi od umora u frizerskom salonu pod frizerskom haubom dok njezina kći čeka da skupa odu u šetnju itd.).

8. 2. Repetitivnost u kozerijskom filmu

U sljedećem filmu esejističnosti se pridružuju još neki modernistički postupci. Film *Dan kad se sklapaju brakovi* (Ivo Škrabalo, 1967, HRV) kroz naratorov govor i sliku bavi se ceremonijama vjenčanja u matičnom uredu i postavlja pitanja o njihovu smislu. Osim ironije, ključno stilsko sredstvo kojim Škrabalo izražava svoja esejističkih razmišljanja o vjenčanjima jest repetitivnost, stilski postupak koji se najčešće veže uz modernistička umjetnička djela.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Iako se repetitivnost pojavljuje i u klasičnoj umjetnosti, najsnažnije je prisutna i najkreativnije upotrijebljena u modernizmu. Genette definira repetitivnost kao učestalost (*frequency*) i određuje više tipova učestalosti (1980: 113-117). Kreativno oblikovanje učestalosti Genette detaljno analizira u Proustovu modernističkom ciklusu romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* s početka 20. st. te kao ostale primjere učestalosti ponajviše spominje modernistička djela (romani Robbe-Grilleta, roman *Krik i bijes* Williama Faulknera iz 1929., film *Rašomon* Akire Kurosawe iz 1950., JAP) te djela predmodernizma (roman *Gospođa Bovary* Gustavea Flauberta

Autor filma kroz naratorov govor raspršeno i anegdotalno razmišlja o ritualu vjenčanja, ali svoja promišljanja o smislu vjenčanja realizira i kroz filmske prizore. Repetitivnost se očituje u ponavljanju kadrova i matičarkinih riječi s vjenčanja (ovaj film rjeđi je primjer kozerijskog filma s prizornim govorom). Škrabalo niže prizore više ceremonija vjenčanja u istom matičnom uredu i pritom inzistira na kadrovima sličnih radnji (većinom uštogljenih) mladenaca i ponavljanju identičnog teksta koji matičarka suhoparno izgovara pri svakom vjenčanju.¹⁰⁹ Narator pritom niže statističke podatke o mjesečnom i godišnjem broju vjenčanja. Isticanjem jednoličnosti i suhoparnosti procedure vjenčanja autor potiče gledatelja da se zapita o smislu krutosti i automatizma postupka koji bi trebao biti slavljenje ljubavi i bračne sreće. Na kraju filma narator matičarkin govor tijekom vjenčanja komentira ovako: „No jeste li zapazili nešto? Među svih tih 7380 riječi jedna uopće nije spomenuta – riječ 'ljubav'.“ Film nije suhoparan poput prikazanih ceremonija, već kozerijski ležeran i živahan, zahvaljujući lepršavom, intonacijski bogatom naratorovu govoru, koji ubacuje duhovite opaske (na primjer, dok se matičarka šminka prije odlaska na posao, narator komentira: „Vama je uljepšavanje dužnost, drugarice Hajrija. Vi ste narodna vlast za današnje mladence“), čak i igre riječi paronomazije (narator ovako komentira službenog fotografa na vjenčanju: „Mladić zna koliko DIN-a mora imati film za bračnu uspomenu i koliko mu dinara donosi ta prva bračna investicija“ – DIN je izraz za format fotografije) te zahvaljujući lepršavoj glazbenoj podlozi, duhovitim kadrovima detalja s vjenčanja (na primjer, boca rakije podno nogu mladoženje tijekom ceremonije) i humornim kontrapunktovima (matičarkin govor o djeci u braku čujemo dok u kadru vidimo mladence u poznoj životnoj dobi).

Kao što ćemo poslije uočiti, repetitivnost se u određenoj mjeri pojavljuje u autorskim filmovima *Most* i *Moj stan*, ali se pojavljuje i u namjenskom filmu s djelomično izraženim autorstvom *Nedjelja, grad i vojnik* (*Nedelja, grad i vojnik*, Stjepan Zaninović, 1962, SRB), koji opisuje izlazak vojnika u grad tijekom slobodne nedjelje. U ovom slučaju, ponavljanje određenih rečenica i izraza („ti si vojnik, znaš propise...“, „ulaštio si cokule...“, „ako ti se ne sviđa, ne moraš...“), ali i određenih kadrova (krupni plan vojnika koji zvjera okolo, vojnik koji se izležava na livadi) nema ambiciozne autorske ciljeve, već služi pojačavanju dojma ležernosti i duhovitosti.

iz 1856.) (ibid: 113-160). Dok Gilić opisuje učestalost na filmu, kao primjere uzima hrvatske modernističke filmove *Ponedjeljak ili utorak* (Vatroslav Mimica, 1966, HRV) i *Svjedoci* (Vinko Brešan, 2003, HRV) (2007: 63-64).

¹⁰⁹ Sukladno Genetteovoj tipologiji učestalosti, ovdje se radi o singulativnom pripovijedanju u kojem nema doslovne repetitivnosti, već se radi o većem broju sličnih događaja od kojih je svaki ispričan jednom („Pripovijedanje n puta što se dogodilo n puta“) (1980: 114-115).

8. 3. Korištenje direktnog filma u kozerijskom filmu

U Škrabalovu filmu pojavljuju se i elementi direktnog filma, najviše vidljivi u nepriređenim prizorima ceremonije (reakcije svatova, izrazi lica mladenaca u krupnim planovima, detalji nogu, ruku i stvari itd.). Direktni film (*direct cinema*) definirali smo i dokazali njegovu pripadnost filmskom modernizmu u poglavlju o mogućem utjecaju modernizma na pojavu i razvoj kozerijskog filma (vidi str. 67-68). Zaključili smo da direktni film nije utjecao na pojavu kozerijskog filma 1950-ih. Međutim, točno u skladu s bujanjem modernizma i, sukladno tomu, bujanjem direktnog filma u jugoslavenskoj kinematografiji sredinom 1960-ih tehnika direktnog filma počela se upotrebljavati u kozerijskom filmu. Kako smo uočili, direktni film izrazito se razlikovao od kozerijskog filma po tome što je, za razliku od konstruiranosti slike i naratorova govora kozerijskog filma, nudio nepriređenu stvarnost lišenu ikakva naratorova govora.

U sljedećim primjerima vidjet ćemo kako je autorski kozerijski film, unatoč svojoj težnji ka konstrukciji, uspio u pojedinim slučajevima iskoristiti tehniku direktnog filma. Kronološki prvi slučaj upotrebe direktnog filma u kozerijskom filmu zabilježen je u autorskom filmu *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV). Iako je priča o građaninu Mati Čepi, koji šalje pisma novinama s prijedlogom da se izgradi pješački most iznad željezničke pruge, fikcijska, naratorov govor u obliku Čepinih pisama skoro je jedini fikcijski dio filma. Slika filma, osim jedne kratke scene, sastavljena je od prizora snimanih skrivenom kamerom koji prikazuju građane kako, uz rizik pogibelji od vlaka, hodaju preko željezničke pruge prije izgradnje mosta, ali i nakon izgradnje mosta.¹¹⁰ U ovom filmu radi se o efektно ostvarenoj kombinaciji stvarnog događaja izgradnje pješačkog mosta i reakcije pješaka na postojanje tog mosta te nakalemljene fikcijske priče o pismima Mate Čepe, koja naturalizmu direktnog filma dodaje kozerijsku maštovitost i duhovitost, ali i autorski komentar. Kroz naratorov govor savjesni građanin Čepo traži od gradske uprave izgradnju „nadhodnika“ kao „humane dužnosti naše socijalističke društvene zajednice radi zaštite svojih građana“ te tvrdi da piše „u ime grupe građana“ i da „stanovnici mikrorajona Novog nisu nikako zadovoljni kako se prema njemu odnose nadležni“. Prizori građana koji tvrdoglavo nastavljaju hodati prugom i nakon izgradnje pješačkog mosta, u čemu ih ne spriječe ni povremena prisutnost komunalnih redara ni bodljikava žica izgrađena oko pruge (kroz rupe u bodljikavoj žici provlače se čak i

¹¹⁰ I ovaj film posjeduje određene elemente repetitivnosti, ali znatno slabije nego u Škrabalovu filmu jer se radi o raznovrsnim prizorima prelaženja ljudi preko pruge. Takvu vrstu ponavljanja mogli bi nazvati repetitivnost s varijacijama.

trudnice, časne sestre, starci i ljudi s malom djecom), komično ukazuju na to da je Čepo zapravo jedini građanin koji traži izgradnju mosta (fotografija 26). Na kraju Čepo u zadnjem pismu novinama kaže: „Najprije da vam kažem da sam nedavno odustao da služim kao primjer. Sišao sam među prijatelje i sad i ja, kao i oni, idem starim i kraćim putem.“ Ovaj komentar prati jedini slikovni prizor u filmu koji je očito fikcijski, a to je prizor lika Marka Čepe koji s mosta gleda na ljude kako prolaze po pruzi, odustane od prolaska preko mosta i side među njih.



26. *Most* (izvor: Hrvatski državni arhiv – odjel Hrvatska kinoteka)

Iako u samom naratorovu govoru filma *Most* nema ironije, cjelina filma ironijski je autorov komentar koji idealiziranoj Čepinoj slici društva savršenih savjesnih građana duhovito kontrapunktira realnost građana koji ne mare za propise i pravila. No, film se može shvatiti i kao suptilna, ali vrlo provokativna alegorija o nevoljkosti građana da slijede jugoslavenski državni projekt. U takvoj interpretaciji most je metafora jugoslavenske državne ideologije, Mate Čepo metafora slijepo vjere u tu ideologiju (u jednom trenutku Čepo kaže da je on „prvoborac“ u „izgradnji mosta“), a građani metafora građanskog neposluha. Naratorov apel („Molim vas da poduzmete korake kod nadležnih kako bi se ljudi urazumili i most priveo svrsi“), nakon kojeg slijede prizori bodljikave žice i komunalnih redara, predstavlja simbol represivnog državnog aparata koji želi pokoriti građane. Građani se državnom aparatu ne suprotstavljaju izravnim buntom, već, kako je bilo uobičajenije u jugoslavenskom društvu, zaobilaznjem i ignoriranjem pravila (traže rupe u bodljikavoj žici, idu poslušno mostom samo dok je komunalni redar nazočan). Čepino odustajanje od hodanja mostom i

pridruživanje ljudima koji hodaju prugom, obrazloženo duhovitim komentarom „Ne vjerujem da svi ti ljudi nisu u pravu. Više vjerujem da nešto nije u redu s mostom“, sugerira potpuni gubitak vjere u uspjeh jugoslavenskog državnog projekta. Zanimljivo je da je Sudović krajem 1960-ih, nekoliko godina nakon izrade filma, snimio scenu stvarnog rušenja tog pješačkog mosta. Tu scenu dodao je filmu nakon objavne špice, i to tek u verziji koja je prikazana 1990-ih na Hrvatskoj televiziji. U skladu s alegorijskom interpretacijom filma ova scena predstavlja raspad Jugoslavije.¹¹¹

Autorski kozerijski film *Đaci pješaci* (Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH) upotrebljava elemente direktnog filma, ali i filma istine (*cinéma vérité*) o čijim smo labavim vezama s pojavom kozerijskog filma također pisali u poglavlju o utjecaju modernizma na kozerijski film (vidi str. 69-72). Točnije rečeno, Hadžismajlovićev film glumi da upotrebljava elemente direktnog filma i filma istine. Naime, slika filma, lišena popratne glazbe, sastoji se od prizora hodanja seoskih đaka od kuće do škole putom dugim čak 12 kilometara. Iako glumi nepriređenost direktnog filma, ipak je jasno da su mnoge scene filma, iako inspirirane stvarnošću, priređene za snimanje (scene iz vizure raznih automobila na cesti, scena u kojoj automobil pokupi jednog đaka, a ostali trče za automobilom itd.) Homodijegetski naratorov govor pripada stvarnom dječaku Mustafi Zukiću, glavnom društvenom akteru filma, kojeg slikovno pratimo od spremanja za školu u svojoj kući preko putovanja u školu do boravka u učionici škole. Iako izgleda kao da je njegov naratorov govor spontana ispovijed o teškoćama putovanja do škole u stilu filma istine, retorička efektnost njegova govora, točna usklađenost govora sa slikom (na primjer, kada jedan auto ne želi stati đacima koji stopiraju, narator Mustafa kaže: „Guma ti pukla, dabogda“) i očita namjera da se kroz naratorov govor iskaže autorov komentar o težini seoskog dječjeg života sugeriraju da je naratorov govor konstruiran na temelju stvarnih iskustava đaka pješaka.¹¹² Hadžismajlovićev film, poput *Une marche ecourante*, nalazi se na granici kozerije i „ozbiljnog“ dokumentaraca, a kozerijsku ležernost daju mu „narodski“ duhoviti naratorovi komentari i maštoviti stilski postupci poput naratorova govora iz perspektive raznih đaka koji u sebi ponavljaju školsko gradivo dok hodaju do škole.

¹¹¹ Provokativnu alegoričnost posjeduju i opisani autorski film *Nasljedstvo braće Lumière (Dediščina bratov Lumière, Jože Bevc, 1962, SLO)*. Bevcov film ironijsku priču o anomalijama socijalističkog sistema alegorijski sakriva iza priče o teoriji i povijesti filma (vidi str. 147-148).

¹¹² Ovu pretpostavku potvrđuje scenarij filma (Ljubojev, 1970: 78-81) u kojem su opisane mnoge scene filma koje su naizgled nepriređene (točan opis pripreme dječaka za školu, plač dječaka kojemu se uništila kartonska maketa na kiši, dječak koji u školi crta autobus koji odvozi dječake u školu itd.), a sljedeće rečenice scenarija u filmu postaju „spontana“ izjava naratora Mustafe: „Kad sjednemo u klupe, noge nam se ne vide, nit se vidi kilometraža. Odmori noge, ali zamori glavu. Nitko te neće pitati za 12 km tamo i 12 km vamo puta 300 dana puta broj razreda. Slušaj šta te pitaju i odgovaraj.“

Film *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV) kombinacija je prizora snimljenih u stilu direktnog filma i klasičnih opisnih dokumentarnih prizora. Škrabalov film bavi se raširenim trendom jednodnevnih izleta Jugoslavena u Trst radi kupovine. Njegova se slika velikim dijelom sastoji od nepriređenih prizora u stilu direktnog filma koji prikazuju Jugoslavena na ulicama, sajmovima i u dućanima Trsta. Ostatak slikovnog dijela filma prizori su kulturnih znamenitosti i povijesnih karata Trsta u stilu kulturtregerkog filma o povijesti i kulturi grada. Zahvaljujući ironijskom kontrapunktu ideološki nepouzdana naratorova govora i slike Škrabalov film posjeduje kozerijsku ležernost i autorski komentar. Ironijom se ismijava krutost kulturtregerkog diskursa naratorova govora i slikom razotkriva prava istina. Tako heterodijegetski narator tvrdi da Jugoslaveni idu u Trst radi razgledavanja kulturnih znamenitosti, zbog čega kulturtregerki opisuje povijest i kulturu Trsta, pa čak gledatelja, potencijalnog posjetitelja Trsta, informativno obavještava o radnom vremenu tršćanskih muzeja („I još jedna praktična informacija za naše turiste: muzej je otvoren svaki dan, osim ponedjeljka, od 9 do 13 sati, a ulaz je besplatan“). On također opisuje kako jugoslavenski „turisti“ objeduju u finim restoranima:

I jugoslavenski turist je samo čovjek. Ne može ni on fizički izdržati silne napore upoznavanja kulturnih bogatstva bez predaha. Između 12:30 i 16 sati ne rade čak ni trgovine, pa izmoreni turisti imaju priliku da se priberu i okrijepe. Zato im Trst pruža bezbroj mogućnosti u svojim hotelima, locandama, trattoriama, barovima, restoranima i gostionicama kojih ima u gotovo svakoj ulici ovog gostoljubivog grada.

Međutim, slika filma otkriva nam stvarnost suprotnu ovim naratorovim tvrdnjama. Nakon prizora kulturnih znamenitosti u nepriređenim prizorima filma vidimo prazne muzeje u koje ne zalazi nitko od jugoslavenskih „turista“ te štandove na poznatom sajmištu Ponte Rosso pune Jugoslavena koji u Trst nisu došli kao turisti željni „upoznavanja kulturnih bogatstva“ Trsta, već u želji da nakupuju što više jeftine robe. Također, nakon prizora eksterijera raznih lokala, vidimo nepriređene prizore Jugoslavena koji se u trenucima predaha od kupovine, a ne od napora kulturnog uzdizanja, umjesto u lokalima odmaraju sjedeći na klupama i rubnicima te pijući vodu iz fontane i jedući ručak koji su sa sobom donijeli (fotografija 27). Kroz kontrapunkt priređenog govora i nepriređene slike *Vodič kroz Trst* ironijski razotkriva laž o postojanju „bogatih Jugoslavena“, kako ih ideološki nepouzdana narator u jednom trenutku naziva, te pokazuje stvarnost siromašnih Jugoslavena u potrazi za jeftinim proizvodima kapitalizma.



27. Vodič kroz Trst

Škrabalov film nije samo kozerijski duhovito uočavanje ove činjenice, već i promišljanje odnosa socijalizma prema kapitalizmu i obrnuto u tipično esejistički raspršenom stilu. Naratorov govor tako nas ironijski pokušava uvjeriti da Jugoslaveni smatraju kapitalizam nečim prevladanim: „Ali, moderni jugoslavenski turist voli povijest. On zato i odlazi u Trst. Svaki automobil, svaki autobus, svaki stroj koji nas prebaci preko granice zapravo je mali vremeplov s kojim putujemo u ono što je za nas prošlost, tj. u kapitalizam.“ Zatim nam ironično tvrdi da Jugoslaveni kapitalizam s prijezirom odbacuju. Naime, uz prizore Jugoslavena koji na povratku iz Trsta skidaju ambalažu s proizvoda da bi lakše sakrili kupljene proizvode od carinika narator tvrdi: „Na povratku naši turisti velikodušno vraćaju kapitalizmu sve što je samo blistava forma bez pravog sadržaja.“ Čak nas pokušava „uvjeriti“ da Jugoslaveni kapitalizam u Trstu svjesno urušavaju, ovako komentirajući „zlatnu groznicu“, odnosno, nisku cijenu zlata na Zapadu zbog koje su Jugoslaveni masovno kupovali zlatne predmete u Trstu: Nemojte prebrzo osuđivati subjektivnu pohlepu našeg samoupravljača, jer ona objektivno služi izgradnji socijalizma. Svaki prsten i svaki Darwill sat, svaka narukvica i svako zubalo koje kupimo zapravo smanjuje kapitalističke zlatne rezerve.¹¹³

Škrabalo nam, dakako, kroz ironiju ukazuje da Jugoslaveni zapravo žude za zapadnjačkim kapitalizmom i ne pada im na pamet da ga uništavaju. Međutim, duhovito nam pokazuje da se

¹¹³ Temi odlaska Jugoslavena u Trst radi kupovine zlatnih predmeta posvećen je cjelokupni autorski kozerijski film *Zlato* (Branko Čelović, 1968, SRB), koji posjeduje Škrabalovu filmu sličan ironijski prikaz pomame Jugoslavena za kapitalizmom i slično korištenje elemenata direktnog filma uz veću prisutnost konstruiranih slikovnih elemenata nego u Škrabalovu filmu (vidi str. 144-145).

događa i suprotno – da Talijani žude za jugoslavenskim socijalizmom. Tako prizore svečane povorke talijanskih socijalista po Ponte Rossu narator ovako opisuje: „Talijanski proleter i daju serenadu svojoj zanosnoj, nedostižnoj, a možda i nesuđenoj ljubavi – socijalizmu.“ Nakon toga daje politički vrlo provokativan komentar ove začudne inverzije:

Za nas Jugoslavene, koji već dvadeset i pet godina živimo u sretnom braku sa socijalizmom, taj prizor je romantičan i dirljiv. On nas podsjeća na našu mladost i na staru izreku da je brak kao opsjednuta tvrđava. Oni koji su vani, htjeli bi unutra, a oni koji su unutra htjeli bi, katkada, vani.

Ironijsko bogatstvo ovog filma možemo zahvaliti i upečatljivoj glasovnoj interpretaciji naratora Borisa Buzančića, koju karakterizira nijansirani spoj suptilne podrugljivosti i hinjene ozbiljnosti.

Na primjeru ovih filmova možemo zaključiti da je autorski kozerijski film upotrebljavao sebi nesvojstvenu tehniku direktnog filma tako što je konstruiranim naratorovim govorom ironijski obogatio nepriredene prizore u filmovima *Đaci pješaci* i *Dan kada se sklapaju brakovi* ili je takve prizore iskoristio kao ironijski kontrapunkt naratorovu govoru u filmovima *Most* i *Vodič kroz Trst*.

8. 4. Autorski pristup u kozeriji klasičnog stila, kozerijskom reklamnom filmu i kozerijskoj političkoj propagandi

Autorski kozerijski filmovi nisu nužno upotrebljavali modernistička stilska sredstva. Istaknuti primjer autorskog filma klasičnog stila jest *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962, HRV), najpoznatiji hrvatski, možda i jugoslavenski, kozerijski film.¹¹⁴ *Moj stan* pripada u skupinu

¹¹⁴ *Moj stan* je hrvatski filmski klasik i najugledniji kratki film Zvonimira Berkovića, nagrađen Posebnom nagradom žirija za kratkometražni film na filmskom festivalu u Cannesu 1963. Ostali kozerijski filmovi koji imaju zapaženije mjesto u jugoslavenskoj filmološkoj literaturi jesu *Jedan dan u Rijeci* (Ante Babaja, 1955, HRV), *Petica u snijegu* (*Petica u snegu*, Milenko Štrbac, 1958, SRB), *Mali vlak* (*Mali voz*, Branislav Bastać, 1959, CG), *Vašar* (Svetozar Pavlović, 1959, SRB), *Pod ljetnim suncem* (Obrad Gluščević, 1961, HRV), *Balada o pijetlu* (Zvonimir Berković, 1964, HRV), *Prije potopa* (*Pre potopa*, Branislav Bastać, 1964, SRB), *Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dovniković-Bordo, 1965, HRV), *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV), *Pečat* (Branko Čelović, 1965, SRB), *Đaci pješaci* (Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH), *Cherchez la femme* (Zvonimir Berković, 1968, HRV), *Zlato* (Branko Čelović, 1968, SRB), *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV), *Zakonom zaštićeno* (Nikola Jovičević, 1975, CG) i filmovi o prirodi Branka Marjanovića. Statusu klasika, osim *Mog stana*, približavaju se filmovi *Most*, *Pečat* i *Đaci pješaci*. U svoje vrijeme popularni su bili dugometražni dokumentarni filmovi o prirodi Petra Lalovića *Posljednja oaza* (*Posljednja oaza*, 1983, SRB) i *Svijet koji nestaje* (*Svet koji nestaje*, 1987, SRB), distribuirani u kinima, a *Posljednja oaza* dobila je na 31. festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu 1984. glavnu nagradu Grand Prix skupa s filmovima *12 meseci zime* (Krsti Škanata, 1983, SRB) i *Krv i pepeo Jasenovca* (Lordan Zafranović, 1983,

autorskih kozerijskih filmova koji su iza fasade šaljive i opuštene kozerije krili provokativnu kritiku jugoslavenskog socijalističkog društva. *Moj stan* jasno je fikcijski film, a dokumentarnost mu daju njegova usmjerenost na aktualnu društvenu stvarnost stambenih uvjeta u Hrvatskoj i Jugoslaviji te struktura koja imitira dokumentarni film (naratorica je djevojčica koja kroz naratorov govor čita svoj školski sastavak, a slika filma imitira dokumentarne snimke koje, ilustrirajući njezin školski sastavak, opisuju uvjete života u starom i novom stanu). Djevojčica i njezina obitelj fikcijski su likovi, ali imitiraju društvene aktere dokumentarnog filma, pa se u filmu čak i pojavljuje lik iz stvarnog života, glumac Kadić kojeg glumi Ivo Kadić.

Kroz naratorov govor razvija se fokalizacija iz perspektive djevojčice. Ona pod utjecajem svojeg oca, naivnog i krutog idealista, iskazuje oduševljenje novim stanom u kojeg su se preselili, a time i jugoslavenskom stambenom reformom. Međutim, u filmu je prisutna dvostruka fokalizacija (vidi str. 107-108), jer slika filma iz perspektive nulte fokalizacije prikazuje stvarnost kontrapuktalno suprotnu djevojčičinoj oduševljenoj perspektivi i razotkriva djevojčicu kao nepouzdana naratora. Nakon useljenja u novi stan, naratorica djevojčica u svojem školskom sastavu zaključuje: „U našem novom stanu živimo baš krasno. Naš stan je vrlo lijep i mi smo vrlo sretni.“ Međutim, slika filma pokazuje nam vrlo skučen, malen i neudoban stan s kojim djevojčica i njezin otac možda jesu zadovoljni, no njezina razborita majka sigurno nije.¹¹⁵ Nakon toga djevojčica nastavlja oduševljeno naivno opisivati život u novom stanu s ironijom koja se može iščitati već iz njezina govora („Imamo dvije lijepe, slatke male sobe, kao za lutke [...] U sobama nemamo peći. To je dobro, jer peći zauzimaju mnogo mjesta, a nisu baš ni potrebne. U malome stanu čovjek se ugrije sam od sebe“ itd.). Slika u tim slučajevima služi kao komična potvrda ironijskog prizvuka naratorova govora. Tako naratoričin komentar o dječjoj snalazljivosti („Uglavnom, mi se vrlo dobro snalazimo. Tata i mama malo se teže snalaze, ali to je zato što su mnogo zaposleni i nemaju vremena da treniraju“) prati prizor njezina brata koji izvodi prave akrobacije da bi preko kreveta došao do igračke na vrhu ormara. Zatim, njezin komentar o prednostima hodnika („Mi djeca volimo hodnik i lijepo se u njemu igramo“) popraćen je prizorom dječje utrke

HRV). Ostali kozerijski filmovi sa značajnijim nagradama su *Jedan dan u Rijeci* nagrađen nagradom „Arena“ i zlatnom medaljom za najbolji dokumentarni film na 2. festivalu jugoslavenskog filma u Puli 1955. i *Zakonom zaštićeno* nagrađen Zlatnom medaljom „Beograd“ za najbolji dokumentarni film na 22. festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu 1960. Na beogradskom festivalu, skupa s više filmova, drugu nagradu osvojili su filmovi *Pod ljetnim suncem* i *Priča o glavatici* (Branko Marjanović, 1960, HRV), a treću nagradu filmovi *Mali vlak* i *Kostimirani rendez-vous*.

¹¹⁵ Novogradnje prikazane u filmu su tzv. Tuckorićevi stanovi na Sveticama. Arhitekt Tuckorić bio je znan kao projektant funkcionalnih i jeftinih stambenih zgrada koje su odbijale ružnoćom vanjštine i skućenošću svojih stanova.

romobilima po hodniku koja izaziva bijesne reakcije stanara, a pohvalne komentare djevojčice o očevoj snalažljivosti prate komični slikovni dokazi te snalažljivosti (grijač vode postavljen na zid tako da leži na boku, televizor koji zbog skučenosti obitelj gleda iz druge sobe uz pomoć ogledala). Rezultat je autorski film koji uz pomoć ironije provokativno ukazuje na neuspjeh ili tek djelomičan uspjeh stambene reforme.

Berković ironijske žalce usmjerava i na propagandnu socijalističku dihotomiju naprednog Novog i zaostalog Starog. Djevojčica naratorica na početku filma ukazuje na zaostalo Staro, vjerojatno pod utjecajem očevih riječi („Prije rata u našoj zemlji gradili su samo stare, ružne kuće“), a ostatak filma kroz oduševljenje novim stanom upućuje na napredno Novo. Berković duhovito koristi postupak repetitivnosti s varijacijama (vidi fusnotu 108) da bi ukazao na laž ove dihotomije, odnosno, razotkrio ideološku nepouzdanost naratorice. Naime, na početku filma naratoričine opise loših uvjeta života u starom stanu prate ilustrativni prizori koji dokazuju te tvrdnje. U opisu novog stana naratoričini komentari mijenjaju se u pohvalne, ali prizori iz novog stana ne mijenjaju se značajno, već podsjećaju na prizore starog stana. Sličnost se sugerira istim pozicijama i kretnjama kamere te sličnim sadržajem prizora. U starom stanu, u kojem je obitelj živjela u kohabitaciji s drugim stanarima, vidimo prizor snimljen vožnjom kamere prema natrag koji prati djevojčicu i njezinu mamu kako prolaze kroz hodnik stana na putu do svoje sobe, dok se iza njih otvaraju vrata drugih soba iz kojih izviruju znatiželjni stanari (fotografija 28). U novim životnim uvjetima obitelj živi u svojem stanu, ali dok hodaju kroz hodnik zgrade na putu do svog stana, još jednom snimljeni vožnjom kamere prema natrag, susjedi iz svojih stanova izviruju na sličan način na koji su izvirivali sustanari iz svojih soba u starom stanu (fotografija 28. 1). Repetitivnost s varijacijama sugerira se i zvukom. Dok se u starom stanu stalno čulo susjedovo vježbanje pjevanja, u novom stanu uši obitelji para susjedovo vježbanje trombona.¹¹⁶

¹¹⁶ Ivana Miloš repeticije i varijacije smatra temeljem strukture filma *Moj stan* (2016: 214-217).



28. *Moj stan*



28. 1. *Moj stan*

Ironijski žalci Berkovićeva filma usmjereni su i prema ostalim manifestacijama socijalističkog društva. Tako se kroz naratoričine komentare ironijski razotkriva nemoć malog čovjeka pred sistemom („Moj tata je strašan kad lupi šakom o stol. Drug Holjevac bi se uplašio i odmah nam dao veći stan“) i korumpiranost sistema („Moja mama kaže da su samo budale poštene, ali ona to samo tako kaže“). Posebno je provokativno ironijsko sugeriranje izrazitih socijalnih razlika u jugoslavenskom društvu. Naime, djevojčica kroz naratorov govor kaže: „Ako netko nije sretan i zadovoljan, dovoljno je da pogleda kroz prozor i odmah mu postane lijepo u njegovom stanu...“ Nakon toga u prizoru vidimo bijedne siromaške kuće, odmah pokraj zgrade u kojoj živi djevojčica. *Moj stan* izrazito je duhovit i veseo kozerijski film, što mu je zasigurno pomoglo da, poput ostalih društveno kritičnih kozerijskih filmova (s iznimkom *Cherchez la femme*), izbjegne cenzuru, bunkeriranje ili prigovore političkih struktura.

Autorski ironijski komentari usmjereni prema izrugivanju socijalističke propagande i njezinih ideologema nalaze se čak i u jednom kozerijskom reklamnom filmu, koji svoje autorstvo može zahvaliti ambicioznosti njegova redatelja i scenarista Zvonimira Berkovića. Radi se o reklamnom filmu *Balada o pijetlu* (1964, HRV) o tvornici Podravka. Prvi dio filma posvećen je Podravini, a drugi dio tvornici Podravka. Ironija se razvija kroz naratorov govor personificiranog lika pijetla, simbola Podravke, koji mudruje o sebi i o svijetu. On se razotkriva kao ideološki nepouzdan narator koji krutim, slijepim automatizmom slijedi naputke socijalističke ideologije komično ih primjenjujući na svoj život. Takav je, na primjer, naratorov komentar na početku filma:

Ovaj će vam film govoriti o meni. Mislim da je došlo krajnje vrijeme da se i naša kinematografija počne baviti pravim junacima i zaslužnim ličnostima, jer, ako baš hoćete znati, ja vršim jednu važnu i progresivnu ulogu u savremenom svijetu. Da ja ujutro ne kukuriknem, sunce se ne bi diglo. A kada se sunce ne bi diglo, čitav bi svijet ponovno utonuo u mrak srednjeg vijeka. Osim toga, ja sam društveno koristan na više sektora. Ja, na primjer, nesebično radim na stvaranju novih kadrova. Pogledajte ih malo. Stalno tjeraju svoju mamu da im priča priče... Ja sam naredio da im se ne pričaju one reakcionarne priče o kraljevima i dobrim vilama, nego napredne, korisne priče u kojima se govori o ljubavi prema domovini.

Ovaj komentar prate kadrovi naslovnog lika pijetla kako se ujutro sprema kukuriknuti i kako gleda mamu koku s pilićima – „novim kadrovima“. Pijetao u nastavku filma počne opisivati Podravinu i pri nabranju njezinih prednosti komično neskladno upotrebljava stručnu terminologiju. Kombi koji služi kao improvizirani plug za oranje zove „motorizacijom“, kokošju hranu zove „vrlo bogatom florom i faunom“, a gliste koje kljuca „rudnim bogatstvom Podravine“. Kada govori o podravskim slikarima naivcima, pretvara se u budnog kritičara „idejnih skretanja“. Prizor slikara koji u seoskom dvorištu slikaju naivne slike poprati riječima:

Druga negativnost, to su slikari naivci. Nema ja ništa protiv što oni slikaju prizore iz seoskog života i što često slikaju pijevce. Umjetnost je jedna društveno korisna djelatnost. Ali oni ne slikaju lijepo, uznosite pijetle kakav sam, na primjer, ja, nego sve nekakve ružne, očerupane, uglavnom, netipične. Ova slika nije vjerni odraz objektivne stvarnosti u odnosu na pijetla. Mislim da bi se ipak netko morao pozabaviti sa ovako ozbiljnim idejnim skretanjima.

U Berkovićevu filmu nema oštrije kritike socijalističke stvarnosti, ponajprije zbog toga što nema slikovnog kontrapunkta koji razotkriva laž naratorovih propagandnih parola, kao što je bio slučaj u prethodno opisanim filmovima u kojima je slika otkrivala ženu koja nije ostvarila očekivanu emancipaciju, siromašne Jugoslavene koji kupuju jeftinu robu u Trstu i skućene stanove novogradnji. Ipak, izrugivanje s propagandnim ideološkim diskursom na način da se socijalističke parole stave u usta prigrupog naivnog pijetla posjeduje određenu razinu provokativnosti. Ona je i ovaj put ostala neprimijećenom od političkih struktura zahvaljujući kozerijskoj šarmantnosti Berkovićeva filma, ali i njegovu ruhu reklamnog filma.

Balada o pijetlu i jest ponajprije reklamni film, i to vrlo inteligentan reklamni film. Naime, lukavom marketinškom strategijom Berkovićev film pretvara se da je film o Podravini i

njezinim specifičnostima među koje, eto, spada i tvornica Podravka. Čak i prvi dio filma posvećen Podravini zapravo je u službi reklamiranja Podravke, jer je film od početka fokaliziran iz perspektive pijetla, simbola Podravke. Film započinje spomenutim duhovitim pijetlovim monologom o svojoj „društvenoj važnosti“, a posebno je simpatičan dio u kojem dječji glasovi sinkroniziraju piliće koji otvarajući usta repetitivno izgovaraju: „Daj mama, pričaj priču“, „Hajde mama, brzo pričaj“ itd. U opisanoj animiranoj sceni (vidi str. 89) pijetao narator uz pomoć crteža i animacije poznatu legendu o picokima apokrifno pretvara u priču u kojoj je pijetao glavni junak koji je spasio Podravinu od Turaka. Nakon toga prizore borbe dvaju pijetlova duhovito interpretira kao borbu njega i drugih pijetlova oko toga tko je „zakoniti nasljednik onog slavnog spasioca Podravine“ iz legende o picokima. Kozerijska ležernost, maštovitost i duhovitost kojima je opisan glavni lik pijetla i ostali pripadnici kokošjeg roda koji simboliziraju Podravku nalaze se u službi ekonomske propagande, jer se njima razvijaju emocionalni apeli veselja, opuštenosti i nježnosti, koji potiču gledatelje na stvaranje pozitivnih dojmova o tvornici Podravka (fotografija 29). Pozitivne emocije povezane s likom pijetla i njegovim duhovitim pričama gledatelj prenosi na dojam o samoj tvornici.



29. *Balada o pijetlu*

U drugom dijelu filma *Balada o pijetlu*, izravno posvećenom Podravci, narator pijevec nastavlja s duhovito nepouzdanim komentarima, ovaj put namijenjenim lukavom ublažavanju direktnosti poruke o kvaliteti Podravkinih proizvoda. Tako on, nakon patki i slikara naivaca, označava tvornicu Podravka kao „najveću negativnost čitave Podravine“ zbog toga što ona

nije „sanatorij za pijevce ili sindikalno odmaralište za koke“ već u njoj „kuhaju pravu pravcatu juhu od pravih kokica i pravih pijetlova“. Narator nastavlja duhovito opisivati „negativnosti“ Podravke, koje su zapravo njezine pozitivnosti (koke ponižavajuće putuju u vrećicama juhe s rezancima, žive u tvornicama umjesto na dvorištu itd.).¹¹⁷ Berkovićev film zanimljiv je spoj reklamnog filma u kojem se marketinški ciljevi ostvaruju uz pomoć kozerijske ležernosti i autorskog kozerijskog filma koji se izruguje sa slijepim prihvaćanjem socijalističkih ideologema.

Naratorovi govori u prethodna dva analizirana filma *Moj stan* i *Balada o pijetlu* uvjerljiv su primjer onoga što smo nazvali naivnim nepouzdanim naratorom (vidi str. 113). Naratorica filma *Moj stan* djevojčica je koja zbog svoje dobi i očeva utjecaja vidi samo pozitivne strane novog stana, a mane stana naivno pretvara u vrline. Ona zbog svoje dobi ne može biti svjesna mana stambene reforme niti može prepoznati propagandnu laž svojih tvrdnji o Novom koje je nemjerljivo bolje od Starog. Narator filma *Balada o pijetlu* jest pijetao koji, kako smo uočili, naivno primjenjuje socijalističke ideološke floskule na svoj život i na svoje viđenje Podravine i Podravke. Pijetlu su antropomorfizirano pridodane sposobnosti rasuđivanja zrelog odraslog čovjeka, ali njegova naivnost uvjerljiva je zbog toga što gledatelj i dalje u njemu vidi pijetla, životinju za koju znamo da nema ljudsku inteligenciju i, naravno, ne razumije kako funkcionira ljudski svijet. Zašto su naivni naratori bili idealno sredstvo hrvatskog i jugoslavenskog autorskog kozerijskog filma možemo objasniti uz pomoć Freudove definicije naivnog u njegovoj studiji o dosjetki. Freud svoje teze objašnjava u kontekstu stvarnih životnih situacija, ali moguće je njegovu teoriju primijeniti na umjetnost. Freud uspostavlja razliku između komike i dosjetke. Pojednostavljeno rečeno, komika se događa kada smiješno vidimo u drugome, a dosjetka kada smiješno vidimo u onome smiješnome što nam je drugi ispričao. Freud drži da je naivno „vrsta komičnog najbliža dosjetki“, a kao najbolji primjer tome navodi „naivne primjedbe“ (2019: 140). Komičnost „naivnih primjedbi“ možemo obrazložiti na kozerijskim primjerima naivnih primjedbi, odnosno, komentarima naivnih homodijegetskih naratora filmova *Moj stan* i *Balada o pijetlu*. Citirani komentari djevojčice i pijetla po svojem sadržaju su duhovite dosjetke, ali ono što ih razlikuje od dosjetki jest da iznositelji tih dosjetki nisu bili svjesni da se radi o dosjetki, već su smrtno ozbiljno iznijeli svoje komentare. Mi se ne smijemo njihovoj svjesnoj dosjetki, već se smijemo njihovoj nesvjesnoj dosjetki koja proizlazi iz njihove naivnosti, odnosno, smijemo se njima, što je

¹¹⁷ Više o marketinškim strategijama filma *Balada o pijetlu* vidi u: Kukoč, 2016.

slučaj s komikom.¹¹⁸ Freudovim riječima, da su dosjetke iz Babajina i Berkovićeva filma „stvarne dosjetke, u tome bismo im slučaju polunevoljko uputili smiješak. Međutim, kao primjer naivnosti čine nam se izvrsnim i tjeraju nas na glasan smijeh“ (ibid: 141). *Moj stan* i *Balada o pijetlu* doista su vrlo komični kozerijski filmovi. U slučaju ovih filmova naivnost nije samo idealno sredstvo razvoja kozerijskog humora, već je i idealno sredstvo razvoja provokativnih autorskih komentara. Naime, to što se u slučaju naivnog naratora prvo smijemo naratoru, a onda onomu što je on izrekao vjerojatno je pomoglo da politička provokativnost izrečenog u filmu ostane neprimijećena od cenzora. Ponešto je drukčiji slučaj filmova *Vodič kroz Trst* i *Cherchez la femme*, čije smo naratore također označili kao naivne naratore. U tim filmovima ne radi se o personaliziranim naratorima, već o ekstradijegetskim heterodijegetskim naratorima, standardnima za klasični izlagački dokumentarac, s glasovima ozbiljnih odraslih ljudi. U tom slučaju gledatelju je teže vjerovati da je njihovo netočno informiranje o okolnome svijetu rezultat njihove naivnosti. U tim filmovima netočnost naratorova govora više shvaćamo kao svjesnu ironiju naratora, odnosno autora filma, nego kao proizvod njihove naivnosti.¹¹⁹ Na taj su način Berkovićev *Cherchez la femme* očito shvatili i televizijski urednici te, unatoč dojmu kozerijske ležernosti, bunkerirali film. Škrabalovu *Vodiču kroz Trst* vjerojatno je pomoglo što njegov film nije opisivao Jugoslaviju već Jugoslavene u posjetu stranoj državi.

Dok je vladala riža (*Dodeka vladeeše orizot*, Trajče Popov, 1964, MK) drukčiji je primjer autorskog kozerijskog filma, jer u njemu kritička oštrica nije usmjerena prema samom sustavu te njegovoj ideologiji i propagandi. Popovljev film jasno podržava socijalističku politiku zadrugarstva i njezinu propagaciju, a krivce za neuspjehe u praksi zadrugarstva ne vidi ni u sustavu ni u državnoj upravi, već u neodgovornim i sebičnim članovima zadruge. Ironijskim komentarima i pojedinim konstruiranim scenama on upozorava na mane članova poljoprivredne zadruge „Moša Pijade“. Na primjer, uočava da zadrugari u sklopu radnog vremena rade na svojim njivama i dobivaju za to novac od zadruge ironijski nazivajući taj novac „honorarom“. Uz konstruirane prizore zadrugara koji marljivije idu na pauzu nego na posao naratorov govor ironijski motivira seljake na odmor („brže, brže“), a prizor u kojemu vidimo prazne zadružne staje jer seljaci koriste krave za svoje privatne potrebe, prati ironijskim komentarom da su krave na godišnjem odmoru. Film završava u pozitivnom tonu koji afirmira pobjedu socijalizma jer u zadrugu dođe prinudni upravitelj koji uspije

¹¹⁸ Kako Bergson kaže, „komično je nesvjesno“ (1987: 18).

¹¹⁹ Dakako, naivnost naratorova govora djevojčice i pijetla također je uvjetna kategorija, jer oni nisu stvarne osobe, već su izmišljeni konstrukti autora filma.

disciplinirati seljake. Popovljev film neobičan je primjer kozerijskog politički propagandnog filma (na granici kozerije i „ozbiljnog“ dokumentarca, doduše). Iako ideološke propagandne dokumentarce ne uobičajamo zvati autorskim filmovima, u filmu *Dok je vladala riža* vlada dojam da iza njegovih ironijom natopljenih komentara stoji osoban autorov stav s elementima esejističkog promišljanja o nesavršenom karakteru jugoslavenskih seljaka i (ne)mogućnosti ostvarenja socijalističkih ideala u takvu nesavršenom svijetu.

8. 5. Veze kozerijskog filma i lažnog dokumentarca

Za kraj pregleda autorskog kozerijskog filma zanimljivo je uočiti određene sličnosti pojedinih autorskih kozerijskih filmova, ali i pojedinih ostalih kozerijskih filmova, s vrstom dokumentarnog filma zvanom lažni dokumentarac (*mockumentary*). Lažni dokumentarac konstruira fikcijsku priču, ali glumi da je dokumentarac imitirajući postupke i konvencije dokumentarnog filma, pri čemu često refleksivno parodira dokumentarne konvencije i kodove popularne kulture (Roscoe, Hight, 2001: 1, 100). U svjetskoj kinematografiji pojavio se kao značajnija pojava krajem 1960-ih, a popularan postao 1980-ih.¹²⁰ Zbog njegove sklonosti parodiji popularne kulture i rastu popularnosti 1980-ih lažni dokumentarac više se vezuje s postmodernizmom nego modernizmom.¹²¹ Jasno je da pojava hrvatskog i jugoslavenskog kozerijskog filma kronološki ne odgovara pojavi lažnog dokumentarca. Ipak, ideja imitiranja dokumentarnih konvencija u filmovima postojala je znatno prije pojave specifične vrste lažnog dokumentarca,¹²² a tu su ideju provodili u djelo i kozerijski filmovi. Donald Levin preteče lažnog dokumentarca (*faux documentaries*, kako ih on zove) vidi u namjenskim industrijskim filmovima, a među njima detaljnije analizira upravo jedan američki kozerijski film *Slučaj opružne groznice* (*A Case of Spring Fever*, 1940, SAD) (vidi str. 39), koji u sebi sadrži duhovitu parodiju konvencija industrijskog dokumentarnog filma (Levin, 2006: 92-93).

Velik broj hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova upotrebljava fikcijske scene koje glume dokumentarne scene, ali manji dio to čini na parodijski refleksivan način, što bi ih približilo karakteristikama lažnog dokumentarca, odnosno, preteča lažnog dokumentarca.

¹²⁰ Ibid.: 76; <https://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> (pristupljeno 22. veljače 2023.)

¹²¹ usp. Honcharuk, Serhii; Levchenko, Olena; Tsimokh, Nataliia, 2022, https://www.researchgate.net/publication/366680909_Mockumentary_Genre_as_a_Cinematic_Phenomenon_of_the_Postmodern_Age (pristupljeno 28. veljače 2023.), Tarsó, Bianca, 2014, https://angolweb.mftk.unipannon.hu/images/Topos_journal/2014/15_tarso_bianka_topos_2014_final_248-286.pdf (pristupljeno 28. veljače 2023.).

¹²² Kao preteče lažnog dokumentarca spominju se, na primjer, radiodrama Orsona Wellesa *Rat svjetova* (*War of the Worlds*, 1938, SAD), film Stanleyja Kubricka *Dr. Strangelove* (1963, VB/SAD) i prvopriprilne televizijske reportaže (Roscoe, Hight, 2001: 78-85).

Turistički filmovi *Ljepotica Jadrana* (1962, Mladen Feman, HRV) i *Turistički skerco* (Obrad Gluščević, 1963, HRV) tako u pojedinim prizorima parodiraju konvencije kulturtregerkog turističkog filma da bi nam duhovito dali do znanja da ih od kulturnih ljepota više zanimaju hedonistički užitci (vidi str. 134-137). Neki kozerijski filmovi, poput lažnih dokumentaraca, „čine produkcijsku stranu snimanja vidljivom“ da bi nas uvjerali da doista gledamo stvarne dokumentarne snimke (Bayer, 2006: 165). Tako u pojedinim kozerijskim filmovima (*Jedan dan u Rijeci*, Ante Babaja, 1955, HRV; *Odmor u Hrvatskoj*, Zvonimir Berković, 1981, HRV itd.) vidimo glumljene likove snimatelja, nakon čega vidimo dokumentarne snimke koje su, kako nas film lažno uvjerava, oni snimili (vidi str. 116).

Autorski kozerijski filmovi češće od drugih kozerijskih filmova koriste se određenim načelima lažnog dokumentarca, ali pritom treba naglasiti da ih ponajprije koriste na razini naratorova govora. Naratori autorskih kozerijskih filmova učestalo parodiraju propagandni diskurs naratorovih govora socrealističnih dokumentarnih filmova. Taj postupak najizrazitiji je u filmu *Cherchez la femme*, u kojemu naratorov govor niže patetične agitpropovske floskule da bi izvrgnuo satiri socijalističku propagandu. Slično je patetičan narator pijevac u filmu *Balada u pijetlu* koji parodira svašta, od propagandnog političkog diskursa do naratorovih govora kulturtregerkih i industrijskih filmova, ali njegova prvenstvena namjena nije politička satira već upravo propaganda, odnosno reklama za tvornicu Podravka. U filmu *Vodič kroz Trst* kroz naratorov govor parodira se verbalni diskurs političko-propagandnih i kulturtregerkih filmova. No, za razliku od lažnih dokumentaraca koji imitiraju dokumentarne konvencije i u slici i u riječi, ovi autorski kozerijski filmovi to rade samo u riječi, dok sliku dominantno čine stvarni dokumentarni snimci. Zbog toga ne možemo reći da se radi o lažnim dokumentarcima, već samo o kozerijskim filmovima s elementima *mockumentaryja*.

U pojedinim kozerijskim filmovima pojavljuje se parodijsko slikovno imitiranje dokumentarnih konvencija, ali ne kroz cijeli film, kako je slučaj s lažnim dokumentarcima. Slikovne konvencije turističkih filmova dijelom se parodiraju u spomenutim kozerijskim filmovima *Ljepotica Jadrana* i *Turistički skerco*. U filmu *Vodič kroz Trst*, dok narator upoznaje gledatelja s kulturnom ponudom Trsta, kulturtregerki stil parodira se i kroz klišeizirane dokumentarne snimke tršćanske arhitekture i muzejskih izložaka uz klasičnu

glazbu uobičajenu za kulturtregereske filmove. U filmu *Slavni sude* parodijski se imitiraju dokumentarne snimke sudskih procesa, i to do razine karikature.¹²³

Uvidjeli smo posebnosti hrvatskih i jugoslavenskih autorskih kozerijskih filmova, zbog kojih su zaslužili zasebno poglavlje u radu o kozerijskom filmu. Autorski kozerijski filmovi pojavili su se kasnije od ostalih kozerijskih filmova i znatno više su bili pod utjecajem modernističkih strujanja. Neki od njih čak pripadaju pretečama lažnog dokumentarca. Zahvaljujući svojoj ambicioznoj društvenoj, pa i političkoj subverzivnosti pojedini autorski kozerijski filmovi nalaze se na granici kozerijskog i „ozbiljnog dokumentarca“ (*Une marche ecourante, Đaci pješaci, Dok je vladala riža*). Međutim, većina su tipično kozerijski ležerni, veseli i duhoviti filmovi (*Moj stan, Slavni sude, Vodič kroz Trst, Balada o pijetlu, Zlato*, Branko Čelović, 1968, SRB). Autorski kozerijski filmovi rijetko razvijaju humor igrom riječi i ostalim stilskim figurama, osim jednom figurom koje imaju u izobilju i koja je temelj njihova kritičkog stava, a to je ironija.

¹²³ Prema Roscoe i Hight, prvi stupanj refleksivnosti lažnog dokumentarca jest „parodija“, u kojoj se dokumentarne konvencije parodiraju „benevolentno (ili nenamjerno refleksivno)“ da bi se „parodirali neki aspekti popularne kulture“, ali pri tom se „parodijsko usmjerenje ne razvija u detaljnu i eksplicitnu kritiku subjekta“ (2001: 68-69). Stupnju „parodije“ prema ovoj definiciji pripadali bi turistički kozerijski filmovi *Ljepotica Jadrana* i *Turistički skerc* i reklamni dio filma *Balada o pijetlu*. Drugi stupanj refleksivnosti prema Roscoe i Hight jest „kritika“, u kojoj se odvija „parodijska kritika onih aspekata popularne kulture koje lik ili događaj predstavlja“, a odvija se i „djelomična ili prigušena kritika medijskih praksi (i posebno dokumentarca kao modela istrage, ispitivanja i proučavanja)“. Stupnju „kritike“ pripadali bi filmovi *Cherchez la femme, Vodič kroz Trst, Slavni sude* i dio filma *Balada o pijetlu* posvećen ideološkom sljepilu naratora pijevca.

9. ODUMIRANJE I ALTERNATIVE KOZERIJSKOM FILMU

U drugoj polovici 1960-ih broj kozerijskih filmova u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji znatno se smanjio. Za usporedbu, od 1961. do 1965. tijekom ovog ograničenog istraživanja pronađena su pedeset i tri jugoslavenska kozerijska filma, dok je u razdoblju od 1966. do 1970. pronađeno samo jedanaest takvih filmova. U cijelom razdoblju 1970-ih pronađeno je samo dvanaest kozerijskih filmova, pri čemu čak sedam pripada samo jednom autoru, a radi se o filmovima o prirodi Branka Marjanovića.¹²⁴ U 1980-ih pronađeno je samo šest kozerijskih filmova. Očito je da je u drugoj polovici 1960-ih došlo do znatnog smanjenja broja kozerijskih filmova. Opadanje broja kozerijskih filmova nastavilo se 1970-ih i 1980-ih te pretvorilo u odumiranje, odnosno, postojanje na rubu izumiranja. Koji su tomu razlozi?

9. 1. Utjecaj direktnog filma, filma istine i televizije na odumiranje kozerijskog filma

Već smo pisali o pojavi direktnog filma i filma istine u svjetskoj kinematografiji krajem 1950-ih te pojavi tih filmova u jugoslavenskoj kinematografiji početkom 1960-ih i njihovoj velikoj raširenosti od polovice 1960-ih nadalje u domaćoj i svjetskoj kinematografiji (vidi str. 69). Također smo uočili da direktni film i film istine nisu utjecali na pojavu kozerijskih filmova niti na njihov izgled sve do polovice 1960-ih, unatoč određenim načelnim sličnostima kozerijskog filma i filma istine (vidi str. 70-72). Prvi kozerijski film koji se koristio postupcima direktnog filma bio je *Most* (Zlatko Sudović, 1965, HRV). Nakon toga su uslijedili ostali autorski kozerijski filmovi s elementima direktnog filma i, znatno rjeđe, elementima filma istine *Daci pješaci* (Vefik Hadžismajlović, 1966, BiH), *Dan kada se sklapaju brakovi* (Ivo Škrabalo, 1967, HRV), *Zlato* (Branko Čelović, 1968, SRB) i *Vodič kroz Trst* (Ivo Škrabalo, 1969, HRV).

Autorski kozerijski film, dakle, došao je pod utjecaj direktnog filma i filma istine, no obrnuti utjecaj nije bio moguć. Dosljedni direktni film nije mogao trpjeti kozerijski pristup jer njegova težnja k prikazu života takva kakav jest, odnosno, težnja k realističnom slikovnom i zvučnom prikazu manifestacija ljudskog života bez umetanja konstruiranog naratorova govora

¹²⁴ Branko Marjanović radio je filmove o prirodi od 1959. do 1986., a kozerijske filmove o prirodi radio je u razdoblju od 1959. do 1963. i tijekom 1970-ih.

nije trpjela kozerijsku konstrukciju. Iako su kozerijski filmovi, kako smo uočili, načelno imali određene sličnosti s filmovima istine, u domaćoj kinematografiji pojava kozerijskih elemenata u filmu istine također nije bila moguća zato što je hrvatski, pa i cjelokupni jugoslavenski film istine imao svoje specifičnosti u koje se nisu uklapale kozerijske karakteristike. Domaći filmovi istine, za razliku od stranih, najčešće nisu posjedovali fiktionalne elemente i autoreferencijalnost, već su kroz stvarne izjave ljudi izravno progovarali o ozbiljnim i često sumornim društvenim temama. Ako su posjedovali humor, gradili su ga ponajprije na smiješnom stvarnom, a ne na smiješnom konstruiranom poput kozerijskih filmova.¹²⁵

Zbog „netrpeljivosti“ domaćeg direktnog filma i filma istine prema karakteristikama kozerijskog filma, te dokumentarne vrste nisu mogle preuzeti kozerijske karakteristike. Budući da su te vrste počele prevladavati u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji od sredine 1960-ih nadalje, možemo zaključiti da su direktni film i film istine, u nemogućnosti da preuzmu kozerijske karakteristike, jednostavno nadvladali i skoro istisnuli kozerijski pristup u dokumentarnom filmu. Rezultat je bilo znatno smanjenje broja kozerijskih filmova u tom razdoblju.

U 1980-ima u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji splasnulo je trend dominacije filmova napravljenih u stilu direktnog filma i filma istine. Dogodio se svojevrstan povratak klasičnih izlagačkih dokumentaraca s „brbljivim“ naratorovim govorom, no to nije značilo i povratak, odnosno, povećanje broja kozerijskih filmova. Jedan od mogućih razloga jest taj da povratak izlagačkog dokumentarca nije značio značajniji povratak dokumentarnih filmova s jakim utjecajem fiktionalnog. Osim djelomično u namjenskom filmu (*Bogatstvo riječi / Besedni zaklad*, Jože Bevc, 1982, SLO; *Seoski turizam / Kmečki turizam*, Boštjan Hladnik, 1983, SLO; *Kampovi porečke rivijere*, Rajko Grlić, 1987, HRV itd.), više nije bilo uobičajeno raditi dokumentarce na način na koji su se radili do sredine 1960-ih uz besramno očitu prisutnost konstrukcije i fikcije u dokumentarnom tkivu. Među šest dosad otkrivenih kozerijskih filmova iz 1980-ih dominiraju filmovi sa slikom koja se sastoji od jasno dokumentarnih snimaka (*Posljednja oaza / Poslednja oaza*, Petar Lalović, 1983, SRB; *Šumska balada*, Rudolf Sremec, 1984, HRV; *Svijet koji nestaje / Svet koji nestaje*, Petar Lalović, 1987, SRB) ili kolaža raznih pristupa, ali bez konstruiranih fiksijskih dijelova (*Smijeh*, Fadil Hadžić, 1984,

¹²⁵ Postojali su određeni izuzetci, poput filmova istine Jovana Jovanovića (*Izrazito ja*, 1969, SRB; *Kolt 15 Gap*, 1971, SRB), Nikole Babića (*Bino, oko galebovo*, 1973, HRV; *Bene, Napoleon iz Rogoznice*, 1974, HRV) i Branka Miloševića (*Berberi su prvi ljudi*, 1968, SRB), u kojima izjave ljudi i njihovo prisustvo u kadru posjeduju osjetniju priređenost i pripadajući im konstruirani humor. No, i ovi filmovi previše su ozbiljni, odnosno, estetski i društveno-kritički tendenciozni, da bi bili kozerijski.

HRV), a u filmu s izrazitijim utjecajem konstruiranog *Odmor u Hrvatskoj* (Zvonimir Berković, 1981, HRV) prisutan je, za kozerijske filmove netipičan, trud da se što uvjerljivije sakrije konstruiranost te održi dojam dokumentarističnosti snimaka i stvarnosne autentičnosti govora dječaka naratora. Svi ovi filmovi u službenim filmografijama kategorizirani su kao dokumentarni filmovi (Obradović, 1988: 6, 80, 118; Ješić, 1990: 15). Jedini pronađeni kozerijski film s izrazitom prisutnošću fikcije, koji je i kategoriziran kao igrani (Ješić, 1994: 15), jest namjenski turistički film *Ovdje nema nesretnih turista* (Goran Gajić, 1990, SRB), kronološki zadnji pronađeni kozerijski film u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji. Kao što smo uočili, fikcionalnost se održala jedino u namjenskom filmu. Ovaj film reklamira hotelsku ponudu Rapca uz pomoć duhovite rudimentarne priče o ljubavi mlade turistkinje i turista koji borave u rabačkim hotelima, ispričane uz pomoć glazbenih brojeva u stilu mjuzikla, a glavnu ulogu glumi Nebojša Bakočević, tadašnja mlada glumačka zvijezda (fotografija 30).¹²⁶



30. *Ovdje nema nesretnih turista*

¹²⁶ Podatak o smanjenu broju hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova u 1980-ih u usporedbi s prijašnjim desetljećem te podatak o samo jednom pronađenom kozerijskom namjenskom filmu s izrazitom prisutnošću fikcije u tom razdoblju treba uzeti s oprezom jer se u 1980-ima znatno povećao broj produkcijskih kuća koje su izrađivale filmove, posebice onih koje su izrađivale namjenske filmove. Mnogi od njihovih filmova nisu završili u arhivi Hrvatske kinoteke ili drugim arhivima, a pojedini su filmovi i izgubljeni, zbog čega je otežano istraživanje korpusa filmova iz 1980-ih i pronalaženje kozerijskih filmova u tom razdoblju. Međutim, iz pregleda dostupnih namjenskih filmova 1980-ih može se s relativnom sigurnošću zaključiti da su se kozerijski pristup i prisutnost fikcionalnosti u hrvatskom i jugoslavenskom namjenskom filmu 1980-ih (kao i 1970-ih) znatno prorijedili u usporedbi s 1950-ima i 1960-ima.

Iako fikcionalnosti u hrvatskim i jugoslavenskim dokumentarnim filmovima 1980-ih nije bilo u značajnijoj količini, naratorov govor bio je značajno prisutan, što znači da su se u tom razdoblju mogli razvijati kozerijski filmovi sa zaticajno snimljenim prizorima i kozerijskom konstrukcijom u naratorovu govoru. Ipak, takvih kozerijskih filmova u 1980-ima bilo je malo. Dominacija direktnog filma i filma istine te smanjivanje obima fikcionalnog u dokumentarnom filmu ne mogu u potpunosti objasniti zašto se broj kozerijskih filmova od polovice 1960-ih do kraja razdoblja jugoslavenske kinematografije toliko smanjio. Drugi mogući razlog smanjivanja i odumiranja kozerijskih filmova jest pojava medija koji se pokazao pogodnim za razvoj kozerijskih audiovizualnih djela. Radi se o mediju televizije koji se u Hrvatskoj i Jugoslaviji pojavio 1956. godine da bi do njegova znatnog rasta i utjecaja došlo 1960-ih i 1970-ih. Televizija je brzo postala idealni prenositelj informacija kao i idealni medij propagande i obrazovanja, zbog čega su se u televizijskom programu razvijali razni dokumentarni i namjenski sadržaji, podatni kozerijskom pristupu. S obzirom na to da je televizija izrazito naginjala zabavi, kozeriju je prigrlila vrlo rado. Osim toga, televizijski program bilo je lakše stvarati nego filmska djela, zbog čega je on produciran u znatnijim količinama od filmskog. Kao rezultat toga televizija je u Hrvatskoj i Jugoslaviji počela izrađivati značajnu količinu kozerijskog audiovizualnog sadržaja u sklopu svojih dokumentarnih filmova, reportaža, emisija i ekonomsko-propagandnog programa. Na temelju ove činjenice možemo zaključiti da se od druge polovice 1960-ih trend izrade audiovizualnih kozerija prebacio s filma na televiziju.

Ovo istraživanje usmjereno je na kozerijsku filmsku proizvodnju i zbog toga je izostavljeno istraživanje kozerijskih televizijskih programa. Možemo spomenuti pojedine primjere kozerijskih televizijskih djela, usputno pronađenih: dokumentarni film o tradicionalnom lovu na ptice u Omišu *Oželanda* (Joakim Marušić, 1964, HRV), dokumentarna serija o seksu i seksualnom obrazovanju *Ljubavni jadi Pepeka Gumbasa i Marijete Buble* (Nikša Fulgosi, 1978, HRV), TV esej o jugoslavenskim natjecanjima u ljepoti *100 ljepotica na dan* (Nikša Fulgosi, 1971, HRV), pojedini feljtoni iz serije dokumentarnih feljtona urednika Angela Miladinova itd.

9. 2. Sličnosti i razlike humornog kratkog filma i kozerijskog filma

Premda se broj hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova znatno smanjio u 1970-ima i 1980-ima, to ne znači da se znatno smanjio broj humornih dokumentarnih filmova. Kozerijski filmovi nisu jedini filmovi koji posjeduju humor. Da bi neki film bio kozerijski, sama prisutnost humora nije dovoljna. Potrebne su i druge karakteristike (ležernost, dokumentarnost, ozbiljna društvena tema, prisutnost fikcionalnog/konstruiranog, subjektivnost itd.). Kad bi za definiranje nekog filma kao kozerijskog bio dovoljan humor, izraz „kozerijski film“ ne bi ni bio potreban. Dovoljan bi bio naziv „humoran film“ ili „komičan film“.

Uzmimo za primjer dokumentarce Krste Papića, smatrane klasicima, u kojima se često pojavljuje humor. On je najviše prisutan u Papićevim dokumentarnim filmovima *Nek se čuje i naš glas* (1971, HRV) i *Mala seoska priredba* (1972, HRV), a prisutan je i u dokumentarcima *Halo, München* (1968, HRV), *Čvor* (1969, HRV) i *Kad te moja čakija ubode* (1969, HRV). Svi ovi filmovi, poput kozerijskih, obrađuju ozbiljne društvene teme uz prisustvo humora. Međutim, važna razlika između kozerijskih filmova i Papićevih humornih dokumentaraca jest podrijetlo njihova humora. U kozerijskim filmovima humor gotovo redovito proizlazi iz konstrukta. On se pojavljuje u prizorima koji su konstruirani, pri čemu se u tim prizorima često razvija duhovita rudimentarna fiksijska priča. Ako prizori nisu konstruirani, humor se dodaje uz pomoć konstruiranog naratorova govora, odnosno, duhovito napisanih i glumljenom intonacijom izgovorenih naratorovih komentara slike. U većini kozerijskih filmova postoje obje ove metode stvaranja humora. U Papićevim dokumentarcima humor proizlazi iz snimljenih stvarnih situacija, a naratorov govor u filmovima nije prisutan. U filmu *Nek se čuje i naš glas* radi se o stvarnim komičnim situacijama i izjavama ljudi o radu ilegalnih radiostanica, a u *Maloj seoskoj priredbi* radi se o groteskno smiješnim nastupima amatera na stvarnoj seoskoj priredbi. U filmovima *Halo, München* (1968), *Čvor* (1969) i *Kad te moja čakija ubode* (1969) smiješni su nam razni stvarni pojedinci (seljaci, željeznički službenik, pjesnik) i njihove reakcije vezane za temu iseljništva, željezničkog prometa i seoskih ubojstava nožem. Humor ovih filmova pojačan je zahvaljujući redateljskoj manipulaciji građom uz pomoć načina snimanja građe, montaže i dodane glazbe, ali tu se radi o neizbježnoj autorovom upravljanju građom u svrhu stvaranja umjetničkog djela, prisutnom čak i u direktnim filmovima, a ne o ubacivanju konstruiranih i fiksijskih elemenata u dokumentarno tkivo filma. Osim toga, Papićevi filmovi, koliko urnebesno duhoviti bili, nisu

kozerijski ležerni, već su ozbiljni, često cinični i kritični prikazi raznih aspekata stvarnosti: krutosti društvenog sustava u kojem su kreativnost i provokativnost ilegalni (*Nek se čuje i naš glas*), diletantizma pod utjecajem zapadne kulture (*Mala seoska priredba*), nerazmjera života u domovini i inozemstvu (*Halo, München*), nerazmjera između ideološke propagande i sumorne stvarnosti (*Čvor*) i ljudske nasilne prirode (*Kad te moja čakija ubode*).

Slično bi mogli opisati razliku kozerijskih filmova i humornih dokumentaraca na primjeru filmova Dušana Makavejeva *Osmjeh 61* (1961, BiH), *Parada* (1962, SRB), *Nova domaća životinja* (1964, SRB) i *Nije lako biti mali* (Marko Babac, scenarij: Dušan Makavejev, 1965, SRB). Ti dokumentarci, poput kozerijskih filmova, razvijaju humoran pristup ozbiljnim temama, ali humor crpe ponajviše iz snimljenih stvarnih situacija. Makavejevljev klasik *Parada* satirično prikazuje prvomajsku paradu fokusirajući se na prizemne detalje parade, a na sličan subverzivan način prikazuje radne akcije u filmu *Osmjeh 61*. Oba filma kroz humor razvijaju sarkastične satire. *Nova domaća životinja* i *Nije lako biti mali* ponešto su bliži kozeriji, jer se ne bave ozbiljnim političkim temama, već na ležeran i duhovit način opisuju korištenje automobila u tradicionalnom seoskom životu te napore male djece da savladaju fizičke prepreke, ali i dalje je njihov humor utemeljen na stvarnim situacijama, a ne konstrukt, fikciji ili naratorovu govoru. Osim Papićevih i Makavejevljevih filmova, spomenimo još nekoliko ovakvih primjera humornih dokumentaraca koji nisu kozerijski filmovi: *Ljetovanje* (*Letovanje*, Branko Čelović, 1965, SRB) o nemogućnosti naših radnika da si priušte ljetovanje na moru, *Jedan dan u studentskom gradu* (Ljubiša Jocić, 1966, SRB) o životu u studentskom domu i *Parničenje* (Dragoslav Lazić, 1964, SRB) koji ima sličnu temu bizarnih sudskih procesa kao kozerijski film *Slavni sude* (Fadil Hadžić, 1959, HRV), ali bez konstruiranih scena i naratorova govora.

Drukčiji su primjer humorni kratki filmovi Ante Babaje *Nesporazum* (1958, HRV), *Lakat (kao takav)* (1959, HRV), *Pravda* (1962, HRV) i *Jury* (1962, HRV). Ovi filmovi imaju tipične kozerijske karakteristike. Oni na vrlo humoran način progovaraju o ozbiljnim društvenim temama kulturnog snobizma, nemoralnog napredovanja u karijeri, nasilja i ocjenjivačkih sudova na raznim manifestacijama, i to uz pomoć konstrukta i fikcije, a ne snimljenih stvarnih situacija. Međutim, njima nedostaje važna karakteristika kozerijskih filmova: dokumentarnost. Babajini filmovi, iako nisu tipični igrani filmovi, jer im nedostaju dijalozi, izrazito su igrani filmovi u kojima visoka stilizacija (karikiranost, radnja koja se odvija na bijeloj podlozi, ubrzane snimke itd.) onemogućuje osjećaj dokumentarnosti. Osim toga, poput

Makavejevljevih i Papićevih dokumentaraca, Babajini filmovi nisu ležerni, već sarkastične satire ljudskog ponašanja.

Sličan primjer ovim Babajinim filmovima jesu sljedeći kratki igrani satirični filmovi o ozbiljnim društvenim temama: *On i njegov* (*On in njegovi*, Mirko Grobler, 1958, SLO) i *U znoju lica svoga* (*V potu našeg obraza*, Jože Bevc, 1967, SLO) o lijenosti i neodgovornosti jugoslavenskih radnika, *Eci peci pec* (Dušan Makavejev, 1961, SRB) o pronevjerama na radnom mjestu, *Telefon* (Vatroslav Mimica, 1962, HRV) o zaludenosti telefonima, *Vrata* (Branko Majer, 1963, HRV) i *Suvišan čovjek* (Branko Majer, 1965, HRV) o hipertrofiranošću birokracije, *Čovjek s diplomom* (*Človek s diplomo*, Jože Bevc, 1968, SLO) o nemogućnosti zaposlenja nakon dobivene diplome i *Čovjek u crnom* (*Čovekot vo crno*, Branko Stavrev, 1970, MK) o društvenom konformizmu.

U humornim dokumentarcima koji su svoju duhovitost razvijali na temelju snimanja stvarnih situacija često su se upotrebljavale metode direktnog filma i filma istine. Te metode nastavile su se upotrebljavati u jugoslavenskim humornim dokumentarcima i tijekom 1970-ih, ali su se dogodile određene promjene. Humorni dokumentarci o društvenim temama iz 1970-ih i 1980-ih bili su osjetno manje tendenciozni, oštro kritični i satirični. Premda je i dalje bilo takvih dokumentarnih filmova, najviše početkom 1970-ih (*Nek se čuje i naš glas*; *Mala seoska priredba*; *Kolt 15 Gap*, Jovan Jovanović, 1971, SRB; *Recital*, Petar Krelja, 1972, HRV; *Bino oko galebovo*, Nikola Babić, 1973, HRV itd.), humorni dokumentarci 1970-ih većinom su bili ležerni, lepršavi filmovi koji su tražili šaljive teme u stvarnosti i izvlačili iz njih humor uz prstohvat društvene kritičnosti. U nedostatku boljeg naziva možemo ih nazvati „zafrkantskim“ filmovima.¹²⁷ U svojoj stilskoj slobodi miješali su metode direktnog filma i filma istine, performans i povremenu laganiju konstruiranost. Zahvaljujući ovim karakteristikama oni izrazito podsjećaju na kozerijske filmove, ali se od kozerijskih filmova razlikuju po svojem „robovanju“ stvarnosti, odnosno, dominaciji nepriredene stvarnosti. Možemo zaključiti da su „zafrkantski“ filmovi u jugoslavenskoj kinematografiji na određeni način zamijenili kozerijske filmove, prilagodivši kozerijski pristup suvremenim potrebama dokumentarnog filma koji traži direktniji odnos prema stvarnosti.

Takvih filmova bilo je malo u hrvatskoj kinematografiji. Početkom 1970-ih napravljeno je nekoliko hrvatskih zafrkantskih dokumentaraca: filmovi Petra Krelje *Budnica* (1971) o limenom orkestru koji ranojutarnjom uličnom svirkom neuspješno budi građane na praznični

¹²⁷ Ovaj naziv usmeno je predložio Hrvoje Turković.

dan i *Coprnice* (1971) o praznovjerju seljaka koji još uvijek vjeruju u vještice, zatim filmovi *Nastupaju Anika i Julika* (Rudolf Sremec, 1971) o striptizu u seoskoj birtiji i *Ispod mosta slobode* (Josip Remenar, 1972) scenarista Krune Quiena o ekscentričnom životu zagrebačkih klošara. Nakon toga humor se u hrvatskom dokumentarcu do 1990-ih pojavljivao vrlo sporadično, u rijetkim kozerijskim filmovima i pokojem drugom filmu. Zafrkantski dokumentarci puno su se češće snimali u srpskoj kinematografiji. O njihovom zafrkantskom pristupu govore već i naslovi nekih srpskih dokumentaraca. Film *O nekim infinitezimalnim invazionim aspektima industrijske revolucije u ruralnim strukturama danas* (Svetozar Pavlović, 1975) duhovito prikazuje seosko poimanje industrijske i tehničke revolucije (popravljanje „fiće“ u kovačko-bravarskoj radnji, vuča pokvarenog automobila konjem itd.), a film *Izrada i otkrivanje spomenika velikom srpskom satiričaru Radoju Domanoviću, kao i druge manifestacije povodom proslave 100-godišnjice njegovog rođenja* (Vuk Babić, 1975) prikazuje proslavu godišnjice rođenja satiričara Radoja Domanovića fokusirajući se na kič i pompu koju bi sam književnik vjerojatno ismijao. Fokus zafrkantskog ismijavanja najčešće je selo. U filmu *A kuća zvoni li zvoni* (Miodrag Nikolić, 1971) ismijava se tendencija bogatih seljaka da kičasto ukrašavaju svoje kuće i dvorišta, u filmu *Balada o nafti* (Miroslav Jokić, 1970) opisuje se euforija oko lažnih vijesti o pronalasku nafte u srpskoj provinciji, a u filmu *Pukla ravnica, a medvjeda nigdje* (*Pukla ravnica, a medveda nigde*, Dobri Janevski, 1985) prikazuje se panični strah seljaka zbog bijega medvjeda iz putujućeg cirkusa. Film *Izgledati atletski* (Branko Milošević, 1975) izvlači humor iz opsesije lokalnih bodibildera svojim mišićavim tijelima i snovima o slavi, a u jednom ranom primjeru zafrkantskog filma *Moja ulica* (Aleksandar Arandelović, 1968) prate se gradska djeca kako izvode svakakve vragolije uživajući u slobodi ulične igre. Još su raniji primjeri spomenuti filmovi *Nova domaća životinja* i *Nije lako biti mali*.

Kako smo uočili, kozerijski film u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji nije nestao nakon zalaska svoje popularnosti krajem 1960-ih. Sporadično se pojavljivao 1970-ih i 1980-ih te se nastavio pojavljivati i nakon 1990., ali to razdoblje nije predmet proučavanja ovog rada. U jugoslavenskoj kinematografiji kozerijski pristup nastavio je živjeti u transformiranom obliku zafrkantskog dokumentarca. Međutim, novi život dobio je na televiziji, gdje u raznim audiovizualnim oblicima živi do današnjih dana. Pogodan medij za kozerijski komentar ozbiljnih tema u novije doba jest internet i njegove društvene mreže. Dakle, mogućnosti za daljnje istraživanje kozerijskog pristupa u audiovizualnim djelima su velike, gotovo neiscrpne.

10. ZAKLJUČAK

Iako je teško ustvrditi da doista nitko na svijetu, osim Hrvoja Turkovića, prije izrade ovog doktorskog rada nije službeno uočio postojanje kozerijskog filma, činjenica jest da je na razini domaće i svjetske filmologije i filmske prakse termin *kozerijski film* nepoznat pojam. Opsežan korpus takvih filmova u jugoslavenskoj kinematografiji pronađen u sklopu ovog istraživanja (sto trideset i dva kozerijska filma, od čega sedamdeset i jedan hrvatski) ukazuje na njegovu značajnu prisutnost u lokalnim okvirima. Ograničeno istraživanje ukazuje i na postojanje kozerijskog filma u svjetskim okvirima. Kozerijski film doista jest postojao, a na temelju istraživanja tematskih i stilskih karakteristika jugoslavenskih kozerijskih filmova i njihovih međusobnih sličnosti došli smo do opravdana zaključka da je izrada kozerijskih filmova krajem 1950-ih i tijekom 1960-ih bila trend u domaćoj kinematografiji. Iz postojeće literature ne možemo doznati koliko su autori tih filmova bili svjesni tog trenda i jesu li poznavali naziv za takvu vrstu filmova. To ne možemo doznati ni iz usmenih izvora jer su skoro svi autori tih filmova, pogotovo onih iz 1950-ih i 1960-ih, pokojni.

Istraživanjem smo uočili da kozerijski filmovi nisu nastali iznenada, već su se postupno počeli razvijati uvjeti koji su doveli do njihova stvaranja. Osim oslobađanja jugoslavenskog društva od agitpropovskih stega 1950-ih, dogodile su se i stilske promjene u jugoslavenskom dokumentarnom filmu koje su dovele do pojave kozerijskog filma. Iako je umetanje konstrukcije i fikcije u dokumentarno tkivo prisutno još od početaka kinematografije, u jugoslavenskoj poslijeratnoj kinematografiji taj se trend postupno razvijao, a njegovom kulminacijom došlo je do razvoja hibridne vrste zvane kozerijski film, koja je na iznimno bogat način miješala fiksijsko i dokumentarno. Uočili smo da kozerijski filmovi nisu miješali samo dokumentarno i igrano, već i dokumentarno, igrano i animirano. Zanimljivo je da je pojavu kozerijskih filmova uvjetovala i jedna stilska strategija koju na prvi pogled ne bismo mogli povezati s idejom kozerije, a radi se o poetskom naratorovu govoru. Ipak, poetska naracija otvorila je prostor za invaziju subjektivnog i emocionalnog u naratorovu govoru kozerijskog filma, što je u konačnici krajem 1950-ih dovelo do poplave humora u kozerijskoj slici i govoru.

Daljnijim istraživanjem zaključili smo da hrvatskih i jugoslavenskih kozerijskih filmova možda ne bi bilo da se na domaćoj književnoj sceni nisu učestalo izrađivale kozerije, od kojih ova filmska vrsta vuče svoj naziv. Također, možda ih ne bi bilo da nije bilo prethodne

produkcije stranih kozerijskih filmova, koje su domaći autori bili u prilici gledati, kako dokazuju sačuvani primjerci distribuiranih stranih kozerijskih filmova u Jugoslaviji. Također, pitanje je bi li kozerije na filmu bilo da nije bilo autora (redatelja, scenarista i autora naratorovih tekstova) koji su u svojem prethodnom književnom i filmskom radu bili otvoreni za kozerijski pristup. U kozerijskom filmu postigli su još veću slobodu stila nego u ostatku svojeg opusa, što smo objasnili marginalnošću kozerijskog filma, koja je omogućila autorima da slobodno eksperimentiraju bez straha od osude stručne javnosti. Osim toga, marginalnost kozerijskog filma olakšala je pojedinim autorima da ispod maske kozerijske ležernosti sakriju ironijske kritičke žalce upućene manama jugoslavenskog društvenog i političkog sustava, kako nam pokazuju autorski kozerijski filmovi iz 1960-ih. Nadalje, pitanje jest bi li kozerijski filmovi bili toliko stilski poticajni da nije bilo atmosfere modernističke „uzrujanosti“, koja je kozerijskim filmovima otvorila mogućnost za otklon od izlagačkog dokumentarca. Kako smo istraživanjem uočili, kozerijski filmovi nisu nikada napustili temeljne postavke izlagačkog dokumentarca, ali su se u svojoj stilskoj slobodi razlikovali od tipičnih primjeraka te dokumentarne vrste. Autorski kozerijski filmovi čak su bili pod izravnim utjecajem modernističkog filma i koristili modernističke filmske postupke. Konačno, pitanje jest bi li kozerije na filmu bilo u tako velikom broju da nije uočena korisnost ležernog i zabavnog kozerijskog pristupa u ostvarivanju obrazovnih i propagandnih ciljeva filmova.

Kozerijski filmovi, unatoč prisutnosti autorskih kozerijskih filmova i kozerijskih filmova s općim temama, većinom su bili namjenski filmovi s obrazovnim ili propagandnim ciljevima. Brojni kozerijski namjenski filmovi o turizmu, prometu i prirodi, koji koriste jednake fabularne konstrukcije i ista stilska izražajna sredstva, dokaz su postojanja trenda izrade kozerijskih filmova. U turističkim filmovima prisutni su fiksijski likovi turista koji doživljavaju duhovite i zabavne avanture na turističkim odredištima, većinom na Jadranu. Na sličan se način u odgojnim filmovima o prometu kroz upotrebu rudimentarnih priča s likovima vozača i pješaka ležerno i atraktivno podučava gledatelja prometnim pravilima. U obje vrste filmova duhoviti heterodijegetski ili homodijegetski narator ležerno prepričava tuđe ili svoje turističke ili prometne avanture. U slici kozerijskih filmova o prirodi nema fiksijskih likova, ali naratorov govor kroz šaljivu antropomorfizaciju stvara likove životinja i biljaka te tako na zabavan način obrazuje gledatelja o fauni i flori Jugoslavije.

Izdvojili smo i analizirali glavne karakteristike kozerijskih filmova. Iako one čine kozerijske filmove takvima kakvi jesu, te karakteristike ne pojavljuju se u svim filmovima. Postoje kozerijski filmovi bez konstruiranih i fiksijskih dijelova, a time i bez pripovijedanja. Postoje

kozerijski filmovi bez naratorova govora, a time i bez njegove subjektivnosti. Čak postoje i kozerijski filmovi u kojima je humor tek minimalno prisutan. Međutim, barem jedna od spomenutih karakteristika mora se pojaviti u kozerijskom filmu, a prisutne su uvijek barem dvije.

Međutim, postoje osobine koje ima svaki kozerijski film. Prva je dokumentarnost, koja treba biti barem minimalno prepoznatljiva da bismo mogli govoriti o kozerijskim filmovima kao djelima koja progovaraju o temama iz naše lokalne društvene stvarnosti. Druga je jasno uočljiva konstruiranost koju posjeduje svaki kozerijski film, premda ne u istom obliku. Ako nema fikcijsku priču ili vidljivo konstruirane scene, kozerijski film mora imati barem vidljivo konstruiran subjektivan naratorov govor. Svaki kozerijski film posjeduje i kvalitetu ležernosti, bila ona postignuta humorom, subjektivnošću, upotrebom pripovjednih obrazaca populističkih žanrova ili nekim četvrtim načinom.

Konačno, provodna karakteristika svih kozerijskih filmova jest stilska sloboda, koja im omogućava da se koriste raznolikim stilskim pristupima u svrhu informiranja, obrazovanja ili propagiranja. U radu smo tako uočili mnogobrojne maštovite načine na koje se zaticajni prizori obogaćuju fikcijskim elementima uz pomoć naratorova govora, kao i mnogobrojne izrazito fikcijske prizore, uključujući i prizore sna i fantastike, koji progovaraju o stvarnim životnim situacijama i društvenim temama. Uočili smo brojne pripovjedačke postupke izrazito igranofilmske provenijencije (unutarnja fokalizacija, analepse, prolepse, metalepse itd.), koji se upotrebljavaju u svrhu ostvarivanja dokumentarnih ciljeva, često uz pomoć dvostruke fokalizacije i istovjetnog pripovijedanja – tehnika uz pomoć kojih kozerijski filmovi uspješno spajaju igrano s dokumentarnim. Pokazatelj stilske slobode jest i maštovita upotreba autoreferencijalnih postupaka. Kozerijski naratori često se izravno obraćaju gledatelju, liku ili naratoru adresatu, pritom čak i mijenjajući njihova ponašanja. Uočili smo i kako naratori prelaze iz jedne pripovjedne razine u drugu, slobodno se transformirajući iz ekstradijegetskog u homodijegetskog naratora i obrnuto. Konačno, uočili smo kako humor svjedoči o stilskoj slobodi kozerijskih filmova. Nabrojili smo trinaest stilskih figura retorike proizišlih iz književnosti koje kozerijski filmovi koriste u svojem naratorovu govoru, ali i u slici filma kroz vizualna sredstva (ironija, hiperbola, metafora, metonimija, poredba, alegorija, personifikacija, eufemizam, anafora, asindeton, paronomazija, kalambur, antanaklaza). Također, uočili smo da humor u kozeriji može biti više od kreativnog sredstva ispunjavanja informativnih, obrazovnih ili propagandnih ciljeva. On na raznolike načine ismijava krutosti društvenih automatizama, od blažeg ismijavanja kulturtregerkog pristupa turističkoj

propagandi do oštrijeg ismijavanja ideološke krutosti jugoslavenskog socijalističkog sistema pod krinkom kozerijske ležernosti i neobveznosti.

Istražujući korpus kozerijskih filmova uočili smo da su ih često izrađivali ugledni autori. Neki od njih značajan dio svojih opusa posvetili su upravo kozerijskom pristupu. U hrvatskoj kinematografiji primjer tome su Branko Marjanović, koji je režirao trinaest kozerijskih filmova o prirodi, te Nikša Fulgosi, koji je realizirao deset kozerijskih filmova o prometu. Obrad Gluščević također se specijalizirao za kozerijski pristup, režiravši pet filmova koji pripadaju vrhuncima kozerijskog stvaralaštva. Zvonimir Berković s četiri i Fadil Hadžić s tri filma bili su majstori autorskog kozerijskog filma, a njima možemo pridružiti i Ivu Škrabala s dva takva filma. Prema nedovršenu istraživanju u drugim republikama, u slovenskoj kinematografiji većinu kozerijskih filmova režirala su dva ugledna autora, Jože Bevc njih šest, a France Kosmač tri filma. U crnogorskoj kinematografiji majstor kozerija bio je Branislav Bastać s četiri filma. U srpskoj kinematografiji ugledni autor Branko Čelović napravio je dva autorska kozerijska filma, a brojnošću se ističe Stjepan Zaninović, koji je režirao najmanje tri kozerijska filma i napisao naratorove tekstove za najmanje tri tuđa kozerijska filma. Među autorima scenarija i naratorovih tekstova kozerijskih filmova brojnošću i kvalitetom ističe se ime Krune Quiena u hrvatskoj kinematografiji i Mladomira Puriše Đorđevića u srpskoj kinematografiji. Quien je posjedovao specifične karakteristike verbalnog stila: igre riječima, erotske aluzije, upotrebu stranih riječi i brojalica itd. Konačno, istraživanjem smo uočili da su kozerijske naratorove govore redovno izgovarali profesionalni glumci, među kojima se bogatstvom intonacije i emocionalnih reakcija isticao Branko Bonacci.

Nadalje, u radu smo istražili odnose kozerijskog filma i njegovih karakteristika s drugim filmskim vrstama, pravcima i stilovima. Najbližiji odnos kozerijski film ima s klasičnim izlagačkim dokumentarcem, jer s njim dijeli dokumentarnost i izlagački pristup autoritativnog iznošenja „istina“ o svijetu. Ipak, kozerijski film te istine iznosi sa stilskim otklonom proizašlim iz svoje stilske slobode. Postojanje stilskog otklona i određene kronološke podudarnosti motivirali su nas da istražimo mogućnost utjecaja modernizma na kozerijski film. Zaključili smo da modernistički igrani i dokumentarni film nije izravno utjecao na pojavu i razvoj kozerijskog filma, ali jest atmosfera modernističke „uzrujanosti“, koja je vladala u europskoj kulturi i umjetnosti 1950-ih. Premda izravna utjecaja nije bilo, uočili smo određene načelne sličnosti kozerijskog filma s domaćim i stranim novovalnim igranim filmom-esejom u stilu *cinéma vérité*, kao i određene načelne sličnosti sa stranim dokumentarnim filmom u stilu filma istine. Izravan utjecaj modernizma na kozerijski film

dogodio se kasnije, kada su 1960-ih autorski kozerijski filmovi preuzeli modernističke tehnike filma-eseja, repetitivnosti i direktnog filma. Također, uočili smo zanimljive načelne sličnosti kozerijskog filma s kasnijom filmskom vrstom lažnog dokumentarca, a čak smo uočili i jedan primjer kozerijskog animiranog dokumentarca, vrste koja je također teorijski definirana nakon razdoblja vrhunca kozerijskih filmova.

Posebno je zanimljiv odnos kozerijskog filma i humornog kratkog filma, s kojim kozerijski film dijeli karakteristiku humorne obrade ozbiljne društvene teme. Polemizirajući s usmenom tendencijom da se humorni kratki film identificira s kozerijskim filmom, uočili smo da on posjeduje značajne osobine koje ga razlikuju od kozerijskog filma: humor građen na dokumentarnim prizorima i izjavama ljudi umjesto na konstrukt ili, u suprotnom slučaju, ekstremno konstruirani humor bez uočljive dokumentarnosti. Također, humorni kratki filmovi često su ozbiljne tendenciozne satire. Kozerijskim filmovima najviše slične tzv. zafrkantski dokumentarci, koji izbjegavaju spomenutu tendencioznost, ali oni se razlikuju od kozerija zbog manjka uočljive konstruiranosti prizora.

Na kraju smo uočili razloge odumiranja kozerijskog filma od 1970-ih nadalje u jugoslavenskoj kinematografiji. Istraživanjem kronoloških i oblikovnih usporedbi među vrstama zaključili smo da je na odumiranje kozerijskih filmova utjecala dominacija direktnog filma i filma istine, vrsta koje u varijantama koje su se pojavile u jugoslavenskoj kinematografiji nisu trpjele postojanje kozerijskih karakteristika. Također, zaključili smo da su kozerijske filmove 1970-ih zamijenili zafrkantski dokumentarci, koji su kozerijski pristup prilagodili težnji izravnom odnosu prema stvarnosti. Konačno, ograničenim istraživanjem zaključili smo da se broj audiovizualnih kozerijskih djela od 1970-ih zapravo nije smanjio. Izvorni kozerijski pristup samo je promijenio medij i nastanio se na televiziji gdje živi intenzivnim životom od 1970-ih sve do danas. Medij interneta i njegovih društvenih mreža u 20. stoljeću pridružio se televiziji i postao najnovijim promicateljem kozerijski ležernog pristupa ozbiljnim društvenim temama.

BIBLIOGRAFIJA

- Anthony, Scott, 2009, „The Saving of Bill Blewitt“, u: knjižica uz DVD *We Live in Two Worlds*, London: British Film Institute, str. 36-37.
- Aufderheide, Patricia, 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Barnouw, Erik, 1993, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, Richard M., 1992, *Nonfiction film: A Critical History*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bayer, Gerd, 2006, „Artifice and Artificiality in Mockumentaries“, u: Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris (ur.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, London: McFarland and Company.
- Belc, Petra, 2020, *Poetika jugoslavenskoga eksperimentalnoga filma 1960-ih i 1970-ih godina* (doktorski rad), Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet.
- Bergson, Henri, 1987, *Smijeh: esej o značenju komičnog*, Zagreb: Znanje.
- Boglič, Mira, 1961, „Žanrovi i njihovi putovi“, u: *Filmska kultura*, god. 5, broj 21-22, str. 52-53.
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Briley, Ronald, 1997, „Hollywood and the Rebel Image in the 1950s“, u: *Social Education*, god. 61, broj 6, str. 352-358
- Carrol, Noël, 2006, „Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis“, u: Carrol, Noël; Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture: An Anthology*, Hoboken: Blackwell Publishing, str. 154-171.
- Chevalier, Tracy (ur.), 1997, *Encyclopedia of the Essay*, London, Chicago: Fitzroy Dearborn Pub.
- Chion, Michel, 2007, *Audiovizija: zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clio.
- Čegir, Tomislav; Marušić, Joško; Šakić, Tomislav, 2009, *Hrvatski filmski redatelji I*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Hrvatsko društvo filmskih kritičara.
- Donat, Branimir, 1973, „Predgovor“, u: Donat, Branimir (ur.), *Antologija hrvatskog humora, knjiga 1: Nasmijani udesi: Humor u hrvatskoj prozi, svezak 1*, Zagreb: Društvo hrvatskih humorista, str. III-IX.

- Freud, Sigmund, 2019, *Dosjetka i njezin odnos prema nesvjesnome*, Zagreb: Disput.
- Genette, Gérard, 1980, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gilić, Nikica, 2003, „Berković, Zvonimir“, u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 42.
- Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.
- Grlić, Danko, 1972, *O komediji i komičnom*, Beograd: Filozofsko društvo Srbije.
- Hake, Sabine, 1992, „Self-Referentiality in Early German Cinema“, u: *Cinema Journal*, god. 31, br. 3, str. 37-55.
- Honess Roe, Annabelle, 2013, *Animated Documentary*, London: Palgrave Macmillan.
- Ilić, Momčilo (ur.), 1970, *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, Beograd: Institut za film.
- Ilić, Momčilo (ur.), 1974, *Filmografija jugoslovenskog filma 1966-1970*, Beograd: Institut za film.
- Ilić, Momčilo (ur.), 1980, *Filmografija jugoslovenskog filma 1971-1975*, Beograd: Institut za film.
- Ješić, Aleksandar, 1990, *Kinematografija u SR Srbiji – uporedo SFRJ 1987.*, Beograd: Institut za film.
- Ješić, Aleksandar, 1994, *Kinematografija u SR Srbiji – uporedo SFRJ 1990.*, Beograd: Institut za film.
- Keser Battista, Ivana, 2013, *Film esej*, Zagreb: Leykam international.
- Kotler, Philip; Wong, Veronica; Saunders, John; Armstrong, Gary, 2006, *Osnove marketinga*, Zagreb: Mate.
- Kovács, András Bálint, 2007, *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Kozloff, Sarah, 1998, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Kukoč, Juraj, 2007, „Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu 'Jedan dan u Rijeci' Ante Babaje“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, broj 52, str. 14-21.
- Kukoč, Juraj, 2016, „Balada o pijetlu“, u: Nenadić, Diana; Polimac, Nenad (ur.), *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 218-229.
- Levin, Donald, 2006, „Reconstructing Reality: The Industrial Film as Faux Documentary“, u: Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris (ur.), *Docufictions: Essays on the Intersection of*

- Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, London: McFarland and Company, str. 88-101.
- Lorencin, Nikola, 1970, „Familijarnost filma i televizije“, u: *Filmska kultura*, god. 14, br. 71, str. 46-56.
- Lučić, Krunoslav, 2009, „Metafilmske strukture i oblici (samo)svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, broj 57-58, str. 65-91.
- Lučić, Krunoslav, 2017, *Filmski stil: Teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Lukatela, Josip; Ivanček, Ladislav; Fučijaš, Đuro, 1960, „Nastavni film (problemi proizvodnje)“, u: Točanac, Vasilije (ur.), *Film i nastava*, Beograd: Savremena škola, str. 177-194.
- Ljubojev, Petar, 1970, *Filmska čitanka*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka.
- Masson, Eef, 2012, *Watch and Learn: Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McLane, Betsy A., 2013, *A New History of Documentary Film*, New York: Bloomsbury.
- Miloš, Ivana, 2016, „Jesti trešnje na balkonu: rotacija želja u 'Mom stanu'“, u: Nenadić, Diana; Polimac, Nenad (ur.), *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 214-217.
- Milovanović, Vukoman, 1998, *Jugoslovenska vojna kinematografija (1948-1975)*, Beograd: Zastava film.
- Munitić, Ranko, 1967, *Beogradska škola dokumentarnog filma*, Beograd: Institut za film.
- Munitić, Ranko, 1980, *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split: Marjan film.
- Nenadić, Diana, 2016, „Berković između riječi i slike“, u: Nenadić, Diana; Polimac, Nenad (ur.), *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 207-213.
- Nichols, Bill, 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill, 2020, *Uvod u dokumentarni film*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja.
- Obradović, Branislav (ur.), 1982, *Filmografija jugoslovenskog filma 1976-1980*, Beograd: Institut za film.
- Obradović, Branislav (ur.), 1988, *Filmografija jugoslovenskog filma 1981-1985*, Beograd: Institut za film.

- Pandurević, Jadranka; Erdeljanović, Aleksandar Saša; Marjanović, Božidar; 2009, *Revija srpskog dokumentarnog filma (1945-2000)*, Pale: Kinoteka Republike Srpske.
- Paulus, Irena, 2012, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Pavičić, Jurica, 2013, „H-8...: film socijalističke katastrofe“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, broj 73-74, str. 139-150.
- Peterlić, Ante, 1963, „Beograd 1963.“, u: *Filmska kultura*, god. 7, broj 33, str. 17-24.
- Peterlić, Ante, 1986, „Fulgosi, Nikša“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 1, A-K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 448.
- Peterlić, Ante, 2002, „Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma“, u: Peterlić, Ante; Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus., str. 11-36.
- Radić, Damir; Sever, Vladimir, „Razgovor s Antom Babajom“, u: Peterlić, Ante; Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus., str. 139-216.
- Rafaelić, Daniel, 2013, *Kinematografija u NDH*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower Press.
- Raspor, Vicko, 1988, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film.
- Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris, 2006, „Introduction“, u: Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris, (ur.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, London: McFarland and Company, str. 1-9.
- Rocco, Fedor (ur.), 1993, *Rječnik marketinga*, Zagreb: Masmedia.
- Roscoe, Jane; Hight, Craig, 2001, *Faking It : Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, New York: Manchester University Press.
- Solar, Milivoj, 2005, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Sremec, Rudolf, 1961, „Beograd 1961“, u: *Filmska kultura*, god. 5, broj 21-22, str. 10-24.
- Šakić, Tomislav, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, Zagreb: Disput.
- Škrabalo, Ivo, 1986, „Berković, Zvonimir“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 1, A-K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 100-101.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Tadić, Zoran, 2009, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 1990a, „Narativni stilovi“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 2, L-Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 211-212.

- Turković, Hrvoje, 1990b, „Narator“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 2, L-Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 213.
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 2005, „Filmske pedesete“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, broj 41, str. 122-131.
- Turković, Hrvoje, 2007, „Mit neprimjetnosti filmske glazbe“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, broj 50, str. 3-16.
- Turković, Hrvoje, 2009, „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, broj 59, str. 92-106.
- Turković, Hrvoje, 2010a, „Esejistički dokumentarizam Ante Babaje“, u: Antić, Inesa (ur.), *Zagreb Dox: International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma* (katalog), Zagreb: Factum, str. 193-197.
- Turković, Hrvoje, 2010b, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Volk, Petar, 1986, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Institut za film.
- Ward, Paul, 2005, *Documentary: The Margins of Reality*, London, New York: Wallflower.
- Winston, Brian, 2008, *Claiming the Real II (Documentary: Grierson and Beyond)*, London: Palgrave Macmillian.
- Withalm, Gloria, 2004, „Commercial-ization of filmic self-referentiality“, u: *Semiotica*, god. 148, br. 1/4, str. 337-360.
- Withalm, Gloria, 2007, „The self-reflexive screen: Outlines of a comprehensive model“, u: Nöth, Winfried; Bishara, Nina (ur.), *Self-Reference in the Media*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Zečević, Božidar, 1998, „Metafore i alegorije: Srpski kratki igrani film 1950 – 1990.“, u: Munitić, Ranko (ur.), *Dokumentarni film : studije, polemike, ogledi, razgovori*, Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.
- Zečević, Slaven, 2010, „Namjenska rekonstrukcija Rijeke ('Jedan dan u Rijeci' Ante Babaje), u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, broj 62, str. 25-30.
- Živković, Dragiša (ur.), 1985, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Mrežna i elektronička vrela

- „Babajanja“, 2022, u: *Zagrebdox*, http://zagrebdox.net/hr/2022/program/sluzbena_konkurencija/regionalna_konkurencija/babajanja (pristupljeno 5. travnja 2022.).
- Bagić, Krešimir, 2012, „Igra riječima (oblici i funkcije)“, u: Blažetin, Stjepan (ur.), *X. međunarodni kroatistički znanstveni skup*, Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/711-igra-rijecima-oblici-i-funkcije> (pristupljeno 6. siječnja 2023.).
- Gideon Sarantinos, James, 2015, „4 Types Of Film Narrator To Get Your Screenplay Rocking“, u: *Scriptfirm: Gideon's Screenwriting Tips: Now You're a Screenwriter*, <https://gideonsway.wordpress.com/2015/07/21/the-role-of-the-film-film-narrator/> (pristupljeno 4. travnja 2022.).
- Honcharuk, Serhii; Levchenko, Olena; Tsimokh, Nataliia, 2022, „Mockumentary Genre as a Cinematic Phenomenon of the Postmodern Age“, u: *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts Series in Audiovisual Art and Production*, god. 5, br. 2, str. 181-188, https://www.researchgate.net/publication/366680909_Mockumentary_Genre_as_a_Cinematic_Phenomenon_of_the_Postmodern_Age (pristupljeno 28. veljače 2023.).
- „Hrvati“, 2020, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26386> (pristupljeno 23. srpnja 2020.).
- „kozerija“, 2021, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33570> (pristupljeno 17. svibnja 2023.).
- Mainer, Petra, 2017, „What is the role of humour in marketing?“, u: *MYcustomer*, <https://www.mycustomer.com/community/blogs/petramainer/what-is-the-role-of-humour-in-marketing> (pristupljeno 8. veljače 2021.).
- „mockumentary“, u: *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> (pristupljeno 22. veljače 2023.).
- „modernizam“, 2020, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41465> (pristupljeno 20. listopada 2020.).
- „narator“, u: *Hrvatski jezični portal*, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

„narrator“, u: *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/narrator> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

Njegić, Marko, 2021, „Veliki crveni pas Clifford‘: Kućni ljubimac od tri metra“, u: *Slobodna Dalmacija*, <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/film-tv/veliki-crveni-pas-clifford-kucni-ljubimac-od-tri-metra-1149094> (pristupljeno 4. travnja 2022.).

Olenski, Steve, 2018, „The CMO's Guide To Using Humor In Marketing“, u: *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/steveolenski/2018/06/15/the-cmos-guide-to-using-humor-in-marketing/?sh=6d4704c962bf> (pristupljeno 8. veljače 2021.).

„paronomazija“, 2021, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46775> (pristupljeno 6. siječnja 2023.).

„polisemija“, 2021, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49218> (pristupljeno 20. siječnja 2023.).

„Quien, Kruno“, 2013 – 2024, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://enciklopedija.hr/clanak/quien-kruno> (pristupljeno 17. ožujka 2024.).

Russell, Patrick, *Glorious Sixth of June, The (1934)*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1342222/index.html> (pristupljeno 7. siječnja 2021.).

Slates, Josh, 2010, „Reality Can Be Funnier Than Fiction: A Look at Humor in Documentaries“, u: *documentary*, <https://www.documentary.org/feature/reality-can-be-funnier-fiction-look-humor-documentaries> (pristupljeno 19. studenog 2022.).

„Srbi“, 2020, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57564> (pristupljeno 28. srpnja 2020.).

Tarsó, Bianca, 2014, „The mock documentary and its postmodern roots“, u: *Topos*, https://angolweb.mftk.uni-pannon.hu/images/Topos_journal/2014/15_tarso_bianka_topos_2014_final_248-286.pdf (pristupljeno 28. veljače 2023.).

Turković, Hrvoje, 2008, „Noviji hrvatski dokumentarac (1992-2007) – pregled“, u: *Zagreb Dox, Međunarodni festival dokumentarnog filma* (katalog), Zagreb: Factum, <https://www.bib.irb.hr/323378> (pristupljeno 8. listopada 2022.).

Zogović, Mirela, 2022, „Barak Obama narator dokumentarne serije Netflixa“, u: *Vijesti 25*, Podgorica: Daily Press d.o.o, <https://www.vijesti.me/zabava/film-tv/595178/barak-obama-narator-dokumentarne-serije-netflixa> (pristupljeno 5. travnja 2022.).

FILMOGRAFIJA

Kratice: pr. – producentna kuća; r. – redatelj; sc. – scenarist; tekst – autor naratorova teksta

Turistički filmovi

Blaga naše zemlje (Zakladi naše dežele, Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Jože Bevc, 1957, boja, 21 min)

Evropljani kampuju na Jadranu (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Belan, 1958, boja, 12 min)

Tajna (Skrivnost, Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Zvone Sintič, 1959, boja, 16 min)

Kad jesen dođe (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Miloš Bukumirović, sc. Vladimir Kolar, 1959, boja, 18 min)

Dođite u Crnu Goru (Crna Gora, pr. Lovćen film, r. Branislav Bastać, sc. Sreten Asanović, Branislav Bastać, 1960, boja, 17 min)

Pod ljetnim suncem (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Obrad Gluščević, sc. Božidar Violić, tekst Kruno Quien, 1961, c/b, 14 min)

Doviđenja u Puli (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Mladen Feman, sc. Nikola Petrović, Mladen Feman, tekst Zvonimir Berković, 1961, boja, 13 min)

Iz snijega među cvijeće (Iz snega v cvetje, Slovenija, pr. Triglav film, r. Jože Bevc, sc. Vladimir Koch, 1962, boja, 15 min)

Ljepotica Jadrana (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Mladen Feman, sc. Vatroslav Mimica, Mladen Feman, 1962, boja, 15 min)

Turistički skerco (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Obrad Gluščević, sc. Kruno Quien, Obrad Gluščević, 1963, boja, 16 min)

Susret s Pomurjem (Srećanje s Pomurjem, Slovenija, pr. Filmservis, r. Žarko Petan, sc. Toni Tršar, 1964, boja, 18 min)

Sunčani Jadran (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Frano Vodopivec, sc. Kruno Quien, Bogdan Žižić, 1965, boja, 16 min)

Trubaduri mira (Bosna i Hercegovina, pr. Sutjeska film, r. Živko Ristić, sc. Žorž Skrigin, Živko Ristić, 1967, c/b, 13 min)

Dobro došli u... (Srbija, pr. Zastava film, r. Štefan Zagorjan, sc. Vuk Krnjević, tekst Stjepan Zaninović, 1970, boja, 18 min)

Odmor u Hrvatskoj (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Zvonimir Berković, sc. Veselko Tenžera, Salih Zvizdić, 1981, boja, 19 min)

Ovdje nema nesretnih turista (Srbija, pr. FRZ Beograd, r. Goran Gajić, sc. Vladislava Vizi, 1990, boja, 17 min)

Filmovi o prometu

Stop (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Mate Relja, tekst Fedor Hanžeković, 1958, c/b, 12 min)

Tramvaj dvojka (Srbija, pr. Avala film, r. i sc. Oto Deneš, tekst Mladimir Puriša Đorđević, 1958, c/b, 13 min)

Za volanom (Crna Gora, pr. Lovćen film, r. Branislav Bastać, sc. Đorđe Vujović, Veljko Đurić, 1958, c/b, 13 min)

Mali vlak (Mali voz), Crna Gora, pr. Lovćen film, r. Branislav Bastać, sc. Mihailo Cagić, tekst Mladimir Puriša Đorđević, 1959, c/b, 15 min)

Dolje pješaci (Hrvatska, pr. Zora film, r. Mate Bogdanović, sc. Andre Lušičić, 1960, c/b, 14 min)

Djeco, čuvajte se! (Bosna i Hercegovina, pr. Sutjeska film, r. Hajrudin Krvavac, sc. Milutin Kosovac, Ahmet Hromadžić, 1961, boja, 15 min)

Umorni putnik (Izmoren patnik), Makedonija, pr. Vardar film, r. Blagoja Drnkov, sc. Kole Čašule, 1961, c/b, 10 min)

Pješaci, čuvajte svoje živote (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 9 min)

Volan nije za svakoga (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 10 min)

On je za pravo jačega (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 9 min)

Smrt pravog prijatelja (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 9 min)

Privatni rat građanina Iks (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 10 min)

Junaci volana (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Ivo Vrbanić, 1962, c/b, 13 min)

Dječak Mićo na autodromu (Hrvatska, pr. Auto moto savez Hrvatske, Zora film, r. i sc. Branko Majer, 1962, c/b, 15 min)

Moja prva vožnja (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Vladimir Pavlović, 1963, c/b, 10 min)

Drugarstvo na putu (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1963, c/b, 13 min)

Čuvaj se čašice (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1963, c/b, 17 min)

Opasne igre (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1963, c/b, 13 min)

Put nije samo vaš (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1963, c/b, 13 min)

Ravnodušnost na ulicama (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1963, c/b, 13 min)

Ljudi na asfaltu (Ljudje na asfaltu), Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Jože Bevc, 1965, c/b, 7 min)

Filmovi o prirodi

Bjeloglavi sup (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. Ivica Gluščević, 1959, boja, 17 min)

Briga za potomstvo (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. i tekst Nikola Fink, Ivica Gluščević, 1959, boja, 14 min)

Svome jatu (Srbija, pr. Slavija film, r. i sc. Ivan Draškoci, tekst Puriša Đorđević, 1960, boja, 11 min)

Priča o glavatici (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. Veljko Klašterka, Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 1960, boja, 18 min)

Između dviju modrina (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. Veljko Klašterka, tekst Kruno Quien, 1962, boja, 17 min)

Tragom medvjeda (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 1962, boja, 18 min)

Ljeto medvjedića (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 15 min, 1963)

Vrijedi vidjeti (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Boro Pavlović, 1971, boja, 15 min)

Mala čuda velike prirode 1: Leteći ronilac, Ljepota i bijes, Čudan susret (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 1971, boja, 16 min)

Mala čuda velike prirode br. 3: Svadljivi hrčak, Zakopano blago, Dvoboj na morskom dnu (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 1972, boja, 15 min)

Cipol od porta (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Branko Kalačić, tekst Miljenko Smoje, 1972, 9 min)

Mala čuda velike prirode 6: Neobični mungos, U starom selu (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Branko Majer, 1973, boja, 15 min)

Grad ptica u gradu ljudi (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zlatko Sudović, tekst Kruno Quien, 1973, boja, 15 min)

Mala čuda velike prirode 10: O morskom ježincu, Rađanje jednog šišmiša, Točno u podne (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Branko Majer, 1974, boja, 15 min)

Puh (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Branko Majer, 1977, boja, 18 min)

O ljudima i magarcima (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Branko Majer, 1978, boja, 17 min)

Posljednja oaza (*Poslednja oaza*, Srbija, pr. Centar film, r. i sc. Petar Lalović, tekst Stjepan Zaninović, 1983, boja, 91 min)

Šumska balada (Hrvatska, pr. Jadran film, r. i sc. Rudolf Sremec, 1984, boja, 19 min)

Svijet koji nestaje (*Svet koji nestaje*, Srbija, pr. Centar film, r. i sc. Petar Lalović, tekst Petar Lalović, Dušan Perković, 1987, boja, 104 min)

Ekonomsko-propagandni filmovi

Evropa (Makedonija, pr. Vardar film, r. i sc. Aleksandar Markus, 1953, c/b, 3 min)

Večeras u osam (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Mate Bogdanović, sc. Veljko Bulajić, 1956, c/b, 11 min)

I.T.M. – I mali Toma je ispunio želju (Bosna i Hercegovina, pr. Bosna film, r. Boško Vučinić, sc. Miodrag Paskuči, 1957, boja, 12 min)

Sokovnik (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1961, boja, 4 min)

Mirni galeb (Bosna i Hercegovina, pr. Sutjeska film, r. Mehmed Fehimović, sc. Mehmed Fehimović, Vladimir Balvanović, 1962, boja, 11 min)

Mura – kroz iglene uši (*Mura – skozi uho šivanke*, Slovenija, pr. Viba film, r. France Kosmač, sc. Eva Pavlin, 1962, boja, 5 min)

Uspomene jednog ljeta (*Uspomene jednog leta*, Srbija, pr. Filmske novosti, r. i sc. Oto Deneš, 1963, boja, 11 min)

Balada o pijetlu (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zvonimir Berković, 1964, c/b, 13 min)

Ona, on i?... HIMO (*Ona, on in?... HIMO*, Slovenija, pr. Triglav film, r. i sc. Jože Bevc, 1964, boja, 5 min)

Ostali obrazovni, odgojni i propagandni filmovi

Radi onoga jutros (Hrvatska, pr. Jadran film, r. i sc. Radenko Ostojić, 1951, c/b, 6 min)

Priča iz konjice (Srbija, pr. Zastava film, r. Boško Vučinić, sc. Dobrila i Božidar Rančić, 1952, c/b, 18 min)

Dva dječaka (Hrvatska, pr. Zora film, r. Ratimir Ivković, sc. Nada Micić, 1955, c/b, 21 min)

Sport i gimnastika omladini (*Mladini šport in telovadbo*, Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Jože Bevc, 1955, c/b, 14 min)

Iza kazališne rampe (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Srećko Weygand, 1957, c/b, 32 min)

Bijele žetve (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Krsto Škanata, sc. Momčilo Ilić, Krsto Škanata, tekst Živko Milić, 1958, c/b, 12 min)

Što je to radnički savjet (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Dušan Makavejev, 1959, c/b, 11 min)

Baltazar putuje (Hrvatska/Srbija, pr. Zagreb film, Filmske novosti, r. Davor Šošić, sc. Slobodan Glumac, Momčilo Ilić, 1959, c/b, 9 min)

Baltazar ljetuje (Hrvatska/Srbija, pr. Zagreb film, Filmske novosti, r. Davor Šošić, sc. Slobodan Glumac, Momčilo Ilić, 1959, c/b, 11 min)

Briga me, nije moje (Kaj me briga, saj ni moje), Slovenija, pr. Viba film, r. France Kosmač, sc. Bogdan Pogačnik, 1959, c/b, 10 min)

Žena i izbor zanimanja (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1960, c/b, 21 min)

1001 crtež (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Dušan Vukotić, tekst Andre Lušičić, 1960, c/b, 14 min)

Večeras u šest (Srbija, pr. Ufus, r. i sc. Aleksandar Arandjelović, 1961, c/b, 21 min)

Voljno (Srbija, pr. Zastava film, r. Branko Kalačić, sc. Vladan Slijepčević, Branko Kalačić, 1962, c/b, 15 min)

Povečerje (Srbija, pr. Zastava film, r. Branko Kalačić, sc. Mladimir Puriša Đorđević, Branko Čelović, Branko Kalačić, 1963, boja, 8 min)

Ribičke razglednice (Ribiške razglednice), Slovenija, pr. Viba film, r. Jane Kavčič, sc. Janez Čuk, Jane Kavčič, 1964, boja, 15 min)

Bijele padine (Bele padine), Srbija, pr. Zastava film, r. Milorad Gončin, sc. Zvonko Saksida, Branko Vujnović, tekst Stjepan Zaninović, Milorad Gončin, 1964, c/b, 15 min)

Kostimirani rendez-vous (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Borivoj Dovniković-Bordo, sc. Andre Lušičić, Borivoj Dovniković-Bordo, 1965, boja, 28 min)

Dežurstvo (Srbija, pr. Zastava film, r. i sc. Stjepan Čikeš, 1965, c/b, 12 min)

Vodnik, bombe i... (Srbija, pr. Zastava film, r. i sc. Stjepan Zaninović, 1966, c/b, 18 min)

Narodna nošnja (Narodna noša), Slovenija, Viba film, r. Mako Sajko, sc. Mako Sajko, Anton Robinik, 1975, boja, 11 min)

Ostali filmovi

Ne spavaju svi noću (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Branko Belan, sc. Branko Belan, Oktavijan Miletić, 1951, c/b, 14 min)

Vrijeme radosti Djeda Mraza (Dedek Mraz veselja čas), Slovenija, pr. Triglav film, r. i sc. Ernest Adamič, 1953, c/b, 21 min)

Viđeno na Griču (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Obrad Gluščević, sc. Antun Vrdoljak, Obrad Gluščević, tekst Antun Vrdoljak, 1954, c/b, 15 min)

Jedan dan u Rijeci (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Ante Babaja, sc. Drago Gervais, Ante Babaja, tekst Drago Gervais, 1955, c/b, 15 min)

Doviđenja Krapino (Hrvatska, pr. Interpublic, r. Branko Bauer, sc. Dragutin Vunak, 1956, c/b, 12 min)

Pula 1956 (Makedonija, pr. Vardar film, r. i sc. Slavko Janevski, 1956, c/b, 6 min)

Logor radosti (Srbija, pr. Ufus, r. Vladan Slijepčević, sc. Boško Komnenović, Dragoslav Ilić, 1956, c/b, 16 min)

Dan odmora (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Obrad Gluščević, sc. Veljko Bulajić, Stipe Perović, Ivo Braut, tekst Zvonimir Berković, 1957, boja, 13 min)

Bura (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Obrad Gluščević, 1958, c/b, 13 min)

Slikovnica pčelara (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Dušan Makavejev, sc. Vasko Popa, 1958, boja, 8 min)

Studentski dani (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Davor Šošić, tekst Fadil Hadžić, 1958, c/b, 14 min)

Mali građani (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Šime Šimatović, tekst Boro Pavlović, 1958, c/b, 10 min)

Beograd 39 u hladu (Srbija, pr. Slavija film, r i sc. Čoči Michieli, 1958, c/b, 11 min)

Petica u snijegu (*Petica u snegu*, Srbija, pr. Ufus, r. i sc. Milenko Štrbac, 1958, c/b, 17 min)

Drug telefon (*Tovariš telefon*, Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. France Kosmač, 1958, c/b, 12 min)

Djeca sa granice (*Deca sa granice*, Srbija, pr. Avala film, r. Mladimir Puriša Đorđević, sc. Vlatko Vlatković, 1958, c/b, 10 min)

Vašar (Srbija, Ufus film, r. i sc. Svetozar Pavlović, 1959, boja, 15 min)

Kad bi ribe (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Oto Deneš, tekst Mladimir Puriša Đorđević, 1960, boja, 12 min)

Mali oglasi (Crna Gora, pr. Lovćen film, r. Miodrag Paskuči, sc. Miodrag Paskuči, Predrag Vuković, 1960, c/b, 15 min)

Ping-pong (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Šime Šimatović, 1960, c/b, 11 min)

Nedjelja, grad i vojnik (*Nedelja, grad i vojnik*, Srbija, pr. Zastava film, r. Stjepan Zaninović, sc. Stjepan Zaninović, Mihajlo Sekulić, 1962, c/b, 16 min)

Statistički dokazano (*Statistično je dokazano*, Slovenija, pr. Viba film, r. Mirko Grobler, sc. Mirko Grobler, Slavko Krušnik, tekst Tit Vidmar, 1960, c/b, 11 min)

Švapski adet und bosnische vilajet (Bosna i Hercegovina, pr. Sutjeska film, r. Branko Ranitović, sc. Branko Ranitović, Muhamed Karamehmedović, tekst Zuko Džumhur, 1962, boja, 12 min)

Weekend (Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Jože Bevc, Žarko Petan, 1963, c/b, 10 min)

Belišće, njegove slike i prilike (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Srećko Weygand, tekst Kruno Quien, 1964, c/b, 12 min)

Prije potopa (Pre potopa), Srbija, pr. Dunav film, r. Branislav Bastać, sc. Sveta Đonović, Branislav Bastać, tekst Mladimir Puriša Đorđević, 1964, c/b, 15 min)

Hobby (Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Mihailo Cagić, 1964, c/b, 13 min)

Hajde da sanjamo (Srbija, pr. Neoplanta film, r. Borislav Gvojić, sc. Miroslav Antić, 1969, boja, 11 min)

Smijeh (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Fadil Hadžić, 1984, boja, 15 min)

Autorski filmovi

Slavni sude (Hrvatska, pr. Zora film, r. Fadil Hadžić, sc. Krešo Novosel, tekst Fadil Hadžić, 1959, c/b, 15 min)

Šetnja (Sprehod), Slovenija, Viba film/ Filmservis, r. Ernest Adamič, sc. Ernest Adamič, Tit Vidmar, tekst Tit Vidmar, 1961, c/b, 11 min)

Moj stan (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zvonimir Berković, 1962, c/b, 14 min)

Nasljedstvo braće Lumière (Dediščina bratov Lumière), Slovenija, Viba film, r. Jože Bevc, sc. Jože Bevc, Frane Milčinski, 1962, c/b, 12 min)

Djevojke bez momaka (Devojke bez momaka), Srbija, Dunav film, r. i sc. Vera Jocić, 1963, c/b, 14 min)

Dok je vladala riža (Dodeka vladeeše orizot), Makedonija, pr. Vardar film, r. Trajče Popov, sc. Boško Smakoski, Vasko Atanasov, tekst: Boško Smakoski, 1964, c/b, 15 min)

Most (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zlatko Sudović, 1965, c/b, 13 min)

Pečat (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Branko Čelović, 1965, c/b, 10 min)

Đaci pješaci (Bosna i Hercegovina, pr. Sutjeska film, r. i sc. Vefik Hadžismajlović, 1966, c/b, 11 min)

Dan kada se sklapaju brakovi (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Ivo Škrabalo, 1967, c/b, 11 min)

Cherchez la femme (Hrvatska, pr. Televizija Zagreb, r. i sc. Zvonimir Berković, 1968, c/b, 28 min)

Zlato (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Branko Čelović, tekst Matija Bečković, 1968, boja, 9 min)

Vodič kroz Trst (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Ivo Škrabalo, 1969, c/b, 14 min)

Hokus-pokus (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Fadil Hadžić, 1969, c/b, 15 min)

Une marche ecourante (Srbija, pr. Neoplanta film, r. i sc. Miroslav Antić, 1969, c/b, 10 min)

Proš'o voz (Crna Gora/Srbija, pr. Filmski studio Titograd, FRZ – Centar filmskih radnih zajednica SR Srbije, r. Nikola Jovičević, sc. Svetozar Đonović, 1974, boja, 12 min)

Zakonom zaštićeno (Crna Gora/Srbija, pr. Filmski studio Titograd, FRZ – Centar filmskih radnih zajednica SR Srbije, r. Nikola Jovičević, sc. Marko Špadijer, Sreten Asanović, 1975, boja, 12 min)

Filmovi s manjinskim udjelom kozerije

Zašto nema struje (*Zakaj ni toka*, Slovenija, pr. Triglav film, r. i sc. France Kosmač, 1950, c/b, 9 min)

Opatija, kvarnerska rivijera (Hrvatska, pr. Jadran film, r. i sc. Krsto Petanjek, 1953, c/b, 9 min)

Plitvička jezera (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Šime Šimatović, sc. Zlatko Tomičić, Čedo Prica, tekst Čedo Prica, 1956, c/b, 11 min)

Dogodilo se u ponedjeljak (Hrvatska, pr. Zora film, r. Ratomir Ivković, Fedor Škubonja, sc. Nikša Fulgosi, 1956, c/b, 22 min)

Kamera 300 (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Branko Ranitović, sc. Momčilo Jojić, Branko Ranitović, tekst Fadil Hadžić, 1958, c/b, 14 min)

Pozdravi s Jadrana (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Ante Babaja, sc. Ante Babaja, Zvonimir Berković, 1958, boja, 13 min)

Grad od deset ljeta (Crna Gora, pr. Lovćen film, r. Branislav Bastać, sc. Branko Vukotić, Branislav Bastać, 1958, c/b, 13 min)

Između dvije prozivke (Hrvatska, pr. Zora Film, r. i sc. Obrad Gluščević, 1959, c/b, 15 min)

Mediteranski prozori (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Belan, 1960, c/b, 10 min)

Uvijek nedeljom popodne (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Branko Ranitović, 1962, 9 min)

Zmije otrovnice (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. Branko Marjanović, Antun Markić, tekst Kruno Quien, 1960, boja, 16 min)

Dvorac u svojoj stijeni (*V sivi skali grad*, Slovenija, pr. Viba film, r. Zvone Sintič, sc. Saša Vuga, 1960, boja, 13 min)

Mlađi (*Mlaj*, Slovenija, pr. Viba film, r. Jože Bevc, sc. Mirče Šušmel, 1960, c/b, 11 min)

Jedan dan u Borovu (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Ivo Tomulić, sc. Ante Dujić, 1961, 13 min)

Beograd (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Miodrag Jovanović, tekst Nikola Vitorović, 1961, c/b, 12 min)

Izgubljeni svjetovi (Hrvatska, pr. Zora film, r. Branko Marjanović, sc. Ivo Strahonja, tekst Kruno Quien, 1962, boja, 16 min)

Igra sa životom (Hrvatska, pr. Zora film, r. i sc. Nikša Fulgosi, 1962, c/b, 8 min)

Tko je kriv? (Koj e vinoven?), Makedonija, pr. Vardar film, r. Kočo Nedkov, sc. Jovo Todorovski, Kočo Nedkov, 1962, c/b, 10 min)

Lice moga grada (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. Frano Vodopivec, sc. Frano Vodopivec, Zlatan Jukić, 1963, c/b, 16 min)

Kontrabas (Srbija, pr. Dunav film, r. i sc. Mladimir Puriša Đorđević, 1963, c/b, 11 min)

Ljudi, godine, more (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zlatko Sudović, tekst Kruno Quien, 1968, c/b, 13 min)

Dubrovačke ljetne igre (Hrvatska, pr. Zagreb film, r. i sc. Zvonimir Berković, 1969, boja, 12 min)

Na zimskom suncu (Hrvatska, pr. Jadran film, r. i sc. Obrad Gluščević, tekst Boro Pavlović, 1969, c/b, 16 min)

Puljske usporedbe (Hrvatska, pr. Adria film, r. Nikola Tanhofer, sc. Zvane Črnja, 1970, boja, 14 min)

Mala čuda velike prirode br. 2: Otrovna tarantula, Međuihra, Intima maje squinado (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Kruno Quien, 1972, boja, 16 min)

Stari Primošten (Srbija, pr. Zastava film, r. Štefan Zagorjan, sc. Tomislav Marasović, tekst Kruno Quien, 1973, boja, 16 min)

Srednje vojne škole (Srbija, pr. Zastava film, r. Štefan Zagorjan, sc. Dušan Pujić, Štefan Zagorjan, 1973, 16 min)

Mala čuda velike prirode 9: Majstori kamuflaže, Kristali pod mikroskopom, Ljubavna priča (Hrvatska/Rusija, pr. Zagreb film, Centrnaučfiljm Moskva, r. i sc. Branko Marjanović, tekst Branko Majer, 1974, boja, 14 min)

Dubrovački trubaduri (Hrvatska, pr. Adria film, r. Marin Marušić, sc. Kruno Quien, 1974, boja, 12 min)

Žabe (Slovenija, pr. Viba film, r. i sc. Jože Bevc, 1978, boja, 9 min)

Tranzitni turizam (Tranzitni turizem), Slovenija, pr. ZFA Unikal studio, r. i sc. Boštjan Hladnik, 1983, boja, 12 min)

Kampovi porečke rivijere (Hrvatska, pr. Jadran film, r. Rajko Grlić, [sc. Rajko Grlić?], 1987, boja, 8 min)

ŽIVOTOPIS AUTORA

Juraj Kukoč (Split, 1978) diplomirao je komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira na doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Zaposlen je kao viši filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci, odjelu Hrvatskog državnog arhiva. Pisao je za niz časopisa i novina o filmu (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez*, *Vijenac*, *Zapis*, *Večernji list*, *Vip.movies*, *Hrvatski radio*, *Studentski list*, *Revolt*, *Arhivski vjesnik* i drugi). Bio je urednik i autor filmskih natuknica u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji* (Vujić, Antun (ur.), 2005-2009, Zagreb: Proleksis, *Večernji list*) te autor natuknica u *Filmskom enciklopedijskom rječniku* (u pripremi). Redovni je kustos programa hrvatskih filmova u kinu Tuškanac, a programe hrvatskih filmova organizira i u kinu Kinoteka te Hrvatskom državnom arhivu. Bio je kustos nekoliko izložbi iz područja hrvatskog filma u Hrvatskom državnom arhivu i Centru za kulturu Trešnjevka. Predsjednik je programskog vijeća *Revije nijemih filmova Pssst!*, a sudjelovao je i u radu festivala *One Take Film Festival* i *Dani hrvatskog filma*. Vodio je niz tribina o filmu. U mlađim danima bio je aktivni član Kino kluba Zagreb kao autor i suradnik na izradi filmova te organizator filmskih događanja.

Popis objavljenih radova

Kukoč, Juraj, 2006, „Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tadića“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, broj 45, str. 59-63.

Kukoč, Juraj, 2007, „Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu 'Jedan dan u Rijeci' Ante Babaje“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, broj 52, str. 14-21.

Kukoč, Juraj; Rafaelić, Daniel; Šakić, Tomislav, 2010, „Krsto Papić u razgovoru: 'Želim pridobiti vječnu publiku'“. u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, broj 61, str. 10-69.

Kukoč, Juraj, 2010, „Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, broj 61, str. 84-91.

Kukoč, Juraj, 2010, „Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, broj 63, str. 58-63.

Kukoč, Juraj, 2011, „Moralno na filmu – kao sluga naraciji i kao gospodar značenja“ u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, broj 67, str. 113-116.

Kukoč, Juraj, 2011, „Lagana podbadanja Ive Škrabala (kratkometražni filmovi)“ u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, broj 68, str. 84-88.

Kukoč, Juraj, 2013, „'Crne vode' Rudolfa Sremca: poetskim izlaganjem do doživljaja prirode“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, broj 75, str. 45-56.

Kukoč, Juraj, 2015, „Alka na filmu i televiziji“ (enciklopedijska natuknica), u: Botica, Stipe (ur.), *Leksikon Sinjske alke*, Sinj, Zagreb: Viteško alkarsko društvo, Matica hrvatska, str. 38-41.

Kukoč, Juraj, 2015, „Kako ubiti oca bez kršenja tabua ocubojstva? (film 'Lisice' Krste Papića)“ (zbornik radova), u: Majić, Ivan; Milanko, Andrea; Tomljenović, Ana (ur.), *Dosezi psihoanalize: Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura* (zbornik radova), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 93-105.

Kukoč, Juraj, 2016, „Balada o pijetlu“, u: Nenadić, Diana; Polimac, Nenad (ur.), *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 218-229.

Kukoč, Juraj, 2016, „Propaganda i odmak od propagande u hrvatskim dugometražnim igranim filmovima o Domovinskom ratu 1990-ih“, u: Babić, Silvija (ur.), *Arhivi i Domovinski rat* (zbornik radova), Zagreb: Hrvatsko arhivističko društvo, str. 239-257.

Kukoč, Juraj, 2016, „Tanhoferovi dokumentarci – kreativno odrađeni zadaci“, u: Nenadić, Diana; Kolbas, Silvestar (ur.), *Tanhofer*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, str. 150-153.

Kukoč Juraj; Nosković, Kristina, 2017, *Oktavijan Miletić do Lisinskog* (katalog izložbe), Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

Kukoč, Juraj, 2017, „Uporaba zvuka u dokumentarnim filmovima Krste Papića“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 23, broj 89, str. 90-101.

Kukoč, Juraj, 2022, „Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića – od mirne intime do krika i bijesa“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 28, broj 109, str. 64-70.

Kukoč, Juraj, 2022, „H-8...: A Spectacle Within“, u: Radović, Mina (ur.), *Liberating Cinema*, Edinburgh: Liberating Cinema, <https://liberatingcinema.org.uk/contact-us/> (pristupljeno 3. srpnja 2023.).