

Autori Češke škole: utjecaji i poetike

Baričević, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:899186>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2023-06-01**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Luka Baričević

Autori Češke škole: utjecaji i poetike

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Krunoslav Lučić

Zagreb, rujan 2022.

Sažetak

Češki novi val predstavlja jedan od najznačajnijih filmskih pravaca 20. stoljeća, a iznjedrio je velikane poput Miloša Formana, Jiříja Menzela, Věre Chytilove, Evalda Schorma i mnogih drugih. Počeo se razvijati u Čehoslovačkoj tijekom društveno-političkih reformacijskih htijenja 1960-ih, a koja su kulminirala 1968. godine onime što danas nazivamo Praško proljeće. Za vrijeme tog pokreta, u Pragu su studirali jugoslavenski redatelji Rajko Grlić, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Goran Marković i Srđan Karanović koji će po povratku u Jugoslaviju često biti svrstavani pod zajednički nazivnik „Praška grupa“. Tema ovog rada ponajprije je prikaz svih čimbenika koji sačinjavaju pojam *Češka škola*, a kojim se obuhvaćaju kako češki, tako i jugoslavenski redatelji. Osvrnut ćemo stoga na povijest češkog filma, objasniti važnost praške filmske akademije (FAMU) na kojoj su redatelji studirali te istaknuti opće karakteristike Češkog novog vala i „Praške grupe“. Potom ćemo prijeći na analizu filmova pojedinih čeških i jugoslavenskih autora te pokušati pronaći što je to „češko“ u filmovima „Praške grupe“. Na kraju ćemo se pozabaviti pojmom „češkog humora“ koji se kao sintagma udomaćio na prostorima bivše Jugoslavije i koji se nerijetko pripisuje autorima „Praške grupe“.

Ključne riječi: Češka, škola, Praška, grupa, Novi, val

Summary

Czech New Wave is regarded as one of the most influential film movements in the 20th century. It started with the work of directors such as Miloš Forman, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Evald Schorm and many others. Development of the New Wave began with the socio-political reforms that took place in the 1960s. Those reforms culminated in, what is today known as, Prague Spring. During that time, Yugoslav directors Rajko Grlić, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Goran Marković and Srđan Karanović were studying in Prague, where they were under the influence of Czech New Wave which earned them the name “The Prague Group”. The aim of this paper is to show all aspects that constitute the term *Czech school of film*, which then includes both Czech and Yugoslav directors. To do so, we will look back at the history of Czech film, show the importance of Prague film Academy (FAMU), and then display general characteristics of the Czech New Wave and of the “Prague group”. Afterwards, we will analyze movies of some Czech and Yugoslav directors and try to find what “Czech” elements are present in the movies of the “Prague group”. Lastly, we will discuss the term “Czech humor” because how it was often connected with the work of Yugoslav directors.

Key words: Czech, New, Wave, Prague, Group

Sadržaj

Uvod	1
Metodologija	3
Novi val i reformacijska htijenja Praškog proljeća	4
Europski filmski pokreti i Češki novi val.....	6
Razvoj češke kinematografije – utjecaji prošlosti na Češki novi val	7
Utjecaji ostalih umjetnosti	9
Opće karakteristike Češkog novog vala	9
Opće karakteristike „Praške grupe“	12
FAMU	14
Utjecaj očinske figure Elmara Klosa.....	15
Češki utjecaji u Praškoj grupi.....	17
Rajko Grlić – psihološki lom i lirizam	17
Goran Paskaljević – posveta Menzelu i Formanu	20
Lordan Zafranović – alegorija ideologije	24
Češki humor	29
Zaključak	32
Literatura	33
Filmografija	34
Mrežni izvori	35

Uvod

Čehoslovački novi val smatra se jednim od najvažnijih pokreta u svjetskoj kinematografiji nakon talijanskog neorealizma (Hames, 2008: 13). Predstavlja značajniji odmak od socijalističkog realizma nego npr. filmska produkcija Mađarske i Poljske. Filmovi poput *Dučan na korzu*, *Strogo kontrolirani vlakovi*, *Crni Petar i Ljubavi jedne plavuše*, postigli su međunarodni uspjeh i kod publike i kod kritike svojom kombinacijom realističkog opažanja, ljudskosti i humora (ibid). Iako su u ovom pokretu sudjelovali i češki i slovački redatelji, ovaj će se rad baviti samo češkim redateljima te ćemo iz tog razloga koristiti naziv Češki novi val. Veliku, ako ne i najveću ulogu u formiranju Češkog novog vala, odigrala je, punim nazivom, Filmska i televizijska škola Akademije muzičkih umjetnosti u Pragu (*Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*) ili skraćeno FAMU. Jedna je to od najstarijih filmskih škola u Europi. Poznato je kako su FAMU krajem 1960-ih, upravo za vrijeme trajanja Češkog novog vala i Praškog proljeća, pohađali i jugoslavenski studenti Rajko Grlić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović i Srđan Karanović. Po povratku u Jugoslaviju, ovi su redatelji često bili stavljeni pod zajednički nazivnik „*Praški đaci*“ (Dabić, 2007) te „*Praška grupa*“ (Velisavljević, 2013: 2) ili „*Češka škola*“ (Liehm, Liehm, 2006: 436). Ovakvo grupiranje autora pod jedan nazivnik nepravedno je jer se time zanemaruje velik broj njihovih osobnih specifičnosti i sve nijanse njihovog autorskog rada. Ostaje ipak činjenica kako su tijekom svojeg studiranja bili izloženi velikom filmskom pokretu, pohađali nastavu na jednom od najprestižnijih fakulteta koji je iznjedrio velikane poput Formana i Menzela, kako su bili uronjeni u stranu kulturu te kako su se vratili u Jugoslaviju s novom perspektivom na mogućnosti filmske umjetnosti. Tema je ovog rada upravo što sve od čeških utjecaja možemo prepoznati u poetikama Rajka Grlića, Lordana Zafranovića te Gorana Paskaljevića. S obzirom na ograničenje opsega rada, odlučili smo se za analizu samo ovih autora iz „*Praške grupe*“ jer smatramo da na temelju njihovih filmova možemo promotriti neke od tipičnih čeških pojava i postupaka kao što su češki humor, lirizam, alegorija i sl. U svojem diplomskom radu *Autorske poetike reditelja „Praške grupe“ jugoslovenskog filma* (2013), Ivan Velisavljević bavio se opisom i prikazom poetika jugoslavenskih autora o kojima će biti riječi u ovom radu te ćemo se stoga dijelom oslanjati na njegov rad. Krajem 1970-ih FAMU je pohađao i Emir Kusturica, ali s obzirom da trajanje njegova studija nije bilo za vrijeme Praškog proljeća i Češkog novog vala, izostavit ćemo ga u ovom radu.

Za naslov rada *Autori Češke škole* odlučili smo se jer tema rada nisu samo jugoslavenski autori, ali i češki te ćemo stoga pokušati paralelno prikazati tendencije autora iz dviju nacionalnih

kinematografija i vidjeti koje su njihove sličnosti i što ih spaja pod zajedničkim nazivnikom *Češka škola*. Kako bismo bolje razumjeli što je to čehoslovački novi val, što ga točno čini posebnim te koje se njegove odlike mogu pronaći u filmovima jugoslavenskih redatelja, dat ćemo također i kratak povijesni pregled razvoja čehoslovačke kinematografije. Glavni izvori koje ćemo koristiti su knjige Petera Hamesa (2008) *Československá nová vlna* i *Czech and Slovak Cinema* (2009) te zbornik kojeg je uredio Luboš Ptáček (2000) pod nazivom *Panorama českého filmu* (*Panorama českého filmu*). S obzirom na to, da je teško dati egzaktan odgovor na pitanje *što je Češki novi val?*, pokušat ćemo kroz što je više mogućih stilskih odrednica čeških redatelja, ali i vremena u kojem su živjeli, sveobuhvatno prikazati jedno od najbujnijih razdoblja u povijesti filma. Smatramo da ćemo ovakvim pristupom moći najbolje pronaći i analizirati svu „češkost“ koja postoji u radu jugoslavenskih redatelja. Na kraju bismo posvetili posebno poglavlje tzv. „češkom humoru“ koji se kao sintagma odavno udomaćio u percepciji naših naroda, a mnogi ga pretpostavljaju kao jednu od najočiglednijih poveznica „Praške grupe“ s čehoslovačkom kinematografijom.

Metodologija

Sa sličnim, ako ne i istim metodološkim ograničenjima s kojima se susreo diplomski rad Ivana Velisavljevića (2013: 2), sreće se i ovaj diplomski rad. S obzirom da ćemo pokušati u filmove i poetike jugoslavenskih autora upisivati stilske odrednice strane kinematografije, gotovo ćemo sigurno propusti stilske odrednice pojedinih filmova, ali i neke stilske odrednice samih autora koje su također važne za što potpunije razumijevanje filmova. Također, kao i Velisavljević (nadovezujući se na Bordwella) držat ćemo se srednjeg nivoa istraživanja koje predstavlja istraživanje na „manje-više lako uočljivim konstantama, stilskim odlikama i istorijskim okolnostima“ (ibid). Kako rad ne bi otišao u smjeru slobodne interpretacije te kako ne bismo pokušavali autorima „Praške grupe“ dodati, odnosno nametnuti one odrednice koje nemaju, svoja ćemo tumačenja temeljiti na onom što nam je opipljivo, a to su filmovi. Dok Velisavljević pokušava naći zajedničke „teme, unutrašnja značenja i osobeni stil“ (ibid. 3) „Češkoj školi“ te ih povezati sa „modernističkim tendencijama u periodu jugoslovenskog novog filma“ (ibid), ovaj rad želi povezati jugoslavenske autore sa Češkim novim valom i svim utjecajima koje su stekli tijekom studija. Tako nam se otvara mogućnost da „češkost“ koju tražimo pronalazimo ne samo u općem stilu pojedinog autora (u njegovim temama, likovima i sl.), već i da zaronimo nešto dublje u specifičnost samih filmova. Nažalost, zbog količine materijala te okvira ovog rada, gotovo je nemoguće spomenuti svaki mogući utjecaj te promotriti svaku poveznicu između ne samo nekoliko desetaka filmova, već i redatelja iz kinematografija različitih država pa ćemo pokušati barem uvesti neke od najuočljivijih poveznica te ih potom analizirati.

Novi val i reformacijska htijenja Praškog proljeća

Prema Hamesu (2008: 14) suprimiranje filmova Češkog novog vala možemo promotriti samo u kontekstu Čehoslovačke države. Uspjeh filmova iz tog razdoblja nije proizlazio samo iz mogućih zapadnjačkih utjecaja ili antikomunističke propagande, već iz specifične političke situacije tog razdoblja. Sloboda izražavanja, koja je u 1960-ima stupila na snagu, omogućila je autorima da kroz film pokažu pravo lice Čehoslovačke države u njenoj potpunosti. Razvoj filmskog novog vala ipak valja razmatrati u kontekstu širih društvenih pojava. Novi val, zajedno uz reformu ekonomije, politike, književnosti i umjetnosti, činili su reformacijski pokret kojeg je predvodio tadašnji predsjednik Alexander Dubček. Taj je reformacijski pokret pokušao ostvariti, kako su to oni nazivali, „socijalizam s ljudskim licem“¹, čime su se sve više udaljavali od Sovjetskog saveza i njegovog utjecaja na državu. Sve to skupa činilo je Praško proljeće. Nažalost, takav je pokušaj socijalizma završio upadanjem vojske Varšavskog pakta u Čehoslovačku 21. kolovoza 1968. godine, ukidanjem dotadašnjih reformacija i uvođenjem tzv. normalizacije (Hames, 2008: 14).

Čehoslovačka je zemlja bogatije kulturne tradicije od npr. Poljske, Mađarske, Rumunjske i ostalih zemalja sovjetskog bloka, ali ima i iskustvo demokracije između dva rata koje se smatra zlatnim razdobljem Čehoslovačke pod vodstvom Tomáša Garriguea Masaryka. Pod utjecajem tog iskustva, reformatori su pokušali izgraditi svoju verziju socijalizma, onu koja bi odgovarala njihovoj povijesti i senzibilitetu. Naravno, Sovjetski Savez je svako takvo razmišljanje osuđivao kao pokušaj povratka kapitalističko-buržoasko vlasti. Argumente za takav ustroj države pokušao je uvesti Alexander Dubček koji je smatrao kako će demokratizacijom cijelog sociopolitičkog sistema te uspostavom nepokvarenih demokratskih procesa doći do rušenja birokratsko-policijskih metoda što će samo po sebi osamostaliti Čehoslovačku te ju udaljiti od sovjetske vlasti. Takvo bi osamostaljenje zatim imalo utjecaj i na ostale grane javnog djelovanja, ne samo političkog (ibid. 15). U razdoblju normalizacije okupacijske sile su se, s obzirom na veličinu pruženog otpora, vratile starim brutalnim metodama 1950-ih. Provodile su se ogromne čistke kako bi se osigurala politička nadmoć i vlast, a njihov je rezultat bio oko 600 000 ljudi koji su ili bili izbačeni iz Komunističke stranke ili su samostalno otišli. Broj radnika u stranci pa je s 38% iz 1968. na 24% 1970. godine. Velika se pozornost posvetila radu svih medija, a otprilike 90% radnika na televiziji bilo je otpušteno. Naravno, zbog nastupajuće represije, i sama umjetnost se vratila u razdoblje 1950-ih godina socijalističkog realizma (ibid.

¹ <https://povijest.hr/nadanasnjidan/prasko-proljece-pokusaj-uvodenja-socijalizma-s-ljudskim-licem-1968/>

16). Što se tiče samog filma, svi čelni predstavnici filmske industrije i filmskih odbora bili su otpušteni, a većina se autonomnih autorskih skupina raspala. Svi su kontroverzni filmovi bili zabranjeni, a ostala djela na kojima su radili zabranjeni pisci i redatelji išli pod ključ. Neki redatelji, poput Miloša Formana, Jána Kadara, Ivana Passera, Vojtěcha Jasnog i Jiříja Weissa, odlučili su emigrirati, dok su ostali redatelji, kao npr. Jiří Menzel, Věra Chytilová i František Vlácil, odlučili ostati u državi (Hames, 2008: 15).

Europski filmski pokreti i Češki novi val

Peter Hames uvodi izjavu Terry Lovell koja ističe kako je koncept *pokreta* „namjeran“ zbog toga što se on ne odnosi samo na film, već se odnosi i na druge sociopolitičke koncepte kao što su *revolucija i promjena* jer u sebi sadrži želju kolektiva za ostvarenjem nekog cilja (Hames, 2008: 17). Zbog ove se činjenice čehoslovački novi val može staviti u kontekst s pokretima kao što su sovjetska montažna škola 20-ih godina, njemački ekspresionizam i talijanski neorealizam. Svi su ovi pokreti nastali u društvima koja su upravo prošla kroz duboke društvene promjene te imaju osobinu odmaka od prijašnjih umjetničkih tradicija. Ovu karakteristiku, npr., nemaju francuski i britanski novi val jer nisu bili toliko uronjeni u te duboke i temeljite promjene društva (ibid). Iako čehoslovačke autore možda ne možemo svrstati u jednu skupinu (s čime bi se oni i složili), iz jednostavnog razloga što se nisu izrazili manifestom, a i njihove poetike značajno su se razlikovale, možemo ih povezati time što su sustavno odbijali ograničenja socrealističke poetike te tragali za vlastitom i jedinstvenom umjetničkom kulturom. Razvoju je također potpomogao tržišni i kritički uspjeh filmova na međunarodnom tržištu. Iz ovoga je jasno kako je čehoslovački novi val bio pokret spojen sa svim kulturno-političkim promjena 1960-ih (ibid).

Zanimljivo je s ove strane promatrati stajališta zapadnih ljevičara prema češkom novom valu, koji u njemu nisu vidjeli „prave“ ljevičarske ideje. Hames (2008: 18) uzima za primjer jednog od najvećeg kritičara češkog filma Jean-Luca Godarda, koji je u *Pravdi* (1969) vodio intervju s Věrom Chytilovom. Godard je došao do zaključka kako je „Chytilová= Zanuck + Paramount“. Kritizirao ju je zbog „pogrešnih“ stajališta te da je u svojim komentarima pričala „kao Arthur Penn i Antonioni“. U njenu je obranu stao češki kolega Ivan Passer koji je Godardova djela okarakterizirao kao malograđanska, u kojima „glumi da je radikalan, ali iskazuje blagonaklonost prema gledateljima“ te da njegovi filmovi izgledaju kao „nehumane reklame“ (ibid). Ovaj se sukob između čeških kulturnih djelatnika i zapadnih ljevičara vodio na nekoliko frontova, ali ostaje činjenica kako je otklon od zadane socrealističke forme bio prvi korak prema slobodnom stvaranju, poštivajući tako senzibilitet svakog autora. Čuvena je izreka Věre Chytilové, a navodi ju i Hames, koja je smatrala kako bi trebalo biti ilegalno ne govoriti istinu, a možemo reći kako i podcrtava jednu od najbitnijih karakteristika češkog novog vala. U tom traganju za istinom, redatelji su posegnuli za raznim alatima, koristeći pritom mnogo preuzetih modela i utjecaja kao što su npr.: „neorealizam, cinéma-vérité, francuski novi val, novi roman, apsurdnu dramu, Kafku i povratak lirskim i nadrealističkim tendencijama međuratnog razdoblja“ (Hames, 2008: 21).

Razvoj češke kinematografije – utjecaji prošlosti na Češki novi val

Prema mišljenju teoretičara filma i profesora s FAMU-a Zdeněka Hudeca, za razdoblje nijemog češkog žanrovskog filma 1920-ih karakterističan je „provincijalizam usko vezan uz želje i potrebe lokalnih gledatelja“, koji je došao kao rezultat kopiranja klasičnog Hollywooda (Hudec, 2000: 17). Većina je filmova na gledatelje utjecala tako da samo primaju informacije, bez da bi, o onome što su vidjeli, razmišljali. Nemali broj filmaša tako se namjerno prebacio na mentalitet običnog čovjeka, preuzimajući njegov način razmišljanja, što se u filmovima očitovao „ograničenim shematičnim načinom estetske realizacije“ (ibid). Uglavnom su se snimale komedije, pustolovni filmovi i melodrame, a njihova je umjetnička vrijednost bila snižena slabo razvijenom i diletantskom režijom, lošim scenarijima i lošom glumom (ibid). Takva je umjetnička tendencija ubrzo naišla na otpor te stoga ne čudi kako su se takvi filmovi i redatelji našli na meti kritičara. Češka filmska kritika tog doba djelovala je u nekoliko časopisa, a prevodili su se i strani autori poput B. Balázsa i L. Moholy-Nagya. Što se tiče teorijskog stajališta o filmu, prevladavali su strukturalizam i formalizam kojeg su zastupali Roman Jakobson i Jan Kučera (Dvořáková i Horníček, 2000: 39).

Hames dalje uvodi stajalište češkog filmskog kritičara i teoretičara Jana Žalmana (Žalman prema Hames, 2008: 23), prema čijem mišljenju najveće zasluge za razvoj češke kinematografije dolaze od umjetničke skupine *Devětsil* koja je djelovala 1920-ih, ali i 1930-ih, u doba dolaska zvučnog filma na češki prostor. Vjerovali su u revoluciju umjetnosti, života i politike, a bili su povezani i s komunističkim strankom. Karakterizirala ih je avangardnost i htijenje za uspostavom filma kao prave umjetničke forme. U skupini su djelovali mnogi poznati i važni umjetnici, kao što su književni kritičar Karel Teige, pjesnik Vítězslav Nezval i pisac Vladislav Vančura. Njihov doprinos filmu očitovao se u tome što je Nezval napisao nekoliko filmskih scenarija, dok je Vančura režirao pet filmova. Vančura će kasnije raditi na nacionalizaciji kinematografije, ali i početi postavljati temelje za ono što će postati FAMU. Nažalost, rezultate svog rada nije mogao vidjeti jer su ga smaknuli njemački okupatori 1942. godine (ibid. 23).

Predvođen Karelom Teigom, *Devětsil* je pokušao odgovoriti na kič lokalne filmske produkcije, a koncepte svojih filmova temeljili su na „osjećajima iz dinamičke igre svjetla i oblika“ (Hudec, 2000: 17). Usprkos tome, poetička ideja filma kao slikovne poezije nije bila ostvarena (ibid). U *Devětsilu* su također djelovali Jiří Voskovec i Jan Werich, autorski dvojac iz popularnog Oslobođenog kazališta (*Osvobozené divadlo*), koje je 1920-ih predstavljalo eksperimentalnu scenu mladih umjetnika. Voskovca i Wericha karakterizirao je pažljiv rad s jezikom i „žustar

verbalni ekvilibrij“ (Dvořáková i Horníček, 2000: 44). Glumili su u dva filma *Ho-ruk!* (*Hej rup!*; 1934) i *Svijet pripada nama* (*Svět patří nám*; 1937) Martina Friča, koji se smatra omiljenim redateljem tog razdoblja (Hames, 2008: 23). Werich i Voskovec nisu inzistirali na konstantnoj komičnosti svojih likova, kao npr. Chaplin ili H. Lloyd, ali su kroz svoj likove govorili o dobroti, prijateljstvu, solidarnosti, časti i sl, što dijele sa spomenutim dvojcem (ibid). Takav odnos imaju upravo u filmu *Ho-ruk!*, satiričnoj komediji koja se prema Dvořákovoj i Horníčeku (2000, 45) iskazala „pročišćenim dijalozima, točno tempiranim poantama viceva, humorom temeljenim na ponavljanju situacija, dinamičnijom režijom, paralelnom montažom itd“. Takvim su se filmom u mnogočemu približili modernijim koncepcijama filma, što je bio velik uspjeh za ondašnju kinematografiju (ibid). Značaj Wericha i Voskovca možda najbolje potvrđuje izjava Michala Schonberga (Schonberg prema Hames, 2008: 32) koji kaže: „Oslobođeno kazalište i filmovi Voskovca i Wericha ostali su u podsvijesti češkog naroda spojeni s najvišim idealima slobode i demokracije“. Ne čudi s toga što je Werich glumio u prvim filmovima novovalnih redatelja, npr. *Kad dođe mačak* (*Až přijde kocour*, 1963.) Vojtěcha Jasnog. Također, mnogi su novovalni redatelji uzimali za predloške svojih filmova djela autora koji su djelovali u *Devětsilu*, npr. *Hirovito ljeto* (*Rozmarné léto*; 1968) Jiříja Menzla prema istoimenoj knjizi Vladislava Vančure (ibid. 23).

Najpoznatiji redatelj 1930-ih godina, prema Dvořákovoj i Horníčeku (2000: 42), svakako je Gustav Machatý i njegov film *Ekstaza* (*Extase*, 1932.) kojim je postigao veliki međunarodni uspjeh. Tih se godina ponajviše isticao svojim progresivnim filmskim postupcima, kao npr. uporabom zvuka u filmu s umjetničkom svrhom. Autori ističu (ibid.) kako Machatý nije vjerovao u jedinstvo slike i zvuka te je zbog toga svoje scene dijelio u nizove detalja, objekata i likova. Te je fragmente zatim povezivao glazbom ili pripovijedanjem u jedinstvenu i razumljivu cjelinu. U samoj atmosferi filma zvuk je koristio kao “znak realnog okruženja (buka gostionice) i znak konkretnih predmeta, koji svojom bukom upadaju u kadar“, a također koristi i komične mogućnosti razdvajanja zvuka i slika (ibid). Film *Ekstaza*, u kojem je glavnu ulogu igrala Hedy Lamarr (pravim imenom Hedwig Eva Maria Kiesler), usredotočuje se na ljubavni trokut pri čemu je načinom snimanja, brojnim kadrovima prirode „podcrtao instinkt ponašanja vitalne žene“. Rad kamere Jana Stallicha, koji je uspio izraziti psihi likova, smatra se jednom od najvećih vrijednosti filma. Film je 1934. na MFF-u u Veneciji dobio nagradu za najbolju režiju (ibid).

Utjecaji ostalih umjetnosti

Likovna umjetnost imala je velik utjecaj u razvijanju Češkog novog vala. U razdoblju 1950-ih, ističe Hames (2008: 42), većina se umjetnika ponovo vratila kubizmu, fovizmu i ekspresionizmu čime su se pokušali suprotstaviti socijalističkom realizmu kojeg je promovirala komunistička vlast. U razdoblju od 1956. do 1966. godine dolazi do daljnjih promjena, a velik broj galerija „skoro bez ograničenja izlagao je mnogo različitih vrsta apstraktne umjetnosti, pop arta i nove vrste figurativne umjetnosti, a na kraju su se izlagale i geometričke i kinetičke umjetnosti“ (ibid). Također, postojala je i nadrealistička tradicija još iz međuratnog razdoblja, a jedan od najpoznatijih autora je František Kupka. Na ove se tradiciju nadovezivao i geometričko-apstraktni smjer umjetnosti 60-ih godina (ibid).

Jedan od profesora na FAMU, redatelj Otakar Vavra, često je govorio o važnosti književnosti te je poticao studente da rade filmove prema književnim predlošcima pa stoga ne čudi kako je velik broj knjiga dobilo svoju filmsku realizaciju. Postoji znatan broj književnih autora čiji su radovi služili kao predlošci, a neki od njih su Ladislav Fuks (*Spaljivač mrtvaca, Spalovač mrtvol, 1968*), Bohumil Hrabal (*Biseri na dnu, Perličky na dně, 1965*; *Strogo kontrolirani vlakovi, Ostře sledované vlaky, 1966*), Milan Kundera (*Nitko se neće smijati, Nikdo se nebude smát, 1965*; *Šala, Žert, 1968*) itd. (ibid).

Velik utjecaj na novovalne redatelje imala je i *Laterna Magika*, multimedijalno kazalište Alfréda Radoka. Kako je izgledala najbolje opisuje citat Miloša Formana, za kojeg je ona predstavljala pa gotovo i samostalno biće (Forman prema Hames, 2008: 43): „koristila je nekoliko projekcija, cinemaskop, pozornicu, stereo glazbu; svojevrsna kibernetička mašina koju bi trebalo stalno promatrati“. Na kraju krajeva, Forman je bio i Radokov učenik, a za Radoka je rekao da je: „toliko genijalan, da je u doba kada se ni o čemu nije smjelo pričati, pričao o tome na takav način da se to moglo promatrati sa zanimanjem“ (ibid).

Što se tiče glazbenih utjecaja, veliku je ulogu odigralo kazalište *Semafor* Jiříja Suchog i Jiříja Šlitora. Kazalište je formom podsjećalo na rad Wericha i Voskovca, ali su se u njemu počele razvijati poznate pop pjesme. *Semafor* je tako postao centrom pop glazbe te na taj način obogatilo novovalne filmove (ibid).

Opće karakteristike Češkog novog vala

Jedan od glavnih predstavnika Češkog novog vala Miloš Forman, situaciju na fakultetu objasnio je ovako:

„Kada smo 1950-ih i početkom 1960-ih studirali na FAMU, za uzor su nam bili postavljeni glupi i lažni shematični filmovi socijalističke kinematografije. Novi val nastao je dijelom kao otpor prema takvim filmovima. (...) Počeli smo stvarati doslovno iz potrebe za prikazivanjem istine. Tako su Schormovi dokumentarci, Chytilin *Strop* ili moj *Konkurs* fascinirali time što su na platno vratili normalna ljudska lica i sudbine. Pokazali su kako su ovdašnji ljudi inteligentni, kreativni. Zbog toga su dobili međunarodno poštovanje.“ (Forman prema Hames, 2008: 133).

Također, državno financiranje filmova u velikoj je mjeri doprinijelo razvitku češke kinematografije. Autori su lakše dolazili do sredstava za snimanje filmova, a to je uključivalo i mlađe autore, poput Formana, Schorma i ostalih što je rezultiralo sve većim brojem različitih filmova na čehoslovačkoj filmskoj sceni. Tome je pomogla činjenica kako su ideološke smjernice koje bi umjetnost trebala poštovati, nakon konferencije u Banskoj Bystrici 1959. godine, sve manje bile shvaćane ozbiljno i nisu bile dosljedno provođene (ibid).

Što se tiče tematskih odrednica, obavezan socijalistički optimizam zamijenila je skepsa i nesigurnost u budućnost, a velike herojske događaje iz prošlosti, odnosno Drugog svjetskog rata, ustupile su prostor razočarenju i moralnom propitkivanju. Tadašnja se generacija osjećala izgubljeno i razočarano. U toj želji za prikazivanjem stvarnog stanja stvari i općeg raspoloženja društva, ležao je i dio nade za mogućim promjenama tadašnjeg sustava (Hames, 2008: 134). Iako se i dalje nije moglo sasvim otvoreno kritizirati sistem na vlasti, redatelji su kroz svoje likove govorili o dubljim problemima ljudske egzistencije, a Hames kaže kako je „žanrovske sheme sakrivene u 'angažiranom filmu' pedesetih godina, zamijenio autorski pogled na svijet“ (ibid). Klasične žanrovske oblike poput detektivskog filma i čiste komedije snimali su autori koji nisu pripadali novom valu. Radnja filma često se temeljila na grotesknim ili apsurdnim idejama, a prikazivanje emocionalnog stanja likova postalo je mnogo bitnijim nego sama radnja. Takav način razmišljanja ogledao se i u korištenju poetskih elemenata koju su sada bili lišeni lažnog uzvišenja i patosa koji je karakterizirao socijalistički realizam (ibid).

Novi je val ipak zadržao motive „junaka iz naroda, poetičnosti svakodnevice, običnog događaja“ (Hames, 2008: 134), ali im je dao nova značenja. Junak je bio izoliran, i dalje je sadržavao herojske attribute i htijenje za napretkom, vladalo je opće nepovjerenje, a život je postao jednako značajan kao i ideali koji su trebali tim životom dominirati. Počeo je prevladavati socijalistički konzumerizam, a obavezni društveni angažmani prikazivali su se kao „cinički stavovi koji su kamuflirali vlastitu koristoljubivost, a u nekim slučajevima bio je otkriven i društveni atavizam neprilagođenog junaka“ (Hames, 2008: 135). Tematski su se

najviše pojavljivali filmovi koji su bili posvećeni sadašnjosti i pojedincu. Umjesto velikih socijalističkih tema poput izgradnje društva, borbe protiv kapitalizma i očuvanja socijalističkog društvenog uređenja, u centar su se postavile priče anonimnih junaka. Razni su autori različito stilizirali vremensko-prostorne odrednice pa su se tako neki filmovi odigrali u realnom i sadašnjem vremenu (*Povratak sina razmetnog/ Návrat ztraceného syna*), neki u određenom razdoblju prošlosti (*Hotel za strance/ Hotel pro cizince*), a neki izvan stvarnog vremena i prostora (*O svečanosti i gostima/ O slavnosti a hostech*). Opću satiru koja se često udaljavala od stvarnih problema zamijenili su oštri društveni pamfleti (*Ivančice/ Sedmikrásky*), koji su trebali otkriti stvarno stanje stvari i ukazati na prave probleme. Također, filmovi koji su se bavili staljinističkim razdobljem nisu to razdoblje smatrali povijesno zatvorenim poglavljem, već i dalje gorućim problemom (*Šala/ Žert, Ševe na koncu/ Skřívanci na niti*). Takvi filmovi nisu nastojali direktno prokazati namještene staljinističke procese, već su kroz subjektivna sjećanja likova malih ljudi nastojali rekonstruirati to razdoblje. Sadašnjost je dakle bila pod utjecajem prošlosti (ibid).

Sam stil novog vala bio je sličan općim tendencijama tog razdoblja ostalih svjetskih kinematografija. Hames navodi kako su koristili eksperimentalne postupke inspirirane dokumentarcima i avangardom (korištenje ručne kamere, filtera boje, objektiva za iskrivljivanje slike, ubrzanih i usporeni kadrova, česta upotreba dekoracija, kostima, itd.). Scenariji se često nisu pridržavali klasičnog načina izlaganja radnje, već je nestajala granica između sadašnjeg vremena, retrospektive i vizija, a što se tiče glumaca, sve su više upotrebljavali naturščike (ibid). Zanimljiva je i promjena u načinu shvaćanja i primjene filmske glazbe. Velik je tu doprinos skladatelja Jana Klusáka (*Každý den odvahu/ Svakodnevna hrabrost, Farářův konec/ Svećenikov kraj, Křik/ Krik*), Zdeněka Liške (*Spaljivač mrtvaca, Dućan na korzu*) i Jiříja Šusta (*Ivančice* i filmovi Jiříja Menzela) itd. U novom valu glazba je prestala biti samo dodatkom filmu i postala je važnim i korisnim alatom autorskog izraza. Ona nije samo kontrolirala ritam filma, već je često i mijenjala njegov karakter tako što je ironizirala ili nagoviještala radnju (ibid. 136).

S obzirom na različitosti pojedinih autorskih poetika, češki scenarist i pisac Jaroslav Boček podijelio je autore novog vala na dva smjera, prema onima iz francuskog novog vala: novi val i cinema-verité. Hames smatra kako je „novi val oslobodio subjekt od pripovjedača i razbio filmske konvencije upadom osobnih elemenata“ (Hames, 2008: 136). Filmovi su se u najvećoj mjeri bavili unutarnjim stanjima čovjeka i smislom života, što se vidi npr. u filmovima Truffauta, Godarda, Chabrola, Resnaisa, itd. S druge strane, cinema-verité bio je više okrenut

prema socijalnim fenomenima, a iz tog je razloga najviše koristio dokumentarističke elemente. Takvim shvaćanjem možemo Němeca, Chytilovu, Schorma staviti u grupu novog vala, dok Forman, Passer i Papoušek pripadaju cinema-veritéu (ibid). Prijelomnom se smatra 1963. godina, kada su izašli filmovi Miloša Formana (*Konkurs*), Věre Chytilové (*Strop, Pytel blech/ Vreća buha*) i Jaromila Jireša *Krik*, a smatra ju se također „službenom“ godinom kada je započeo čehoslovački novi val. Prijelomna je upravo zbog spomenute promjene u stilsko-tematskim tendencijama, a ova djela predstavljaju prve filmove posvećene tadašnjoj svakodnevici običnog malog čovjeka. Također, u kinima igraju i filmovi koji su prije konferencije u Banskjoj Bystrici bili zabranjeni (ibid. 137).

Opće karakteristike „Pražke grupe“

Nakon što smo vidjeli sve ono što čini Češki novi val, od nijemog filma do filma 1960-ih te se upoznali s njegovim općim karakteristikama, htjeli bismo spomenuti opće karakteristike filmografije „Pražke grupe“ kako bismo u detaljniju analizu njihovog rada ušli s određenim razumijevanjem koje će nam potom pomoći u traženju „češkosti“ u njima. U tu bih svrhu uveo, gotovo u cijelosti, pasus posvećen Praškoj grupi iz knjige Mire i Antonina Liehma (2006: 436):

„Nijedan od ovih bivših studenata FAMU nije imitirao svoje češke prethodnike. Ali svaki je nasledio osjećaj za detalj, novu dramaturgiju scenarija, poeziju svojstvenu neulepšanoj stvarnosti, kombinaciju humora i tragike, osećaj za rad i saradnju [...] i za neophodnost stalnog kreativnog kontakta između filma i drugih oblika umetničkog stvaralaštva. Oni su ovaj izoštren osećaj za savremenu filmsku viziju i tradiciju evropske filmske kulture umeli da povežu sa balkanskim estetskim modelom i njegovom „estetikom ružnog“. Zatim su, u nekoj vrste sinteze dva sveta, dva iskustva i dve vizije, ispričali originalne jugoslavneske priče, pune kako grubog i surovog naturalizma, tako i humora i nadrealističke poezije apsurdna. Ovi takmaci „češke škole“ su stvorili originalna i duboko jugoslavenska dela, jer su bili u stanju da sopstveno iskustvo sagledaju sa određene distance, nakon što su samo stekli i drugačiju vrstu iskustva.“

Sada, kada imamo u vidu opće slike „Pražke grupe“ i Češkog novog vala možemo se posvetiti fakultetu na kojem su jugoslavenski redatelji studirali te potom vremenu i prostoru u kojem su živjeli kako bismo, također, pronašli utjecaje i prepoznali ih u njihovom radu. Moramo napomenuti kako nije samo Češki novi val imao utjecaja na redatelje „Pražke grupe“, već i jugoslavenska filmska tradicija, ponajprije Crni val koji je nasilno ugašen (Papa, 2000: 2). S obzirom na temu rada, bavit ćemo se ipak samo onim za što smatramo da je proizašlo iz češkog iskustva.

Logično je za pretpostaviti da će profesori ostaviti nekakav tip utjecaja na svoje đake, a s obzirom na način kojim je, npr., Grlić govorio o svojem profesoru Klosu, na kraju krajeva posvetio mu je nagradu koju je dobio u Karloym Varyma netom nakon Klosove smrti, a gotovo svi su studenti ostali u bliskim odnosima s Klosom i nakon što su diplomirali (Grlić, 2019). Imajući u vidu činjenicu kako su u intervjuima redatelji „Praške grupe“ najčešće spominjali upravo Klosa, osvrnut ćemo se samo na njegov utjecaj na redatelje. Naravno, nepravedno je ne spomenuti i ostale profesore jer su i oni zasigurno ostavili traga na svojim studentima, ali s obzirom na već spomenuta ograničenja ovog rada, baviti ćemo se samo jedinim oskarovcem među njima, Klosom.

FAMU

Filmska i televizijska škola Akademije muzičkih umjetnosti u Pragu jedna je od najstarijih filmskih škola u Europi. Kako su na njoj studirali svi novovalni filmski redatelji i redateljice, važno je shvatiti i podcrtati njen značaj. Osim praktičnih mogućnosti, Hames (2008: 46) ističe kako im je fakultet omogućio surađivanje s tada etabliranim redateljima koji su na njemu predavali, poput Otkara Vavre, Václava Krške, Elmara Klosa, Bořivoja Zemana i ostalih. Osim režisera, studentima su predavali i poznati književnici kao što su Miloš Kratochvíl i Milan Kundera. Forman je, npr., istaknuo Vavru, Kratochvíla i Kundera kao važne osobe tijekom njegova studiranja te k tome nadodao kako: „osjećaj slobode, stotine filmova i osobnosti s kojima možete o njima razgovarati... To je vjerojatno nešto najvažnije što možete od nekoga dobiti“ (Forman prema Hames, *ibid*). Važna je činjenica također, kako je studentima na fakultetu bila dostupna većina filmova koji su se tada snimali po svijetu. Nije bilo važno hoće li se te filmovi kasnije distribuirati ili ne, oni su imali pristup i onome što će kasnije cenzura ocijeniti kao negativno (*ibid*).

Uz Vávru, koji je bio prvim predstojnikom katedre režije te tvorac koncepta same nastave, Klos i Zeman bili su mentori najvećem broju studenata režije od početka 1960-ih. Taj je podatak iznijela Klára Žaloudková (2015) u svojem diplomskom radu pod nazivom *FAMU u razdoblju od 1989 – 1993 (Famu v letech 1989 – 1993)*. Prije jugoslavenskih redatelja, na FAMU su početkom 60-ih studirali Chytilová, Schorm, Němec, Menzel, Schmidt itd., dok je Forman diplomirao krajem 1950-ih. (Žaloudková, 2015: 17) Zanimljivo je kako je nakon velikih čeških novovalnih redatelja, broj čeških studenata na studiju režije u drugoj polovici 1960-ih opao, a jugoslavenski, odnosno inozemni studenti čak čine i većinu te ćemo navesti nekoliko godina kao primjer. Godine 1965./66. generaciju je vodio Bořivoj Zeman, a 1971. diplomirali su Zdeněk Zaoral i tri jugoslavenska studenta, odnosno polovica na godini, 1966./67. godine generaciju je vodio Karel Kacyhňa, a 1971. godine diplomirali su Agnieszka Hollan, Jiří Svoboda i tri jugoslavenska studenta. Elmar Klos vodio je generaciju 1967./68., a 1971. diplomirali su Goran Paskaljević, Vladimír Kavčiak i jedan sirijski student. Također, zanimljivo je kako se od jugoslavenskih redatelja navodi samo Goran Paskaljević imenom i prezimenom, dok su ostali navedeni kao grupacija (Žaloudková, 2015: 18). Kao što smo spomenuli, jugoslavenski su redatelji studirali pod vodstvom Klosa i Zemana, a interesantno je kako se od njihovih čeških kolega nitko u filmskoj literaturi posebno ne ističe osim Svobode, koji, iako je studirao u isto vrijeme s njima, nije bio ni kod Zemana ni Klosa, već kod Kachyně.

Utjecaj očinske figure Elmara Klosa

Elmar Klos bio je dio tandema, a drugu polovicu činio je Ján Kadár. Iako je samo Klos predavao na fakultetu, ovaj je dvojac zajedno stvorio filmove kao što su *Smrt se zove Engelchen* (*Smrt si říká Engelchen*, 1963), *Okrivljenik* (*Obžalovaný*, 1964) te *Dučan na korzu* (*Obchod na korze*, 1965) kojim su osvojili nagradu akademije za najbolji strani film (Bilík, 2000: 127). Zanimljivo je kako je u njihovom filmu *Tri želje* (*Tři přání*, 1958)² glumio Rade Marković, otac Gorana Markovića koji će kasnije upisati fakultet upravo u Klosovoj klasi.

Film *Dučan na korzu* svakako im je najpoznatiji i najuspjeliji film, a tome u prilog ide i činjenica kako je u to vrijeme samo u New Yorku igrao u 40 kina (Slanina, 2013: 90). Temeljen je na kratkoj priči Ladislava Grossmana, a radi se o tragikomičnoj priči malog slovačkog čovjeka Tone Brtka (Jozef Króner) za vrijeme Drugog svjetskog rata koji se jedva snalazi u životu, no s dolaskom rata otvaraju mu se mogućnosti te postaje *arizatorom* židovskog, slabo stojećeg dućana starice Lautmann (Ida Kaminská). Film želi prikazati tog malog čovjeka koji želi ostati van rata te nastaviti sa životom kakvog je do tada vodio pristajući na niz sitnih kompromisa za koje vjeruje da mu neće zagorčati sudbinu (Hames, 2009: 104). Filmom dominiraju kontrasti, ponajviše oni između humora i tragedije pa tako humoristične scene u sebi sadrže i elemente koji će dovesti do tragičnog završetka (ibid. 106). Sam Kadár opisao je film kao „komediju koja se odvija u okvirima klasične strukture tragedije“ (Kadár prema Hames, 2009: 106). Iako film prikazuje kako pojedinačne sudbine likova tako i opća političko-povijesna događanja, ipak se kroz pojedince reflektiraju utjecaji koje je tadašnje doba imalo na sveukupno društvo. Takav pristup povijesti kroz pojedinca prisutan je još od Hašekovog Švejka, a u filmu se nastavio u obliku spomenutog Brtka, kasnije se pojavio se i u, npr., Menzelovim *Strogo kontroliranim vlakovima* ili Formanovom *Crnom Petru* (Paul, 1983: 62). Svi ovi filmovi žele prikazati kako i kod ljudi „niže klase“ postoje vrline poput hrabrosti i naivnog idealizma, ali često ih od toga odvuče grešna strana bića, ona koja je sklona pogreškama i koja je slaba u teškim trenucima. Primjer toga kod „Praške grupe“ su Grličev Tomislav (*Samo jednom se ljubi*), Markovićev Flojd (*Nacionalna klasa*) ili Pera Trta (*Specijalno vaspitanje*), Paskaljevićev Mali (*Pas koji je voleo vozove*) ili Petar (*Varljivo leto*) te Karanovićev Bumbar (*Grlom u jagode*).

² U ovom je filmu glavnu ulogu igrao Rade Marković. Iako je ideja redatelja bila korištenje nepoznatog lica, češki su ideolozi u ovome vidjeli provokativno surađivanje s Titovom Jugoslavijom, koja je za njih predstavljala simbol revizionizma. (Bilík, 2000: 109)

Nadalje, na kraju filma *Dučan na korzu*, glavni lik i starica se zbliže, ali kada nacistički kolaboranti odluče pokupiti sve Židove i odvesti ih u logor, Brtko je u panici jer s jedne strane želi spasiti staricu koja i sama počinje hysterizirati, ali i sebe. U tom dvoboju vlastite savjesti, on nehotice ubija staricu, a potom izvrši samoubojstvo. Stavljanje likova pred etičke dileme koji će dovesti do psihičkog sloma lika, kao što ističe Velisavljević (2013:14), možemo vidjeti i kod Grlića. U *Samo jednom se ljubi* Tomislav, kao razočarani komunist u nestabilnom braku s balerinom, dolazi do psihičkog sloma te poput Brtko počinu samoubojstvo. Isto kao i u *Dučanu na korzu* „njegovo ludilo i samoubistvo manje su realistički, a više simbolički motivisane promene junaka kojom se želi dostići emotivnost i efektnost kraja“ (ibid. 27). Tomislavova sudbina, kao i Brtkova, također služi kao prikaz utjecaja doba na društvo: film je smješten u vrijeme neposredno nakon rata kada je u Jugoslaviji trajao obračun protiv politički nepodobnih pojedinaca s izlikom kako se to radi zbog općeg blagostanja i napretka u državi (ibid).

Sličan rad s ideologijom, kao u *Dučanu na korzu*, vidimo i kod Zafranovićevoj *Okupaciji u 26 slika*. Poput Klosa, fašizmu je također pristupio kao prema „konkretnoj ideologiji“ (ibid. 23). U *Dučanu na korzu* lokalni fašisti uživaju u usponu nove ideologije, koriste sve moguće blagodati režima kako bi se sami što više obogatili čime ispoljavaju svoju malograđanštinu, krive Židove za sve svoje vlastite neuspjehe te ne pokazuju nikakvo žaljenje za zločinima koje čine usput. Na kraju grade sebi spomenik u obliku piramide kojim žele dodatno veličati režim koji im je sve to omogućio. Zafranović je ovom konceptu dodao užitak ubijanja (poznata je scena u autobusu) koji kod Klosa nije toliko istaknut, ali sama motivacija za ubijanjem i nasiljem koja se javlja kod kolaboranata i okupatora je jednaka.

Češki utjecaji u Praškoj grupi

Rajko Grlić – psihološki lom i lirizam

Velisavljević (2013: 26) razlučuje dvije tematske linije u Grličevim filmovima: „prva prati junake stavljene pred težak etički izbor, koji zbog odluke doživljavaju psihološki lom, a druga melodramske priče, obično sa zapletom ljubavnog trougla, u vremenima političke krize“ (ibid). Već iz ove podjele možemo uvesti paralele sa češkim utjecajima. U prethodnom poglavlju o Klosu, spomenuli smo stavljanje likova pred etički izbor, a takvu tendenciju pokazao je još jedan autor, Evald Schorm, čija ćemo dva filma *Svakodnevna hrabrost* (*Každý den odvahu*, 1964) i *Povratak sina razmetnog* (*Návrat ztraceného syna*, 1966) uzeti za usporedbu s Grličevim *Samo jednom se ljubi* (1981). U *Svakodnevnoj hrabrosti*, Schorm prikazuje glavnog lika Jardu, koji je u mnogočemu sličan Grličevom Tomislavu. Oba su lika ratni junaci koje nakon rata čeka razočarenje u ono za što su se borili te se s novonastalom situacijom zbog svoje principijelnosti, ili možda naivnosti, ne znaju nositi. Novi društveni poredak koji su pomogli graditi nije u skladu s onim kakav je trebao biti, suočavaju se s korupcijom, nemoralom, materijalizmom i pokvarenošću čak i u tom „boljem“ sistemu. Jardu na kraju filma fizički napadnu njegovi kolege nakon što ih pijan isprovocira i u okusu svoje krvi on ponovo nalazi zadovoljstvo, čime se razilazi od Tomislavove sudbine, ali njen nastavak možemo pronaći u *Povratku sina razmetnog*, sljedećem Schormovom filmu. Glavni je lik arhitekt koji pokušava izvršiti samoubojstvo te završava u ludnici zbog toga što se ne može nositi s društvom u kojem živi. On je, dakle, poput Tomislava zatvoren, a Liehmovi (2006: 277) tumače ovaj Schormov film kroz pitanje koje možemo ujedno postaviti i za Grličev film ili barem možemo pokušati preko njega razjasniti što je Tomislava dovelo do ludila te naposljetku, samoubojstva: „da li je znak društvene ili individualne abnormalnosti kada je nemogućnost pojedinca da učini moralni kompromis klasifikovana kao ludilo?“.

Zadržimo li se još na filmu *Samo jednom se ljubi*, možemo promotriti i utjecaj „češkog lirizma“, kako ga naziva Hames (2009). Usporedimo prvo primjere iz Grličevog i Menzelovog filma *Hirovito ljeto* (*Rozmarné léto*, 1968). Na njima možemo vidjeti tri muškarcu kako se kupaju i uživaju. Dok u *Hirovitem ljetu* muškarci razmjenjuju zapaljenu cigaru, u *Samo jednom se ljubi* likovi razmjenjuju pletenku i jedu lubenicu.



slika br. 1 *Hirovito ljeto*



slika br. 2 *Samo jednom se ljubi*

Primjeri prikaza „češkog lirizma“: kupanje u vodi

Prema Hamesu (2009: 112), pojam „češkog lirizma“ rodio se tijekom 1934. godine kada je nekoliko čeških autora (među njima i Machatý i njegov film *Ekstaza*) nagrađeno na Venecijanskom filmskom festivalu. Pod tim pojmom, on podrazumijeva „snimanje tj. stilska svojstva, evokaciju pejzaža kao pozitivne sile te poimanje sela kao domovine, odnosno izgubljenog ili pronađenog raja“ (ibid. 13). Oba gore uvedena primjera pojavljuju se na početku filma – u *Hirovitom ljetu* odmah nakon uvodne špice, u *Samo jednom se ljubi* nakon političke manifestacije. I jedan i drugi primjer služe kao kontrasti onome što će se dogoditi dalje u filmu tj. kao prikaz idile koje će uskoro biti prekinuta ili nestati. Kupanje likova u *Hirovitom ljetu* prekida kiša. Padanje kiše u filmu ne služi samo kako bi pokvarilo raspoloženje likova, već kako bi nagovijestilo dolazak hodača po žici (glumi ga sam Menzel) koji će unijeti nered u živote likova, ponajprije u život glavnog lika Antonína Dure. S druge strane, ova lirska scena u *Samo jednom se ljubi* predstavlja kontrast i samom početku filma: spokoj i priroda naspram gradilišta i mnoštva ljudi na političkoj manifestaciji. Ono što je zajedničko ovim filmovima je činjenica kako su te lirske scene zapravo jedine scene u kojima se likovi doimaju istinski bezbrižnima te neopterećenima životom oko sebe. Tomislav će, odmah nakon ovoga, upoznati balerinu u koju će se zaljubiti što će označiti svojevrsni početak njegova kraja.

Pričajući o bijegu Formana i Passera iz Čehoslovačke za vrijeme njene okupacije, Grlić je u svojoj knjizi (2019: 46) istaknuo kako mu je možda najdraži film tog razdoblja upravo Passerovo *Intimno osvjetljenje* (*Intimní osvětlení*, 1965). Napomenuli bismo još i kako je Passer pisao scenarije za sve Formanove filmove. *Intimno osvjetljenje* priča je o dvojici sredovječnih muzičara, jednog sa sela, drugog iz grada te se u filmu uspoređuje njihova borba sa svakodnevnim životom. Glavni je lik seoski violinist Bambas koji nije zadovoljan time kako mu život prolazi te osjeća kako u životu nije ostvario sve što je mogao. Grlićev film *Kud puklo da puklo* (1974), zapravo je svojim modernističkim pristupom intervju/dokumentarca „intimno osvjetljenje“ života Budilice, koji, iako iz drugih razloga, također nije zadovoljan

svojim životom. I jedan i drugi film, a kroz odnos likova sa okruženjem u kojem žive, komentiraju „konformizam, uništavajuću svakodnevicu i mentalne stereotipe“ (Voráč, 2008: 21). Na nesigurnosti i sumnje likova najviše utječu oni sami, odnosno one nastaju kao rezultat promišljanja likova o posljedicama i uzrocima svojeg ophođenja s društvom. Kao zaključak im se nameće ne samo „da imaju svoj limit, ali i vlastiti unutarnji svijet, svoje tajne i želje“ (ibid). Bambas i Budilica znaju da žele nešto više ili drugačije, ali što bi to zapravo moglo biti, ne znaju. Na kraju se pomiruju sa sudbinom: Bambas živi dalje sa svojom obitelji na selu, a Budilica odlazi s Jagodom nakon što drugi put nije došao na njihovo vjenčanje.

Filmove međusobno povezuje i fragmentarna struktura (ibid. 23). U *Intimnom osvjetljenju* prikazani su nam samo neki dijelovi vikenda tijekom kojeg se odvija radnja, a u *Kud puklo da puklo* vidimo samo „odabrane elemente“ onoga, što je filmska ekipa snimila. S obzirom da je filmska ekipa duže vrijeme pratila Budilicu, logično je kako nam nije prikazano sve što su uspjeli uloviti. Takva fragmentarnost omogućila je redateljima da „ostvare autentičan efekt slike nesređene stvarnosti“ (ibid). Spomenuli smo kako je Passer bio jedan od redatelja koji se svrstavaju u *cinéma-vérité* grupu čeških autora, a mnogi su takvi postupci primijenjeni u *Kud puklo da puklo*. Za kraj bismo još spomenuli kako je Grlić koristio naturščike u sceni kada građani ispituju Budilicu i Jagodu što planiraju sa svojom životom. Kako film između ostalog tematizira život i perspektivu mladih ljudi, možemo reći kako su pitanja koja građani postavljaju mladom paru zapravo pitanja koja društvo svakodnevno postavlja samo sebi. U tome se Grlić malo približio Formanu jer je i on koristio naturščike u slične svrhe (npr. *Gori, moja gospođice!*). Oba autora odabrali su krupne planove kako bi ih prikazali zbog toga što su naturščici reprezentirali stvarne ljude i stvaran život.³

Posljednji primjer češkog utjecaja kod Grlića možemo promotriti na njegovom filmu *U raljama života* (1984) gdje možemo pronaći sličnosti s filmom Věre Chytilove *O nečem drugom (O něčem jiném, 1963)*. *O nečem drugom* sastoji se od dvije posebne priče koje se međusobno isprepliću. Prva priča prikazuje stvarnu gimnastičarku Evu Bosákovu koja se priprema za natjecanja, dok druga priča prikazuje fiktivni lik kućanice koja se bori s dosadom i ljubavnim aferama (Hames, 2009: 151). Grlićev film, temeljen na romanu Dubravke Ugrešić koja je bila i koscenaristica, prati priču o redateljici TV serije o Štefici Cvek, ali i samu priču Štefice⁴. Kao i kod Chytilove, imamo dvije priče koje se međusobno isprepliću. „Dva života i dvije različite filmske strukture omogućavaju paralelno komentiranje, a ponekad su isprepleteni i zbog čisto

³ Hames navodi kako je Forman često „slnio“ nad licima običnih ljudi na ekranu (Hames, 2009: 58).

⁴ Više u Gilić, 2011: 131.

formalnog efekta. Oba su života manjkava i nepotpuna, ali na kraju obje žene odabiru svoje postojeće živote“ (Hames, 2009: 151). Kada ne bi bilo drugog dijela druge rečenice u ovom citiranom pasusu, osoba koja ne zna na koji se film odnosi Hamesova tvrdnja, mogla bi ga pripisati i jednom i drugom. Ovaj pasus ipak govori o Chytilovom filmu, čiji likovi na kraju ne uspijevaju dosegnuti razinu zadovoljstva koje bi htjele te se pomiruju sa sudbinom. Grlić i njegova koscenaristica, s druge strane, malo su blagonakloniji prema svojim likovima te im omogućavaju da se ostvare u ljubavnom pogledu: Štefica se zaljubljuje, a redateljica (Gorica Popović) shvaća da je ljubav bila cijelo vrijeme pokraj nje u obliku prijatelja (Bogdan Diklić). Razlika je također u tome što u Grličevom filmu postoji barem neka veza između dva lika, odnosno, redateljica je odgovorna za nastanak Štefice Cvek, dok kod Chytilove likovi nisu povezani. Ne postoji nikakav odnos ili familijarnost među njima, ali oba filma ipak imaju istu strukturu i naum.

Goran Paskaljević – posveta Menzelu i Formanu

Kada je 2018. godine, povodom 50. obljetnice od događaja 1968. godine, održana tribina na kojoj su sudjelovali svi autori „Praške grupe“ osim Gorana Markovića, na pitanje o češkim utjecajima, Paskaljević je rekao kako je taj utjecaj bio velik i trajan, a svoj je film *Varljivo leto '68.* posvetio Jiříju Menzelu⁵. Samih utjecaja je više, no započnimo prvo s likovima za koje i Velisavljević (2013: 29) smatra da su najočitiji utjecaj Češkog novog vala.

Iako to možemo povezati s općim tendencijama Češkog novog vala, a ne nužno osobnim autorskim opredijeljenima, veliko zanimanje za mlade izgubljene junake, uz Menzela, pokazao je i Forman. Paskaljevićeve junake poput Dragana (*Čuvar plaže u zimskom periodu*), Malog (*Pas koji je voleo vozove*) i Petra (*Varljivo leto '68.*) možemo promatrati kao kombinaciju Miloša Hrme iz *Strogo kontroliranih vlakova* i Petra iz *Crnog Petra*. Miloš Hrma, kao i Paskaljevićeve junaci, mladići su u potrazi za seksualnim ostvarenjem (Hames, 2009: 41). Nitko od spomenutih likova iz dvaju kinematografija nije uspio ostvariti trajan seksualni odnos sa djevojkom iako su možda bili blizu toga. Na putu do toga uvijek im stoje ili vanjske ili unutarnje prepreke: Miloš ima problema s preranom ejakulacijom, a uz to vani bijesni Drugi svjetski rat; Dragan uspijeva naći curu, ali zbog svoje inercije ne uspijeva ju zadržati; Mali je zaljubljen u Miki koja ga smatra još dječakom; Petar (*Varljivo leto*) se od svih najviše trudi, no ljubav mu uvijek izmiče te dolazi tek na kraju filma. Nakon što likovi uspiju ostvariti ljubavno-seksualni odnos, zadovoljstvo proizašlo iz tog „uspjeha“, kao ni same veze, ne traje dugo, a likovi ili

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Iwm6FmuQj8M&t=1419s>

umiru ili ostaju razočarani. Miloš i Mali pogibaju na tračnicama, Dragan odlazi u Švedsku, a preko Petra saznajemo da je počela okupacija Čehoslovačke te se orkestar, u kojem je svirala njegova djevojka, vratio u domovinu. Ni Paskaljević ni Menzel nisu se dodvoravali publici dajući im sretne završetke filmova, ali zato su prema svojim junacima pokazivali „gotovo filozofsko razumijevanje“ (Liehm, Liehm, 2006: 269).

Kada priča o realizmu u Češkom novom valu, kojeg smatra produktom novih tendencija 60-ih godina, Hames (2009: 58) koristi filmove *Crni Petar* i *Ljubavi jedne plavuše* kako bi ga uspio protumačiti. Za početak, ističe kako je realizam nastao kao odgovor na estetiku i norme socijalističkog realizma kojim je Čehoslovačka kinematografija bila već dobro zasićena (iste tendencije pronalazimo u Crnom valu jugoslavenskog filma). Forman je bio poznat po korištenju naturščika i stvarnih lokacija kod snimanja svojih filmova te je time, uz pomoć *cinéma-vérité*a postignuo, ali i povećao autentičnost svakodnevnog života (ibid). Iako je Paskaljević posezao za iskusnim glumcima u svojim filmovima (Danilo Bata Stojković, Mira Banjac, Velimir Bata Živojinović, Slavko Štimac, Irfan Mensur itd.), a kadrovi su bili pažljivo planirani (čime je sličniji Menzelu nego Formanu), ipak kod njega možemo prepoznati autentičnost svakodnevnog života. Poput Formanovih, Paskaljevićeve glavni likovi dolaze iz radničke klase, ne zanima ih nikakva poslovna karijera te su zapravo bez ikakvih ambicija. Ljubav im pruža jedini bijeg od dosade i utega „odraslog života“. Naposljetku, nitko od njih „ne podliježe stereotipima Socijalističkog realizma, ne nose u sebi pozitivne stavove, nisu politički motivirani i ne vjeruju u socijalističku utopiju“ (ibid).



slika br.3 *Crni Petar*

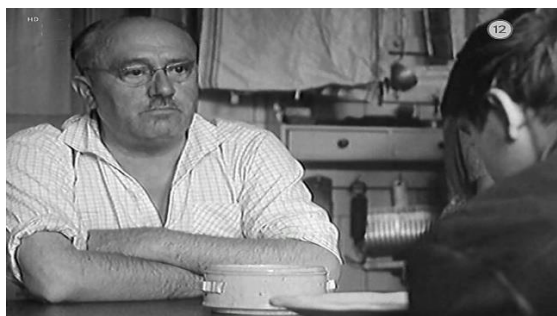


slika br. 4 *Varljivo leto '68.*

Sličnosti Formanovog i Paskaljevićevog Petra

Osim glavnih likova, ono što Paskaljevića veže s Formanom je i lik, odnosno figura *oca*. Tu figuru kod Paskaljevića možemo najbolje promotriti na primjeru *Varljivog leta '68.*, iako je sličan slučaj i s ocem u *Čuvaru plaže*, u usporedbi s *Crnim Petrom*. Oba Petra imaju veoma stroge očeve s mnogo snažnijim karakterima nego oni. Konstantno im drže duge monologe oko

toga kako se trebaju ponašati, čemu trebaju stremiti i što izbjegavati. Naravno, sinovi bi se „trebali primiti posla, prestati ljenčariti i barem za sada odustati od traženja ljubavi jer za to još imaju vremena“. Iako iza tih monologa stoji najbolja namjera, oni često sadržavaju kontradikcije te svojim riječima pobijaju legitimitet vlastitih radnji (Hames, 2009: 62). U *Varljivom letu*, otac Veselin objašnjava marksizam sinu kao nešto gotovo mistično, „on ulazi u svaku poru života“ i trebao bi predstavljati nešto samorazumljivo, no on je sve osim toga i Veselin ga ne uspijeva približiti Petru. S druge strane, otac u *Crnom Petru*, spoj je masarykovskog oblika demokrata i novog socijaldemokrata, a i jednom i drugom ocu je zajedničko to da svojim sinovima zapravo ne mogu objasniti „kontradikcije koje nastaju u životu pod socijalizmom“ (ibid). Taj masarykovski ideal demokracije možemo vidjeti u obliku djeda u *Varljivom letu* koji je prema Petru veoma popustljiv i daje mu potpuno suprotne savjete od očevih, a temeljene na vlastitim iskustvima iz mladosti, prisjećajući se pritom „dobrih vremena u Češkoj“. Možemo reći kako je ta dihotomija iz *Crnog Petra* u *Varljivom letu* prikazana kroz dva lika, umjesto kroz jednog. Daljnju sličnost između ova dva filma možemo vidjeti i u načinu kojim su autori odlučili snimiti razgovor između oca i sina. Oba autora koriste se bližim planom, a kamera je pozicionirana iza ramena lika. Korištenjem ovog plana podiže se tenzija koja se ostvaruje kroz sam dijalog likova, ali i omogućava gledatelju da osjeti istu tu tenziju te da se stavi u poziciju mladića kojeg prekorava otac.



Slika br. 5 Crni Petar



Slika br. 6 Varljivo leto '68.

Prikaz autoritativnog oca koji prekorava sina

Spomenuo sam Paskaljevićevu tvrdnju kako je *Varljivo leto* posveta Menzelu, ali upravo smo vidjeli kako najviše sličnosti ima s Formanovim *Crnim Petrom*. Ono što ga spaja s Menzelom je „češki lirizam“ koji smo mogli vidjeti i kod Grlića. Kao primjer nam može opet poslužiti Menzelovo *Hirovito ljeto*. Određeni dio radnje oba filma odvija se uz vodu, kod Menzela uz jezero, kod Paskaljevića uz rijeku. Voda kod njih predstavlja bezbrižnost, odnosno odmak od svakodnevnih briga. Svaki put kada se Menzelovi junaci pokušaju opustiti uz vodu u tome su

ometeni, kišom ili upadom stranaca koji im kvare idilu. Kod Paskaljevića je situacija slična, kada se likovi žele opustiti na plaži, Petar upada u probleme kod oca i time uživanje završava. Značajna je scena pred kraj *Varljivog leta* kada Petar s djedom odlazi na zabavu uz rijeku. Iako je djed u kolicima, odluči se dići iz njih te se odlazi okupati. Možemo pretpostaviti kako sve zdravstvene i slične tegobe kod djeda nestaju čim dođe u kontakt s vodom. Slično kao kod Grlića, time se evocira izgubljeni raj, odnosno djedova izgubljena mladost za kojom žali ili s druge strane, upravo će pokraj rijeke Petar po prvi puta vodiz ljubav s djevojkom.

Prvi Paskaljevićev film, *Čuvar plaže u zimskom periodu*, u mnogočemu je sličan *Varljivom letu*, ali i filmovima čeških autora. Također se bavi seksualnim sazrijevanjem glavnog lika, ali ono što je zanimljivije i što ga spaja s češkim novim valom je upotreba *tabloa*. Naravno, tablo nije svojstven isključivo češkoj novovalnoj kinematografiji, ali s obzirom na način kojim su kadrovi konstruirani i na njihovu kompoziciju, možemo Paskaljevićev film povezati s češkim autorima Schormom i Menzelom.



Slika br. 7 Svećenikov kraj



Slika br. 8 Svećenikov kraj



Slika br. 9 Čuvar plaže u zimskom periodu



Slika br. 10 Čuvar plaže u zimskom periodu



Slika br. 11 Strogo kontrolirani vlakovi



Slika br. 12 Strogo kontrolirani vlakovi

Sličnosti mizanscene i upotrebe tabloa kod Schorma, Paskaljevića i Menzela

Na navedenim slikovnim primjerima možemo vidjeti kako sva tri filma koriste tabloom na sličan način, a jednako pristupaju i mizansceni. Kadrovi su pažljivo konstruirani s likovima u sredini te se na trenutke stječe dojam kako gledamo snimani teatar. Ovi su elementi dominantni u navedenim filmovima, ali naravno nisu jedini te redatelji pojedine scene raščlanjuju montažom, uvode nove planove i dinamičnu kameru čime se film u većoj mjeru približava gledateljima tj. nadopunjuje njihovo znanje o radnji i likovima i povećava efektivnost pojedinih scena. Ostaje ipak činjenica kako je ovakva upotreba tabloa i mizanscene upadljiva i lako uočljiva kod sva tri redatelja, a time što ovu tendenciju nalazimo kod dva češka redatelja, možemo ju smatrati „češkim elementom“ u spomenutom filmu Gorana Paskaljevića.

Lordan Zafranović – alegorija ideologije

Iako su i ostali redatelji „Pražske grupe“ započeli sa svojim filmskim djelovanjem prije no što su upisali fakultet, Lordan Zafranović uspio je ostvariti najzapaženije rezultate prije samog studija, a u tome mu je pomogao Kinoklub Split unutar kojeg je počeo postavljati temelje svoje modernističke orijentacije (Gilić, 2011: 108). Nadalje, Gilić (ibid) navodi kako je Zafranović „prešao u glavnu struju kinematografije usvajajući dominantnu ideologiju epohe, pridonijevši razvoju autorske poetike i modernizma“ u razdoblju 1970-ih. O njegovom radu s dominantnom ideologijom mogli smo već nešto vidjeti na primjeru Elmara Klosa. Govoreći općenito o Zafranovićevom opusu, Velisavljević (2013: 20) ističe kako se njegovi filmovi „putem razvijanja motiva tela i telesnosti, erotskog i skarednog, bave temom nasilja i provale iracionalnosti, često u istorijskom periodu revolucije, a uvek u mediteranskom ambijentu, i da teže alegoriji sa religijskom ili mitskom osnovom“. Logično je da mediteranski ambijent ne možemo pretpostaviti filmovima čeških autora zbog jednostavne geografske činjenice, a to je manjak mediterana. Ono što ipak možemo potražiti i usporediti s Češkim novim valom je rad s ideologijom te motivi i teme koje smo prethodno spomenuli.

Njegov prvi dugometražni film *Nedjelja* (1968), koji je ujedno i njegovom diplomski rad pod mentorstvom Elmara Klosa, bavi se prikazom jednog dana u životima skupine mladića. Glavnu ulogu Ivana tumači Zafranovićev kolega, Goran Marković. Pokušamo li frazu „život treba žderati, ako ne želiš da te poždere“, koju Ivan u par navrata izgovara, uzeti kao mogući ključ čitanja filma, možemo *Nedjelju* usporediti s *Ivančicama* Věre Chytilove, koja je svoj film sama opisala kao „filozofski dokumentarac u formi farse“ (Chytilová prema Hames, 2009: 151). Marija 1 i Marija 2, glavni likovi *Ivančica* na početku filma ustanovljuju da ako je svijet pokvaren, onda mogu i one biti pokvarene. Tvrdnja kojom Hames (2009: 152) opisuje djevojke, lako se može primijeniti i na grupu mladića u *Nedjelji*: „Kroz film, njihove prevare i provokacije dovode do očigledne destrukcije kako njih samih, tako i svega oko njih“. Likovi i jednog i drugog filma mladi su ljudi koji primjećuju pokvarenost svijeta oko njih te se sa tom pokvarenošću ne znaju nositi. U *Nedjelji* mladići jedan drugom stalno podvaljuju, zbijaju šale, ne pokazuju suosjećanje s čovjekom kojem je umrla majka već samo žele snimiti jedan kadar, pokušavaju prevariti kućevlasnika koji ih je zaposlio da mu unesu namještaj, a naposljetku ukradu autobus te proizvode totalni kaos u grade čineći niz prometnih i ostalih prekršaja. Na kraju filma, Ivan sjeda za volan i dovodi autobus do kraja litice pri čemu kontemplira hoće li sebe i ostale suputnike odvesti u smrt. Nakon toga vidimo autobus kako pada, ali likovi su ipak izašli iz autobusa. Cijeli film protkan je Ivanovim životnim nezadovoljstvom, a jedino što želi je „bijeli stolnjak“ koji je simbol kakve-takve životne sređenosti i situiranosti. S druge strane, djevojke u *Ivančicama* na neki način „žderu život“, česte su scene u kojima prekomjerno uživaju u hrani i piću, upuštaju se u sitne prevare i iskorištavaju starije ljubavnike, a film završava nečim nalik na bakanalije; dolaze na gozbu gdje nalaze dugačak stol prepun hrane te njih dvije konzumiraju sve što mogu, a na kraju, nakon što unište svu hranu bacajući je ili hodajući po njoj, leže na stolu prekrivene njome.

I Chytilova i Zafranović komentirali su stvarnost svojih likova; na početku *Ivančica* prikazani su nam naizmjenice kadrovi zupčanika, snimke eksplozija i rata. Kao što likovi samostalno idu prema svojem uništenju, tako i svijet ide prema svome. Zafranović na početku kombinira kadrove seksualnog odnosa s grotesknim kadrovima čovjeka koji prekriven tintom pokušava pojesti živu hobotnicu, nakon čega ju baca na pod i gazi nogom. Stvarnost, odnosno ambicije koje Ivan nosi u sebi, groteskno su nedostižni te preostaje jedino pomiriti se sa sudbinom, a njega će „smrviti kotač trajanja“⁶, kao što je „smrvljena“ i hobotnica. Filmovima je također zajednička upotreba skokovite montaže, upotreba filtera boja (kod Chytilove tijekom cijelog

⁶ <http://www.yugopapir.com/2014/07/debitanti-lordan-zafranovic-pega.html>

filma, kod Zafranovića tek na kraju), a često su svoje likove prikazivali u krupnom planu te pojedinosti isticali detaljem.

Spomenuto je kako je Zafranović razvijao motive tijela i tjelesnosti koristeći se često religijskim alegorijama, a u tu ćemo svrhu promotriti njegov drugi dugometražni film *Muke po Mati* (1975). Tijelo, tjelesnost i religija (uz pogansko) čine također temelj filma *Marketa Lazarová* (1967) Františka Vláčila⁷, a sličnosti između pristupa dvaju redatelja svakako postoje. Češki i slovački filmski kritičari izglasali su *Marketu Lazarovu* 1999. za najbolji češki film ikad snimljen što svjedoči o važnosti ovog filma i njegovim mogućim utjecajima. Napomenuo bih na početku kako se filmovi bave različitim vremenskim razdobljima, ali oba se koriste alegorijom; Zafranović opisuje moderno socijalističko društvo preko boksača Mate, čije su „muke“ prikazane poput Isusovih patnji (Velisavljević, 2013: 22). S druge strane, Vláčil je pojavu kršćanstva na prostorima srednjovjekovne Češke usporedio s pojavom i razvojem komunizma u moderno vrijeme, uspoređujući negativne strane dogmatizma, bio on vjerski ili politički. Sličnost koju ćemo ovdje promotriti ipak nije alegoričnost filmova nego njihov fenomenološki pristup. *Marketa Lazarová* prikazuje kontekstualno iskustvo svojih likova, a ne opisuje kako im je bilo. Drugim riječima, imamo dojam da film gledamo očima srednjovjekovnih likova, odnosno stavljeni smo u njihovu poziciju umjesto da nam je opisano kako im je zapravo bilo (Sorfa, 2016: 195). Kako bi uspio u svom fenomenološkom naumu, Vláčil je koristio krupne planove, plitak fokus, predmete u prvom planu koji bi smetali preglednosti kadra te metaforične slike, a sve to u svrhu kako bi gledatelja uvukao u film, što ne bi bilo moguće standardnim režijskim i narativnim tehnikama (ibid). Primjer uvođenja gledatelja u film možemo vidjeti na primjeru kadra u kojem Vláčil prikazuje sokola, ali kroz grane stabla, čime se želi podcrtati sudjelovanje gledatelja u dijegezi filma; na isti način kojim je to prikazano u filmu, čovjek bi u prirodi mogao promatrati sokola.

⁷ František Vláčil redatelj je koji nije završio FAMU, nego Akademiju likovnih umjetnosti te je s toga pristupao filmu kao vizualnom iskustvu. Sam je smatrao kako je iskustvo filma mnogo važnije od njegova narativa ili interpretacije (Sorfa, 2016: 194).



Slika br. 13 Marketa Lazarová

Fenomenološki pristup Vláčila

Kada Sorfa (2016: 196) tumači prikaz i funkciju tijela Markete Lazarove, glavnog lika po kojem film nosi ime, oslanja se na filozofiju Thomasa Hobbesa. Svijetom, u kojem ona živi i u kojem dominira poganstvo, vladaju sebični, necivilizirani, neobuzdani ljudi, sve osobne ambicije jače su od zahtjeva društva, a sve to događa se pod gotovo totalnim bezakonjem (ibid). Time je život sveden na ništavnost, a jedino što može osigurati sigurnost je nasilje. Kršćanstvo pak predstavlja „osnovnu društvenu strukturu koja zahtijeva čvrst moral čime se individualna zadovoljstva pretvaraju u kolektivni red“ (ibid. 197). Samo tijelo Markete Lazarove tako predstavlja mjesto sukoba između poganskog i kršćanskog, a ona funkcionira kao poveznica oba svijeta.

Sve ove postupke, uključujući i tretman tijela kao prostor sukoba ideologija, možemo pronaći i u *Mukama po Mati*. Vratimo li se na sudjelovanje gledatelja u svijetu filma, Velisavljević (2013: 22) navodi kako Zafranović „vrtoglavom vizuelnošću, sa neprekidnim pokretima kamere, zumovima i vožnjama [...] uvodi gledaoca u specifičnu atmosferu naglašene telesnosti, radničkog miljea i bokserske borbe i kojoj nad ekonomskim dominira simbolički ulog“. Sličan stilski postupak, poput gore navedenog kadra sokola, koristi i Zafranović.



Slika br. 14 Muke po Mati

Sličnost Zafranovića s fenomenologijom Vláčila

U ovom kadru Zafranović snima borbu iz pozicije publike koja stoji unutar skele. Iako se kamera pomiče cijelo vrijeme tokom scene, borbu možemo vidjeti tek onda *kada se mi pomaknemo*, a u ovom konkretnom slučaju borbu niti ne vidimo. Spomenuli smo prikaz Matinih „muka“ poput Isusovih patnji, a očituje su konkretnom nadovezivanju na kršćanske motive kao što su pričest, pranje nogu te na kraju pranje rana. Nasuprot tome stoji Mate, seoski čovjek, koji je radnik u brodogradilištu, čime Zafranović tematizira „važnost društvenih reformi i emancipacijski osnov industrijalizacije i migracije iz sela u grad“ (ibid). Nadalje, Mate, kao i njegov brat Luka, često su skloni impulzivnom seksualnom ponašanju, sličeci tako neobuzdanom i sebičnom prikazu društva u *Marketi Lazarovoj*. Također, kada na brodu trener i ekonom boksačkog kluba raspravljaju o legitimitetu Matine pobjede, trener odgovara: „Pa šta onda, zar se uvijek moramo držati tih je...ih pravila?“. Mate kao lik je tako mjesto gdje se susreće kršćanska ideologija (velika pobožnost prisutna je kod njegove majke i žene) te društvene promjene u tadašnjem socijalističkom društvu; boksački klub iskorištava njegovo tijelo za borbe, čak i onda kada on to ne želi, kako bi klub napredovao, dok Mate vjeruje kako će sportom doći do barem nekog oblika sigurnosti, što se na kraju neće obistiniti. Mate se sukobljava sa svima te biva teško ozlijeđen, a na kraju ga vidimo kako je stabilnost, odnosno sigurnost, ipak pronašao na svom radnom mjestu na brodogradilištu.

Češki humor

„Češki humor“ sintagma je koja se udomačila u svijesti ovih prostora, a njome su se često opisivali češki kulturni proizvodi kako bi se publika potaknula na konzumaciju istih. Primjer toga možemo vidjeti u recenziji Jurice Pavičića⁸ novijeg češkog filma *Dugmetari (Knoflikári, 1997)*: „Egipćani imaju piramide, Kinezi rižu, Arapi imaju deve, a Česi u hrvatskom pučkom imaginariju imaju – humor. 'Češki humor' u hrvatskoj je umjetničkoj kritici i općoj javnosti postao peršin za svaku juhu, mistični sastojak kojeg kritika nalazi u svakoj drugoj knjizi i svakom trećem filmu“⁹. S obzirom da se filmovima „Praške grupe“ često pripisivala uporaba „češkog humora“, pokušat ću rastumačiti što bi ta sintagma mogla predstavljati i kako bismo ju mogli prepoznati.

Katica Ivanković (2008: 135) popularnosti „češkog humora“ pristupila je iz književne perspektive te smatra kako početak uporabe ove sintagme na našim prostorima možemo povezati s pojavom Švejka. U tom početnom stadiju, „češkom humoru“ pripisivale su se odlike priglupog junaka koji je imao „smisao za parodiju i grotesku“ (ibid). Govoreći općenito o utjecaju Švejka na češko razumijevanje humora, Hames (2009: 34) mu pridodaje i upotrebu ironije i satire „poput oružja“. S dolaskom političkih turbulencija 1960-ih u Čehoslovačkoj i novih književnika na scenu, kao što su Kundera, Hrabal, Škvorecký, Vaculík, Lustig itd., češki se humor počeo razvijati te je osim naglašavanja grotesknosti postao i političan (Ivanković, 2008: 136). Da bi češki autori u vremenima cenzure, poglavito nakon gušenja Praškog proljeća, mogli kritizirati društvo i državu, pribjegavali su „rafiniranom humoru, a njegova važna sastavnica postala je alegorija i parabola“ (ibid. 137). S filmske strane Češkog novog vala, uporaba humora najviše se pripisuje djelima Formana i Menzela (Hames, 2009: 38). Hames (ibid.) uzima primjer Formanovog filma *Hoří, ma panenka! (Gori, moja gospođice!, 1967)* te objašnjava kako humor služi kao metafora stvarnosti. U filmu dolazi do niza apsurdnih situacija, od apsurdnog rukovodstva vatrogasnog društva do apsurdnog izbora za miss na koji se nitko ne želi prijaviti. Film je parabola neuređenog komunističkog vodstva i društva, ali humorom se ta stvarnost želi demistificirati te se želi potaknuti društvo na promjenu.

Češki je humor, dakle, spoj švejkovske tradicije priglupog junaka, izgubljenog u velikim povijesnim događanjima, a koji se koristi parodijom i groteskom kako bi „ozbiljan svijet“ približio junaku. S vremenom, češki humor je evoluirao. Pod svoje je okrilje uzeo političnost,

⁸ <https://www.popcorn.hr/recenzije/view/145/>

⁹ Ibid.

ironiju, satiru i apsurd kako bi kroz metafore, alegorije i parabole opisao obične ljude i svakodnevne situacije te ukazao na kompleksne društveno-političke odnose. Osim u *Gori, moja gospođice!* upotrebu humora možemo vidjeti i u nizu drugih filmova Češkog novog vala. Možda najpoznatija je scena iz *Strogo kontroliranih vlakova* kada radnik željeznice utiskuje pečate djevojci na stražnjicu. Time se uspostavlja kontrast između seksualne žudnje običnih ljudi te Drugog svjetskog rata koji prolazi pored njih i događa im se tek usput, makar se oni borili u njemu. Metaforu možemo vidjeti na kraju *Intimnog osvjetljenja*. Likovi stoje oko stola te zabačenih glava pokušavaju popiti ekstremno gust liker koji ne želi izaći iz čaše. Film završava kadrom koji prikazuje likove kako i dalje čekaju, čime se metaforički prikazuje i sama tema filma, a to je očekivanje boljih vremena i neostvarivanje potencijala pojedinca u društvu koje ne napreduje. Postoji zaista obilje primjera iz češkog konteksta, a prije no što prijedemo na upotrebu humora u filmovima jugoslavenskih redatelja, uveo bih još primjer ironije iz *Hirovitog ljeta*, koji smo već djelomice tumačili. U filmu pratimo tri lika koji su predstavnici sitne buržoazije, pokušavaju provesti svoje dane jedući i pijući uz obalu jezera, a u međuvremenu sva trojica gaje ljubavni interes prema pomoćnici hodača na žici. Ironija je postignuta na kraju filma kada se sva tri lika ponovo nađu uz jezero, a svaki je od njih fizički nastradao pokušavajući ganjati vlastite iluzije, što možemo tumačiti kako se ustrajanjem u takvom tipu hedonističkog i buržoaskog života ne može doći do pravog užitka i napretka zato što će svaki sličan pokušaj jednom propasti¹⁰. Ovu ironiju Menzel je iskazao humorom pa su tako situacije u kojima likovi nastradaju komične, kao i ta posljednja scena gdje likovi sjede za stolom, izgledajući pritom poput ratnih veterana, omotani zavojima i slomljena duha.

Od redatelja „Praške grupe“ jedino Zafranović nije iskazao prevelik interes za upotrebu humora u svrhu društveno-političkog komentara. Od obrađenih autora, najviše je Paskaljević posezao za „češkim humorom“ pa ću iz tog razloga pružiti nekoliko ilustrativnih primjera upotrebe humora iz njegovih filmova. U *Čuvaru plaže*, u jednoj od prvih scena, otac dolazi kući i tamo prekida televizijsku ekipu u snimanju priloga o njegovoj obitelji koja je upravo osvojila vrtnu ležaljku. U toj sceni voditeljica intervjuira očevu majku, ženu i sestru, ali on ih prekida čime se ostvaruje komičan efekt. To možemo protumačiti kao kritiku tvrde patrijarhalne obitelji u kojoj otac vodi glavnu riječ, a dodatno se podcrtava kada naređuje svojoj ženi da mu posluži večeru – čime je odvlači od snimanja intervjua u kojem ona zauzima centralnu ulogu – jer mu je mačka pojela objed koji mu je donio sin u uvodnoj sceni filma. Nadalje, u većini filma otac

¹⁰ Valja uzeti u obzir kako je film temeljen na romanu Vladislava Vančure koji je bio članom Komunističke partije Čehoslovačke, a prije rata bio je urednik nekoliko marksističkih i komunističkih časopisa.

nagovještava dolazak izvjesnog Dunjića kojemu je nekad prije posudio novce te on sada dolazi vratiti dug. No, Dunjić se ne pojavljuje i obitelj ne vjeruje ocu da on zapravo postoji. Do ironije dolazi u trenutku očeve smrti kada se Dunjić napokon pojavljuje u domu obitelji. Nakon što se predstavi, obitelj djeluje šokirano čime stječemo dojam kako je obitelj više u stanju šoka zbog toga što Dunjić zapravo postoji, no što je zbog očeve smrti, koja je i sama po sebi bila apsurdna. Ubilo ga je ono što ga je prema njegovom mišljenju trebalo ojačati, a to je kupanje u hladnoj rijeci.

U *Varljivom letu* nalazimo sličnu kritiku pretjerane patrijarhalnosti, putem humora, a opet preko lika autoritativnog oca, no osim toga imamo i humor u svrhu političke kritike. Primjer toga je već spomenuta scena u kojoj otac sinu objašnjava važnost marksizma. Pretjerivanjem do apsurdna gledatelj može steći dojam kako je marksizam zapravo *nevažan* ili *dosadan* te kako većina ljudi zapravo ima drugih briga u životu osim političkih parola. Daljnji primjer političke kritike možemo vidjeti u metaforičnoj sceni ručka. Autoritativni otac stoji dok ostatak obitelji sjedi oko stola te im govori o važnosti jedenja povrća, kako je ono zdravo itd. Međutim, dok djeci stavlja na tanjur povrće, sebi prvo stavlja meso na što mu najmlađe dijete na kraju prigovara. Otac nije zadovoljan kritikom koju je dobio te skreće s teme. Politička metafora ostvarena u ovoj sceni kritizira jugoslavensku vlast (ali možemo to shvatiti i kao opću kritiku svjetske politike) koja je govorila jedno, a radila drugo tj. sebi je „uzimala meso“, a narodu „davala povrće“.

Zaključak

Vidjeli smo, dakle, kako je cijeli niz faktora utjecao na, samu po sebi, veoma kompleksnu pojavu čehoslovačkog novovalnog filma te je stoga teško izvesti tezu koja bi mogla obuhvatiti sve ono što taj pokret sačinjava. Samim je time i teži zadatak usporediti te pronaći sličnosti između dvaju različitih kinematografija prepunih vlastitih posebnosti. Razni su autori na razne načine pokušali dati svoje viđenje tadašnjih problema koji su zadesili društvo u kojem su živjeli. Iako se čehoslovački filmovi ponajviše povezuju s pojmom „češkog humora“, on im je, uz cijeli niz stilističkih postupaka koje su ili preuzeli iz drugih ili iz vlastitih filmskih tradicija, pomogao u izražavanju vrlo teške i tjeskobne situacije u kojoj se našla Čehoslovačka pred sam kraj 1960-ih. U takvom su okruženju studirali jugoslavenski studenti i dio te atmosfere, uz stečeno znanje i određene utjecaje, prenijeli su na vlastite filmove. Pitamo li Grličevog, Zafranovićevog i Paskaljevićevog kolegu Gorana Markovića, s obzirom na naslov njegove knjige *Češka škola ne postoji* (1990), što misli o temi ovog rada, on možda i ne bi bio napisan. Razlog je tome već spomenuto svrstavanje autora pod zajednički nazivnik, čime su gubili na svojoj individualnosti te je dio njihove poetike ostao nezamijećen. U ovom smo radu to htjeli izbjeći, odnosno htjeli smo ukazati na djeliće njihove poetike koje dijele s bogatom češkom kinematografijom, a koji potom pridonose njihovom individualnom stilu. Analizirali smo pojmove poput „češkog lirizma“, bavili se mladim ljudima na pragu zrelosti i načinima na koji su njihovi problemi u filmovima prikazani, razmatrali ponekad groteskne nemogućnosti pomirenja ideala i stvarnosti, a dali smo i kratki povijesni prikaz jedne filmske tradicije te ukazali na utjecaje koje je imala na, kako češke, tako i jugoslavenske redatelje.

Usprkos tome što je od Praškog proljeća i tog „zlatnog razdoblja“ čehoslovačkog filma prošlo više od pedeset godina, ostaje činjenica kako su filmovi tog razdoblja dan danas ostali vrlo relevantnima te se i dalje rado gledaju, a popularnost im ne jenjava. S obzirom na to da su Čehoslovačka i Jugoslavija bile u dobrim odnosima, neosporan je njen utjecaj na domaću kinematografiju, poglavito kroz redatelje Grličića, Paskaljevića, Zafranovića, Markovića i Karanovića, a kasnije i Kusturicu, koji je na ove prostore donio potrebno osvježanje te utabao put za nove generacije koje će tek doći.

Literatura

- Bilík, Petr, 2000, „Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)“, u: Ptaček, Luboš (ur.), *Panorama českého filmu*, Olomouc, Rubico, str. 85-130
- Dabić, Dejan, 2007, „Pražská škola ne postoji?“, u: *Srpski film i globalna kinematografija*, Vrnjačka Banja, Kulturni centar Vrnjačke Banje, Festival filmskog scenarija
- Dvořáková, Tereza, Horníček, Jiří, 2000, „Kinematografie ve třicátých letech“, u: Ptaček, Luboš (ur.) *Panorama českého filmu*, Olomouc, Rubico, str. 33-64
- Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb, Leykam international
- Grić, Rajko, 2019, *Neispričane priče*, Zagreb, Hena.com.
- Hames, Peter, 2008, *Československá nová vlna*, prev. Tomáš Pekárek, Praha, Levné knihy
- Hames, Peter, 2009, *Czech And Slovak Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd
- Hudec, Zdeněk, 2000, „Němý film (1898-1930)“, u: Ptaček, Luboš (ur.) *Panorama českého filmu*, Olomouc, Rubico, str. 9-32
- Ivanković, Katica, 2008, *Pogledi na češku književnost*, Zagreb, FF-press.
- Jelinčić, Frane, Zafranović, Lordan, 1968, *Lordan Zafranović, Pega Popović i Goran Marković: Debitanti snimaju film „Nedjelja“ (1968)*, Jugopapir, dostupno na: <http://www.yugopapir.com/2014/07/debitanti-lordan-zafranovic-pega.html>
- Liehm Antonín, Liehm Mira, 2006, *Najvažnija umetnost*, Beograd, Clio
- Papa, Jasmina, 2000, „Le group de Prague: le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980“, u: *Balkanologie*, vol. IV, br. 1,
- Paul, David W, 1983, *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, London, Macmillan Press Ltd
- Ptaček, Luboš, ur., 2000, ur., *Panorama českého filmu*, Olomouc, Rubico
- Slanina, Ondřej, 2013, *Slavná česká filmová klasika*, Prag, Charon media
- Sorfa, David, 2016, „The Touch of History: A Phenomenological Approach to 1960s Czech Cinema“, u: *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia*, ur. Ewa Mazierska, Edinburgh, Edinburgh University Press, str. 187-206

Velisavljević, Ivan, 2013, *Autorske poetike reditelja „Praške grupe“ jugoslovenskog filma*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Voráč, Jiří, 2008, *Ivan Passer: Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*, Brno, Host

Žaloudková, Klara, 2015, *Famu v letech 1989 – 1993*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Karlovog sveučilišta u Pragu, Prag,

Filmografija

Černý Petr, 1964, r: Miloš Forman

Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976, r: Goran Paskaljević

Farářův konec, 1969, r: Evald Schorm

Hoří, má panenko!, 1967, r: Miloš Forman

Intimní osvětlení, 1965, r: Ivan Passer

Každý den odvahu, 1964, r: Evald Schorm

Kud puklo da puklo, 1974, r: Rajko Grlić

Lásky jedné plavovlásky, 1965, r: Miloš Forman

Marketa Lazarová, 1967, r: František Vlácil

Muke po mati, 1975, r: Lordan Zafranović

Návrat ztraceného syna, 1966, r: Evald Schorm

Nedjelja, 1969, r: Lordan Zafranović

O něčem jiném, 1963, r: Věra Chytilová

Obchod na korze, 1965, r: Jan Kadar, Elmar Klos

Okupaciju u 26 slika, 1978, r: Lordan Zafranović

Ostře sledované vlaky, 1966, r: Jiří Menzel

Rozmarné léto, 1968, r: Jiří Menzel

Samo jednom se ljubi, 1981, r: Rajko Grlić

Sedmikrásky, 1966, r: Věra Chytilová

U raljama života, 1984, r: Rajko Grlić

Varljivo leto '68., 1984, r: Goran Paskaljević

Za sreću je potrebno troje, 1985, r: Rajko Grlić

Mrežni izvori

Krajcar, Dražen, *Praško proljeće – pokušaj uvođenja socijalizma s ljudskim licem (1968.)*, dostupno na: <<https://povijest.hr/nadanasnjidan/prasko-proljece-pokusaj-uvodenja-socijalizma-s-ljudskim-licem-1968/>>

Pavičić, Jurica, 2003, *Dugmetari (Knoflikári)*, dostupno na: <<https://www.popcorn.hr/recenzije/view/145/>>

Mi iz Praga, 1968. – 2018. – okrugli stol, dostupno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=IWm6FmuQj8M&t=1419s>>