

Poetika Kreše Golika u kontekstu hrvatskog igranog filma

Posedi, Mateja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:543687>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-09-17**



Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Mateja Posedi

**Poetika Kreše Golika u kontekstu hrvatskog igranog
filma**

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. **Krunoslav Lučić**, docent

Zagreb, 2020.

SADRŽAJ

	Strana
<i>Sažetak i ključne riječi</i>	3
1. Uvod	4
2. Teorijski pristup stilu	4
2.1. Klasični i modernistički stil	6
3. Stilska povijest hrvatskog igranog filma.....	8
4. Nastanak državne kinematografije.....	9
5. <i>Slavica, Živjeće ovaj narod, Zastava</i>	9
6. Rani radovi Kreše Golika: <i>Plavi 9</i> i <i>Djevojka i hrast</i>	12
6.1. Prikaz negativaca i pozitivaca u filmu <i>Plavi 9</i>	12
6.2. <i>Djevojka i hrast</i>	15
7. Dekadencija producentske kinematografije u 60-ima.....	19
7.1. Teorija autora.....	20
7.2. Raznovrsnost kinematografije 1960-ih	22
7.3. Populistički film krajem 60-ih godina	24
7.4. <i>Imam 2 mame i 2 tate</i>	26
7.5. <i>Tko pjeva zlo ne misli</i>	28
8. Hrvatska kinematografija 1970-ih	30
8.1. Modernizam i žanrovski film u 1970-ima	31

8.2. Krešo Golik u 1970-ima.....	32
9. Krešo Golik u 1980-ima.....	36
9.1. Hrvatski film u 80-ima.....	38
10. Zaključak.....	40
<i>Literatura</i>	44
<i>Filmografija</i>	45

Sažetak: U radu se analiziraju cjelovečernji igrani filmovi Kreše Golika s obzirom na filmove snimljene u istom razdoblju u hrvatskoj kinematografiji. U samom uvodu se kratko izlaže Golikovo stvaralaštvo koje se temelji na dvojstvu, najprije na činjenici što se njegovi filmovi stilski izdvajaju iz pojedinih razdoblja i njihove stilske struje. Na početku rada se daje teorijski uvid u stil te opis klasične i modernističke stilske konfiguracije. Zatim se izlaže povijesni pregled pojedinih razdoblja hrvatske kinematografije s naglaskom na stilsku i programatsku dominaciju, od sorealističkih 40-ih, zatim razdoblja klasičnog filma 50-ih, te modernističkog i autorskog filma 60-ih, kao i razdoblja 70-ih te žanrovskog razdoblja 80-ih. Usporedno se u radu, kod svakog razdoblja, izdvajaju filmovi koji su stilski bliski filmu ili filmovima koje je u to vrijeme snimio i Krešo Golik. U zaključku se daje pregled karakteristika Golikove autorske poetike te ujedno zaključuje uzrok nastanka stilski različitih filmova od prevladavajućih stilova pojedinih razdoblja hrvatske kinematografije.

Ključne riječi: Krešo Golik, klasična stilska konfiguracija, modernistička stilska konfiguracija, socijalistički realizam, producerska kinematografija, poetika, autorski film, žanr

1. Uvod

Krešo Golik (1922. Fužine – 1996. Zagreb) je redatelj autor čiji se opus cjelovečernih igranih filmova toliko razlikuje u stilu da je teško pojmiti da ih je režirala jedna osoba. Tako se (proto)modernistički *Djevojka i hrast* (1955) razlikuje od populističkog *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), a još više od posljednjeg snovitog filma *Vila Orhideja* (1988). Već na samom početku biografije o Goliku, analizirajući njegove početne kratke dokumentarne filmove *Još jedan brod je zaplovio* (1948) i *Na svom putu* (1948), Petar Krelja konstatira kako ta „dva filma s početka Golikove redateljske karijere inauguriraju temeljno načelo njegova stvaralaštva: dvojstvo“ (Krelja 1997: 20). Pa ipak se to dvojstvo često zaboravlja ili zanemaruje. Osvrćući se na poziciju kritičara, Turković (Krelja, 1997) pojašnjava kako oni teško prihvaćaju Golikovu artistsku liniju s obzirom na to da je, prema njihovom mišljenju, ona u suprotnosti s njegovim populističkim filmovima, ali i s njim samim. Krešo je prema Turkoviću (Krelja, 1997) radio artistske filmove s obzirom na kulturnu normu, a ne s obzirom na vlastite interese. Pa ipak, u istom kontekstu naglašava da je prikupljeno znanje na „umjetničkim“ filmovima upotrijebio u onim populističkim pa „se ta njegova dvojnost između normi i spontanosti pokazala funkcionalnom: te su norme učinile da Golikove spontane populističke sklonosti budu utjelovljene vrhunski dobro“ (Krelja 1997: 181). Prema tome, za Golika se može reći kako njegov artizam leži u njegovoj zanatskoj preciznosti koja se prepoznaje u populističkim filmovima s kraja 1960-ih koji su za Turkovića (Krelja, 1997) predstavnici Golikova visokostandardnog populizma „koji je maksimalno vješt, inventivan, sugestivan“, koji jednako tako u sebi sadrži ludički odmak (ibid. 182).

Prema tome, osim što se dvojstvo klasične i modernističke konfiguracije može naći u pojedinom Golikovom filmu, dvojnost, kako je već spomenuto, postoji i u samom opusu. Uz to, ona se odražava i u odnosu njegovih filmova s hrvatskim filmovima određene stilističke struje pojedinog vremena. Ovim radom preglednog karaktera će se analizirati Golikovi filmovi u kontekstu hrvatskih igranih filmova i pokušati uvidjeti iskaču li stilski i na koji način od dominantne struje stvaralaštva pojedine dekade hrvatske kinematografije.

2. Teorijski pristup stilu

Povijesno kategoriziranje filmova, tj. filmska historiografija čvrsto se oslanja na pojam stila s obzirom na to da bi se bez njega filmovi samo nabrajali po godinama nastanka ili prema autorstvu. Uz povijest filma i filmska kritika bi ostala bez temeljnog okvira svoje

prakse jer joj stil omogućuje usporedbu i određivanje filmova prema žanru ili filmskoj stilskoj struji. Pa i teorija ne bi mogla bez filmskog stila jer kako bi Rudolf Arnheim ili André Bazin oblikovali svoje teorijske stavove, ako ne koristeći stilske tendencije (Turković, 2005). Filmska genologija kao poddisciplina teorije, a čiji je zadatak klasificiranje filmova, između ostalog u rodove i žanrove, se koristi stilom kao jednim od kriterija podjele. Prema Turkoviću, „pod stilom podrazumijevamo splet crta određenog filma ili skupine filmova pomoću kojih se može odrediti neka prepoznatljiva individualnost“ (Turković 2005: 230). Postoje tri različita pristupa stilu ili individualitetu. Prvi je stilizacijski i odnosi se na definiranje stila filma, skupine filmova ili određenog filmskog aspekta naspram dominantnih karakteristika. Prema tome, film u kojem se može prepoznati stil je onaj koji se odupire vladajućoj struji stilskih osobina ili drugim riječima, normativima. Spomenuto odupiranje Turković naziva *otklonom* čija česta upotreba može dovesti do toga da bude dio stila, ako se otkrije na koji način, gdje i kako se javlja u određenom filmu, skupini ili filmskom aspektu. Formativni pristup stilu temelji se na formi koja, za razliku od sadržaja, sačinjava stil. To bi značilo da vrsta stila ovisi o načinu na koji je oblikovan pojedini sadržaj. Posljednja kategorija je konfiguratívno shvaćanje stila koje ne uzima samo jednu karakternu crtu pomoću koje definira stil, nego „svih onih doživljajno relevantnih aspekata i razina filma koje se mogu podvrći izboru i kod kojih može doći do sustavnih razlika što izdvajaju danu filmsku pojavu od svih istovrsnih“ (ibid. 240). Za razliku od stilizacijskog i formativnog pristupa, konfiguratívni pristup uključuje sve one karakteristike koje tvore određeni obrazac pomoću kojeg se može odrediti pojedini stil. U tom smislu se traži „unutarnja logika“ ili konfiguracija koja je, kao i kod prva dva pristupa stilu filma, funkcionalna i teži određenom cilju.

Funkcionalnu teoriju stila pomno je obradio američki filozof Noël Carroll (2000) u tekstu „Filmska forma: u obranu funkcionalne teorije stila u individualnom filmu“. On je podijelio uporabu pojma filmskog stila na generalni, osobni i stil pojedinačnog filma. Generalni stil uključuje skupine filmova te se dijeli na opći, stil razdoblja, žanrovski stil i stil škole ili pokreta. I osobni stil uključuje korpus filmova za razliku od stila jednog filma koji uključuje samo jedan film. Kategorije prema Carrollu nisu isključive, nego se isprepliću. Pod time se misli da stil razdoblja ili škole može biti i dio osobnog stila kao i stila jednog filma, iako ne u potpunosti jer jedan film ne može biti čisti primjer stila razdoblja ili škole. Redateljski stil često je predmet proučavanja osobnog stila, iako se i scenarijski ili snimateljski rad mogu obuhvatiti pod istom kategorijom. Takav pristup stilu se još naziva i autorski pristup te prati osobnu izražajnost autora, njegov jedinstveni način izražavanja te

drugačiji pogled na predmet snimanja, to jest tematiku s obzirom na kontekst filmova određenog razdoblja, škole ili općeg stila, klasičnog ili modernističkog. Važno je u ovom kontekstu napomenuti kako Carroll odbacuje opće prihvaćenu distinkciju forme i sadržaja, u kojoj je sadržaj sve ono što se prikazuje, a forma način na koji je sadržaj oblikovan. Tu nastane problem kada se u filmu bez sadržaja pokušava utvrditi forma, koja ovisi o sadržaju. Zato Carroll konstatira da je forma sačinjena od dijelova i odnosa, od onih između likova ili od izmjene sporih i brzih scena. Tu iznosi primjer boje u studijskoj scenografiji koje mogu i ne moraju biti usklađene sa, na primjer, dramskim sukobom. Nadalje, kao jedan od pristupa filmskoj formi, Carroll navodi deskriptivni pristup prema kojemu se filmska forma bilježi svaki put kad postoji neka opreka. Analiza spomenutog pristupa uključivala bi popis svih formi upotrebljenih u filmu što bi bilo preobuhvatno i proturječno za sljedeći pristup, to jest, za funkcionalnu analizu forme. Njezin cilj je pronaći one formalne elemente koji doprinose cjelokupnoj ideji filma kakvu je redatelj zamislio. Prema tome, nije dovoljno nabrojati formalne obrasce koji prate određeni film, nego im je važno dati funkciju te utvrditi što redatelj putem njih izražava. Tako je, prema Carrollu, funkcionalni prikaz forme eksplikativan jer pojašnjava na koji se način upotrebom određene forme postiže zamišljeni cilj.

2.1. Klasični i modernistički stil

U teoriji filmskog stila razlikuju se dvije temeljne stilske konfiguracije – klasična i modernistička. David Bordwell, Janet Steiger i Kristin Thompson u *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1988) daju pregled odrednica koje čine klasični narativni film, a time i klasični stil filma. Naracija klasičnog igranog filma sastoji se od kanonske priče koja uključuje početno stanje ravnoteže, nakon koje se pojavi određeni problem kojeg protagonist pokušava riješiti kako bi uspostavio novu ravnotežu. Protagonist filma je individua koja ima određeni cilj, dobro je okarakterizirana te je u centru naracije. Događaji u glavnoj ili paralelnoj radnji moraju biti motivacijski potkrepljeni. U tom smislu, Bordwell prepoznaje dvije paralelne radnje vezane uz nositelja radnje - privatnu i javnu, koje se isprepliću i utječu jedna na drugu te ujedno imaju zasebnu strukturu i vrhunac. Kraj je u tom smislu konvencionalan i zatvoren s pozitivnim ili negativnim ishodom za nositelja radnje. Većinski prevladava nulta fokalizacija zbog koje gledatelji znaju više od likova u samom filmu. Prostor se prikazuje iz optimalne vizure što znači da su filmski alati, to jest, da

su oblici filmskog zapisa podređeni naraciji. To bi značilo da se kamera kreće u smjeru lika ili u smjeru akcije. Montaža je narativna te režija nevidljiva u smislu da režijski postupci ne odvlače pozornost na sebe. Ritam filma je brz kako se gledatelj ne bi osvrtao na prošle događaje. To ujedno podrazumijeva da se film orijentira na buduću napetost, a ne na prošlu znatiželju.

Modernistička konfiguracija (Bordwell, 2008) iznevjerava odrednice klasične, od naracije pa do upotrebe oblika filmskog zapisa. U naraciji modernističkog filma se, za razliku od klasičnog u kojem se teži motivacijskoj povezanosti događaja, gube uzročno posljedične veze. Struktura je epizodična te se naglašava simboličnost filma kroz različite dimenzije i psihologije karaktera. Narativni vrhunac je odgođen te film ne daje informacije o tome kako je započela radnja u koju se ulazi. Narativna struktura se razloma elipsama te događaji nisu motivirani, nego slučajni. Nadalje, likovi, koji su u središtu modernističkog filma, nemaju određene, čvrste karakteristike, niti imaju cilj kojemu teže. Uz to se ponašaju pasivno i nepredvidivo te preispituju vlastitu svrhu u sredini u kojoj žive. Bez uzročno posljedičnih veza, naglašeni su paralelizmi poput analepsi u kojima se likovi sjećaju svog djetinjstva, ili pak prizivaju vlastite snove i fantazije. Fokalizacija je unutrašnja što znači da je naracija subjektivna zbog čega je znanje likova, a time i gledatelja, ograničeno. Kraj je otvoren u tolikoj mjeri da film može završiti usred određene radnje. Oblici filmskog zapisa u klasičnom narativnom filmu omogućuju što čišći prijenos informacija do gledatelja, dok u modernističkom filmu potkrepljuju stanje likova bilo subjektivnim kadrovima, nenarativnom montažom ili nerealističnim svjetlom. Čak je i odabir prostora i upotreba filmskog vremena dio naracije filma pomoću kojih se mogu tumačiti stanja likova. Za razliku od klasičnog narativnog filma u kojem je redatelj nevidljiv, u modernističkom se naglašava vidljivost autora bilo formom, bilo biografskim sadržajem umetnutim u filmove. U tom slučaju modernistički film ne uspostavlja jednak odnos s gledateljem kao što uspostavlja klasični narativni film. On iznevjerava očekivanja ili ih uspostavlja tako da gledatelj očekuje trenutke u kojima će se prekinuti naracija i omesti tijekom fabule.

3. Stilska povijest hrvatskog igranog filma

Proučavanje hrvatskog filma uvelike se oslanjalo na dijakronijsko popisivanje filmova uz uvažavanje ekonomskog, kulturnog i političkog konteksta¹ što znači da su filmovi rjeđe sagledavani kroz stilski okvir. A i ako jesu, analiza nije proizašla iz temeljne razrade stilskih kategorija, unatoč tomu što se ona, iako nesistematski, primjenjivala² (Lučić, 2017). Ako su se filmovi stilski opredjeljivali, tada se govorilo o dvjema kategorijama općeg stila filma, klasičnog koji je u hrvatskoj kinematografiji bio zastupljen 1950-ih i modernističkog koji je vladao 1960-ih. Nikica Gilić u drugom dijelu knjige *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2011) posvećuje poglavlje klasičnom filmu u kojem analizira filmove Branka Bauera kao primjere spomenute konfiguracije, dok u poglavlju „Autorski igrani film šezdesetih i sedamdesetih“ obuhvaća filmove modernističke tendencije, poput filmova Vatroslava Mimice, Ante Babaje, Zvonimira Berkovića, Tomislava Radića i drugih. No, detaljniju analizu klasične i modernističke stilske konfiguracije u hrvatskom filmu daje Krunoslav Lučić u *Filmski stil, teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma* (2017). Lučić (2017) je temeljno razradio klasični i modernistički stil u potkategorije³ te ih potkrijepio primjerima filmova iz hrvatske kinematografije. Ujedno je naglasio kako sastavljanje i analiziranje korpusa pojedinih redatelja kroz povijest nije izbjeglo stilske nedosljednosti u smislu da se nastojalo „pokazati konzistentnost određene stilske konfiguracije koja dominira njihovim filmovima, zatim evolucija, dinamika promjene ili neujednačenost stilskih opredjeljenja te izvanjski stilski utjecaji koji ostavljaju traga na redateljski opus“ (Lučić 2017: 126).

Filmskom stilu su na drugačiji način pristupili teoretičari David Bordwell, Janet Steiger i Kristin Thompson u *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1998). Njihov pristup problematici stila odnosi se na povezanost produkcije filma s ideologijom i estetikom te se stil može mijenjati s obzirom na zahtjeve produkcije, ali jednako tako može povratno mijenjati načine proizvodnje. To bi značilo da su okolnosti proizvodnje pod kojima film nastaje usko povezani sa stilskim značajkama filma. Šakić (2004) tezu spomenutih teoretičara primjenjuje na hrvatski film s početka nove Jugoslavije. On zaključuje kako filmovi do 60-ih godina nastaju „prema uže shvaćenoj ideologiji, političkoj doktrini države i partije“ (Šakić 2004: 9). Ideologiju koju spominje

¹ Škrabalo (1998) je primjer spomenutog pristupa.

² Krunoslav Lučić kao primjer navodi dvije jedinice literature: Pavičić (2011a), Pavičić (2011b).

³ Potkategorije klasičnog stila su: narativno-denotativni (akcijski i dramski klasični stil) zatim narativno-ekspresivni klasični stil (ugodajno-ekspresivni i subjektivno-ekspresivni klasični stil) te reducirani klasični stil dok se modernistički stil razrađuje na denotativni modernistički stil, ekspresivno modernistički stil, simbolički i dekorativni modernistički stil (Lučić, 2017).

određivala je tko će i na koji način biti reprezentiran u diskurzu što znači da se od „filma u Jugoslaviji očekivalo da reprezentira novu državu i novu ideologiju, tj. da pokaže kako je zemlja nastala u ‘borbi’ i ‘revoluciji’, da prikaže ‘našeg novog čovjeka’ koji je tu borbu i vodio i bio njezin ideološki rezultat“ (ibid. 9).

4. Nastanak državne kinematografije

Krajem 1944. godine u Beogradu je uspostavljena Filmska sekcija kao dio Propagandnog odjeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ⁴. Njihov cilj bio je osigurati dovoljnu količinu tehnike i materijala pomoću kojih bi se nastavilo filmsko bilježenje partizanskih borbi. U Hrvatskoj je 9. svibnja 1945. Mirko Lukavac objedinio prostor, inventar i osoblje *UFA*-e i *Hrvatskog slikopisa* čime je stvorena Filmska direkcija za Hrvatsku. S osnivanjem Filmske direkcije osnovane su *Filmske novosti*⁵ koje su bile novinarskog formata te kao takve prenosile priče tematski orijentirane na obnovu prostora razorenog od rata, zatim na različite proslave, političke susrete, dok su u prvi broj uvrštene snimke oslobođenja Zagreba. Prema tome, kinematografija nove Jugoslavije je prije završetka Drugog svjetskog rata i nastanka države potpala pod državnu vlast. Zahvaljujući tome je nastavljen njezin život i to na način da je država organizirala i pratila proizvodnju filmova te osiguravala sredstva za snimanje.

Kao posljedica uvođenja centralističko – federalne organizacije u kinematografiju, 1946. godine osnovano je „savezno“ poduzeće Zvezda film u Beogradu, te kuće za proizvodnju filmova Jadran film u Zagrebu, Avala film u Beogradu i Triglav film u Ljubljani, 1947. Bosna film u Sarajevu, Vardar film u Skopju i 1948. Lovćen film u Budvi. Osnovane produkcijske kuće bile su opremljene i spremne za proizvodnju filmova čija su sredstva bila osigurana već u prvom petogodišnjem planu donesenom u travnju 1947. godine.

5. *Slavica, Živjeće ovaj narod, Zastava*

U takvim optimističnim okolnostima za jugoslavensku, ali i hrvatsku kinematografiju nastao je film *Slavica* (1947) redatelja Vjekoslava Afrića koji je ujedno bio i prvi film nove

⁴ Od 30. 06. 1945. godine rad Filmske sekcije je prenet na Filmsko poduzeće DFJ i time nazvano Državno filmsko poduzeće DFJ, od 29. studenog 1945. godine, FNRJ. Time je u svakoj federaciji, kasnije republici osnovana zasebna Filmska direkcija, (Škrabalo, 1984).

⁵ Neki od naslova brojeva *Filmskih novosti* su: *Doček Vladimira Nazora u Zagreb* (br. 2), *Maršal Tito u Zagrebu i štafeta* (br. 2), *Rušenje bunkera u Zagrebu i udarnički radovi* (br. 3), *Svečano otvaranje pruge Zagreb-Beograd* (br. 4), (Škrabalo 1984: 113).

jugoslavenske državne kinematografije. Kao takav, u samoj pretprodukciji i produkciji nije izbjegao teškoće koje su pratile proizvodnju filmova tijekom rata, poput nedostatka filmske vrpce, kvalitetne kamere, rasvjete i kulise, a i nedostatak iskustva filmskih radnika iza i ispred kamere. Pa i kada je film dovršen, nastao je problem klasifikacije u nacionalnu kinematografiju. Škrabalo (1984) u *Povijesti hrvatske kinematografije 1896.-1980.* ili službeno nazvanu *Između publike i države* konstatira kako je *Slavica* zapravo hrvatski film s hrvatskim redateljem, glumcima, radnjom i dalmatinskim mentalitetom unatoč tome što je snimljen u produkciji srpskog Avala filma. Unatoč problemima tijekom snimanja i skromnoj početnoj distribuciji⁶, film je doživio veliki uspjeh među publikom. Razlog svakako treba tražiti u sadržaju kojim se prikazuje narodnooslobodilačka borba seljana koji svojom čvrstom voljom, dosjetljivošću i vjerovanjem da se sve može postići zajedništvom, pobjeđuju velike neprijatelje, Nijemce i Talijane. U filmu se izdvaja junakinja Slavica, mlada djevojka koja bira ljubav te se, protivno želji roditelja, udaje za vrijednog i borbenog, ali siromašnog Marina koji prezire lopove i lažljivce. Jedan od likova je i brod Slavica koji je odigrao presudnu ulogu u borbi protiv okupatora tako što je prevezio stanovnike na otok i sudjelovao u pomorskoj borbi. Obje Slavice umiru u istom trenutku u jeku borbe kada ih pogodi metak protivnika. Unatoč tuzi za izgubljenim životima, održi se slavlje nad dugo iščekivanom pobjedom tijekom koje likovi, među ostalima Slavičina majka i muž Marin, ponosno marširaju ulicom netom oslobođenog grada. Likovi su u filmu jasno i transparentno ocrtani kao dobri ili loši. Jedan od potonjih likova ima brkove i začušljanu kosu nalik Hitleru dok drugi nosi skupocjena odjela. Oni se ponašaju razuzdano te se odaju alkoholu i površnim strastima dok se njihov neprimjeren smijeh prikazuje u krupnom planu kojim se naglašava njihova unutarinja i vanjska ružnoća. S druge strane, pozitivni likovi nose narodnu, skromnu odjeću, dok Slavica nosi pletenice kao simbol nevinosti.

Slavica je kao prvi takav film nove Jugoslavije postavila što se očekuje od budućih filmova, to jest koje bi se teme trebale birati, kakvi karakteri junaka bi se trebali prikazivati te kakvoj ideologiji bi ti filmovi trebali težiti. S obzirom na to da je rat završio prije dvije godine od prikazivanja filma, teme su bile ratne s lokalnim junacima koji veličaju ideologiju komunizma, teže zajedništvu i borbi za slobodu pod teškim uvjetima. Kasnije su budućí filmovi jugoslavenske kinematografije poput *Bitka na Neretvi* (1969) ili *Sutjeska* (1973) koji su nastali otprilike 20 godina kasnije, ili „široke filmske freske“ kako ih Škrabalo naziva

⁶ Film je prikazan bez službene i svečane ceremonije 12.05. 1947. godine u jednom beogradskom kinematografu.

(Škrabalo 1984: 136), uzimali neke od motiva koje je uvela *Slavica*, ali i druge koji su se odnosili na nedavnu ratnu povijest nove države. Radnja i struktura nisu bile važne tako dugo dok su umetnute činjenice bile vjerodostojne povijesnim činjenicama, dok su događaji koji su sačinjavali filmove bili oni događaji za koje se vjerovalo kako moraju biti dio općeg znanja svakog stanovnika: „kapitulacija kraljevske vojske, aktivnost Partije na mobiliziranju masa, Hitlerov napadaj na SSSR, početak ustanka, goloruk narod otima oružje od neprijatelja, priliv novih boraca, kulturno-prosvjetni rad na oslobođenom području i tako redom“ (Škrabalo 1984:136).

U gotovo istom tonu kao i film *Slavica* nastao je film *Živjeće ovaj narod* (1947) Nikole Popovića koji se ujedno smatra prvim pravim hrvatskim poslijeratnim filmom. Za razliku od filma *Slavica*, *Živjeće ovaj narod* nije postigao očekivani uspjeh kod publike, unatoč tome što je vjerno slijedio formulu socijalističkog realizma. Problem je u tome što ju je, prema Škrabalu (1984), ipak previše vjerno slijedio. Naime, želja da se događaji i karakteri prikažu što više u partizanskom duhu, dovela je do toga da se izgubi autentičnost ratne borbe i karakteri likova. Popoviću je bilo važno da se iznesu ideali kojima treba težiti pa i na uštrb prirodnosti govora i logičnosti radnje. Koliko je Tito, kao simbol borbe, bio utjecajan može se vidjeti iz primjera scene u kojoj mlada junakinja Jagoda uči čitati samo kako bi pročitala članak iz novina koji joj je poklonio Ivan, a u kojem se spominje Tito i, pretpostavlja se, njegovi pothvati ili poruke. Patetičnost je česta pojava u filmu, od prizorne pjesme koju junaci pjevaju pa do simbolike. Tako baka i njezina unuka raspliću svoje pletenice samo kako bi se „otpetljala“ borba na Kozari. S obzirom na to da je *Živjeće ovaj narod* „inaugurirao mitološko shvaćanje i ikonografsko prikazivanje revolucije kao herojske legende koju treba zanosno opjevavati, a ne kao krvave stvarnosti borbe na život i smrt u kojoj su ljudi postajali i heroji i kukavice, što u prvom redu treba spoznati“ (Škrabalo 1984: 138), dobro je, prema Škrabalu (1984), što takav film nije doživio veliki uspjeh kod publike jer se uvidjela nesvrhovitost proizvodnje filmova s unaprijed čvrstom postavljenom političko-estetskom idejom.

Posljednji od tri hrvatska filma koji su stasali na početku nove Jugoslavije, a prije Golikova *Plavi 9* je film Branka Marjanovića *Zastava* (1949). Radnja je kao i u filmu *Slavica* i u *Živjeće ovaj narod*, narodnooslobodilačka borba na čelu s protagonisticom Marijom, ujedno i balerinom koja je tri godine izbivala sa scene kako bi bila u partizanima i sudjelovala u borbi protiv ustaša. Strukturno je film napredniji, složeniji od prijašnja dva jer je radnja ispričana putem Marijina sjećanja. Fragmentaran način pripovijedanja podupiru pokretna,

dinamična kamera i ritmična montaža. Unatoč znalački suvremenijem pristupu, film nije izbjegao patetiku i romantiziranost radnje zbog čega, prema Škrabalu (1984), nije donio ništa novo na tadašnju hrvatsku filmsku scenu koja je i dalje vjerno slijedila socijalistički realizam.

6. Rani radovi Kreše Golika: *Plavi 9* i *Djevojka i hrast*

Plavi 9 (1950) je po žanru sportska komedija koju su napisali Hrvoje Macanović, budući sportski novinar i Geno Senečić, dramski pisac. Krešo Golik je u vrijeme kad su mu ponudili scenarij radio priloge za *Pregled* te režirao dva kraća dokumentarca – *Još jedan brod je zaplovio* (1948) i *Na novom putu* (1948). Golik je bio logičan izbor za redatelja filma *Plavi 9* s obzirom na to da je radio kao sportski novinar te bio u doticaju s temom koju film obrađuje. Odmah po prikazivanju 1951. godine film je doživio veliki uspjeh kod publike upravo zato što je tematski i žanrovski bio u potpunosti drugačiji od herojskih, ideoloških partizanskih filmova koji su se do tada prikazivali u kinima. On je bio lagana komedija s ljubavnim zapletom. Uz to, bio je suvremen te je tematizirao nogometni svijet koji je sam po sebi bio razbibriga većinskog stanovništva Hrvatske, a time i Zagreba i Splita u kojima su se nalazila dva najveća nogometna kluba, Dinamo i Hajduk.

Plavi 9 je kao i *Slavica*, *Živjeće ovaj narod* i *Zastava* nastao u kontekstu socijalističkog realizma. Jedina je razlika u tome što se u *Plavi 9* ne veliča ratna borba, nego rad, gradnja, a time i progres. Prema tome, on je tematikom odudarao od filmova koji su nastali u tom vremenu u smislu da je bio suvremen i okrenut prema budućnosti, dok su ostali tematski gledali u prošlost. Ukratko, film prati nekoliko linija radnji vezanih uz pojedine likove. Najprije prati Tončija Fabrisa (Antun Nalis), arogantnog nogometaša kojeg zbog sudskog isključenja i odbijanja da prihvati posljedice svojeg ponašanja, nogometni trener zamjeni sa Zdravkom Petričićem (Jugoslav Nalis), mladim nogometašem u momčadi Brodogradilišta, koji ujedno radi kao podvodni ronilac. Uz njih se paralelno otvara priča o maturantici Neni (Irena Kolesar) koja obrađuje praksu u škveru u kojem je kasnije, ako dobro položi završni ispit, čeka zaposlenje. Ona je ujedno i plivačica pa se njezina priča razvija u osobnoj dilemi između plivanja te učenja i rada.

6.1. Prikaz negativaca i pozitivaca u filmu *Plavi 9*

Petar Krelja u *Plavi 9* primjećuje Golikova „namigivanja“ koja „sugeriraju da se ispod vidljiva dijela Golikova filma krije ‘mikro’ film diskretnih poruka“ (Krelja 1997: 21). Jurica Pavičić (2017) ih također primjećuje i to u istim scenama kao i Krelja (1997), u početnoj sceni razgovora Fabrisa i trenera te u scenama Neninog odnosa s kolektivom. Srž Golikova „namigivanja“ nalazi se u podilaženju negativcima, više nego pozitivcima, konkretnije, ona je sklonija Tončiju Fabrisu, nego Zdravku i Neni, to jest idealima koje oni predstavljaju. Fabris cijeni materijalizam, elitnost, tjelesno uživanje te ne podnosi autoritet trenera, niti je sklon radu u kolektivu pa tijekom igre zadržava loptu te je ne dodaje suigračima. On na treninge dolazi u odijelu, s maramicom u džepu, nosi šešir te pravilno i polagano češlja kosu. Prema Pavičićevim riječima, Fabris je buržuj koji slavi „bonvivanski životni stil, koji uključuje pušenje, sunčane naočale, biljar, ples, alkohol i – jazz, koji se potkraj četrdesetih još držao dekadentnom zapadnom zabavom i bivao šikaniran“ (Pavičić 2017: 22). Pa ipak, Pavičić primjećuje da ga Golik favorizira i to na samom početku filma u sceni u kojoj trener grdi Fabrisa zbog sebičnog igranja. Fabris tijekom monotonog trenerovog govora, veže kravatu, češlja se i bezbrižno ga prekida usred rečenice konstatirajući kako je već čuo stotinu puta, to kako on loše utječe na mlade drugove i kako kvari kolektivni duh. Nedvojbenu Fabrisovu raskalašenost Golik prikazuje u sceni u baru i to pomoću ekspresivnog svjetla s jasnim kontrastima svjetla i tame, kosim kadrovima te napetom glazbom. Sličnu sliku o njemu stječe i Nena koja ga nakon te epizode ostavlja i odlazi u prostoriju u kojoj sjede njezini bivši, ali dobri prijatelji. No, ta scena prema Pavičiću ne prikazuje Fabrisa u toliko lošem svjetlu nego se on doima više „šaljiv nego doista antipatičan, i više se doima kao neki napuhani kicoš iz Feydeauovih farsi nego kao ozbiljni ideološki antagonist“ (ibid. 23, 24). Nadalje, kako Pavičić primjećuje, isti šaljivi pristup prema negativnom liku Golik recimo ne primjenjuje u sceni između Nene i kolektiva. U njoj je ona negativan lik s obzirom na to da se opire izbacivanju iz fiskulturnog aktiva zbog loših ocjena u školi. Naime, u toj sceni koju Golik režira postupkom kadar-protukadar, Nena je suprotstavljena grupi ljudi. Kad joj prenesu informaciju o izbacivanju, dužina kadrova se smanjuje dok se plan kadra koji prikazuje Nenu mijenja iz američkog u krupni. Pavičić (2017) spomenutu scenu opisuje kao prijeteću i artificijelno hladnu (ibid. 23), jednako kao i scenu u baru u kojem jedan od prijatelja Zdravka Petričića s ozbiljnošću i uzvišenošću, sa svjetlom uprtim u njega, pjeva himnu radu. Prema Pavičiću, ta scena djeluje više groteskno i zastrašujuće, nego srdačno, kako bi se očekivalo da

djeluje. S toga se čini kao da „Golik nije u stanju snimiti prizor u kojem bi iscijedio ma i zrno simpatije za omladinski radni kolektiv“ (Pavičić 2017: 23).

Ako se ode dalje od glavnih likova filma može se uvidjeti kako se i kod sporednih likova događa taj obrat. Fabrisov prijatelj, nogometni entuzijast, priredi više gegova keatonovskog stila pokušavajući doći u zvučni domet radijskog prijenosa utakmice od Pjera, Zdravkovog prijatelja koji je istovremeno u potrazi za bijelom čarapom koja Zdravku donosi sreću. Golik je scenu nogometnog entuzijasta pomno oblikovao, najprije ga prikazujući kako preskače ogradu, zatim kako se oprezno približava kući u kojoj je našao prijenos, dok ga pas i potom vlasnica kuće ne otjeraju u ruke policajca koji je u tom trenutku naišao u prolazu, kao što bi naišao u nekom Chaplinovom ili Keatonovom filmu. Zanimljivo je u tom slučaju promotriti scenu u policijskoj stanici u kojoj dobri policajac koji je priveo nogometnog obožavatelja postane negativac jer ometa druga vodnika, svog nadređenog, u slušanju nogometne utakmice. Tu negativnost lik policajca još jednom potvrđuje kada se uređuje i češlja kosu kao bonvivan, pa kao i Fabris. S druge strane, Golik nije poštedio ni pozitivne likove koji bi svojom stručnošću i bezuvjetnom predanošću radu trebali doprinijeti napretku. Jedan od takvih likova je statističar u brodogradilištu koji direktoru nosi velike papire na kojima su ispisani zadaci i postotci. Samim time što radi taj posao zamara direktora koji ne razumije sve te brojke. Na stubištu zgrade mijenja smjer kretanja čime ometa Nenu i njezinu prijateljicu u ozbiljnom razgovoru o školi, dok kasnije posvećuje pozornost sitnim stvarima poput cvijeća koje djetinje (i neprofesionalno) stavlja u džepić svoje kute. Prema tome, on svojim pravocrtnim kretanjem i razmišljanjem više ometa nego služi općem napretku te bi se u duhu komunističke ideologije moglo reći kako je više negativac, nego pozitivac. No, kako god se uzelo, obojica likova, nogometni entuzijast i statističar su društveno neprilagođeni, odvojeni od „normalnih“ ljudi sa svojim naglašenim ponašanjem i strastima.

Plavi 9 je film koji je strukturno sličan filmovima s početka nove Jugoslavije unatoč tome što je po rodovskom određenju komedija za razliku od tadašnjih ratnih drama. On prati nekoliko likova koji zajedno sudjeluju u cilju, u ovom slučaju u radu na brodogradilištu i održavanju ugleda države putem sportskih natjecanja. Likovi su mladi ljudi vjerni svojim idealima. Njihovi neprijatelji su oni koji ignoriraju opće prihvaćene vrijednosti zajedništva poput Tončija Fabrisa, ali dijelom i Nene koja se na kraju ipak prikloni grupi. Uz sličnosti u likovima i njihovoj jasnoj karakternoj polarnosti, kao i polarnosti ideala, film *Plavi 9* nije izbjegao melodramatske scene kojima su bili vjerni i filmovi poput *Slavica* i *Živjeće ovaj narod*. Jedna od upečatljivih i već spomenutih scena je pjevanje u baru koje je imalo funkciju

podizanja morala prema radu. Postupak pjevanja je bio ukorporiran u partizanskim filmovima tog vremena i to u funkciji ohrabrivanja vojnika i prostih, ali hrabrih građana u borbi protiv diktatorskog režima i njegovih sljedbenika. Osim pjevanja ne nedostaju ni melodramatski trenuci herojstva poput scene u kojoj Zdravko u zadnji tren stiže na utakmicu.

Uz to što se film na sadržajnoj, scenarističkoj razini još uvijek drži nekih propisanih pravila crno bijelih likova, ideala, jednobojno ocrtanih međuljudskih odnosa, Golik se režijskim odlukama uspio njima oduprijeti tako što je naoko pozitivne sadržajne dijelove, tj. opću ideologiju pozitivnog komunističkog progresa prikazao negativno. On je na očit način, snimajući Nenu nasuprot njezinim kolegama, izrazio averziju prema kolektivu i pritisku koji vrše na pojedinca koji želi sebe ostvariti izvan strogo preporučenih ideala. Komičnim prikazom uspio je i negativne likova opravdati, ali ne da ih ismije, nego da se iskreno smije njihovim postupcima, dok je pozitivne likova koji se svim snagama bore za napredak, poput statističara u brodogradilištu, ismijao.

6.2. Djevojka i hrast

U pedesetim godina kada je nastao drugi Golikov film, u jugoslavenskoj kinematografiji se počela osjećati recesija s obzirom na to da novaca nije bilo dovoljno za osnovne stvari, a kamo li za umjetničku proizvodnju. Uz to, to je vrijeme kada je status slobodnih umjetnika ostavio umjetnicima da sami biraju ono što će snimati vodeći se svojim željama i unutarnjim potrebama. Pedesete su ujedno i razdoblje koje se izjednačava s klasičnim s obzirom na stvaralaštvo Branka Bauera koji je svoju karijeru započeo filmovima za djecu *Sinji galeb* (1953) i *Milioni na otoku* (1955), a kasnije ju je među ostalima popunio ratnom melodramom *Ne okreći se sine* (1956), zatim filmovima *Samo ljudi* (1957), *Tri Ane* (1959), *Martin u oblacima* (1961), *Licem u lice* (1963). Škrabalo u *Između publike i države* (1984) ne posvećuje puno radovima Branka Bauera, no zato Gilić u *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2011) naglašava da je stvaralaštvo Branka Bauera samo jedan od klasičnih putova kojom je krenula tadašnja kinematografija koja je uvijek njegovala tradiciju socrealizma, ali se s vremenom ugledala i na umjetničke tendencije koje su se javile u zapadnoj kinematografiji, točnije u američkoj, francuskoj i britanskoj. Prema tome je „u toj potrazi, čini se, nenamjerno otvoren put za svojevrsan pluralizam, u kojem je bilo tragova prošlosti i naznaka budućnosti“ (Glilić, 2011: 50).

Problem u jasnijoj modernističkoj ili klasičnoj klasifikaciji filmova toga doba leži u debitantskim režijskim pothvatima. U filmu Vatroslava Mimice *U oluji* (1952) teško se može odrediti jasan stil zbog očitih manjkavosti⁷ u scenariju i režiji. Ništa bolje nisu prošli ni *Jubilej gospodina Ikla* (1955) Vatroslava Mimice, ni *Kameni horizonti* (1953), prvijenca Šime Šimatovića koji se zbog dugih kadrova i društvene tematike oslanja na talijanske filmove neorealizma. Jedna od struja klasičnog filma je socijalni realizam koji se ističe u filmovima *Bakonja fra-Brne* (1951) i *Svoga tela gospodar* (1957) redatelja Fedora Hanžekovića. Veću pozornost od spomenutih filmova privukao je *Koncert* (1954) Branka Belana i to naknadno jer u trenutku prikazivanja nije oduševio kritiku, a ni publiku koja ga je slabo popratila. Uz često viđene probleme poput patetike, loših glumačkih ostvarenja i neodlučnosti u scenariju, film je ipak u nekom obliku pozitivno doprinio hrvatskoj kinematografiji i to u obliku scenarističkog prelamanja priče na više vremenskih razdoblja te redateljskih rješenja poput dinamičnog kadriranja, čestih pokreta kamere i upotrebe elipsi. Zbog strukturalnih i formalnih rješenja, Gilić (2011), *Koncert*, uz Mimičin *U oluji* i Golikov *Djevojka i hrast*, priklanja modernističkim tendencijama.

Jednaku kategorizaciju radi i Lučić koji *Koncert* smješta između klasičnog i (proto)modernističkog stila. Od klasičnih karakteristika vidi formalno oblikovanje sadržaja pomoću kojeg se gledatelju nesmetano prenose informacije o radnji. Pa se retrospekcija najavljuje vožnjom kamere u naprijed i zaustavljanjem na licu protagonistice Eme. Uz to se dramaturško presudni trenuci komentiraju izborom kosog kadra u trenutku Emine nesreće i korištenjem gornjeg i donjeg rakursa u trenutku kada djevojčica Ema promatra sviranje klavira oficira Gasparottija. Nadalje, klasični elementi se mogu pronaći u strukturi filma u kojem se u prvoj analepsi najavljuju likovi čije sudbine će se isprepletati s Eminom. S druge strane, u istoj strukturi koja se raspršuje na tri analepse i nekoliko likova koji ne upravljaju svojom sudbinom, nego s pasivnošću promatraju svoje propadanje uzrokovane povijesnim mijenama, Lučić vidi modernističku konfiguraciju. Ema je jedan od tih likova koji nema vlastiti cilj, nego joj je tužan životni put bio određen nesrećom zbog koje je ostala šepava. Druga karakteristika koju Lučić izdvaja je odnos lika i pozadine. Dok se prati kretanje lika, u pozadini pojedinih scena otkriva se veća slika povijesnog zbivanja i konteksta vremena u kojem on živi i to pozadinskim zvukom ili dubinskim kadrom. Jedan od primjera koji Lučić navodi nalazi se na početku prve analepse u sceni u novinarskoj redakciji u kojoj se slijedi lik

⁷ Neke od manjkavosti koje Škrabalo (1984) spominje su šablonsko prezentiranje suvremene stvarnosti, grubo karikiranje, neuvjerljivosti u fabuli, neuvjerljivost među likovima, prikazivanje vanjske dramatičnosti pomoću oluje (Škrabalo 1984: 163, 164)

djevojčice Eme koja pisanje na pisačkoj mašini uspoređuje sa sviranjem klavira, dok njezina majka obavlja posao čišćenja redakcije. Istovremeno se zvukovno i vizualno izdvajaju razgovori novinara o atentatu Franje Ferdinanda koji će dovesti do Prvog svjetskog rata.

Uzrok propasti filma *Koncert*, prema Škrabalu, leži u činjenici što nije slijedio, niti opovrgavao modele socijalističkog realizma, nego „je u svojoj neutralnoj zoni težište istraživanja i stvaralačkih napora usmjerio prema samome filmskom izrazu“ (Škrabalo 1984: 168). Iste tendencije slijedio je i Golik u svojem filmu *Djevojka i hrast* kojeg Škrabalo u potpunosti podvrgava pod kriterij „umjetničkog filma“ (njegovi navodnici).

Film prati djevojku Smilju (Tamara Marković) nakon smrti njezine majke. Ona ostane siročić te istovremeno razvije odnos s hrastom izraslom usred negostoljubivog krša. Tijekom odrastanja Smilja će živjeti kod susjeda Roka i njegovog sina Josipa (Ljubivoje Ljuba Tadić) koji će u nju biti zaljubljen zbog čega će kasnije zbog ljubomore ubiti njezinog zaručnika Ivana (Andrej Kurent). S obzirom na to da filma *Djevojka i hrast* smješta između klasičnog i (proto)modernističkog stila, kao i *Koncert*, Lučić (2017) i ovaj put iznosi karakteristike obje konfiguracije. Klasičnu vidi u makrostrukтури filma, dok modernističku u mikrostrukтури. Klasična makrostruktura filma odnosi se na shemu uspona koji u ovom primjeru podrazumijeva odrastanje Smilje te ljubavni odnos s Ivanom, zatim vrhunca kojeg čini Josipovo silovanje Smilje i ubojstvo Ivana te pada koji rezultirali ponovnim uspostavljanjem ravnoteže, tj. Josipovim ubojstvom kao osvetom za ubojstvo Ivana. Klasičnu konfiguraciju ne podupire lik Smilje koji bi prema pravilima trebao biti aktivan, dok je ona sama pasivna i njezino djelovanje je odgovor na događaje koji se oko nje odvijaju. Tu se može podvući paralela s filmom *Koncert* u kojem je protagonistica Ema jednako pasivna te je i njezina tužna sudbina posljedica nesretnih okolnosti.

Modernistička konfiguracija izražena je vizualnim karakteristikama filma *Djevojka i hrast* i to najprije fotografijom za koju je Frano Vodopivec dobio nagradu na filmskom festivalu u Puli. Na Golika su utjecali sovjetski filmski redatelj Sergej Ejzenštejn kao i meksički filmovi redatelja Luisa Buñuela i Emilia Fernández te snimatelja Gabriela Figueroe koji su prepoznati po crno bijeloj fotografiji u visokom ključu, to jest naglašenim crno-bijelim kontrastima. Uz fotografiju, stilizacijski fortissimo, kako ga naziva Krelja (1997) ostvaren je u ukočenosti kamere, njezinoj oštini te odabranim rakursima te je „baš sve u tom filmu moralo biti podređeno ‘znakovito’ komponiranim kadrovima – slikama: naselja, priroda, ljudi“ (Krelja 1997: 28). Lučić u filmu izdvaja tri vrste kadrova koji se

pojavljuju u filmu. Najprije ugođajno-ekspresivne čija je funkcija naglašavanje pojedinih presudnih događaja. Lučić tu navodi primjer scene umiranja majke koja je raskadrirana na nekoliko krupnih kadrova glave te detalja ruke s kojom pokušava spriječiti istjecanje vode. Zatim simboličke koji opisuju Smiljino teško stanje poput dasaka na kući koji naznačuju smrt njezine majke te dekorativni kadrovi koji nisu narativno funkcionalni, ali doprinose estetski slike poput kadrova koji prikazuju detalje hrasta.

Pedesete su u hrvatskoj kinematografiji simbol klasičnog stila s obzirom na stvaralaštvo Branka Bauera. No, Gilić (2011) naglašava i heterogenost pojave filmova koji ne spadaju u klasični stil ili ga izvrću. *Djevojka i hrast*, koji je jedan od tih filmova, uspoređuje s Mimičinim *U oluji* i Belanovim filmom *Koncert* koji naginju modernističkom stilu. Ako *Djevojka i hrast* gledamo u kontekstu ova dva filma može se primijetiti kako on više naginje estetski, nego naraciji, kojima teže Mimičin i Belanov film. Naime, radnja je naturalistički svedena na dobre i loše likove pa time i dobre i loše događaje poput ubojstva i osвете vođene tjelesnim strastima i emocijama poput ljubavi i mržnje. Čak je i Smiljino problematično zalijevanje hrasta u vrijeme nestašice vode pozitivno s obzirom na to da održava drvo na životu, a time, simbolično, i sebe. Linija radnje je linearna te nema analepsi koje se nalaze u filmovima *U oluji* i *Koncert*. Nadalje, svijet koji Golik prikazuje je izoliran te u njemu nema politike, ali ima tradicije i starih običaja. U tom svijetu ne postoje ratovi kojima vrvi *Koncert*, dok se Drugi svjetski rat posredno spominje *U oluji* u obliku nestanka partizana Jure, Rosina muža. Prema tome, film se sastoji od sudbine likova ogoljenih od vanjskog utjecaja koji u filmu doseže jedino do susjednog sela. Tu narativnu pročišćenost Golik prenosi i na režiju. Načinom režiranja ne otvara nova pitanja, nego potvrđuje teze koje su uvedene scenarijem. Jedan od primjera je i scena zabave u susjednom selu u koju Golik često umeće kose kadrove s različitim značenjima. Jedan od njih je i podcrtavanje dinamičnosti plesa u kolu kojeg istovremeno snima u donjem rakursu. Zatim kosi kadar uvodi prikazujući Smilju koja se priklanja zidu kako je Bojan ne bi uočio u sramotnom trenutku prošnja i to nakon kadra njezine pojave u gornjem rakursu. Na taj je način najprije gornjim rakursom naznačio njezino unutarnje stanje inferiornosti, a zatim kosim kadrom tjeskobu uzorkovanu osjećajem sramote. Kosi kadar Golik koristi prikazujući Roka, staratelja Smilje koji ju je primorao na prošnju, a koji moli u crkvi te stalno pogledava prema van. U ovom slučaju kosi kadar također naznačuje unutarnje previranje koje je povezano sa strahom da Bojan, Smiljin prijatelj, ili netko drugi od mještana ne prepoznaju Smilju.

Već ionako jasne odnose i stanja likova Golik podcrtava različitim oblicima filmskog zapisa, od često prisutne glazbe koja bježi od folklornih motiva zbog čega dolazi u sukob sa slikom (Krelja, 1997), do kosog kadra kao što je navedeno u primjeru. I kostimografija ima sličnu funkciju pa likovi često nose odjeću koja je ili bijela ili crna, to jest, bez sivih tonova. Najvećim se dijelom Golik ipak oslanja na fotografiju čija ekspresivnost itekako ovisi o krševitom miljeu u kojem se radnja odvija. Primjer intenzivnog kontrasta između bijelih i crnih tonova može se naći na početku filma gdje kršoviti teren pod sunčevim zrakama čini bijeli kontrast naspram crno odjevenim ženama koje odlaze po vodu. Fotografski upečatljiva scena je i ona na groblju na kojem Smilja kleči i oplakuje Ivanovu smrt. Fotografiju ovaj put čine sivi tonovi zbog oluje koja okružuje područje, a koja simbolično opisuje Smiljino stanje tugovanja. Ipak atmosfera scene ne ostaje na tome pa Golik u prvi plan prikazuje Smilju u crnom ogrtaču koji joj sakriva lice, ali i crne, nakošene križeve između kojih hukće jak vjetar, a koje prikazuje iz donjeg rakursa čime ionako sumornu scenu preobražava u zastrašujuću u tolikoj mjeri da bi mogla pripadati žanru horora.

Uspoređujući filmove koji pripadaju konfiguraciji između klasičnog i (proto)modernističkog, to jest filmova *U oluji* i *Koncert*, može se vidjeti da se u Golikovom *Djevojka i hrast* (proto)modernistički elementi više oblikuju kroz stilsku ekspresionističku fotografiju, a manje kroz dijegezu kao u filmovima *Koncert* i *U oluji*.

7. Dekadencija producentske kinematografije u 60-ima

U šezdesetima je jugoslavenska kinematografija uhvatila korak s europskim modernističkim strujanjima, konkretnije s francuskim Novim valom („la nouvelle vague“) čiji su predstavnici bili Jean-Luc Godard, Claude Chabrol i François Truffaut. Oni su svoje ideje o filmu izražavali u časopisu „Cahiers du cinéma“ u kojem je Truffaut formulirao sintagmu „autorski film“ („cinema d'auteur“). Pokret koji se u Jugoslaviji pod nazivom novi jugoslavenski film ili jugoslavenski autorski film javio u šezdesetima i trajao otprilike do osamdesetih, izražavao je averziju prema producentskoj kinematografiji i isticao važnost redatelja kao apsolutnog autora filma. Vladavina producentske kinematografije tijekom pedesetih, a dijelom i šezdesetih je u Jugoslaviji, a time i Hrvatskoj, dovela do prekomjerne proizvodnje filmova niske kvalitete, slabe kreativnosti, a time i filmova plošne i predvidljive radnje kojima se zasitila ondašnja publika. Tada se od strane autora, to jest, redatelja predlagalo odbacivanje producentske funkcije koja je bila u ovlasti države, a iz koje se

odlučivalo o proizvodnji filmova bez obzira na društvena događanja i umjetničkih tendencija redatelja, scenarista ili pak snimatelja. Osim što su autori dobili prostor za oblikovanje vlastitih poetika, i nacionalne kinematografije su se diferencirale pa su se u pojedinima oblikovali umjetnički pravci, poput „crnog talasa“ u Srbiji. Uz to što se pobunom protiv producentske kinematografije promijenila hijerarhija odlučivanja o proizvodnji filmova, promijenilo se i financiranje. Odlukom iz 1967. godine novi način financiranja je povezoao autore s onima koji su davali sredstva za proizvodnju filmova i to putem natječaja na koje su se autori prijavljivali sami ili uz pomoć producenata. Promjena je značila isključenje producentskog posrednika, to jest, producentske tvrtke koja je do tada kontrolirala raspodjelu sredstava, a time i proizvodnju filmova što je značilo da je „autor (zapravo redatelj) postao dominantni čimbenik u delikatnom postupku odlučivanja o temi, scenariju i proizvodnim okvirima svoga djela“ (Škrabalo 1984: 258 i 259).

Dekadencijom producentske kinematografije proizvodnja filmova krenula je u nekoliko stilskih pravaca, od modernističkih filmova te žanrovskih, to jest, populističkih. Istovremeno su se pojedini redatelji razvili u filmske autore zbog čega se to razdoblje povezuje i s autorskim filmom.

7.1. Teorija autora

François Truffaut je 1954. u francuskom časopisu „Cahiers du cinéma“ izrazio negodovanje prema francuskim postratnim filmovima koji su proizvedeni pod sintagmom *cinéma du qualité* (ili *la cinéma du papa*), što bi u slobodnom prijevodu značilo *kinematografija kvalitete*. U članku „Une certaine tendance dans le cinéma français”⁸ (1976), Truffaut se osvrće na adaptiranje književnih predložaka koje su provodili scenaristi Jean Aurenche i Pierre Bost. On im zamjera što su bili vjerni „riječi“, te što su vjerovali da tako poštuju duh književnog prijedloška. Njihov postupak adaptacije je uključivao izostavljanje nefilmičnih scena ili pisanje nove verzije konkretnog dijela romana, a koja bi bila prilagođena filmskom mediju. Truffaut odbija njihovo shvaćanje nefilmičnih scena što potkrepljuje primjerom određene scene iz romana francuskog romanopisca Georges Bernanos *Dnevnik seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936). Spomenuta scena odnosi se na Chantalinu ispovijed koju je u istoimenom filmu (*Dnevnik seoskog župnika*, 1951) adaptirao i režirao Robert Bresson, a koju je Jean Aurenche proglasio nepodobnom za film. I ne samo da

⁸ „Neke tendencije u francuskoj kinematografiji“

su se scene prilagođavale Aurenchevim i Bostovim viđenjima onoga što je prikladno za filmski medij, nego su se prilagođavale njihovim shvaćanjima filmske priče i njezine logike te pogleda na svijet. Truffaut je zaključio kako ipak ne poštuju predložak i nisu vjerni njegovom duhu. Uz to, djela koja su često adaptirali su uključivala sličan obrazac radnje koji je podrazumijevao neku vrstu prekoračenja mjera, bilo moralnih ili zakonskih⁹.

Funkcija redatelja koji su snimali adaptirane scenarije bila je pridružiti sliku napisanoj riječi. U tom kontekstu, Truffaut okreće paradigmatično naglašavajući da i redatelji mogu biti autori kao što su i scenaristi. Oni oblikuju i adaptiraju priče, dok se njihova autorska pozicija gradi i na području formalnog oblikovanja filma, u konstrukciji scene i mizanscene. Redatelji, a ne samo scenaristi, tako postaju autori. Oni su smjeliji utoliko što se njihove misli i pogledi na svijet uvlače u likove koje oblikuju i radnju koju strukturiraju. Prema tome, Truffaut zaključuje kako likove koje stvore autori nisu samo marionete, nego su dijelom preslika njih samih.

Andrew Sarris se u eseju *Notes on the auteur theory in 1962* (1970) osvrće na pojam autora te već na početku upozorava na to da je Truffaut ustanovio kako je teorija autora proizvod vremena u kojem je nastala zbog čega, nekoliko godina kasnije, sâm daje definiciju iste. U njoj, među ostalima, konstatira kako redatelj koji nema „formalne sposobnosti, niti osnovni žar prema filmu, automatski je isključen iz panteona redatelja“ (Sarris 1970: 132). Prema njemu, redatelj kojeg bi se moglo proglasiti autorom najprije mora biti dobar u svom poslu, a zatim se i karakterno istaknuti jedinstvenim stilom i potpisom. Redatelji koji ne uspijevaju oblikovati svoj stil putem formalnih elemenata filma, to jest, preko vizualnih karakteristika, njih se ne može proglasiti autorima. U tom slijedu, Sarris prednost daje redateljima Douglasu Sirku i Ottu Premingeru nad, na primjer, Ingmarom Bergmanom koji nije uspio scenarističku, to jest, literarnu senzibilnost prenijeti na formalni ili vizualni dio svog filma. I treću stavku koju Sarris navodi kao dio teorije autora jest odnos redateljeva karaktera i njegovog materijala za kojeg kaže da „nije baš vizija svijeta koju redatelj projicira, niti njegov stav prema životu. Ono je dvosmisleno, u svakom literarnom smislu, zato što je dijelom umetnuto u građu filma i ne može se prikazati u izvan filmskom obliku“ (ibid. 132). Sarris redatelje svrstava u tri polja, to jest, koncentrična kruga - vanjski koji je

⁹ U konkretnom smislu, jedan od obrazaca koje Truffaut spominje je prijestup u ljubavnom odnosu. Pa tako navodi tri primjera romana sa sličnim radnjama koje su adaptirali Aurenche i Bost. Najprije adaptaciju romana Andréa Gidea *La Symphonie Pastorale* (1919) u kojem se oženjeni pastor zaljubljuje, a ne bi smio te romana *Le Diable au corps* (1923), Raymonda Radigueta u kojem likovi iskazuju ljubav, a nije prikladno, te roman autorice Sidonie Gabrielle Colette *Le Blé en herbe* (1954) u kojem su likovi zaljubljeni unatoč velikoj razlici u godinama.

namijenjen redateljima koji su sposobni samo tehnički oblikovati film, srednji koji uključuje redatelje s osobnim stilom dok je krajnji unutarnji krug namijenjen autorima.

Peter Wollen se u poglavlju „Teorija autora“ (Wollen, 1972) ne upušta u detaljno kategoriziranje redatelja u krugove ili pak smještanjem u imaginarni panteon. Dapače, Wollen se osvrće na francusku grupu kritičara iz časopisa „Cahiers du cinéma“ iz kojeg je proizašla teorija autora koja se odnosila na to da autor filmskog djela nije samo redatelj, nego cijeli niz filmskih radnika koji često ostaju u sjeni pod redateljevom pozicijom. Wollen iznosi dva pravca „autorskih“ kritičara, oni koji su u djelima tražili jezgru značenja u obliku tematske preokupacije, i drugih koji su se više oslanjali na formu, to jest, na stil i mizanscenu. On također naglašava razliku između redatelja koji samo pretvara scenarij u „sklop filmskih kodova i kanala“ (Wollen 1972: 29) i autora kod kojeg filmsko djelo nije samo formalno, nego ima i semantičku vrijednost. Za Wollena je transparentna ona teorija autora koju izlaže Geoffrey Nowell-Smith (2003), a koju prenosi u svom tekstu. Prema njoj, cilj je kritike pronaći motive koji se postojano ponavljaju kroz opus filmova određenog autora, a koji čine određenu strukturu, različitu od drugih autora. Za razliku od Nowella-Smitha koji gleda manje autore i u njima traži jezgru motiva, Wollen inzistira na analizi cijelog korpusa filmova ističući kako se redatelji „moraju definisati promenjivim odnosima, kako jednostavnošću, tako i jednoobraznošću“, što bi značilo da su promjene i način na koji su primijenjene, dio autorove poetike (Wollen 1972: 39). Redatelj je u tom slučaju svjestan da ne može sve kontrolirati i da postoje utjecaji glumaca ili snimatelja, koje Wollen naziva „galamom“, a koji bi za kritičare trebali biti sporedni u analizi autorske poetike redatelja. Sadržaj predložka, to jest, scenarija postaje samo katalizator koji reagira na tematske motive autorova djela što bi značilo da se redatelj „ne potčinjava drugom autoru; njegov izvor je samo pretekst koji pribavlja katalizatore, scene koje se stapaju s njegovim vlastitim preokupacijama kako bi dale iz korena novo delo. Tako vidljiv proces izvođenja, obrade teme, prikriva latentno proizvođenje sasvim novog dela, ostvarenja reditelja kao autora“ (ibid. 46).

7.2. Raznovrsnost kinematografije 1960-ih

Iako je autorski film, potpomognut teorijom autora, prevladavao razdobljem 1960-ih on je bio samo jedan od pravaca u kojima se razvijala tadašnja hrvatska kinematografija. Nikica Gilić (2011) jasno je podijelio šezdesete na žanrovski i autorski film te je pritom upozorio na često preklapanje pojmova „autorsko“ koji se odnosi „na filmsku poetiku koja

naglašava individualno i inovativno stvaralaštvo prepoznatljivog rukopisa“ i „modernističko“ koje je više usmjereno „prema stilističkom označavanju filmskih djela“ (Gilić 2011: 72). U skupinu redatelja modernista Gilić (2011) među ostalima ubraja Vatroslava Mimicu, Zvonimira Berkovića, Branka Ivandu, Nikolu Tanhoferu, Branka Bauera i Ante Peterlića. U popis redatelja žanrovskog stila ulaze redatelji Fedor Škubonja, Mate Relja, Obrad Gluščević i Antun Vrdoljak. U skupinu koja uključuje modernistički stil i autorsku poetiku smjestio je samo dva redatelja, Zvonimira Berkovića (*Rondo*, 1966) i Ante Babaju (*Breza*, 1967; *Mirisi, zlato i tamjan*, 1971). Stvaralaštvo Kreše Golika je prema Giliću (2011) autorsko, ali ne modernističko, nego populističko. S obzirom na to da se šezdesete u hrvatskoj filmologiji izdvajaju kao autorske i modernističke, za razliku od producenških pedesetih, potrebno je izdvojiti jednog od najvećih modernističkih redatelja čija je karijera upravo u to vrijeme doživjela vrhunac, Vatroslava Mimicu.

Mimica se uz Ante Babaju i Zvonimira Berkovića tijekom šezdesetih afirmirao kao jedan od prepoznatljivih i produktivnijih modernističkih autora. Nakon komedije *Jubilej gospodina Ikla* (1955) i melodrame *U oluji*, Mimica je doživio svoj vrhunac filmovima *Prometej s otoka Viševice* (1964), *Ponedjeljak ili utorak* (1966) te *Kaja, ubit ću te!* (1967). *Prometej s otoka Viševice* je u svakom slučaju modernistički film zbog analepse koja je u „filmu diskontinuirana, te istodobno ima i funkciju introspekcije, a odnos autora prema svojem glavnom junaku isprepleće se na tri razine: realističko prikazivanje sadašnjosti – psihoanalitičko dozivanje prošlosti – mitologijsko impliciranje suvremenosti i trajnosti“ (Škrabalo 1984: 262). *Ponedjeljak ili utorak* se oslanja na višeslojnost, pa i u tolikoj mjeri da se ne može raspoznati fabula, pa ni karakter Marka Požgaja, protagonista kojeg film prikazuje u njegovoj svakodnevici iz koje se iščitava otuđenost pojedinca u urbanoj sredini. *Kaja, ubit ću te!* je prema Škrabalu (1984) najbolji Mimičin film koji je od gledatelja tražio „napor intelektualnog dešifriranja njegove slojevite filmske metafore o neiskorjenjivosti Zla, koje iskrsava nakon tristo godina u obliku umorstva u jednom gradu koji je već zaboravio na nasilje“ (Škrabalo 1984: 266). Unatoč neuspjehu kod publike s *Kajom, ubit ću te!*, Mimica je nastavio proizvoditi filmove u šezdesetima te su nastali triler *Događaj* (1969) i drama smještena u koncentracijski logor, *Hranjenik* (1970).

Mimica je svojom režijom usmjerenu na formalne dijelove filma, na oblike filmskog zapisa unio u hrvatsku kinematografiju stilizacijski način poimanja filma. Prema tome, za njega je film umjetnost fotografije, zvuka, pokreta kamere, montaže koji se, bez obzira na sadržajnost, oblikuju u zasebnu cjelinu i zasebno govore o njegovom autoru i viđenju svijeta.

S druge strane, u šezdesetima je veliku produktivnost ostvario Fadil Hadžić koji je u razdoblju od 1961. do 1971. godine snimio dvanaest filmova. Oni su za razliku od modernističkih Mimičinih, klasično narativni i većinski žanrovski određeni, na primjer, triler *Abeceda straha* (1961) te filmovi tematski orijentiranih oko narodnooslobodilačke borbe poput *Desant na Drvar* (1963) i *Konjuh planinom* (1966). No, u autorskom smislu se ostvarilo filmovima suvremene tematike poput filma *Druga strana medalje* (1965) i *Tri sata za ljubav* (1968) u kojem osvjetljava teški položaj mlade sluškinje koja u nedjeljnoj pauzi od tri sata pokušava ostvariti ljubavnu vezu.

Prema tome, bez obzira na raširenost proizvodnje modernističkog ili takozvanog umjetničkog filma, u šezdesetima se nastavila proizvodnja žanrovskog i populističkog filma što se može vidjeti u filmovima Fadila Hadžića, ali i partizanskoj trilogiji Antuna Vrdoljaka - *Kad čuješ zvona* (1969), *U gori raste zelen bor* (1971) i *Povratak* (1979).

7.3. Populistički film krajem 60-ih godina

Populistički film se u hrvatskoj kinematografiji veže uz partizanske filmove koji su bili zastupljeni u pedesetima te se njihova proizvodnja nastavila i u šezdesetima. Vrhunac je smješten na kraj šezdesetih koje su obilježile dva filma, spomenuti *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka i ratni spektakl *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića. Uz partizanske filmove, u populističke se ubrajaju i komedije koje se u šezdesetima nisu naveliko snimale. U tom kontekstu je poznata mediteranska trilogija Obrada Gluščevića koja se sastoji od dugometražnog igranog prvijenca *Lito vilovito* (1964), *Čovik od svita* (1965) i *Goli čovjek* (1968). Uz njih, u to vrijeme su nastali filmovi Kreše Golika *Imam 2 mame i 2 tate* (1968) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970).

Lito vilovito prati nekolicinu mladića koji tijekom ljetnih mjeseci pokušavaju ostvariti ljubavnu vezu s turističkim gošćama. Glavnina komedije sastoji se u šaljivosti mladića u međusobnoj interakciji, ali i u onoj s mladim turisticama dok se na dubljoj razini problematizira sukob dva svijeta, starog, koji još uvijek teško prihvaća nova vremena razularenih turističkih gibanja i mladog koji pokušava što više upiti te sunčane i romantične trenutke ljetnih mjeseci.

Čovik od svita i *Goli čovjek* su komedije koje kroz komiku tematiziraju egzistencijalne probleme. U filmu *Čovik od svita*, mladi Dalmatinac Ive odlazi u München s ciljem da brzo

zaradi veliku količinu novca. No, s obzirom na to da je za strance rezerviran samo težak fizički rad, Ive se razočara i vrati u svoje malo mjesto na moru. Škrabalo u ovom filmu vidi jednu od žrtava razdoblja autorske poetike s obzirom na to da se „tražilo da bude moderan u izrazu nego oslonjen na život“ (Škrabalo 1984: 271)

Scenarij za film *Goli čovjek* napisao je Ranko Marinković. Radnja je vremenski smještena u razdoblje nakon Drugog svjetskog rata, no ona se teško može obuhvatiti s obzirom na to da nema čvrstu strukturu, nego su likovi i događaji krhko povezani te se sporo razvijaju. Moglo bi se ipak reći da se u središtu nalazi mlada sluškinja Katina koja radi kod lokalnog plemića, ali kojoj, zbog iznimne ljepote i prirodne zavodljivosti, zavidi većina lokalnih žena. Komika je u filmu upotrebljena kao kritika onog sloja društva koji nema razumijevanja za pojedince drugačije od njih samih. Gluščević u spomenutim filmovima u prvi plan ne stavlja režijske postupke te se za njegove „filmove općenito može reći da je iz njih zračio topao humanizam, a lokalni kolorit njegovih dalmatinskih prizora sadržavao je u sebi i značajke jedne univerzalnije mediteranske vertikale kojom su na površinu izbijali sokovi iz dubljih slojeva mentaliteta“ (Škrabalo 1984: 271).

Uz komedije Obrada Gluščevića, još se u ovom razdoblju ističe ona Antuna Vrdoljaka - *Ljubav i poneka psovka* (1968). Na njoj je kao asistent režije radio i Krešo Golik, a koju je, prema Škrabalu (1984: 279), trebao sam režirati. *Ljubav i poneka psovka* je film koji je po stilu iznimno blizak filmovima Kreše Golika iz istog razdoblja, *Imam 2 mame i 2 tate* i *Tko pjeva zlo ne misli*. U većoj mjeri dijeli sličnost s filmom *Tko pjeva zlo ne misli* zbog pjevanja koje obuhvaća poveći dio filma, a koje postaje lajtmotiv u filmu *Ljubav i poneka psovka*. Jednako kao i Golikovi filmovi, i *Ljubav i poneka psovka* kroz humor ocrta mentalitet ljudi određenog područja. Putem glavnog lika Mate, film prikazuje različite slojeve mediteranskog društva, na ulici, u sudnici, crkvi, u konobi, u njegovoj obitelji, pa i gostujućem cirkusu. Zbog putujućeg statusa protagonista, filmu nedostaje čvrsta struktura te prava konkretna radnja započne na kraju druge trećine kada Matu obavijeste da u grad dolazi izaslanik kralja Petra II koji će kumovati njegovom devetom djetetu. U međuvremenu se radnja oslanja na nekoliko epizoda vezanih uz određene likove ili događaje, poput pjevačice Elme koju žene iz crkve žele prognati iz sela jer fizički slični na Gospu od anđela, čija je slika obješena u crkvi.

7.4. *Imam 2 mame i 2 tate*

Krešo Golik je tijekom šezdesetih, zbog pronađene proustaške proze koju je napisao za NDH, radio marginalne poslove na televiziji ili snimao kratke dokumentarne filmove, poput *Od 3 do 22* (1966), *6 koraka* (1967) te *Koliko to vrijedi* (1969). Posljednji Golikov film bio je *Djevojka i hrast* koji je stilistički naglašen, zbog čega se može reći da je napravio veliki skok snimivši *Imam 2 mame i 2 tate* u kojem se oslanja na prikaz psiholoških stanja likova i njihovih odnosa, stavljajući po strani formalnu vidljivost.

Golik je ovim filmovima učvrstio nekoliko tematskih jedinica koje su ga zaokupljale u prijašnjim filmovima, a koje će potvrditi u kasnijima. Jedna od njih je zainteresiranost za položaj žena koja se može naslutiti već i u *Plavi 9* u kojem je junakinja Nena jedina koja je na neki način oživljena, koja ima putanju, koja se razvija i mijenja, dok ostali likovi poput Zdravka i Fabrisa ostaju zamrznuti kao pozitivni ili negativni. Prikaz teške sudbine žena Golik prikazuje u filmu *Djevojka i hrast*, ali i kulturnom kratkom dokumentarcu *Od 3 do 22*, a nastavlja u *Imam 2 mame i 2 tate*. Film je snimljen prema istoimenom romanu splitske književnice Mirjam Tušek s kojom je Golik surađivao na scenariju. Protagonist filma je Đuro (Davor Radolfi) koji živi sa svojom mamom (Mia Oremović) koja se ponovno udala za drugog tatu (Fabijan Šovagović) i s kojim ima sina Draška (Tomislav Žganec), Đurinog polubrata. Njegova mama voli ostaviti dobar dojam pa uvijek peče kolače kad dolazi Đurin brat, tinejdžer Zoran (Igor Galo), na nedjeljni ručak, a Đuru odjene u odijelo kad mora na ručak svojem ocu (Relja Bašić) i njegovoj novoj ženi (Vera Čukić). Njezino istovremeno upravljanje različitim segmentima dodijeljenog joj kruga odgovornosti, od domaćinstva do odgoja, čine je svojevrsnom patnicom s obzirom na to da se u isto vrijeme bori s idealima savršenog života koje joj društvo nameće, a koje ne može ostvariti. Njezinu frustraciju pojačava i bivši muž koji nema financijskih problema, dok njezin slabo zarađuje povremenim sviranjem flaute na koncertima.

No, glavni junaci filma su ipak djeca, koja su još jedan tematski motiv koji se veže uz Golikovu autorsku poetiku. Kroz njih naglašava posljedice rastavljenih roditelja, posljedice različitih klasa, shvaćanja života i njegovih pravila. Prva scena kojom se film otvara prikazuje igranje Đure i Draška. Đuro crta svemirski brod u kojem se nalaze on i njegov brat Zoran, dok je Draško na Zemlji. Međutim, Draško se buni jer bi i on htio biti u svemirskom brodu. Osim što Đuro odvaja sebe i Zorana od svog polubrata, što se vidi u spomenutom primjeru igranja, to isto radi i njegov tata koji ga poziva na izlet u novom automobilu, dok

polubrat Draško ostaje doma. Prema tome, pravila dječje igre prenose se i na pravila odraslih, ali i obrnuto. Ocrtavajući na komičan svijet djece i roditelja i odnosa u obitelji i među obiteljima, film *Imam 2 mame i 2 tate* na vidjelo iznosi dublje probleme odraslog svijeta, od ekonomske nejednakosti, poimanja umjetnosti i statusa umjetnika, do života nakon rastave u kojem djeca postaju žrtve loše komunikacije.

Imam 2 mame i 2 tate pripada klasičnoj stilskoj konfiguraciji, prema Lučiću (2017) ugođajno-ekspresivnog stila, iako ne u potpunosti. Jedna od karakteristika koja je ipak primijenjena je mogućnost identifikacije konstitutivnih elemenata filmske priče te nesmetano linearno izlaganje događaja. Ponašanje i oblikovanje junaka filma ipak ne pripada spomenutoj konfiguraciji. Đuro nema određeni cilj, nego je njegovo ponašanje ograničeno od strane roditelja, ali i škole što bi značilo da često radi ono što ne želi, kao na primjer predaje pismo tati koje je napisao njegov očuh. Postupkom Đurinog metadijegetičkog glasa, koji se u više navrata provlači filmom, Đuro izražava nezadovoljstvo zadatkom koji je morao odraditi zbog čega se osjeća kao izdajica. Pa ipak je i sam svjestan činjenice da je u poziciji u kojoj nema izbora. Uz to, „izabrani postupci predočavanja počesto imaju funkciju izražavanja emocionalnih i kognitivnih aspekata likova“ što bi značilo da „izabrani postupci izlaganja počesto retardiraju radnju prezentirajući narativno irelevantne događaje koji niti uzrokuju narativnu promjenu niti pridonose narativom razrješenju“ (Lučić 2017: 170). Prema tome, Golik ne teži tome da događaje poveže kauzalno, nego da naglasi odnose među likovima ili njihova emocionalna stanja. Česti postupak koji pri tome koristi je subjektivni kadar dječaka Đure u čijoj se „stalnoj opservacijskoj gladi kriju različite razine radoznalosti“ zbog čega je svoju trpnu promatračku poziciju zamijenio „pojačanim promatračko-istraživačkim angažmanom“ (Krelja 1997: 42). Jedan od subjektivnih kadrova javlja se u sceni na bazenima gdje prati svog pravog tatu i pravu mamu u popodnevnom druženju, a koja je naglašena izvanprizornom romantičnom glazbom koja sugerira Đurinu tajnu želju da se njegovi roditelji ponovno spoje. Drugi primjer je scena pred kraj filma koja prikazuje Đuru kako iz dvorišnog prozora promatra svađu mame, tate i očuha. Osim što je ponekad pripisan dječaku Đuru, subjektivni kadar se javlja i u trenucima kada Zoran promatra svoju mladu maćehu. Pritom se kadrovi vremenski krata čime se naglašava Zoranova neutaživa žudnja za mladom zamjenskom mamom.

7.5. *Tko pjeva zlo ne misli*

S obzirom na to da je već u najavi određen žanr filma, komedija s pjevanjem, *Tko pjeva zlo ne misli* u tom slučaju lagodnije pristupa temama koje obrađuje, na primjer temi nevjere, lošeg odnosa u braku ili temi usamljene žene koja se želi udati, od ranijeg Golikovog filma *Imam 2 mame i 2 tate* gdje scena u kojoj Draško ostane sâm na ulici tužno gledajući kako Đuro i njegova druga obitelj odlaze na izlet, izgleda više tragično, nego komično. Pa i Krelja zapaža tragičnost u odnosima između likova u *Tko pjeva zlo ne misli* gdje „raspjevani i naglašeno prpošni junaci sjajne Golikove komedije duboko u sebi – pate; zapravo, htjeli bi uspaljene mašte – pobjeći iz zagušljivosti jednog života osuđenog na monotoniju i dosadu“ (Krelja 1997: 49). Zato se Golik u oblikovanju komičnih situacija u *Tko pjeva zlo ne misli* opredijelio za formalne alate. Jedan od njih je ubrzani kadar kojeg prati uvijek izvanprizorna dinamična glazba. Ovim postupkom Golik naglašava komičnost situacije upravo zbog brzine prikazivanja kojom se jasnije iščitavaju odnosi među likovima te svaka dubina odnosa postaje plošna. Uz to, to je postupak koji se često upotrebljavao u slapstick komedijama kratkometražnog nijemog filma koja se razvijala tijekom 1910-ih i 1920-ih u Hollywoodu, a koji se temeljio na gegu, to jest, tučnjavama, potjerama i drugim vrstama fizičkog nadmetanja. Postupak ubrzanog kadra primjenjuje u sceni u dvorištu kojim prolazi zavodljiva gospodična Marijana, zatim u sceni u kojoj Franjo traži gospodina Fulira na kupalištu, a i u sceni potjere Franje i gospodina Fulira u blagovaonici oko stola. S obzirom na to da je film strukturiran kao dnevnik dječaka Perice (Tomislav Žganec) u kojem su zabilježeni događaji, i ovdje, jednako kao i u *Imam 2 mame i 2 tate*, Golik koristi metadijegetski glas. Pa i ovog su puta, kao i u Golikovom ranijem filmu, scene reducirane zvučnim prekidom dijaloga i prelaskom na izvanprizornu glazbu s obzirom na to da fokalizator Perica nije prisustvovao određenim trenucima, poput onog u kojem se Franjo (Franjo Majetić) i gospodin Fulir (Relja Bašić) mire u kafiću nakon svađe. Jednako kao i *Imam 2 mame i 2 tate*, Lučić (2017) ovaj film smješta u kategoriju ugođajno-ekspresivnog klasičnog filma zbog upotrebe scena koje ne doprinose razvitku radnje, nego stvaraju određenu atmosferu, poput scene u kojoj Perica na izletu lovi leptire. Što se tiče strukture, ona je više bliža epizodama, nego klasičnoj strukturi stilske konfiguracije u kojoj protagonist teži konkretnom cilju. Ovaj film se sastoji od malih ciljeva određenih likova, poput Fulirova da zavede Anu Šafranek (Mirjana Bohanec-Vidović) ili Franjeva cilja da spoji Fulira i tetu Minu (Mia Oremović). Zbog toga se film ne temelji na velikoj kompaktnoj strukturi, nego na odnosima određenih likova koji se konkretiziraju tijekom trenutaka koji slobodno naiđu, a ne koje oni sami izazovu. Tako Ana ne odlazi

potražiti gospodina Fulira nakon što je izostao s njihovog dogovorenog sastanka, a Franjo predlaže Fuliru brak s Minom nakon što ga slučajno sretne na ulici.

U usporedbi s komedijama koje su nastale tijekom šezdesetih može se reći kako su Golikove psihološki razrađenije i to zato što je koristio književni predložak u obliku romana. Za razliku od Vrdoljakova *Ljubav i poneka psovka* u kojem prevladavaju komične situacije bez ulaska u dublju problematiku, u Golikovim filmovima radnja polazi od obiteljskih odnosa te se komedija nadograđuje na probleme koje Golik ima potrebu izraziti. U tom tonu Škrabalo za film *Imam 2 mame i 2 tate* konstatira da je njime „Golik prvi put zabio svoju sondu pod kožu malograđanskog reda i samozadovoljstva, ali je pazio da pritom nikome ne nanese bol: on svoje junake ne izvrgava ruglu ali im ni ne povlađuje, nego nastoji kroz smiješak navoditi na preispitivanje rješenja koja se čine savršenima“ (Škrabalo 1984: 276). Golik, za razliku od mediteranske trilogije Obrada Gluščevića i Vrdoljakove komedije *Ljubav i poneka psovka* upotrebljava formalne, stilske elemente namijenjene žanru komedija s kojima još više naglašava komičnost situacije. Uzimajući u obzir spomenute karakteristike se može reći kako su njegove komedije s kraja 1960-ih zrelije od onih nastalih ranije. Golik na njih nije gledao kao komedije u kojima je važno ubaciti koje pjevanje, a koje se nalazi i u njegovim filmovima, ali i filmu *Ljubav i poneka psovka*, i filmovima Obrada Gluščevića, nego svako pjevanje, ali i geg, potkrijepiti psihološkim odnosom.

Koliko je Golik iskakao iz umjetničkih tendencija određenih razdoblja, govori i Škrabalo koji u *Između publike i države* (1984) konstatira da je u „vrijeme kad je u našem prevladavalo nastojanje da se savlada umijeće suvise filmske naracije, Golik je pribjegao poetski intoniranoj filmskoj stilizaciji (*Djevojka i hrast*), a u vrijeme nadmetanja autorskih osebnosti u baratanju estetskim alatom filmske ekspresije, napravio je majstorski primjerak neposredno pristupačnog filma koji s duhom i mjerom prenosi gledaocima svoju priču, tematsku slojevitost i humanu poruku“ (Škrabalo 1984: 275). Pa iako se Golik, kako i sam Škrabalo konstatira, suprotstavljao vladajućim modernističkim stilskim tendencijama, on se u razdoblju 1960-ih ipak priklonio tendenciji autorskog filma. I ne samo priklonio, nego i potvrdio vlastitu poetiku, od odabira tematskih jedinica koji uključuju prikaz teškog položaja žena, zanimanja za dječji svijet, ironiziranje odraslog svijeta i njihovih ideala, te težnje za prikazom problema malog čovjeka do formalne funkcije filmskih alata koje upotrebljava u skladu sa žanrovskim odabirom filma. Prema tome bi se moglo reći kako se Golik ne suprotstavlja tendenciji autorstva koja je tada prevladavala u kinematografiji. On ju slijedi na autentičan način, jedino je razlika što ju slijedi onako kako je primjereno njegovoj tadašnjoj

viziji, kroz komediju, grotesku i ironiju. Istu tezu potvrđuje i Gilić (Gilić: 2011: 98) koji ne vidi ništa čudno u populizmu kao autorskoj orijentaciji s obzirom na to da se takva kombinacija može pronaći u filmovima Branka Bauera u 1950-im i filmovima Nikole Tanhofera.

8. Hrvatska kinematografija 1970-ih

1970-e su u sebe sažele stilske tendencije prošlih razdoblja, od žanrovske ratne 1940-ih, klasične 1950-ih i modernističke i autorske 1960-ih. Slična stvar se dogodila i u organizacijskom smislu pa „kinematografija sedamdesetih godina teško može biti sažeta u jednu kratku i rječitu sintagmu, poput 'državne' iz četrdesetih, 'producentske' iz pedesetih i 'autorske' iz šezdesetih godina“ (Škrabalo 1984: 294). To bi značilo da su se sva tri načina izmjenjivala u proizvodnji filmova. Država nije financirala često, a kad se to dogodilo, pažljivo je odabirala autore i to one koji su se već prije potvrdili na tržištu. Producentska funkcija dosegla je do najma opreme ili financijskog dopunjavanja projekata te često nije bila u mogućnosti preuzeti cijeli teret proizvodnje filmova. U pojednostavljenoj verziji, prema Škrabalu, film „se našao u procijepu između publike i države: i jedni i drugi ga žele, trebaju, ponekad i vole, ali ni jedna od tih dviju 'strana' nije u stanju ili nema volje da ga preuzme na brigu u potpunosti“ (ibid. 295). Kao posljedicu vladavine autorskog filma u 1960-ima, u ovom desetljeću dolazi do njegovog opadanja te raste raširenost žanrovskog filma. Gilić (2011) tadašnju kinematografiju isto dijeli na državni dio i dio koji uključuje subverzivne umjetnike. Žanrovski orijentirani autori i modernistički našli na obje strane zamišljene linije što je Giliću zanimljivo utoliko što ne dolazi do jasne podjele, što na primjer žanrovci Obrad Gluščević i Mate Relja nisu isto što i državni žanrovac Veljko Bulajić sa svojim spektaklom *Bitka na Neretvi*. Jednako tako, pojedini filmovi iz tog razdoblja se teže svrstavaju u modernistički ili žanrovski modus, poput onih Kreše Golika. Prema tome, kinematografsko razdoblje 1970-e se može podijeliti na modernističko i žanrovsko, ali sa sviješću da jedno ne isključuje drugo.

Izlažući 1970-e u hrvatskoj kinematografiji, Škrabalo (1984) ne ističe puno pojedinih filmova koji bi prezentirali razdoblje, kao što je to radio opisujući prijašnje dekade. Najveću pozornost daje filmu *Bitka na Neretvi* te filmu *Okupacija u 26 slika* (1978), dok druge filmove uglavnom nabroja bez da dublje ulazi u njihovu analizu. U Škrabalovom pristupu prema 1970-ima u kojem se ne pridaje veći značaj pojedinoj grupi filmova koji bi stilski

ocrtali razdoblje, nadzire se problem periodizacije koja teži što jasnijoj podjeli i povijesnoj diferencijaciji razdoblja. No, zato Gilić (2011) radi jasniju podjelu na modernističke i autorske filmove te žanrovske kao nastavljače iz prošlih desetljeća.

8.1. Modernizam i žanrovski film u 1970-ima

Značajniji autori modernističkih stilskih tendencija koji su se afirmirali tijekom 1970-ih su Tomislav Radić, Lordan Zafranović, Rajko Grlić, dok su Antun Vrdoljak, Ante Babaja, Fadil Hadžić, Vatroslav Mimica i Veljko Bulajić nastavili rad na modernističkim filmovima, ili pak koristili karakteristike modernističkih filmova u svojim klasičnim poput Bulajićevog *Atentat u Sarajevu* (1975) ili Mimičinog filma *Seljačka buna 1573* (1975). Zafranović se kao učenik „praške škole“ afirmirao filmom *Okupacija u 26 slika* u kojem je opisao kako su se ljudi različitih klasa i nacija snalazili u Drugom svjetskom ratu. Radnja je smještena u Dubrovnik u kojem su se strahote rata odrazile na prijateljstvo tri mladića čiji se bliski odnos poremetio kada su sva trojica izrazila svoje političke preferencije. Talijan Toni postao je fašist, Židov Miho je izbačen iz kluba za mačevanje, a kasnije postao antifašist, a Hrvat Niko postao komunist i zagovaratelj antifašizma. Kao najveću vrijednost filma Gilić (2011) ističe kameru Karpa Aćimovića Godine koja vožnjama razloma prizore. Ante Babaja nastavio je raditi filmove u skladu sa svojim autorskim modernističkim potpisom te u ovom razdoblju snimio film *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) prema istoimenom romanu Slobodana Novaka. Kako Gilić ističe, taj su film „političari znali uspoređivati sa srpskim novim valom“ (Gilić 2011: 110). Ista usporedba se dogodila i s filmom *Muke po Mati* (1975) Lordana Zafranovića u kojem se poetike „modernizma i crnog vala jasno spaja s, u nas veoma rijetkom, žanrovskom orijentacijom sportske drame“ (ibid. 111). Uz njega, u modernističkom modusu nastaje i film *Mećava* (1977) Antuna Vrdoljaka. Česta odlika modernističkih filmova u 1970-ima bila je dokumentarističnost. Film *Lov na jelene* (1972) Fadila Hadžića je „postupno išao u pravcu naturalističke (dokumentarističke) poetike crnog vala“ (ibid. 110), dok se prvi igrani film Petra Krelje *Godišnja doba* (1979) „naslanja izravno na redateljeve dokumentarističke radove“ (ibid. 111). Dokumentaristički stil u igranom filmu upotrebio je i kazališni redatelj Tomislav Radić u filmu *Živa istina* (1972) u tolikoj mjeri da je „zbunio mnoge gledatelje, došavši do same granice kulturnog skandala jer se nekima učinilo da je riječ o amaterizmu nevjeste i prljave montaže, umjesto o profinjnom modernizmu usmjerenom na prikaz osjećajnosti prožet inteligentnom ironijom“ (ibid. 104). Radić se kao redatelj nastavlja

razvijati u tonu modernizma pa osim dokumentarističkog stila, upotrebljava i televizijski u filmu *Timon* (1973). U ranom razdoblju stvaralaštva, stilski je Radiću blizak Rajko Grlić koji je igranim prvijencem *Kud puklo da puklo* (1974) također upotrijebio dokumentaristički stil, konkretnije, novinarski anketni stil pomoću kojeg likovi od svojih sugrađana traže konkretne savjete. Naime, oni kameru najprije koriste kako bi snimili vlastiti život, da bi je nakratko okrenuli prema pučanstvu i od njih tražili odgovore na to gdje stanovati i kako preživjeti kao mladi par s djetetom. Osim spoja srpskog crnog vala te dokumentarizma, modernistički stil je u to vrijeme bio protkan i žanrovskim stilskim elementima. Spoj modernističkog stila i horora predstavlja film *Izbavitelj* (1976) redatelja Krste Papića, a za primjer modernističkog stila i povijesnog žanra uzimaju se filmovi *Seljačka buna 1573*, Vatroslava Mimice i *Atentat u Sarajevu* Veljka Bulajića.

1970-e su bile iznimno plodne za žanr dječjeg filma. U to vrijeme nastali su klasici poput filma *Družba Pere Kvržice* (1970) Vladimira Tadeja, *Vuk samotnjak* (1972) te *Kapetan Mikula Mali* (1974) redatelja Obrada Gluščevića kao i *Vlak u snijegu* (1976) Mate Relje. Istovremeno se nastavila produkcija partizanskih filmova poput filma *Pakleni otok* (1979) Vladimira Tadeja i *Operacija stadion* (1977) Dušana Vukotića.

8.2. Krešo Golik u 1970-ima

Krešo Golik se u hrvatskoj kinematografiji ističe kao redatelj koji je radio filmove najprije misleći na publiku. Njegova su najpoznatija dijela s kraja 1960-ih filmovi obiteljske tematike s ponekim pjevanjima bez naglaska na formu koja bi ometala praćenje radnje filma. Škrabalo (2006) Goliku posvećuje poglavlje s naslovom „Filmotvorac koji je volio svoju publiku“, dok u istom tekstu citira samog Golika¹⁰ koji u svojoj poetici potvrđuje važnost publike u oblikovanju značenja filma kao umjetničkog djela. Takav način razmišljanja tijekom 1970-ih odražava se i u četiri filma koje je snimio u tom vremenskom razdoblju. Prema tematici mogu se podijeliti na dva dijela, na grad u kojem se prikazuje odnos mladih s većom usredotočenošću na žene i na selo u kojem se prikazuje odnosi između muškaraca. *Živjeti od ljubavi* (1973) pripada prvoj grupi te se radnja prostorno odvija na relaciji selo-grad, a tematski na odnosu mlade studentice Minje (Vlasta Knezović) i studenta Davora (Rade Šerbedžija). S obzirom na to da je on ostao bez stričeve novčane potpore, Minja

¹⁰ „Film ima smisla samo ako ga mnogi dožive. Zaludu filmu i najplemenitije težnje i poruke ako ga nitko ne gleda” (Škrabalo 2006: 191).

prekida studij i odlazi u Crnu Lokvu raditi kao učiteljica kako bi mu novčanom potporom omogućila nastavak studiranja. No, udaljenost jednog od drugog i njegova nevjera uzrokuju razočarenje i raspad ljubavnog odnosa. Melodrama *Ljubica* (1978) na sličan način oslikava sudbine žena koje su polagale nade u ljubav. Junakinja Ljubica (Božidarka Frait) je majka u srednjim godinama koja u školi uči gluhonijemu djetu pravilnom govoru. Vikendima odlazi na selo roditeljima svojeg muža kako bi posjetila sina koji ne može s njom živjeti u gradu. Njezin muž, od kojeg se rastaje, radi u Njemačkoj pa se ona upušta u dinamičnu vezu sa Zlatkom (Ivan Stančić), mladim studentom stomatologije.

Oba spomenuta filma na drugačiji način ocrtavaju položaj žena u društvu ili u bračnom te obiteljskom odnosu. No, može se reći kako je među njima film *Ljubica* zrelo djelo koje oprezno, ali precizno ulazi u slojevit svijet majke, zaposlene žene koja si na trenutak u životu dopušta sreću, pa bilo to i s mladim studentom. Siže filma je razlomljen na dva vremenska razdoblja. Radnja započinje scenom u kojoj Zlatko posjeti Ljubicu u njezinom stanu u kojem se već nalazi njezin muž koji se vratio iz inozemstva. I od tog trenutka kreće analepsa kojom se ulazi u odnos Ljubice i Zlatka, od samog početka pa do kraja. Film se u hrvatskoj historiografiji često zanemaruje. Gilić (2011) primjećuje uvjerljivu karakterizaciju, Škrabalo (2006) pak film *Ljubica*, s obzirom na temu ženske sudbine, povezuje s Golikovim dokumentarnim filmovima, dok Krelja (1997) ipak potvrđuje njegovu kvalitetu. Lučić film smješta u modernistički stil, preciznije u realistički koji se „oslanja na objektivni, hinjeno nepristran prikaz često urbanog ambijenta, životnih problema i svakodnevice likova koji su tim suvremenim, modernim okolišem determinirani“ (Lučić 2017: 192). Golik režijskim postupcima zaista teži što jasnijem profiliranju lika Ljubice kao samostalne, duboko osjećajne žene te kao žene koja se nalazi na rubu promjene svog života. Posebno se ističu one scene u kojima je lik Ljubice sam u kadru, poput scene u tramvaju koja podsjeća na onu iz filma *Od 3 do 22* u kojem lik Smilje jednako tako odsutno stoji okružena putnicima čime se podcrtava otuđenost čovjeka u urbanoj sredini. Jednako je upečatljiva scena Ljubičina slušanja Vivaldijeve skladbe „Zima“, bilo kad je sama u stanu sa svojim radijem ili kad je s njom Zlatko. Golik je minimalno kadrira te se u modernističkom stilu zadržava na blizu planu lika Ljubice i nakon što je informacija prenijeta. U sličnom postupku je snimljena scena Ljubice u kafiću u kojem ona pokušava popiti kavu dok joj se udvara muškarac sa susjednog stola. Trenutak je snimljen s vanjske strane te se Ljubica i spomenuti događaj prikazuju u distanci, bez da se ulazi u dijalog ili zvuk prostora u kojem se nalazi. Ali se upravo zbog toga jasno primjećuje Ljubičin nelagodan pogled prema van. Na samom kraju

Golik izlaže Ljubičin novi život sa sinom u gradu. On ga razloma na nekoliko scena, to jest, na njezino ustajanje, pospremanje stana, oblačenje i ostavljanje sina u vrtiću, zatim odlazak na posao, učenje djece i na kraju boravak u parku sa sinom. Scene su pritom kratke s minimalnim dijalozima dok se naglasak stavlja na Ljubičino kretanje koje je potkrijepljeno prizornim zvukom radija ili izvanprizornom klasičnom, ali dinamičnom glazbom kojom se dočarava užurbanost života u gradu. Krelja (1997) uočava da je Golik upravo tu užurbanost gradskog života i usamljenost Ljubice oblikovao vežući dokumentaristički snimljene scene s onim igranim, poput scena u kojima se „spram sretnih trenutaka rada s oštećenom djecom – ugrađenih u film na način ogoljelih inserata i posve dokumentarno – ustoličila njezina posvemašnja samoća koju pojačava skromna intimnost njezina iznajmljena stana“ (Krelja 1997: 69). Nadmetanje dokumentarnog i igranog u filmu javlja se na razini gdje „dokumentarno određuje sumornu domenu Ljubičine egzistencije: jednom zadani okviri življenja – krajnje oskudni i neumoljivo bezlični – monotono se ponavljaju. Igrano bi pak u Ljubičinu životu htjelo imati svoju prošlost, a nema je ili joj se javlja u nekim zdrobljenim i iskidanim fragmentima (Krelja 1997: 71). Golik je film radio prema scenariju Gorana Massota dok je na njemu dramaturški surađivao s Ivom Škrabalom. U sadržajnom smislu je zanimljivo primijetiti kako odnos Ljubice i njezina muža nije loš. Ona se od njega rastaje zbog toga što ju je ostavio samu, a ne, na primjer, zbog obiteljskog nasilja ili preljuba. Moglo bi se čak i zaključiti kako bi Ljubica trebala biti sretna sa svojim životom jer njezin muž u inozemstvu zarađuje za stan. U tom bi se slučaju preljub promatrao kao njezina pogreška i uzrok propasti života i odnosa s mužem. No, Golik ipak staje na Ljubičinu stranu tako što ne zanemaruje njezin osjećaj samoće i činjenice da je nesretna te odobrava ulazak u vezu s mladim čovjekom, unatoč tome što je ta veza već na početku osuđena na propast zbog razlike u karakterima, to jest, njegovog napadnog i predatorskog ponašanja naspram njezine zrelosti i potrage za sigurnom bliskošću. Golikova podrška se podcrtava i kamerom koja „nesklona dramatizaciji otužnih događaja u životu jedne žene, ipak je tihim saveznikom Ljubičina odmjerena ponašanja“ (Krelja 1997: 71).

U *Živjeti od ljubavi* Golik uvodi fabularnu razlomljenost, no s manje vještina kao u kasnijem filmu *Ljubica*. U ovom slučaju preklapanje prošlosti i sadašnjosti naglašava idealiziranu sreću koju su Minja i Davor živjeli naspram polaganog otuđenja jednog od drugog kasnije u radnji. Prolepsom se melodramatski naglašava polarnost početne i krajnje pozicije njihovog odnosa. No, u filmu *Ljubica* Golik razlamanjem radnje postepeno otkriva višeslojnost Ljubičina samotnog života i odnosa s mužem, a ne početne „bijeće“ i krajnje

„crne“ pozicije. U *Živjeti od ljubavi*, skokovi u budućnost ponekad sadržajno podcrtavaju ranije prikazanu scenu. Tako Minja kaže kako sigurno neće otići u provinciju raditi kao učiteljica dok se odmah u sljedećoj sceni prikazuje njezino putovanje vlakom u tu istu provinciju. Sličan teatralni element se može naći i u sceni u kojoj drug Medan, vozeći automobil, negoduje zbog toga što nitko nije Minju dočekao na kolodvoru pa kaže kako mještani ipak nisu divljaci dok istovremeno ispred auta neoprezno istrče djeca. Pa i scena slučajnog brisanja Davorova glasa s magnetne vrpce kao simbola prekida njihove ljubavi, potkrepljuje naivnu režiju ovog filma.

Škrabalo (2006) filmove *Ljubica* i *Živjeti od ljubavi* opisuje kao Golikove feminističke filmove, za razliku od filmova *Razmeđa* (1973) i *Pucanj* (1977) rađenih prema scenarijima Mirka Sabolovića, a koji tematiziraju seljaštvo i odnose između Hrvata i Srba. Gilić (2011) *Razmeđa*, zajedno s filmom *Ljubica*, povezuje sa srpskim crnim valom upravo zbog duboke karakterizacije koju Golik većinski u oba slučaja izražava modernističkim redateljskim postupkom zadržavanja kadra na liku i nakon što se prenijela informacija. U primjeru *Razmeđa* to su scene lika Paje (Pavle Vuisić) kojeg Golik u samo prvih deset minuta filma prikazuje kako radi na polju i oko kuće, dok kasnije uvodi radnju odnosa sina i oca. Držeći scenu dulje nego je potrebno, Golik poentira dugotrajnost i teškoću rada na selu, kao i Pajinu fizičku bol i oslabljenost tijela. Film i dalje pripada klasičnom, konkretnije, reduciranom stilu koji se prepoznaje po „većem broju narativno nefunkcionalnih elemenata pri prezentaciji priče (bilo opisnih, ugođajno-ekspresivnih, subjektivno-ekspresivnih, simboličkih ili dekorativnih) i odveć retardiranoj kompoziciji izlaganja“ (Lučić 2017: 169). U primjeru *Razmeđa*, koji se kategorizira kao portretni film, uočava se ekstenzivna upotreba već spomenutih opisnih scena koje služe u oslikavanju glavnog junaka i njegova okoliša u kojem obitava.

S druge strane, u filmu *Pucanj*, koji Lučić (2017) uvrštava u dramski klasični film, ne dolazi do režijskog postupka kojim se podcrtava ili simbolizira određenja radnja ili ugođaj, nego se njome postupcima klasične konfiguracije uz dodatna melodramatska rješenja izražava netrpeljivost dviju susjednih kuća. Radnja je smještena u selo i temelji se na prijateljstvu Srbina Petra i Hrvata Tome, čiji je odnos stavljen na kušnju kada se u šumi tijekom lova dogodi nesreća u kojoj strada Petar. Mještani sela u događaju odmah pokušavaju pronaći pravog krivca i motivaciju Tomina slučajnog pucnja. No, čak ni selo, ni netrpeljivost njihovih obiteljskih članova ne mogu poljuljati dugogodišnji odnos Tome Bradića (Božidar Orešković) i Petra Zorića (Marko Nikolić). Kao u filmovima *Ljubica* i *Živjeti od ljubavi*, i u

ovom filmu Golik uvodi analepsu koja se javlja u obliku subjektivnog kadra. Petar se u jednom trenutku prisjeća svoje mame koja mu govori kako ne treba vjerovati Bradićima, dok se Tomo u zatvoru prisjeća trenutka u kojem mu otac priopćava da ga je Petar za sve okrivio. Golik analepsama ne daje novu dimenziju radnji nego podcrtava već prenijete informacije. Takav naivan odabir režije prikladniji je za televizijski format u sklopu kojeg je Golik i radio film. Pa bez obzira na medij, on je u filmovima *Ljubica* i *Razmeđa* koje je također radio za televiziju, demonstrirao zrelija režijska rješenja od onih upotrebljenih u filmu *Pucanj*.

Moglo bi se reći kako je Golik u 1970-ima ostvario dva vrijedna filmska ostvarenja, *Ljubica* i *Razmeđa*, upravo zbog modernističkog prikaza teškog unutarnjeg stanja likova te manje vrijedna *Živjeti od ljubavi* i *Pucanj* zbog režijski rješenja koja pogoduju žanrovskim stereotipima melodrame. Golik se teško može smjestiti u kontekst hrvatskog filma 1970-ih upravo zbog samog razdoblja u kojem se ne može odrediti jedna dominantna struja stvaralaštva. Pa ipak njegovi filmovi gradske tematike, *Živjeti od ljubavi* i *Ljubica* pripadaju skupu filmova koji su dominirali u sedamdesetima, to jest, socijalnim feljtonima „o suvremenim društvenim pojavama prilično marginalnog značenja, u kojima se više-manje fingira stanovita kritičnost koja zapravo rijetko koga uzbuđuje“ (Škrabalo 1984: 299). Neke od filmova koje Škrabalo (1984) tu smješta su *Živjeti od ljubavi*, *Deps* (1974) Antuna Vrdoljaka, *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (1978) Vatroslava Mimice, *Usporeno kretanje* (1979) Vanče Kljakovića, *Kud puklo da puklo* (1974) Rajka Grlića, *Kuća* (1975) Bogdana Žižića te *Živi bili pa vidjeli* (1979) Brune Gamulina i Milivoja Puhlovskog.

9. Krešo Golik u 1980-ima

Deset godina nakon filma *Ljubica*, Golik radi svoj posljednji cjelovečernji igrani film, *Vila Orhideja* (1988). U stilskom opredjeljenju film se nastavlja na (proto)modernistički *Djevojka i hrast* te modernističke *Razmeđa* i *Ljubica*. No, čak i u njihovom kontekstu, *Vila Orhideja* je ponešto drugačiji film s obzirom na to da priziva nadrealističke karakteristike, za razliku od naturalističkih koji sačinjavaju filmove *Djevojka i hrast* i *Razmeđa*. U središtu radnje nalazi se pisac Boris (René Medvešek) koji se nakon četrnaest godina vrati u selo Košarje kod svog ujaka (Zlatko Crnković) kako bi napisao roman *Orhideja* inspiriran događajima iz prošlosti. Kao dječak, Boris je često provodio vrijeme na selu i bio očaran prvom susjedom iz dvorca „Vila Orhideja“, mladom, lijepom i plavokosom, nalik Botticellijevoj Veneri, Julijom. Ime također asocira na Shakespeareovu Juliju - simbola čiste i

nevine ljubavi. U Borisu se nakon čestih druženja, unatoč tome što je bio nešto mlađi od nje, prema njoj probudila ljubav koja godinama nije jenjavala. Nakon četrnaest godina, kada se ponovno vratio na ladanje, ona se još više rasplamsala te ga dovela do ruba razuma. Osim nadrealističkih, to jest, priviđanja Julije, filmom se provlače i ekspresionistički elementi kao u sceni grmljavine koja najavljuje dolazak Kasapa, starijeg udvarača i obiteljskog neprijatelja kojeg se Julija boji.

Film *Vila Orhideja* oslanja se na književnost 19. stoljeća, konkretnije na vrijeme romantizma u kojem se provlače „idejna i stilsko-poetička obilježja – kultiviranje stvaralačke slobode, propitkivanje naravi i statusa umjetničkog stvaralaštva, kult genija, iracionalizam, fantazija, fantastika, emocionalizam u kult 'strasti', demonizam, koncepcija dvaju svjetova, romantička ironija, zanimanje za nacionalne (pučke) forme života i stvaralaštva, historizam, egzotika, sinkretizam, energetizam, magijsko razumijevanje prirode“ (Užarević 2008: 9). U Golikovom filmu se može pronaći većina spomenutih elemenata, posebno onih vezanih uz fantastiku, ali i tematske jedinice koje se odnose na nedostižnu ljubav, zatim gotički elementi poput čudovišnih likova, kao ludog Martina koji već dugi niz godina čuva imanje dvorca te misterioznih događaja koji se odvijaju u zapuštenim dvorcima i ostalim mračnim prostorijama poput tavana ili podruma. „Vila Orhideja“ je jedan od tih dvoraca za kojeg teta Klara kaže da je uklet, kojeg čuvaju opasni psi, a i u čijem podrumu se odvijaju tajni sastanci važnih ljudi u selu. U podrumu će se dogoditi i ubojstvo. A u šumi, još jednom prepoznatljivom prostoru romantizma, nalazi se misteriozna grupa razbojnika koja pljačka imanja.

Stilski film pripada subjektivno-ekspresivnom klasičnom stilu (Lučić, 2017) s obzirom na to da prati unutarnja previranja junaka Borisa. Na ulasku u selo Košarje, Boris gleda kroz prozor vlaka te ugleda jahača koji ga podsjeti na trenutak kad je trčao za Julijom koja je jahala konja. Scena se prikazuje usporenom slikom te je osvijetljena u visokom ključu kojim se naglašava retrospekcija u obliku junakova prisjećanja. Julija se ujedno pojavi u sjenici usred livade te u kinu na sjedalju kraj Borisa. Nju nitko ne vidi osim Borisa čime se potvrđuje unutarnja fokalizacija na kojoj se film bazira. Prema tome, osim što su subjektivno-ekspresivni elementi upotrebljeni u postupcima predočavanja, oni su važni i za narativno izlaganje. Borisova odluke i postupci motivirani su njegovim unutarnjim stanjem. Pa kad u automobilu u prolazu ugleda Kasapovu ženu koja ima plavu kosu kao i Julija, njegove projekcije se intenziviraju te strastvenije prione na to da je pronađe i spasi iz braka. S obzirom na to da u temelju pripada klasičnom stilu, filmom se provlače paralelne linije poput

Borisova odnosa s Irenom, i njegov odnos s ujakom i njegovom ženom Klarom koji su važni u ocrtavanju Borisove prošlosti i sadašnjosti. Uz to „likovi su smješteni u realistički motiviran okoliš koji će izravno utjecati na djelovanje junaka i njegove zamišljene aktivnosti“ (Lučić, 2017: 166). Slično primjećuje i Krelja (1997) kada se osvrće na Golikov odabir realističkog stila za razliku od naglašene stilizacije koja je tipična u sličnim filmovima. Prema tome, unatoč ekspresionističkim i nadrealističkim elementima koji su utkani u film, režija je dosljedna klasičnoj stilskoj konfiguraciji pa u skladu s time dinamična, i misteriozna glazba podcrtava Borisovo špijuniranje dvorca „Vila Orhideje“, dok pokreti kamere i montažni sklopovi poštuju načelo idealne vizure, unatoč snovitoj fotografiji i kameri koja teži stilizaciji.

Vila Orhideja, kao i Golikovi filmovi iz 1970-ih, nije dostigao onu prepoznatljivost filmova s kraja 1960-ih što primjećuje Krelja (1997) kada kaže da u trenutku njegova pojavljivanja „gotovo svi povjerovali su da je ugledni autor radikalno okrenuo leđa svojem vlastitom poimanju filma“ (Krelja 1997: 72). Škrabalo (1998) u najvećem postotku opisuje sadržaj filma dok Krelja (1997) filmu pristupa na pomalo poetičan način povezujući radnju s Golikom kao osobom koji se u liku Borisa „htio i sam pokazati, dopustivši nam da zavirimo u skrivene pretince njegova stvaralačkoga bića“ (Krelja 1997: 73). S druge strane, Gilić u pregledu povijesti hrvatskog igranog film (2011) ni ne spominje film *Vila Orhideja* čime se potvrđuje njegova slaba recepcija kod kritike.

9.1. Hrvatski film u 80-ima

80-e su u hrvatskoj kinematografiji, predvođene filmovima Zorana Tadića, okarakterizirane kao desetljeće žanrovskog filma, ali i kao desetljeće u kojem su se afirmirali autori *praške škole*¹¹, Lordan Zafranović i Rajko Grlić. Zafranović je „tijekom osamdesetih godina snimio cijeli niz pretencioznih filmova nejednake kvalitete, potvrđujući u njima svoje ambicije da bude moderan i za jugokomunistički poredak politički ispravan autor“ (Škrabalo 1998: 400). Prvi od njih je *Pad Italije* (1981) nakon čega je slijedio film *Ujed anđela* (1984) te raskošan *Večernja zvona* (1986). I posljednji film tog razdoblja *Aloha – praznik kurvi* (1988) nije po Škrabalu donio ništa novo te se Zafranović „opet potvrdio kao autor sklon estetskom i intelektualnom pozerstvu, darovit za ekspresivne kadrove i poneku dojmljivu

¹¹ Pod pojmom praške škole u filmskom kontekstu se podrazumijeva rad redatelja koji su se obrazovali u filmskoj školi u Pragu - FAMU (Filmová a televizní fakulta, Akademie múzických umění).

sekvencu, ali sumnjivog ukusa i nedovoljno pouzdan za gradnju uvjerljive dramaturgije i kompaktne filmske cjeline (ibid. 403). Kod publike i kritike su bolje prošli filmovi Rajka Grlića koji je na početku 80-ih snimio film *Samo jednom se ljubi* (1981) čija se radnja temelji na ljubavnom odnosu osuđenom na propast. Zbog nekonvencionalnog pristupa temi, Škrabalo (1998) film uvrštava u elitistički populizam. I sljedeći Grlićev film *U raljama života* (1984) bavi se ljubavnim odnosom dviju žena koje su u potrazi za pravim muškarcima. Grlić se i ovdje poigrava s široko rasprostranjenom temom ljubavnih odnosa pristupajući joj ironijski, i ne samo njoj, nego i cijeloj kulturi filozofije koja proizlazi iz ženskih časopisa tako što „kroz cijeli film ironizira i široko rasprostranjen kič u svakodnevnom životu i život pretvoren u kič“ (Škrabalo 1998: 405). *Za sreću je potrebno dvoje* (1985) je treći Grlićev film tog desetljeća koji je više išao u smjeru socijalne kritike, a manje u smjeru melodrame ili njezine ironizacije, kao prethodni film. No, s filmom *Đavolji raj – ono ljeto bijelih ruža* (1989) Grlić je potvrdio svoju reputaciju na domaćem terenu, ali dijelom i na međunarodnom.

Zoran Tadić je tijekom 80-ih snimio šest filmova zbog čega je postao najplodniji autor tog razdoblja. Iznimno vrijednim smatra se *Ritam zločina* (1981) koji je snimljen prema pripovijetki Pavla Pavličića *Dobri duh Zagreba*. Radnja se temelji na odnosu Ivica i njegovog sustanara statističara Fabijana koji prati statistiku zločina te je u mogućnosti predvidjeti novi zločin, ali i vlastitu smrt. Gilić (2011) vrijednost filma, osim u minimalističkoj i uvjerljivoj glumi Fabijana Šovagovića, Ivica Vidovića te Božidarke Frait, vidi u skladu dokumentarističkog prikaza svijeta malih ljudi te starih zagrebačkih četvrti i formalne upotrebe osvjetljenja „suprotnog žanrovskim i klasičnofabularnim konvencijama, sličnog poetici francuskih novovalovaca“ (Gilić 2011: 125). Sa sličnim žanrovskim karakteristikama trilera i horora, ali i društvene kritike Tadić je snimio *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) i *Orao* (1990).

Redatelji koji su također obilježili žanrovske 80-e su Dejan Šorak sa svojim filmovima *Mala pljačka vlaka* (1984), parodijom vesterna, *Oficir s ružom* (1987), sentimentalnom dramom te filmom *Krvopijci* (1989), parafraze vampirskog filma. Uz njega, Petar Krelja je snimio *Vlakom prema jugu* (1981), očitu posvetu Golikovom filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, a kasnije i filma *Stela* (1990). S obzirom na to da su u ovom razdoblju često snimali žanrovski filmovi, Golikov *Vila Orhideja* kao film koji nije moguće smjestiti u određeni žanr, osim možda u melodramu s elementima misterije, iskače iz konteksta vremena. Sličan film koji je snimljen u to vrijeme je *Ljeto za sjećanje* (1990), prema predlošku novele Antuna Gustava Matoša, u režiji Brune Gamulina koji je debitirao s filmom

Živi bili pa vidjeli u suradnji s Milivojem Puhlovskim. Jednako kao i Golikov film, i ovaj je smješten u povijesno razdoblje, točnije u vrijeme s kraja 19. stoljeća te prati odrastanje i ljubavni odnos gimnazijalca Gustava i desetogodišnje djevojčice, kao i nedostižni ljubavni odnos umjetnika i grofice. Pa filmovi dijele i mjesto odvijanja radnje, to jest, ladanje koje u slučaju Gamulina postaje prostor zabave i ljetnog uživanja te prostor u kojem Gustav doživljava svoju zrelost. Kod Golika ladanje za pisca Borisa postaje mjesto susreta mašte i stvarnosti, neutaživih želja, ali i njegove propasti i smrti.

10. Zaključak

U opisu filmske poetike „autorskog filma“ Gilić (2011) naglašava dva pridjeva koja se vežu za njega– individualno i inovativno. Wollen (1972) pak uz individualnost veže i promjenjivost kao još jednu karakteristiku autorstva te zaključuje kako filmsko djelo autora ne smije biti samo formalno, nego mora imati semantičku vrijednost s čime se slaže i Truffaut (1976) u čijoj tvrdnji stoji da formalne značajke filma mogu biti odraz redateljeva razmišljanja o svijetu, ali i njega samoga. Kod autorske poetike Kreše Golika pronalaze se sve spomenute karakteristike unatoč tome što nije pisao scenarije, osim za film *Živjeti od ljubavi*. No, važno je napomenuti kako je pomno birao priču koju će snimati. Prema tome, karakteristika individualnosti se veže uz njega s obzirom na to što je svoje filmove oblikovao prema vlastitim razmišljanjima i željama. Pa čak i kada je radio film koji mu je bio dodijeljen, kao što je radio *Plavi 9*, u njega je umetnuo svoja „namigivanja“, što znači da je imao potrebu izraziti svoje mišljenje i produbiti značenje filma svojom vizijom uz onu koja je bila napisana u scenariju. Golik je u smislu inovacije, koja je također jedno obilježje autorske poetike, u hrvatsku kinematografiju uveo stilizacijski populizam gdje se stilizacijski odnosi na preciznu režiju komičnih dijelova te precizno profiliranje likova, ali i na dobar omjer tragičnosti i komedije, kao i oblikovanje tragičnih trenutaka kao komičnih, poput egzistencijalne praznine likova u *Tko pjeva zlo ne misli*, ili izdvajanje brata Draška iz avanturističkih obiteljskih trenutaka koje Đuro proživljava sa svojim ocem u *Imam 2 mame i 2 tate*. Ipak, autorska se vrijednost Kreše Golika krije u njegovoj promjenjivosti, u proizvodnji filmova koji se stilski razlikuju dok se istovremeno u njima ponavljaju tematske jedinice koje je Golik imao potrebu izraziti, poput položaja žena, prikaza dječjeg svijeta u obiteljskoj zajednici, onu istu koju je u isto vrijeme ironizirao i čiju je propast prikazao u filmovima iz 70-ih – *Razmeđa*, *Živjeti od ljubavi*, *Ljubica* pa i u filmu *Pucanj*. Golikova

zaokupiranost temom obitelji ne jenjava ni u filmu *Vila Orhideja* gdje kroz lik Borisa ulazi u nemogućnost ostvarivanja jedne, te se obiteljska tema provlači kroz lik Julije koju je obitelj zbog dugova odbacila i primorala na odlazak u inozemstvo. Prikazujući obiteljsku „idilu“ Golik veliku pozornost pridaje djeci tako što im dodjeljuje funkciju promatrača te preko njihovih nevinih pogleda prikazuje nerazumljiv svijet odraslih. Djeca su često i žrtve obiteljskih svađa kao u filmu *Pucanj, Djevojka i hrast* te svakako *Imam 2 mame i 2 tate*. Dječjoj iskrenosti se suprotstavlja strukturiran i naoko posložen svijet odraslih. Kroz djecu Golik izražava i apsurd odraslog svijeta koji često putuje mimo iskrenih osjećaja i dubokih želja te jasne komunikacije. Osim obitelji i djece, Golik proučava i odnos pojedinca i kolektiva. Već se u prvom igranom filmu *Plavi 9* bavi pitanjem odnosa Nene i njezinih drugova u školi te Fabrisa i nogometne momčadi, a u filmu *Pucanj* dijeli selo i dvije obitelji na dvije suprotstavljene strane. Odnos društva i pojedinca tema je i filma *Djevojka i hrast* gdje je Smilja osuđena na dobrobit sela, ali tu se nakon Ivanova ubojstva stvara odnos Smiljinog sela sa susjednim. Za Golikov opus se kao još jedan motiv veže i spomenuti prikaz žena. One su u njegovim filmovima zrelog karaktera, željne bliskosti, osuđene na patrijarhat koji ih sputava u ostvarenju životnih snova. Golik im režijski povlađuje. Dok bi Nena trebala biti negativka, Golik je, prikazujući kolektiv kao prijatnju, stao na njezinu stranu. Minja postaje junakinja koja u *Živjeti od ljubavi* ostavlja studij i financijski uzdržava Davora. U Golikovoj interpretaciji muško-ženskih odnosa, Minja postaje onaj snažniji spol. Vrhunac pogleda na položaj žena svakako je film *Ljubica* čijoj istoimenoj junakinji režijski pristupa s dugim kadrovima, čestim pokretima kamere te je mizanscenski smješta u urbanu sredinu čime naglašava njezinu usamljenost i odvojenost od svijeta dok ujedno dugim blizu kadrovima jasno i točno ulazi u njezino višeslojno psihičko stanje.

Spomenuti motivi provlače se kroz sve Golikove filmove te postaju poveznica jednog s drugim. Iz te vizure tada nije teško pojmiti da je filmove režirala jedna osoba, da je film u naglašenoj crno bijeloj fotografiji *Djevojka i hrast* djelo istog redatelja kao i *Imam 2 mame i 2 tate*. Zbog toga je bitno naglasiti da Golikova režija ide u korak sa sadržajem. Tako krševito polje i jasni oprečni karakteri likova pogoduju crno bijelim kontrastima fotografije filma *Djevojka i hrast*. Šarenilo boja kostimografije i scenografije ide u prilog raspjevanosti likova i njihovim čestim potrebama za malim usputnim avanturama u *Tko pjeva zlo ne misli*, dok upotreba mekocrtča u *Vila Orhideja* jasno naznačuje nadrealnu prirodu filma. Prema tome, Golikova režija prvotno proizlazi iz sadržaja zbog čega tu ne dolazi do dvojnosti kao što do dvojnosti dolazi kada se stilski pokušaju usporediti filmovi iz njegova opusa. Svaki film je u

tom smislu zaseban i odvojen dok su njegovi temelji predlošci i scenariji, a okvir motivska povezanost. Prema tome bi trebalo preispitati Turkovićevu (Krelja, 2006) tvrdnju koja se odnosi na to da je artistska linija Golikov eksces. Možda filmovi modernističke konfiguracije nisu režijski na jednakoj razini kao populistički filmovi, ali svakako pripadaju istom autoru s obzirom na motivsku povezanost i režijski odnos spram predloška.

U kontekstu hrvatskog filma Golikovi filmovi su odvojeni od dominantne struje. *Plavi 9* se kao komedija teško može smjestiti u filmove socijalističkog realizma koje se žanrovski smješta u ratne melodrame poput filmova *Slavica* ili *Živjeće ovaj narod. Djevojka i hrast* kao stilizacijski film snimljen usred 50-ih koje su obilježne klasičnim filmovima Branka Bauera, iskače iz dominantne struje. No, to ne znači da je on jedini film (proto)modernističkog stila snimljen u to vrijeme. Uz njega stoje Mimičin *U oluji* i Belanov *Koncert* koji na svoj način odražavaju duh modernizma, većim dijelom sižejnim razlamanjima za razliku od *Djevojka i hrast* koji se oslanja na ekspresivnu fotografiju crno bijelog kontrasta. Zanimljivo je u tom kontekstu pogledati razdoblje 60-ih, to jest, razdoblje autorskog filma koje se često povezuje s filmovima modernističke konfiguracije inspirirane francuskim novim valom. Iako radi filmove *Imam 2 mame i 2 tate* te glazbenu melodramu *Tko pjeva zlo ne misli*, stilski kontradiktorne filmove od modernističkih ciklusa Vatroslava Mimice, filmovima Ante Babaje i Zvonimira Berkovića, Golik ipak slijedi „upute“ tog razdoblja tako što radi filmove s autorskim potpisom, filmove s kojima čvrsto uspostavlja svoju tematsku zaokupiranost i kritiku iste. 60-e nisu bile izuzete iz proizvodnje popularnih filmova s obzirom na filmove Fadila Hadžića. Pa je s ovim primjerom teško tvrditi da su Golikovi filmovi stilski iskakali iz tekuće proizvodnje. 70-e su problematične utoliko što se kao razdoblja u hrvatskoj kinematografiji ne mogu jasno stilski i programatski odrediti. No, Golik, kao što je radio u prijašnjim dekadama, snima filmove s obzirom na vlastitu pobudu, a ne s obzirom na određeni stilistički val, zbog čega tijekom 70-ih nastaju filmovi različite kvalitete, ali već prepoznatljive tematske zaokupiranosti koje uključuju nepravedan položaj žena te upitnu obiteljsku strukturu. Pa u 80-ima nastaje *Vila Orhideja*, film bez konkretnog žanrovskog određenja, film koji priziva romantičarske motive, poput pitanja umjetnosti, realnosti i snova, fantastike i egzotičnih mjesta poput dvoraca i marginalnih likova poput razbojnika u šumi te se ne može žanrovski odrediti, kao što se mogu istaknuti filmovi toga razdoblja, poput onih Zorana Tadića. Može se reći kako se Golik u većem omjeru suprotstavlja struji dominantnog „programa“ pojedine dekade, zbog čega bi se i to obilježje, uz sva ostala, moglo uzeti kao jedna od karakteristika njegove autorske poetike.

Literatura:

Bordwell, David, 2008, "Art-Cinema Narration", u: *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge, str. 205-233.

Bordwell, David, Steiger, Janet, Thompson, Kristin, 1988, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge.

Carroll, Noël, 2000, „Filmska forma: u obranu funkcionalne teorije stila u individualnom filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24, str. 163-170.

Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb, Leykam.

Krelja, Petar, 1997, *Golik*, Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka, Zagreb.

Lučić, Krunoslav, 2017, *Filmski stil Teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb, Hrvatski filmski savez.

Nowell-Smith, Geoffrey, 2003, *Luchino Visconti*, British Film Institute, London.

Pavičić, Jurica, 2011a, *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Pavičić, Jurica, 2011b, *Stilske tendencije u postjugoslavenskom filmu*, doktorska disertacija, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

Pavičić, Jurica, 2017, *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*, Hrvatski filmski savez, Zagreb.

Šakić, Tomislav, 2004, "Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurs I modeli otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 38, str. 6-34.

Sarris, Andrew, 1970, "Notes on the Auteur Theory in 1962", u: (ur.) Adams, Sitney, P., (1970), *Film Culture Reader*, Cooper Square Press, New York.

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Znanje, Zagreb.

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

Škrabalo, Ivo, 2006, *Dvanaest filmskih portreta*, VBZ, Zagreb.

Truffaut, François, (1976), „A Certain Tendency of the French Cinema“, u: (ur.) Nichols, Bill, (1976) *Movies and Methods*, University of California Press, London.

Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Užarević, Josip 2008, *Romantizam i pitanje modernog subjekta*, Disput, Zagreb.

Volen, Peter, 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Institut za film, Beograd.

Filmografija:

6 koraka (Krešo Golik, 1967)

Abeceda straha (Fadil Hadžić, 1961)

Aloha – praznik kurvi (Lordan Zafranović, 1988)

Atentat u Sarajevu (Veljko Bulajić, 1975)

Bakonja fra-Brne (Fedor Hanžeković, 1951)

Bitka na Neretvi (Veljko Bulajić, 1969)

Breza (Ante Babaja, 1967)

Čovik od svita (Obrad Gluščević, 1965)

Čovjek koji je volio sprovode (Zoran Tadić, 1989)

Deps (Antun Vrdoljak, 1974)

Desant na Drvar (Fadil Hadžić, 1963)

Djevojka i hrast (Krešo Golik, 1955)

Dnevnik seoskog župnika, (Journal d'un curé de campagne, Robert Bresson, 1951)

Događaj (Vatroslav Mimica, 1969)

Družba Pere Kvržice (Vladimir Tadej, 1970)

Đavolji raj – ono ljeto bijelih ruža (Rajko Grlić, 1989)

Godišnja doba (Petar Krelja, 1979)

Goli čovjek (Obrad Gluščević, 1968)

Hranjenik (Vatroslav Mimica, 1970)

Imam 2 mame i 2 tate (Krešo Golik, 1968)

Izbavitelj (Krstó Papić, 1976)

Još jedan brod je zaplovio (Krešo Golik, 1948)

Jubilej gospodina Ikla (Vatroslav Mimica, 1955)

Kad čuješ zvona (Antun Vrdoljak, 1969)

Kaja, ubit ću te! (Vatroslav Mimica, 1967)

Kameni horizonti (Šime Šimatović, 1953)

Kapetan Mikula Mali (Obrad Gluščević, 1974)

Koliko to vrijedi (Krešo Golik, 1969)

Koncert (Branko Belan, 1954)

Konjuh planinom (Fadil Hadžić, 1966)

Krvopijci (Dejan Šorak, 1989)

Kuća (Bogdan Žižić, 1975)

Kud puklo da puklo (Rajko Grlić, 1974)

Licem u lice (Branko Bauer, 1963)

Lov na jelene (Fadil Hadžić, 1972)

Ljeto za sjećanje (Bruno Gamulin, 1990)

Ljubav i poneka psovka (Antun Vrdoljak, 1968)

Ljubica (Krešo Golik, 1978)

Mala pljačka vlaka (Dejan Šorak, 1984)

Martin u oblacima (Branko Bauer, 1961)

Mećava (Antun Vrdoljak, 1977)

Milioni na otoku (Branko Bauer, 1955)

Mirisi, zlato i tamjan (Ante Babaja, 1971)

Muke po Mati (Lordan Zafranović, 1975)

Na novom putu (Krešo Golik, 1948)

Ne okreći se sine (Branko Bauer, 1956)

Od 3 do 22 (Krešo Golik, 1966)

Oficir s ružom (Dejan Šorak, 1987)

Okupacija u 26 slika (Lordan Zafranović, 1978)

Operacija stadion (Dušan Vukotić, 1977)

Orao (Zoran Tadić, 1990)

Osuđeni (Zoran Tadić, 1987)

Pad Italije (Lordan Zafranović, 1981)

Pakleni otok (Vladimir Tadej, 1979)

Plavi 9 (Krešo Golik, 1950)

Ponedjeljak ili utorak (Vatroslav Mimica, 1966)

Posljednji podvig diverzanta Oblaka (Vatroslav Mimica, 1978)

Povratak (Antun Vrdoljak, 1979)

Prometej s otoka Viševice (Vatroslav Mimica, 1964)

Pucanj (Krešo Golik, 1977)

Razmeđa (Krešo Golik, 1973)

Ritam zločina (Zoran Tadić, 1981)

Rondo (Zvonimir Berković, 1966)

Samo jednom se ljubi (Rajko Grlić, 1981)

San o ruži (Zoran Tadić, 1986)

Seljačka buna 1573 (Vatroslav Mimica, 1975)

Sinji galeb (Branko Bauer, 1953)

Slavica (Vjekoslav Afrić, 1947)

Stela (Petar Krelja, 1990)

Sutjeska (Stipe Delić, 1973)

Svoga tela gospodar (Fedor Hanžeković, 1957)

Timon (Tomislav Radić, 1973)

Tko pjeva zlo ne misli (Krešo Golik, 1970)

Treći ključ (Zoran Tadić, 1983)

Tri Ane (Branko Bauer, 1959)

Tri sata za ljubav (Fadil Hadžić, 1968)

U gori raste zelen bor (Antun Vrdoljak, 1971)

U oluji (Vatroslav Mimica, 1952)

U raljama života (Rajko Grlić, 1984)

Ujed anđela (Lordan Zafranović, 1984)

Usporeno kretanje (Vanča Kljaković, 1979)

Večernja zvona (Lordan Zafranović, 1986)

Vila Orhideja (Krešo Golik, 1988)

Vlak u snijegu (Mate Relja, 1976).

Vlakom prema jugu (Petar Krelja, 1981)

Vuk samotnjak (Obrad Gluščević, 1972)

Za sreću je potrebno dvoje (Rajko Grlić, 1985)

Zastava (Branko, Marjanović, 1949)

Živa istina (Tomislav Radić, 1972)

Živi bili pa vidjeli (Bruno Gamulin, Milivoj Puhlovski, 1979)

Živjeće ovaj narod (Nikola Popović, 1947)

Živjeti od ljubavi (Krešo Golik, 1973)