

Reprezentacija rurbanog identiteta Zagreba u filmovima Kreše Golika

Jeletić, Laura

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:081786>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-11**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

Laura Jeletić

**REPREZENTACIJA RURBANOG IDENTITETA ZAGREBA
U FILMOVIMA KREŠE GOLIKA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

**REPREZENTACIJA RURBANOG IDENTITETA ZAGREBA
U FILMOVIMA KREŠE GOLIKA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Zlatan Krajina

Studentica: Laura Jeletić

Zagreb,
rujan 2024.

Izjavljujem da sam diplomski rad pod naslovom „Reprezentacija rurbanog identiteta Zagreba u filmovima Kreše Golika“, koji sam predala na ocjenu mentoru prof. dr. sc. Zlatanu Krajini, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o vlastitom autorskom radu. Također, izjavljujem da spomenuti rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove.

Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Laura Jeletić

Zahvale

Želim se zahvaliti svima onima koji su mi pružili podršku za vrijeme stvaranja ovog diplomskog rada, cijenim vas i nosim u srcu. Posebno se želim zahvaliti gospodinu Jurju Kukoču iz Državnog arhiva – Kinoteke koji mi je ustupio film „Ljubica“ (1978.) za analizu putem Vimea. Iznimno sam zahvalna i svome mentoru čije mu me riječi bodrile i gurale naprijed te koji me je navodio k cilju u svakome smislu. I veliko hvala dragome Bogu!

Sadržaj

Popis ilustracija	1
1. Uvod	2
2. Rurbani identitet Zagreba	3
3. Modernost u Zagrebu	8
4. Reprerentacija grada na filmu	12
5. Krešo Golik	16
6. Metodologija	18
7. Analiza	21
7.1. “Imam 2 mame i 2 tate“	22
7.2. “Tko pjeva zlo ne misli“	30
7.3. “Ljubica”.....	40
8. Zaključak	50
9. Literatura	52
10. Internetski izvori	54
11. Sažetak	55
12. Abstract	56

Popis ilustracija

Slika 1. „Rurbane nezgrapnosti“, str. 65

Slika 2. „Rurbane nezgrapnosti“, str. 54

Slika 3. „Tisućljetni Zagreb“, str. 242, 243

Slika 4. Drugi tata, scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Slika 5. sin Zoran, scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Slika 6. scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Slika 7. scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Slika 8. scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Slika 9. Ana i Fulir, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Slika 10. Fulirove i Anine ruke, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Slika 11. Fulir i Franjo, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Slika 12. Ljubica, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Slika 13. Drago, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Slika 14. Ljubica, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Slika 15. Ljubičin stan, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

1. Uvod

Pojam rurbano označava spoj ruralnog i urbanog, točnije rurbano je područje ono u kojemu je postojana difuzija urbanih i ruralnih aktivnosti (Kumar Dhote, Pranav Kolhe, 2016:1699). Pojava rurbanog se prvi put primjećuje 1915. godine, o njoj piše te ju definira američki sociolog Charles Galpin (ibid.). Mišljenja sam da je Zagreb grad rurbanog identiteta, s čime se slaže Pilić koja je sprovedla istraživanje o rurbanom identitetu kvarta Gračani (Pilić, 2017:5). Poljanec Borić primjećuje rurbano razlijevanje u Hrvatskoj od 1965. godine kada dolazi do „Privredne reforme“ te se Jugoslavija otvara prema Zapadu (Poljanec Borić, 2012:). Naslućuje se da pojavi rurbanizacije u Zagrebu prethodi pojava modernosti. „Modernost bi se mogla definirati kao kategorija ugrađena u obje sastavnice nove ideje društvenog razvoja u sklopu masovne industrijske proizvodnje, kako na razini znanstveno-tehnološkog, ekonomskog i političkog procesa (modernizacija), tako i na razini umjetničke produkcije, dakle kulture u užem smislu, unutar inoviranja tradicijskih medija simboličke komunikacije (modernizam).“ (Vukić, 2003:9). Proces modernizacije se može podijeliti u dvije etape, prvu koja nastupa od kraja šezdesetih godina 19. stoljeća do Prvog svjetskog, a druga traje od pedesetih godina 20. stoljeća do devedesetih godina te su obje značajno djelovale na razvoj grada Zagreba u svakome smislu (Vukić, 2003:17). Boljim shvaćanjem modernosti u Zagrebu može se početi shvaćati rurbani identitet, a cilj je ovog diplomskog rada kvalitativnom metodom analize narativa prepoznati rurbani identitet Zagreba u filmovima Kreše Golika. „Narativ je slijed događaja koji su uzročno-posljedično povezani u vremenu i prostoru“ (Gillespie, Toynbee, 2006: 91). Pri analizi filmova će se uzeti u obzir tri dimenzije narativa koje su uzročnost, vrijeme i prostor, s posebnim naglaskom na mizanscenu kao odrednicu prostora jer se njome ponajbolje priopćava narativni prostor te mu se pripisuje narativno značenje (ibid., 91,96). Također, razlikuju se tri pristupa analize narativa te nije neuobičajeno da se oni kombiniraju, čime ću se i ja navoditi. Kao narativ će se analizirati određene scene filmova „Imam 2 mame i 2 tate“ (1968.), „Tko pjeva zlo ne misli“ (1970.) i „Ljubica“ (1978.). Krešo Golik slovi za jednog od najvećih umjetnika hrvatske kulture 20. stoljeća (Krelja, 1997:8), a odabrani filmovi, osim što se odvijaju u Zagrebu, su nazvani filmovima „urbanog dizajna“ (Vukić, 2003:166). Također, u analizi narativa određenih scena ovih filmova valja uzeti u obzir i literaturu koja se tiče reprezentacije grada na filmu, čime će dodatno biti objašnjeno na koji način gradska sredina u kojoj se odvija narativ filma utječe na narativ.

2. Rurbani identitet Zagreba

Kao što sama riječ upućuje, termin rurbano doslovno označava spoj ruralnog i urbanog. Moja je želja bila pristupiti ovome istraživanju s idejom da bolje shvatim što taj termin označava u praksi, sagledavši prostore grada Zagreba. Nabasala sam na zbirku umjetničke fotografije intrigantnog naslova „Rurbane nezgrapnosti“. Autor Antun Maračić u njoj nudi pregled fotografija grada Zagreba snimljenih od 2010. do 2013. godine, a u uvodu objašnjava sljedeće: „U gradskim prizorima prisutni su ponekad elementi 'involucije' prema ruralnom, odnosno znaci entropije urbaniteta (Maračić, 2013:3). Izdvojila bih dvije fotografije koje su me nagnale na razmišljanje, od kojih obje po mome mišljenju sugeriraju kako urbana sredina sa sobom nosi priliku za boljim životom. Takvo moje opažanje se može objasniti takozvanim mitom promicanja urbanog prostora, koji je postojan s obzirom na mnogobrojne mogućnosti koje se u takvom prostoru nude, od posla do zadovoljstva (Hubbard, 2006:63). Naime, još od doba starih Grka i Rimljana grad predstavlja sjedište kulture, učenja, vlasti i građanskog poretka, te se od tada nadalje gleda na nj kao ikonu napretka, prosvjetljenja i mogućnosti (ibid. 65, cit. prema Sennett, 1994). Isto kao što postoji pro-urbani mit, tako postoji i onaj anti-urbani koji zamišlja ruralnu sredinu kao ugodnije i idiličnije mjesto za život od grada (ibid. 63). Mišljenja sam da priložene fotografije prikazuju prisutnost oba mita u Zagrebu.



Slika 1. „Rurbane nezgrapnosti“, str. 65

Druga slika prikazuje zapušteni izlog nekadašnje trgovine čime se potencira anti-urbani mit, točnije treba se zapitati što kada netko ne uspije u nastojanju da stekne bolji život u gradskoj sredini? Život u gradu, s obzirom na svoju nepredvidivu prirodu, sa sobom povlači prisutnost stalne borbe, koja je za neke izazovna te time i svojevrsna atrakcija (ibid. 64, cit. prema N. Smith 1996). Ipak, ruralno i urbano funkcioniraju zajedno u gradu Zagrebu, baš kao i pro-urbani i anti-urbani mit.



Slika 2. „Rurbane nezgrapnosti“, str. 54

Daljnijim istraživanjem sam shvatila da nisam jedina koja se zapitala o rurbanom identitetu Zagreba. Naime, kolegica Pilić se u svom diplomskom radu „Medijalizacija rurbanog Zagreba: slučaj trgovačkog centra 'Meridijana 16'“ bavi sličnom problematikom. Kolegica progovara o svome kvartu Gračanima na sljedeći način: „ U autobusu nikad nisam vidjela stranca, a i drugih vidljivih kulturnih konflikata u Gračanima nije bilo. Izgled i stanovnici naselja bili su poprilično homogeni, antiurbani.“ (Pilić, 2017:5). I sama tvrdi da toga nije bila svjesna sve dok joj se na to nije ukazalo i dok se u kvartu nije pojavio novi urbani element koji prijeti cjelokupnom identitetu kvarta, pa time i njegovih stanovnika (ibid.). Pilić zaključuje da je identitet Gračana time što je

rurbani također i hibridni te se njega stanovnici tog kvarta ne žele odreći, njegujući tako i ruralne i urbane karakteristike sve u jednom s obzirom na njihove interese (ibid., 42). „Njihova prednost je dvostruka perspektiva urbanog i ruralnog na temelju koje biraju kakve prakse i navike žele prihvatiti, a kakve odbaciti pri susretu s novitetima u naselju.“ (ibid.). Također, prihvaćanje obiteljskih vrijednosti se shvaća kao preduvjet opstanka ovakvog identiteta (ibid.). Tim primjerom se može zaključiti da je rurbani identitet grada Zagreba prisutan, postojan te teško promjenjiv.

Dakle, definicija rurbanog je sljedeća: „Područje s difuzijom urbanih i ruralnih aktivnosti“ (Kumar Dhote, Pranav Kolhe, 2016:1699). Pojavu rurbanog je prvi primijetio i definirao američki sociolog Charles Galpin 1915. godine (ibid., 1701). Također, bitno je definirati i proces rurbanizacije: „Rurbanizacija je difuzija urbanih aktivnosti i stanovništva u ruralnim prostorima oko metropole.“ (ibid., cit. prema Bauer G., 1975). Rurbana područja mogu biti komercijalna, administrativna, transportna, industrijska ili vjerska čvorišta, a obično djeluju kao glavno čvorište tržnih naselja (ibid., 1702). „Urbani sadržaji koji postoje u ruralnim centrima su maloprodaja i objekti veleprodaje, objekti pošte i telegrafa, tržnica, ambulanta, veterinarska bolnica, seosko stručne službe, uredi za razvoj srednjih škola i društvenih blokova.“ (ibid.). Naravno, pojam rurbanog se razlikuje od države do države i od grada do grada, zato je nužno shvatiti kako stupa na području Hrvatske te time više grada Zagreba. Jer, rurbani identitet Zagreba se primjećuje u njegovoj cjelini.

U suvremenoj povijesti, Zagreb je grad tranzicije u kojemu ta ista tranzicija još uvijek traje no, ovaj diplomski rad pristupa prvotno gradu Zagrebu u kontekstu socijalističkog doba. Naravno, jedno s drugim ide ruku pod ruku. „S obzirom na tadašnji politički kontekst i odnos prema selu i seljacima, tada je sve vodilo prema zaključku da će seljaci nestati te otići u industrijsku djelatnost i gradove te proletarizirati se. Trebalo je dosta političkih intervencija da se počnu diferencirati sela koja propadaju i ona koja imaju potencijale i perspektivu razvoja.“ (Seferagić, 2013:282). Doba je to deagrarizacije, industrijalizacije i urbanizacije vođeno društvenim planovima koji su, ako se ne bi pokazali uspješima, za svoju neuspješnost krivili praksu (ibid.). „Priča o idealnim planovima i lošoj praksi ispunila je barem pedesetak godina naših života u socijalizmu.“ (ibid.). Sela se masovno napuštaju i u korist gradova i tvornica, zbog nedostatka tehničke i društvene infrastrukture te zbog problema nezaposlenosti i perspektive (ibid.). Kampuš bilježi da je u gradu Zagrebu „1965. god. u 138 industrijskih poduzeća bilo zaposleno već oko 110 tisuća osoba“ (od

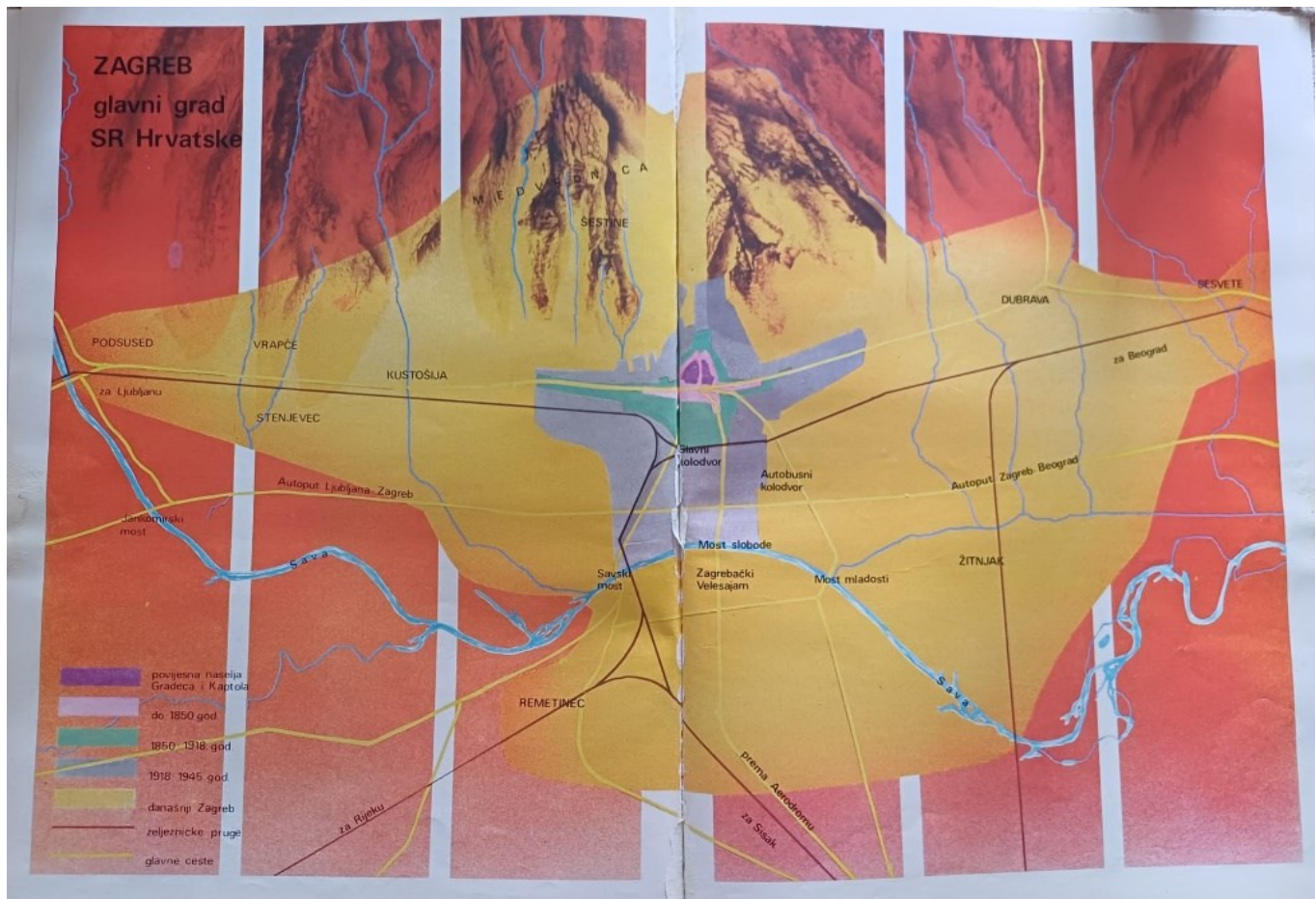
ukupno 250 tisuća privredno aktivnih stanovnika) (Kampuš, 1984:226). Trebalo je proći određeno vrijeme kako bi se sela transformirala u polifunkcionalna središta u smislu socijalne strukture i djelatnosti različitih tipova te komunalne i društvene infrastrukture (Seferagić, 2013:282). Na rubovima gradova niču velika stambena naselja bez potrebne infrastrukture, takozvane „spavaonice“, no nova radnička klasa većinski useljava u obiteljske kuće za koje su se sami pobrinuli na drugim rubovima grada (ibid., cit. prema Seferagić, 1988.). Također, na snazi je bila i socijalna segregacija tj. povlaštenim slojevima su pripali elitni dijelovi gradova bilo u novogradnjama ili u ispraznjenim domovima bivših vlasnika (Židovi, Nijemci, domaća buržoazija, politički nepodobni) (ibid., cit. prema Seferagić, 1977). „Prostor je, dakle, bio žrtvom drastičnih društvenih promjena i u socijalnoj strukturi i u naseljima, a i u planiranju.“ (ibid., 282).

Dr. Saša Poljanec Borić tvrdi da rurbano razlijevanje u Hrvatskoj traje zasigurno već 60 godina, točnije od 1965. godine nakon što je na snagu stupila „Privredna reforma“ i nakon otvaranja takozvane druge Jugoslavije prema Zapadu (Poljanec Borić, 2012: 9). „Analitički promatrano rurbano je razlijevanje sporedni dio procesa modernizacije hrvatskoga društva u drugoj polovici 20. stoljeća do kojega je došlo zato što je početkom sedamdesetih godina prošloga stoljeća jugoslavenski režim počeo vidljivo tolerirati privatno vlasništvo nad nekretninama.“ (ibid., cit. prema Poljanec-Borić, 1989.). Sve rečeno, naravno, vrijedi no, treba se ipak fokusirati isključivo na grad Zagreb koji je slučaj za sebe.

Grad Zagreb raste i širi se nevjerojatnom brzinom nakon Drugog svjetskog rata. „Prvim općim popisom nakon oslobođenja, provedenim 1948.god., evidentirano je ovdje već gotovo tri stotine tisuća stanovnika. Desetak godina kasnije, 1961.god., živjelo je u Zagrebu oko 450 tisuća osoba, a kod posljednjeg popisa iz 1971. god. taj je broj porastao na užem gradskom području na više od 560 000 žitelja.“ (Kampuš, 1984:237). Tome treba pribrojiti i stanovništvo prigradskih općina, jer Zaprešić, Samobor, Jastrebarsko, Velika Gorica i Sesvete postaju rubna naselja suvremenog velegrada (ibid.). Ipak, grad dobiva na svom punom potencijalu kada se širi na jug prekoračivši rijeku Savu (ibid.). Također, teritorij Zagreba se 1951. godine protezao na 210 km², a 1972. je ta brojka porasla na 495 km² te zatim 1981. na 1261 km² (Vukić, 2003:45).

Prilažem ilustraciju iz knjige „Tisućljetni Zagreb“ koja svjedoči o itekako brzom površinskom rastu grada Zagreba, a pogotovo želim istaknuti površinu obojanu žutom bojom koja prikazuje površinski rast grada od 1945. godine do osamdesetih godina prošlog stoljeća. No,

Zagreb u to doba ne doživljava samo rast površine i stanovništva, već je riječ o društvenom rastu u svakome smislu, od trgovine i prometa do prosvjetiteljstva i kulturno-umjetničkog života. Ova ilustracija zapravo odlično služi kao uvertira u sljedeće poglavlje koje se tiče modernosti, vodeći se svime rečenim valja konačno uvesti taj pojam.



Slika 3. „Tisućljetni Zagreb“, str. 242, 243

3. Modernost u Zagrebu

Vukić predstavlja Zagreb u kontekstu hrvatske kulture kao „neprijeporno središte povijesnog procesa intenzivne mijene agrarnog u industrijsko društvo.“ (Vukić, 2003:9). Inspiriran riječima Marshalla Bermana, on definira modernost na sljedeći način: „Modernost bi se mogla definirati kao kategorija ugrađena u obje sastavnice nove ideje društvenog razvoja u sklopu masovne industrijske proizvodnje, kako na razini znanstveno-tehnološkog, ekonomskog i političkog procesa (modernizacija), tako i na razini umjetničke produkcije, dakle kulture u užem smislu, unutar inoviranja tradicijskih medija simboličke komunikacije (modernizam). (ibid., 9). Vukić nadalje tvrdi da su upravo u Zagrebu ponajviše došli do izražaja kako društveni proces modernizacije, tako i umjetnički modernizam (ibid., 11). Na tragu Bermana, Vukić tvrdi da bi se modernost u kontekstu grada Zagreba mogla razlučiti na „modernizam prihvaćanja“ ili „modernizam odbijanja“ s obzirom na „generiranje simboličkih značenja u zagrebačkoj modernoj kulturi u odnosu prema općem procesu modernizacije“ (ibid., 12). Od toga polazi korak dalje i modernost dijeli na tri razine, a to su zajednička gradnja grada, demokratski rituali kulture te umjetnosti i pojedinac u sustavu. (ibid.).

Zagreb prolazi kroz dva procesa modernizacije, prvi se odvija od kraja šezdesetih godina 19. stoljeća do Prvog svjetskog rata, a drugi počinje pedesetih godina 20. stoljeća te traje do devedesetih godina (ibid., 17). „Zagreb i Hrvatska prošli su dug put modernizacije: od 'Zahtijevanja naroda' 1848. do samostalne nacionalne države devedesetih hrvatsko je društvo i osobito njegovo središte i simbol, grad Zagreb, iz nerazvijene austrougarske periferije izraslo u moderno industrijsko društvo krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća.“ (ibid., 61). Ilustracija s prethodne stranice zapravo svjedoči o širenju teritorija grada Zagreba za vrijeme procesa modernizacije, tako zelena i siva boja prikazuju proces prve, a žuta boja proces druge modernizacije. „Teritorij Zagreba godine 1890. obuhvaćao je 3 km², u razdoblju 1927.-1944. protezao se na 64 km², da bi se nakon Drugog svjetskog rata bitno povećao (ibid., 45). U razdoblju prve modernizacije industrijalizacija u Hrvatskoj općenito teče sporo, ali je zato 1900. godine u Zagrebu djelovala 41 tvornica s 3650 zaposlenika, a 10 godina kasnije je brojka tvornica prerasla na 79 te je množeno 6000 zaposlenika (ibid., 51). Te iste godine 35% stanovnika živjelo je od obrta i industrije, 20% od prometa i novčarsko-trgovačkih poslova, a uoči Prvoga svjetskog rata grad Zagreb je brojao više tvornica i radnika nego cijela Hrvatska sveukupno (ibid.). „U razdoblju od

1918.-1941., unatoč nepovoljnom političkom okruženju, Zagreb je postao financijsko, obrtno, industrijsko i prometno središte jugoslavenske države.“ (ibid.). U Zagrebu je 1931. godine 56.000 radnika i 23.000 namještenika, a svaka treća zaposlena osoba djeluje u tvorničkoj ili obrtničkoj djelatnosti, svaka šesta u trgovini, prometu ili novčarstvu (ibid., 52). „Godine 1941. u Zagrebu je zaposleno 15,3 osobe na 1000 stanovnika.“ (ibid.). Što se tiče urbanizacije, 1910. godine je uveden električni tramvaj, gradski vodovod je utemeljen 1878. godine, a plinara 1863. godine, gradnja javnog kanalizacijskog sustava je započela u 1892. godini, prva gradska električna centrala je osnovana 1907. godine, a telefon je u gradu uveden 1887.godine (ibid., 57). Procvat je vidljiv i na kulturnom planu kada je osnovano Zagrebačko Sveučilište 1874. godine s 3 fakulteta koja je polazilo 300 studenata, dok 1903. taj broj porasta na 867, a 1939. godine na fakultetima, visokim i višim školama je upisano 6886 studenata te je upis omogućen i ženama (ibid., 59). „U razdoblju između dva rata utemeljeno je nekoliko važnih gradskih institucija: 1925. gradski muzej, knjižnica, statistički ured.“ (ibid., 60). Emitiranje Radio Zagreba započelo je 1926. godine te ga je do 1939. godine slušalo 14.776 prijarnika (ibid., 60).

„Povijesno-politički okvir Hrvatske bio je nepogodan za dovršetak industrijalizacije sve do 1945., kada se komunistička država, u sljedeća dva desetljeća, javlja kao njezin predvoditelj: razvija industriju, promet i utemeljuje nova industrijska naselja. I prosvjećenost stanovništva bila je dio tog programa modernizacije i obuhvatila je širenje pismenosti i moderan sustav obrazovanja kojemu su mogli pristupiti široki slojevi stanovništva, a velike mogućnosti zapošljavanja i besplatno školovanje uvjetovali su socijalnu pokretljivost stanovništva.“ (ibid., 61). Pedesetih godina 20. stoljeća, kada stupa na snagu doba druge modernizacije, isticale su se prvotno metalna industrija i elektroindustrija, a zatim tekstilna, prehrambena i grafička industrija, s time da je ukupno postojalo 126 tvorničkih pogona s 57.000 zaposlenika (ibid.). „Ukupan broj zaposlenih u gradu dosegao je 120.000.“ (ibid.).

Jedan od najznačajnijih trenutaka druge modernizacije, o kojoj je već kazano u prijašnjem poglavlju, je širenje grada na tada još neotkriveno područje preko rijeke Save koje dobiva naziv Novi Zagreb, točnije radi se o činu gradnje Zagrebačkog velesajma (ibid., 29, 32). Taj čin je svojevrsni otpor s obzirom na volju tadašnjeg poretka (socijalizam i jugoslavenska ideologija) jer, naime, nakon Drugog svjetskog rata Hrvatska je osporena i kao država i kao društvo te je predvidljiva težnja novog poretka da ospori tradiciju Zagreba kao metropole (ibid., 29). No,

gradska uprava na čelu s gradonačelnikom Većeslavom Holjevcem teži razviti i ojačati gospodarsku i metropolsku baštinu grada te tako novu lokaciju Velesajma postavljaju izvan dotadašnjih konvencionalnih prostornih shema, a time ostaje vjerna nastojanjima prve modernizacije (ibid., 28,29). Ovim činom se Zagreb promatra kao „obećanje budućeg“ te, iako je Zagreb „jedva povijesni tinejdžer“ u usporedbi s nekim drugim hrvatskih gradovima, on se u ulozi metropole postavlja kao „povlašteni simbolički pokretač hrvatske civilizacije“ (ibid., 29). „Privredni rast, socijalna sigurnost, viši društveni standard, otvorenost prema Zapadu i razvoj sustava masovnih komunikacija donijeli su krajem šezdesetih rast osobne potrošnje, oblikovanje novih društvenih slojeva i uvažavanje liberalnih vrijednosti.“ (ibid., 61). Godine 1970. Radio Zagreb je slušalo 152.550 prijarnika, a 15 godina kasnije taj je broj porastao do čak 237 tisuća (ibid., 60). Emitiranje televizijskog programa iz studija TV Zagreb počelo je 1956. godine, dok je 1960. godine u Zagrebu bilo 5034 TV pretplatnika, a 1985. godine 227.313 (ibid., 60,61).

Konačno, valja sagledati i filmsku industriju u Zagrebu. „Zagreb je razmjerno brzo po prvom predstavljanju filma postao najživljim žarištem filmskog života na jugoistoku Europe, odnosno na južnoslavenskom području.“ (Vukić, 2003:157). Naime, od predstavljanja filmskog izuma u Parizu 1896. godine, Zagreb postaje središtem putujućih kina (ibid.). „Do 1910. Hrvatska ima najjaču mrežu stalnih kina na južnoslavenskom području i za ono doba razmjerno brojnu redovitu publiku.“ (ibid.). Prvi specijalizirani filmski časopis „Kino“ pokreće se u Zagrebu 1916. godine, a godinu nakon je utemeljeno prvo poduzeće za proizvodnju filma – Croatia Film (ibid.). No, sve do socijalističke kinematografije nakon Drugog svjetskog rata, film u kontekstu Zagreba i Hrvatske ne uspijeva ispuniti svoj puni potencijal, a razlozi tomu su malo tržište i jaka konkurencija jeftinije nabavljenih stranih filmova za repertoar kina (ibid.).

Ipak, 1941. godine je u Zagrebu utemeljena sustavna i raznovrsna proizvodnja filma, uspostavljena je valjana tehnička baza, aktivirali su se važni stvaratelji te je razvijena organizacija ukupne kinematografije (ibid., 162). Igranim filmom se bavilo novoosnovano veliko poduzeće Jadran film, a kratkometražnim i dokumentarnim Zagreb film, dok je za nastavni film bio zaduženo poduzeće Zora film (ibid., 164). Animirani film se razvijao pod inicijativom Fadila Hadžića, zatim u kratkovječnom poduzeću Duga film, a ustalio se te je postigao svjetski relevantnu proizvodnju u sklopu Studija crtanog filma Zagreb filma (ibid.). Inovativnosti animiranog filma jugoslavenska i hrvatska kinematografija duguju mnogo, pogotovo kada je Dušan Vukotić kao jedan od

predstavnik takozvane „zagrebačke škole crtanog filma“ za film „Surogat“ dobio 1961. godine najvišu međunarodnu nagradu Oscar (Kampuš, 1984:235).

Vjerujem da je svime rečenim opravdan izbor grada Zagreba kao podložnog za analizu i to ne samo zbog prisutnosti rurbanog identiteta koji je temom analize, već iz razloga što Zagreb u trenutku nastanka filmova Kreše Golika koji će biti nadalje analizirani slovi za grad filma, štoviše „fantazmagrafski Zagreb“ (naziv dolazi od nacionalnog naziva „slikopis“ za film, što dolazi od starogrčkog *phantasmagrapia* – zapisivanje slikama) (ibid., 162).

4. Reprerentacija grada na filmu

Za ovo istraživanje je nadalje također ključno sagledati literaturu koja se tiče reprezentacije grada na filmu. U tome će, za početak, poslužiti dva rada Jamesa Donalda. U prvome naziva „Urban Cinema and Photography: on Cites and 'Cityness“ on objašnjava pojam „cityness“ na primjeru kratkometražnog filma „The Skywalk is gone“ iz 2002. godine redatelja Tsai Ming-liang. Spomenuti pojam bi se mogao prevesti kao „gradskost“, točnije ono što čini grad gradom, objašnjava autor te tvrdi da se „gradskost“ očitava više u konceptualizaciji nego u homogenizaciji, tj. taj pojam se može bolje razumjeti tek kad se sagleda reprezentacija već postojećih gradova (Krajina, Stevenson, 2020:48). Nadalje, tvrdi da nije novina proučavati „gradskost“ u kontekstu socijalnih i povijesnih interesa života u modernom velegradu, pogotovo kroz prikaz navedenog na velikom platnu (ibid.). Na primjer, Edward Dimenberg je, inzistirajući na jednakoj važnosti prostora i kulture, uspio oživjeti grad američkog film noira, tvrdeći također pritom da se u tome žanru mogu očitati psihičke i kulturne manifestacije kasnije modernosti (ibid.). Grad filma noir nije samo ekspresija mita, teme ili vizije već je prostorno riječ o povijesnom sadržaju koji je od jednakog značaja kao i formalna i narativna obilježja filma koja se češće proučavaju u tome kontekstu (ibid., cit. prema Dimendber, 2004.). Nadalje, autor navodi da postoje monografije koje se bave međugrom između filma, prostora, urbanosti, kulture i povijesti u kontekstu američkih i europskih gradova, od kojih navodi sljedeće europske: Berlin, Pariz i Beč (ibid.). Time se može zaključiti da postoji itekako vitalna poveznica između grada i filma koja utječe na shvaćanje identiteta svakoga ponaosob. Štoviše, autor naglašava tezu grada kao medija koja je obrađena i prije od strane raznih autora te je inspirirala i njega, počevši od premise da je grad simbolički ambijent te ujedno fizička realnost, u kojoj se formira i testira subjektivnost modernih građana te u kojoj niču nove forme društvenosti i novi stilovi javnosti (ibid., 49). Također, grad je mjesto u kojemu su građani naučili interpretirati znakove, značenja i spektakl grada, što ga, dakle, čini onim što jest te se time i biti građaninom može shvatiti kao performans – što znači da je moguće sagledati mizanscenu gradskog života (ibid.).

S obzirom na to saznanje, autor skreće pažnju na famozni esej iz 1903. godine „Metropolis and Mental Life“ sociologa Georga Simmela, koji ga navodi do zaključka da je film oduvijek važan mehanizam za prevođenje eksternog, tj. kristalizirane strukture metropole u subjektivnu i imaginarnu stvarnost duševnog života (ibid., 50). Te riječi su inspirirale i mene da se prisjetim tog

eseja, koji počinje sljedećim riječima: „Najdublji problem modernog života dolazi od zahtjeva individualca za očuvanjem autonomije i individualnosti svoje egzistencije pred nadmoćnim društvenim silama, od povijesnog naslijeđa, od eksterne kulture i od tehnike života.“ (Simmel, 1903:174,175). Autor tvrdi i da se metropola ispostavlja između individualnih sadržaja koji tvore život i između onih koji ih nadilaze te se osobnost pojedinca akomodira s obzirom na vanjske sile (ibid., 175).

Ove riječi dodatno potvrđuju tezu grada kao medija i spektakla u kojemu građani sudjeluju u performansu, o čemu govori Donald. Vrativši se sad na Donalda, on progovara o filmu u kontekstu modernosti, tj. tvrdi da je prikaz grada na filmu metafora za modernost, i ne samo (Krajina, Stevenson, 2020: 50). Modernost je stvorila dvojaku atmosferu za građane, onu blistavu te onu mračnu i sumornu, a život u gradu znači upornu prisutnost jednog u drugom (ibid., cit. prema Vidler, 1992.). Prikazom grada na filmu filmaši i filozofi su htjeli transformirati način na koji ljudi vide i doživljavaju grad, vjerujući u moć filma i fotografije (ibid., 50). Takvo nastojanje ponovno podsjeća na Simmelove riječi kada tvrdi da metropola utječe na duševni život (ibid.). Sve rečeno o modernosti je dodatno potkrijepljeno argumentom Toma Gunninga o „filmu atrakcije“, tj. novina pokretnih slika, jurećih lokomotiva i magične transformacije služe kao moderna forma estetike i odgovaraju specifikacijama kako modernog, tako i urbanog života, što zajedno djeluje na iskustvo građana u vidu modernizacije (ibid., cit. prema Gunning, 1995). Prikazom grada na filmu se ne skreće pozornost samo na modernost, već i na percepciju vremena, bilo to u vidu poimanja suvremenosti ili prolaznosti vremena (ibid., 54). „Filmska montaža je omogućila novi način doživljavanja grada 20. stoljeća, dajući formu i ekspresiju njegovim naletima i osjetilnim podražajima, njegovoj jedinstvenoj brzini, i njegovim sinkopiranim ritmovima.“ (ibid.).

Vremenskom komponentom se postiže i melankolija kada je u pitanju traganje za prošlim vremenom, s obzirom da je određeni vremenski, pa time i povijesni trenutak grada, trajno sačuvan na filmu (ibid., 54,55). Njemački redatelj Wim Winders izjavio je povodom 8. obljetnice pada Berlinskog zida, a vezano uz njegov film „Wings of Desire“ da su film, prostor i vrijeme objedinjeni u tome filmu kao arhiv za one stvari koje više ne postoje te su igrani filmovi itekako uspješni u takvome činu (ibid., 55, cit. prema Brunson, 2007.). Gradovi su postojani u istoj mjeri kako u prostoru tako i u vremenu, pogotovo zato jer su obilježeni poviješću, a kada se oni ubace u oko filmske kamere dobivaju svojevrsni narativ (Krajina, Stevenson, 2020:55). Fotografija i film

su čuvari povijesti i prolaznosti vremena te, iako nekad podsjećaju na gubitak, isto tako oslobađaju dajući drugačiju perspektivu nekome gradu, drugačiju od one kakav je on u stvarnosti (ibid.).

Drugi rad autora Jamesa Donalda kojeg se valja dotaknuti je „Grad i kino: moderni prostori“ u kojemu autor analizira prikaz grada u filmu „Candyman“ redatelja Bernarda Rosea iz 1992. te tvrdi da je urbani prostor Chicaga prikazan u filmu dvostruko strukturiran, točnije on je i konkretan i fantastičan, s obzirom da je prikazan kao panorama (zračne snimke, protok automobila, kuće nalik vojarnama, prazni amfiteatri) i kao mit (supkulturne legende, međurasni brakovi, rasna ubojstva, „nemrtvi“ osvetnici) (Jenks, 2002:112). Donald tvrdi da takav mit izaziva osjećaj gradske iracionalnosti i otuđenja, kao i sam spoj panorame i mita kao prikaza grada na filmu, spoj dvaju nespojivih dimenzija, što po svemu upućuje na uznemirenost potaknutu urbanim prostorom (ibid.).

Ove riječi autora me podsjećaju na rad „City of Fears, City of Hopes“ Zygmunta Baumana u kojemu autor objašnjava stalnu prisutnost stranca u urbanoj sredini koji je uzročnikom nesigurnosti, anksioznosti i straha od nepoznatog među građanima (Bauman, 2003: 27). „Stranac je, po definiciji, agent vođen namjerama koje se u najboljem slučaju mogu pretpostaviti, ali se nikada ne mogu znati sa sigurnošću.“ (ibid., 28). Autor tvrdi da zbog toga dolazi do pojave dvaju suprotnih fenomena, a istovremeno jedan je nezamisliv bez drugog, a to su „miksofobija“ i „miksofilija“ (ibid., 31,33). „Miksofobija“ bi se mogla opisati kao strah od miješanja tj. zbližavanja s ljudima u svojoj okolini zbog postojećeg faktora straha, što dovodi do stvaranja zajednice tj. pozivanja na „mi“, čime se „istomišljenici“ odvajaju od „stranih njih“ (ibid., 32, cit. prema Sennett, 1996). Usprkos tome, svaka urbana sredina mami svakog svog stanovnika različitim mogućnostima i stimulansima, novinama i šarmom, da ne kažem „svjetlima velegrada“, da iskoristi sve ono što mu se u takvoj sredini pruži i ono što ona simbolizira (bolje sutra) te je zbog toga fenomen „miksofilije“ neizbježan uz „miksofobiju“, a označava ljubav prema miješanju tj. zbližavanju (ibid., 33). „Gradski život suštinski je i nepopravljivo ambivalentna afera.“ (ibid.).

Vrativši se sad na nelagodu i Donalda, on skreće pažnju na riječi Anthony Vidlera koji smatra da proučavanju „Candymana“ treba pristupiti imajući u vidu osjećaj nelagode koji se prvi put u urbanoj sredini prepoznaje krajem 18. stoljeća, dakle riječ je o modernosti (Jenks, 2002:112, cit. prema Vidler, 1992). Nadalje, što se tiče viđenja grada dvostrukom vizijom na što je Donald već uputio, on sad upotpunjuje svoje riječi i onima Michela de Certeaua koji, imajući na umu dualnu perspektivu kartografije urbanog prostora, zaključuje da je grad i labirint i transparentnost te takav

migracijski ili metaforički grad prodire u jasan kontekst planiranog i čitljivog grada (ibid., 114, cit. prema de Certeau, 1984). „Baudelaire nije gajio iluzije o transparentnosti grada. Umjesto razumskog rasvjetljavanja velegradskog labirinta, predao se vrevi pariških ulica, sa svim njihovim nepredvidivim užicima i opasnostima. Bio je *flâneur* u gomili kojoj nije pripadao.“ (ibid., 116). O fenomenu *flâneura* piše i Phill Hubbard u knjizi „City“ tvrdeći da osoba *flâneura* postoji kao stvarni lik koji je nastanjivao moderni grad i kao metafora za određeni način vizualnog poimanja (Hubbard, 2006:102). Točnije, on je bio muškarac iz povlaštenog sloja te je objektivizirao žene, dva razloga zašto žena nikada neće moći zauzeti njegovo mjesto (ibid.). Stavivši to na stranu, Donald tvrdi da je osoba *flâneura* bitna iz razloga što je on znao da „gubljenje u gomili vrlo često znači i gubljenje sebe samoga, gubljenje poznatih koordinata identiteta i zajednice“ te je stoga bitno prići promatranju urbanog prostora s određenom distancom (Jenks, 2002: 116). *Flâneur* je lutalica koja živi, radi i inspirira se na ulici, pritom ulazeći najčešće u živote marginalnih skupina, ali ako se zaustavi prije svega na tome da je on promatrač urbane sredine, zašto onda na neki način *flâneur* ne bi mogla biti i žena? Ostavljam to pitanje da visi u ovome trenutku s mogućnošću za budući odgovor.

Voljela bih završiti ovo poglavlje shvaćanjem filmskog grada od strane Phila Hubbarda koji tvrdi da su filmovi promijenili ne samo pogled na grad, već djelovanje u gradu (Hubbard, 2006: 62,63). Dijelom je to posljedica pokretnog oka filmske kamere koje filmskom mediju daje njegovu istinitost i uvjerljivost, odražavajući vlastito iskustvo osoba unutar urbanih prostora (ibid., cit. prema Friedberg, 2002). To je iz razloga što filmaši djeluju po principu tradicije narativnog filma koja tjera na poistovjećivanje s likovima u filmu i time na percipiranje grada na način na koji oni to čine (ibid.). Na primjer, film noir izaziva anksioznost i strah prema Drugima, tj. prema nepoznatim ljudima (stranac kako će reći Bauman) koji jedva čekaju zaskočiti nekoga u mračnoj uličici filmskog grada (pogotovo žene), čime je u određenih građana stvarnih gradova zaista usađen strah kretanja gradu noći te grad doživljavaju kao mjesto izolacije i rasula (ibid., cit. prema Slater, 2002 i Farish, 2005). Vjerujem da je sve rečeno pridonijelo boljem shvaćaju prikaza grada na filmu te ću se uvidom u literaturu obrađenu u ovome poglavlju služiti pri daljnjoj analizi. Prije toga preostaje još samo predstaviti redatelja čije se filmove odlučilo analizirati kao narativ u ovome istraživanju.

5. Krešo Golik

U predgovoru monografije „Golik“ filmski kritičar Ivo Škrabalo predstavlja redatelja Krešu Golika kao „vjerojatno najvećeg, ali svakako najvoljenijeg hrvatskog filmotvorca“ (Krelja, 1997: 8). Riječ je o monografiji iz 1997. godine no, vjerujem da se može složiti s tvrdnjom da je Krešo Golik jedan od najvećih umjetnika hrvatske kulture 20. stoljeća (ibid.). Škrabalo odlazi i korak dalje tvrdeći da su redatelja „već za života smatrali klasikom“, a u svojim hvalospjevima citira i kolegu Hrvoja Turkovića koji smatra da se redatelj ističe „čvrstim opusom, iznimno bogatim i raznovrsnim“, ali povrh svega veliča „osobinu koju je u svakoj kulturi dosta teško postići, a posebno u hrvatskoj: da je fascinantna stručnjacima, a postojano drag gledateljima“ (ibid.).

Krešimir Golik je rođen 20. svibnja 1992. godine kao najstarije od četvero djece lugara Marijana iz Fužina (ibid., 197). Za svoje djetinjstvo će sam reći da ga je proveo „među ljudima koji su teško radili za svagdanji kruh, većinom šutljivi i zatvoreni nisu imali vremena da se previše bave sobom“ (ibid.). Takva crtica iz njegovog djetinjstva uviđa se u njegovim filmovima, koji su najčešće obilježeni i ruralnim i urbanim identitetom. Pohađao je gimnaziju u Senju no, ubrzo seli u Zagreb gdje završava Grafičku školu kako bi mogao čim prije početi zarađivati na život (ibid.). „Za vrijeme rata Krešo Golik mobiliziran je u domobransku Prosvjetnu bojnu, zasebnu, nenaoružanu postrojbu umjetnika i intelektualaca zaduženih za pripremanje kulturnoumjetničkih programa namijenjenih vojsci.“ (ibid., 198). Tada dolazi do događaja koji će mu otežati život, ali će se u konačnici iz njega slavno uzdignuti. Naime, u jednom je časopisu izašlo njegovo djelo pod naslovom „Ustaša se nikad ne predaje“, a riječ je o tekstu o hrabrosti hrvatskih vojnika (ibid.). Taj čin je u poslijeratnim godinama bio uzročnikom hajke na njega, kao i zabrane autorskog rada te višegodišnje prisilne šutnje (ibid.).

Svoj prvi dugometražni igrani film „Plavi 9“ snima 1950. godine te njime ostvaruje nenadano veliki uspjeh no, do njegovog sljedećeg dugometražnog filma „Djevojka i hrast“ proći će pet godina (ibid., 199). Nakon toga redatelja dolazi kazna iz ratnih dana, pri čemu nije imao drugog izbora nego da povremeno snima naručene filmove ili da bude pomoćnikom drugim redateljima (ibid.). Pomagao je tako, možda bolje reći surađivao, na projektima svojih kolega punih 9, gotovo 10 godina (Krelja, 2019: 22, Burić, 2019: 189). Rezultat takve kazne je Golikovo sudjelovanje u stvaranju velikog broja jugoslavenskih i hrvatskih filmova druge polovice 20. stoljeća.

Nakon autorske stanke, 1966. godine snima „svoj najbolji dokumentarni film“ „Od 3 do 22“ kojim započinje novo doba njegovih autorskih filmova (Krelja, 1997:200). Za ovaj je dokumentarac iste godine nagrađen u Oberhausenu, Locarnu i Beogradu, a njegovom tematikom se skreće pažnja na težak položaj žene, kao i na spoj ruralnog i urbanog, a oboje se primjećuje i u budućem radu (Hrvatska enciklopedija). Dvije godine nakon snima dugometražni igrani film pod naslovom „Imam 2 mame i 2 tate“, a 1970. ga slijedi „Tko pjeva zlo ne misli“ (Krelja, 1997: 222). Upravo će se o ova dva filmska naslova najviše govoriti i pisati, kako nekad, tako i danas te s punim pravom, a valja spomenuti i da je film „Tko pjeva zlo ne misli“ „u mnogim anketama proglašavan najuspjelijim hrvatskim igranim filmom“ (Hrvatska enciklopedija). Valja spomenuti i dugometražne igrane filmove „Živjeti od ljubavi“ (1973.), „Razmeđa“ (1973.), „Motel Mjesečina“ (1976.), „Pucanj“ (1977.), „Ljubica“ (1978.) i „Vila orhideja“ (1988.) te TV serije „Gruntovčani“ (1975.), „Inspektor Vinko“ (1984.) i „Dirigenti i muzikaši“ (1991) (Krelja, 1997: 223,224). Bitno je napomenuti da se film „Ljubica“ na svojevrsni način ističe od ostalih, on je s pravom feministički film (Posedi, 2020:35, cit. prema Škrabalo, 2006). No, u moru ostalih zbivanja godine nastanka nije dobio pažnju koju zaslužuje (Krelja, 1997:68).

Među brojnim nagradama koje je Golik primio za života valja posebno istaknuti Nagradu „Vladimir Nazor“, koja mu je za životno djelo uručena 1983. godine (Hrvatska enciklopedija). Preminuo je u Zagrebu 20. rujna 1996. godine, u 74. godini života (Krelja, 1997: 200).

6. Metodologija

Analiza narativa se doima kao ponajbolji odabir metode u kontekstu provedbe zadanog istraživanja. Cilj je analizirati odabrane scene triju filmova Kreše Golika kao narativ, a riječ je o filmovima “Imam dvije mame i dva tate“ (1968.), “Tko pjeva zlo ne misli” (1970.) i “Ljubica” (1978.). U sljedećem će poglavlju biti potanje objašnjeno zašto su odabrana upravo ova tri filmska naslova.

Valja protumačiti odluku o spomenutoj metodi. „Narativ je slijed događaja koji su uzročno-posljedično povezani u vremenu i prostoru“ (Gillespie, Toynbee, 2006: 91). Postoje tri dimenzije narativa, a to su uzročnost, vrijeme i prostor no, za potpuno shvaćanje narativa treba prvo obratiti pažnju na distinkciju između priče i fabule. Priča se ne sastoji samo od vidljivog ili čujnog, već se pod tim terminom podrazumijeva sve što je predstavljeno na eksplicitan način, uključujući i pretpostavke i zaključke koje gledatelj donosi za vrijeme trajanja filma, što je neizbježno (ibid., 89). Međutim, fabula se odnosi na ono što je vidljivo i čujno, riječ je o svemu što je direktno prezentirano, pri čemu je i od velikog značaja redosljed (ibid., 90). Dok se priča sastoji samo od dijegeze (ispričana priča), fabula u sebi sadrži i nedijegetički materijal, tj. dodatni materijal koji je stran bilo kojem liku iz filma, kao što je na primjer uvodna špica u kojoj se prikazuju imena svih osoba koje su doprinijele stvaranju filma (ibid., 89,90). Dakle, priča i fabula se poklapaju u eksplicitno prikazanim događajima, ali se priča pritom sastoji i od događaja koje gledatelj zaključuje, a fabula se za razliku od priče sastoji još od nedijegetičkog materijala, tj. od onoga što nije dijelom ispričane priče, ali je i dalje dijelom filma (ibid., 90).

Scene u filmovima su najčešće povezane u uzročno-posljedične lance čime se objašnjava uzročnost kao jedna dimenzija narativa, tj. likovi u filmovima su glavni pokretači radnje te njihova djela koja su potencirana njihovim unutarnjim svijetom bitno utječu na daljnji tok zbivanja (ibid., 91). Fabula ne mora težiti kronološkom slijedu događaja što se onda odražava i na poimanje uzroka i posljedice, a bitno je to uočiti i kada je riječ o vremenu kao drugoj dimenziji narativa te se pritom razlikuje vrijeme fabule i vrijeme priče (ibid., 93). Vrijeme priče je vremensko razdoblje koje cijela priča obuhvaća, dok je vrijeme fabule ono vrijeme koje je prikazano radnjama u filmu, npr. godina dana, ali u filmu mogu biti prikazani i flashbackovi (retrospekcija), u tome leži razlika (ibid.). Nadalje, postoje tri tipa vremenskog odnosa na filmu, a to su redosljed, trajanje i učestalost. Redosljed je ključan za postizanje dramske napetosti, vrhunca i raspleta jer on može biti linearan,

a može biti riječ i o spomenutom flashbacku (retrospekcija) ili flash forwardu (pogled u budućnost), čime se još jednom naglašava razlika između vremena priče i vremena fabule (ibid., 93,94). Trajanje se odnosi na odnos između vremena potrebnog da se događaj dogodi u fabuli i vremena potrebnog da se dogodi u priči, vrijeme u fabuli se može znatno ubrzati upotrebom npr. montažnog niza (*montage* sequence) (ibid., 94). Pod učestalošću se misli na ponavljanje nekog događaja u filmu tj. na učestalost njegovog ponavljanja, što znači da je taj događaj od posebnog značenja, pogotovo ako je sagledan iz perspektive nekog drugog lika (ibid., 95). Treća dimenzija narativa je prostor kao i sve što se nalazi u zadanom prostoru, a ne samo događa, pritom se misli na figure i predmete čije bivanje i kretanje u prostoru pridonosi usmjerenosti naracije prema naprijed (ibid., 96). „Oni pomažu potaknuti uzročno-posljedični lanac narativnog kretanja. Sve se priče događaju u nekom okruženju ili društvenom prostoru i sve se priče sastoje od dinamičnog kretanja kroz prostor“ (ibid.). Razlikuje se prostor fabule koji je eksplicitno prikazan i prostor priče koji može biti zamišljen od strane gledatelja, on se npr. spominje u filmu ili čak ne, ali svakako nije samo prikazan već je i plod mašte (ibid.).

U kontekstu prostora nikako se ne smije zaboraviti na mizanscenu jer se njome ponajbolje priopćava narativni prostor i pripisuje mu se narativno značenje (ibid.). Doslovno značenje ove riječi je „postavljanje na pozornicu“ (ibid.). Mizanscena u sebi objedinjuje korištenje svjetla, kostima, dekora i rekvizita, izvedbu i stil glume te odnos likova i predmeta s kojima se susreće u određenoj sceni filma, pri čemu je nužno obratiti pažnju i na kadriranje, pokrete kamere i kinematografske postupke (Gillespie, Toynebee, 2006:107, cit. prema Gibbs, 2002). Moj je cilj pri analizi odabranih scena filmova obratiti posebnu pažnju na mizanscenu, s obzirom da je ona u svrhu moje analize ponajbolji pokazatelj utjecaja prostora na narativ, na što upućuje i literatura vezana uz reprezentaciju grada na filmu. Također, vodit ću se i poimanjem strukture narativa bugarskog naratologa Tvezana Todorova koji razlikuje pet faza razvitka narativa, a to su redom: izlaganje, raskol, komplikacija, vrhunac i rezolucija (ibid., 97). Uz to, valja proučiti narativ spomenutih filmova sagledavši ih kao melodrame, što i jesu no, treba utvrditi u kojoj mjeri ta činjenica utječe na narativ. Melodrame pobuđuju pathos tj. emociju u gledatelja, a nesretni kraj koji im je obilježje je zapravo sam po sebi i zadovoljavajući (ibid., 105,106).

U knjizi se spominju tri pristupa analize narativa, a nije neuobičajeno da se oni spajaju i preklapaju, čime ću se i ja navoditi. Prvi se vodi proučavanjem strukture narativa - kako počinje,

što se događa u sredini, kako završava te što se mijenja (ibid., 80). Drugi se pristup odnosi na proces naracije, pri čemu se obraća pažnja na informaciju te se zanima za način na koji je ona prenesena, zadržana ili je odgođena i kako to utječe na gledatelje i njihove zaključke i pretpostavke o radnji tj. o narativu (ibid.). Treći pristup, za kojeg držim da je najbitniji u proučavanju rurbanog identiteta Zagreba u spomenutim filmovima, se zadržava na društvenom, političkom i ideološkom značenju narativa tj. promatra ga kao društvenu reprezentaciju (ibid.). Uvidom u širu sliku, u društveni i povijesni kontekst, u postojanje ili nepostojanje stereotipa, zadobiva se potpuno drugačije i dublje tumačenje narativa.

Analiza narativa, svakako, ima svoje specifičnosti. Riječ *narativ* potječe iz latinskog jezika od riječ *gnarus* koja označava znanje ili mudrost, a s obzirom da se kroz priče uči još odmalena, analiza narativa je moćno sredstvo za shvaćanje znanja, značenja i vrijednosti u društvu (ibid., 82). Ujedno riječ je o kvalitativnoj metodi kojoj ne treba reprezentativni uzorak jer ne proučava učestalo, to ujedno znači da se ovo istraživanje može drugačije interpretirati u nekim svojim dijelovima, sagledati iz drugačije perspektive ili postaviti u drugačije uvjete. Također, na narativ utječu i pripovjedači i primatelji poruke koji onda zadobivenu poruku tumače na svojstveni način (ibid., 91). No, smatram da u tome i leži znanstvena dimenzija ovakve metode. Naime, zaključci koji su donijeti ostaju akademski argumentirani. Svakako, pri analizi narativa triju spomenutih filmova koristit ću se i uvidom u literaturu iznesenu u kontekstu teorijskog okvira.

7. Analiza

Slijedi analiza narativa odabranih filmova „Imam 2 mame i 2 tate“ (1968.), „Tko pjeva zlo ne misli“ (1970.) i „Ljubica“ (1978.). Sva tri filma spadaju u treću stvaralačku fazu redatelja koja je i najplodonosnija, a stupa na snagu nakon višegodišnje zabrane stvaranja autorskih filmova. Prva dva filma najreprezentativnija su što se tiče umjetnikova opusa te je po njima ostao zapamćen u hrvatskoj i inoj kinematografiji. No, možda čudi odabir trećeg po redu filma za analizu. Smatram da se treći film u dobroj mjeri razlikuje od prva dva, ali također sadrži puno dodirnih točaka, kao što je rurbani identitet Zagreba.

Sva tri filma su nastala u proizvodnji Croatia Filma i Radne filmske zajednice, a laboratorijski su obrađeni od strane Jadran Filma, što govori o tadašnjoj hrvatskoj, ali štoviše zagrebačkoj filmskoj proizvodnji i o odnosu filma i grada, jer je Zagreb u Golikovo doba itekako slovio za grad filma. Filmovi su slični i po „najučestalijoj dramaturškoj formuli iz šezdesetih i sedamdesetih, onoj *ronda*“, iako je film „Ljubica“ ipak ostvaren uz svojevrstan pomak od te formule (Krelja, 2019:163). Ovaj izraz potječe od filma „Rondo“ Zvonimira Berkovića iz 1966. godine koji je „bio među prvima navijestio modernistička stremljenja s ovih prostora, pa i više“ te se zapravo zasniva na „dramaturgiji životne vrtnje kao sudbinske zadanosti“, čime je inspirirao cijelu suvremenu kinematografiju (ibid., 129,130). Riječ je, također, o filmu „koji doista počiva na kultu grada, a njegova ikonografija (trgovi, kavana, terase, unutrašnja dvorišta, stubišta...) apsolutno je gradska“ (Pavičić, 2017:, 162). U njemu se uviđa kult grada i snimanje na ulici koje je karakteristično za novi film šezdesetih, takozvani *nouvelle vague* (novi val) (ibid.). No, naravno, Golik se nije slijepo vodio predloškom svog kolege, ali da se u njihovom radu može uočiti sličnost ili inspiracija, to svakako.

7.1. "Imam 2 mame i 2 tate"

Film je snimljen je po predlošku romana spisateljice Miriam Tušek (Krelja, 1997: 40). Radnja se odvija u Zagrebu krajem 60-ih godina prošlog stoljeća (točno 1968. godine što se saznaje iz plakata povodom koncerta u filmu). Film prikazuje dva kućanstva, ono Mame (Mia Oremović) i Drugog tate (Fabijan Šovagović) u kojemu živi Đuro (Davor Radolfi) s polubratom Draškom (Tomislav Žganec) i ono u kojemu obitava Đurin brat Zoran (Igor Galo) s Tatom (Relja Bašić), Drugom mamom (Vera Čukić) i polusestrom Đuricom (Matea Bogdanović). Mama i Tata su se rastali i započeli nove živote s novim partnerima, pri čemu je stariji sin pripao Tati, a mlađi Mami. Bivši supružnici su se složili da će ugladiti kompliciranu obiteljsku situaciju njegujući nedjeljne ručkove, tako je „Zoranova nedjelja“ ona u kojoj on dolazi u posjet Mami i bratu, a „Đurina nedjelja“ označava suprotno.

Mama i Drugi tata nisu dobrostojeći, naizgled žive pristojno, ali zapravo jedva spajaju kraj s krajem. Trude se prikazati kao „uzvišeni“ članovi društva, pogotovo Drugi tata, a Mami je jako stalo do toga što će ljudi misliti. Mama radi u poduzeću, a Drugi tata je profesor. Stanuju u stanu na Medveščaku kojeg je Drugi tata naslijedio od svoje prabake. Drugi tata svira flautu te njeguje manire za stolom, kao i strogost. Sinu Drašku tumači da je i Fridrik Veliki svirao flautu te mu veli: „Flauta ti je veoma star i plemenit instrument, kod njega nisu važni prsti nego dah i duša.“. On odbija svirati šlagere te zbog toga ne zarađuje dovoljno, radije sudjeluje u društvenom koncertu srednje muzičke škole svirajući Mozarta, na što Mama veli (misleći na bivšeg muža i njegovu novu ženu): „Svirat će Mozarta, ako oni uopće znaju tko je to bio.“. Mama se trudi snaći u „uzvišenome“ svijetu, ali njeni napori često rezultiraju frustracijom pri čemu tuče svoju djecu, pokazujući svoje pravo lice. Trudi se biti „uzvišenom“ te cijeniti intelektualce i umjetnost, ali zapravo više cijeni materijalno. Njihovi financijski problemi rezultiraju svađama i tenzijama, Drugi tata će jednom priznati da Mamin bivši muž i nova žena posjeduju više od njih, kao što su televizija, kristali i auto „ravno iz tvornice“, na što će Mama reći: „Ta tvoja jadna, nemoćna superiornost. Poza siromaha. A šta mi imamo? Starudiju od tvoje prababe. A kome je stalo do toga i do tvoje blesave flaute i klasike? Propali umjetnik, surogat!“.

Tata i Druga mama žive dobrostojećim životom te je njihov dom u Proleterskoj, nekadašnja Ulica proleterskih brigada, a danas Ulica grada Vukovara (Večernji.hr), reprezentacija druge modernizacije u Zagrebu. Tata radi u poduzeću te slobodno vrijeme provodi čitajući Večernji list

ili vodeći svoju obitelj na izlet u ruralno područje, najčešće na ribičiju. Druga mama je nezaposlena, a dane provodi sunčajući se na balkonu i brinući o svome izgledu. Na to će Mama reći: „Ona izigrava milostivu, ima dvorkinju kao da ne znamo tko je i odakle je.“. Tata i Druga mama se materijalnim mogućnostima trude prikazati kao „bolji od drugih“ i žele steći status u društvu. Međutim, njihovi su maniri daleko od toga. Tata ne njeguje manire za stolom, štoviše on i sin Zoran ne blaguju već proždiru hranu. Obojica ismijavaju Drugog tatu zbog sviranja „frulice“, na što će Mama reći: „Samo nek se on ismijava. Krivo mu je što je tata intelektualac i umjetnik, a on nema ni fakulteta.“. No, Tata zato itekako zna kako se snaći u novom političkom poretku i priuštiti svojoj obitelji dobrostojeći život. Njegova je izreka: „Socijalizam je zato tu da pametnom čovjeku bude lijepo i dobro.“, a za svog sina Zorana će reći: „Ima jezičinu za političara, k'o da je malo onih kojih nema u školi, a danas su čak i ministri.“. Druga mama služi samo kao seksualni objekt te se sukladno tome i ponaša, a seksualna privlačnost koju budi u posinku Zoranu pokreće dramsku radnju sve do vrhunca filma (po Todorovoj shemi).

Zoran je buntovni tinejdžer koji voli pakostiti Mami i Drugome tati. Tata mu je kupio motor, on je pao razred, a dane većinski provodi promatrajući i kriomice fotografirajući Drugu mamu. Tata ništa od toga ne uviđa kao problem, sve dok njegov sin otvoreno ne baci oko na njegovu novu ženu te on tada kao muškarac mora obraniti svoj teritorij. U konačnici Zoran mora poći živjeti s Mamom, a Đuro s Tatom. Đuro u cijelome filmu nosi breme krivice jer ne zna kako bi se trebao ponašati u zamršenim situacijama koje su mu priredili njegovi roditelji, ali na kraju prihvaća postupati kao „odrasla osoba“, tj. stisnuti zube i doimati se hrabrim. Melodrama završava dogovorom Mame i Tate o jednomjesečnom zajedničkom ručku bivših supružnika i njihovih sinova. „Mama kaže da smo mi to ipak kulturno uredili, a Tata kaže da za pametne ljude nema problema. Ako Drugoj mami i Drugom tati nije pravo, neka onda oni lijepo idu skupa na ručak!“, tako tvrdi Đuro te se tim riječima završava film, a u zadnjem kadru se prikazuje natpis „Happy End“ obavijen ružama, čime redatelj zauzima svoj ironični stav.

Scena u filmu koja će se analizirati kao narativ je scena u kojoj se Zoran očekuju na nedjeljnom ručku kod Mame. Prvi kadar je u detaljnom planu te prikazuje ruže koje su simbol za svečani nedjeljni ručak. Mama postavlja na stol najbolje posuđe, a Drugi tata zabavlja sina Draška svirajući melodije na flauti. Đuro je podbočen na prozor i priča sa svojom susjedom, djevojčicom otprilike njegovih godina, koja je vani u dvorištu. „Đuro, je li istina da vi imate auto?“, upita ga djevojčica,

„Nemamo ga mi nego moj tata u Proleterskoj.“, tvrdi Đuro. Auto je, naravno, status simbol jer si ga tada ne može priuštiti svatko. Stan Drugog tate i Mame nije moderno uređen, već staromodno, uz puno knjiga i statua. Doima se bogatim malograđanskim stanom iz prošlog doba. Drugi tata promatra u svoj starinski džepni sat koliko je sati te, s obzirom da Zoran nikako da se pojavi, on odlučuje: „Idemo jesti.“, što je filmskim jezikom izrečeno kadrom u krupnome planu kako bi gledatelj mogao razabrati nezadovoljstvo na njegovom licu.



Slika 4. Drugi tata, scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Za stolom se blaguje u tišini, sve je uglađeno i otmjeno, što se pogotovo uviđa u odjevnoj kombinaciji Drugog tate - odijelo s kravatom usko svezanom oko vrata. Dječaci su normalno odjeveni u majice kratkih rukava, a Mama je odjevena opušteno i moderno, nosi prugastu košulju kratkih rukava i suknju. Začuje se zvono na vratima te Đuro ustaje kako bi ih otvorio no, odmah sjeda natrag na svoje mjesto pogledavši prema Drugome tati, jer mu je potrebno dopuštenje da bi se ustao za vrijeme ručka. Dobiva dopuštenje od mame. Đuro otvara vrata Zoranu, na što je Zoran prikazan u kadru blizinskog plana kako bi gledatelj ostao u čudu. Braća se pozdrave te Zoran ulazi namignuvši mlađem bratu, dok Đuro pogledava za njim jer Zoran ni po čemu ne izgleda reprezentativno na nedjeljni ručak – lice mu je uprljano i krvavo.



Slika 5. sin Zoran, scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Pritom se Zoran predstavio u crvenoj košulji kratkih rukava, što će se u ovome domu smatrati buntovničkim. „I am sorry, malo mi je zgužvan smoking. Frajer mi je slupao motor pa sam mu ispravio lični opis.“, progovara Zoran dok sjeda za stol. Mama mu zabrinuto hrli u pomoć te mu zapovijeda da se opere. Nakon što je otpratila sina do kupaonice, vraća se i govori prisutnima za stolom: „Ne razumijem kako se može do te mjere zapustiti odgoj. Oni tamo zbilja misle samo na svoje blesave automobile i toalete.“



Slika 6. scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Zoran se vraća za stol, a mama mu skreće pažnju na krv koja mu još uvijek teče na licu, na što je Zoran prikazan u krupnome planu kako prstom dotiče krv te ju poliže. Mama nastavlja: „Sine moj ne valja ti to što radiš. Znaj da se jako ljutim na tebe. Kako si se mogao onako ponašati na tatinom koncertu. To je bilo ružno i nekulturno.“ (misli na Drugog tatu, ali kaže samo tata jer Tata nije prisutan). „Zašto, zbrisao sam jer mi je bilo dosadno.“, kaže Zoran, na što Drugi tata veli: „Ma dobro, pustimo sad to. Ne mora svakoga zanimati ozbiljna glazba.“. Slijedi „igra“ krupnih planova koji upućuju na emociju na licu dvaju likova. Nakon lica Drugog tate na kojemu se vidi da je nezadovoljan, slijedi krupni kadar Zorana koji podiže obrvu prema Drugome tati i kaže: „Pa naravno, mi primitivci nemamo sluha za fine stvari.“. Kamera se prebacuje sada na Mamu na čijem se licu razaznaje da joj je trenutna situacija prisjela te ona veli: „Ako te nešto ne zanima, onda je pristojnije da ne dođeš nego da drugima oko sebe kvariš zadovoljstvo. A malo ozbiljne glazbe ne bi škodilo ni tebi ni tvome ocu.“. „U redu, upisat ćemo se na konzervatorij, možda postanemo virtuozi za fruli.“, veli Zoran dok ga Drugi tata prijeko pogledava, a Mama ga oštro kudi: „Zorane, nemoj biti drzak!“. „Mislim ozbiljno. Možda ćemo ti onda više imponirati.“, nastavlja Zoran. Pridružuje se sada Drugi tata riječima: „Ja te molim da se ovdje ponašaš pristojno. Osobito prema svojoj majci.“, nakon čega štućne. „Jesi razumio?“, upita on Zorana, na što Zoran štućne podbadajući i kaže: „Jesam!“.. Drugi tata je sada preneražen i govori mu: „Ako ti u tvojoj kući dopuštaju huliganske ispade ja ih pod mojih krovom neću podnositi.“, te pritom zgađena lica baca svoj ubrus.

„U redu. Zar sam ja nekoga molio da dolazim ovamo?“, veli Zoran dižući se od stola, u što se pojavljuje Mama s kolačima. „Evo kolača. Kamo ćeš?“, veli ona, a Zoran odgovara: „Kamo me volja! Puna mi je kapa te glume i tih blesavih ručkova.“. „Zorane!“, kudi ga Mama, „Zorane, Zorane, Zorane!“, dere se na to Zoran. „Ja ti zabranjujem!“, govori mu Drugi tata strogog lica prikazanog u krupnome planu i pritom štućne, na što mu Zoran također u krupnome planu odgovara: „Što mi zabranjujete?“ i on također štućne bezobrazno oponašajući ga. Čuvši te riječi Drugi tata uvrijeđeno odstupava od stola te odlazi. Mama sada gubi razum te se razdraženim glasom obraća svome sinu, pobješnjelo i nekontrolirano ga šamarajući: „Nesretniče! Kako se usuđuješ ovako? Kako se usuđuješ? Kako možeš ovako?“. U ovome pomičnome vrlo bitnome kadru se ponovno razabire kako je uređen stan u kojemu obitelj obitava.



Slika 7. scena ručka u filmu „Imam 2 mame i 2 tate“

Ovi su kadrovi također jako bitni zbog toga što Mama gubi kontrolu i konačno pokazuje svoje pravo lice, a ne ono koje se svim naporima trudi izigravati. Naime, ona nekontrolirano tuče svoje dijete, a to je potez za kojim često poseže kada više ne zna kako bi se postavila u određenoj situaciji koja je van njene kontrole. Zaustavlja ju mlađi sin Đuro te Mama sjeda za stol plačući i zapomažući: „Nesretniče! Zašto mi činiš takve stvari? Zašto mi činiš takve stvari?“ Drugi tata se ne odlučuje suočiti sa Zoranom već piše pismo Tati i predaje ga Đuri s riječima: „Odnijet ćeš ovo pismo u Proletersku. Daj Tati u ruke. Pazi, Tati u ruke.“. Na to izlazi iz prostorije. Scena ukupno traje gotovo 6 i pol minuta što je poprilično dugo.

U filmu se prepoznaju Donaldove riječi koji tvrdi da se biti građaninom može shvatiti kao performans, što itekako čine obitelji prikazane u filmu (Krajina, Stevenson, 2020:49). Praksom svečanih nedjeljnih ručkova koje su uredili Mama i Tata se pozivaju na to da nisu kao drugi, već su oni „kulturno uredili“ obiteljske odnose. Mama i Drugi tata pri tome činu glume skladnu, dobrostojeću i uvaženu porodicu, pri čemu Mama izlaže svoje najbolje posuđe i sprema kolač za čije sastojke jedva da ima novaca, a Drugi tata nosi odijelo za stolom te njeguje manire za objedom. Također, kada Mama šalje Đuru na nedjeljni ručak daje mu lekcije iz ponašanja, kao što je odbijanje drugog po redu kolača. Pritom Đuro ne može poći na ručak kod Tate dok Mama nije sigurna da joj je sin besprijekorno uglađen, ona ga kupa, reže mu nokte na nogama, oblači ga u odijelo i zalizuje mu kosu. Tata i Druga mama se drže uzvišeno s obzirom na svoj dobrostojeći financijski položaj, ali su im maniri daleko od uzvišenosti. Drugi tata će nastupiti u koncertu klasične glazbe svirajući flautu, na što će Tata reći: „Kad se već čovjek muči zašto ne uzme

nekakvu električnu gitaru ili saksofon? Nešto što ljudi vole slušati...“, s obzirom na zaradu Drugog tate. Jasno je da je njemu bitno samo materijalno, što je vidljivo iz uređenosti njegova doma i s obzirom da vozi novi skupocjeni automobil. Njegova prostodušnost se uviđa iz njegovih riječi i iz njegova ponašanja u četiri zida, što se očitava i na sinu Zoranu koji s njime živi, a takvo ponašanje ponajbolje dolazi do izražaja u scenama ručka gdje ovi likovi ne poznaju manire. Druga mama se također drži uzvišeno, ali joj nedostaju maniri, na primjer za vrijeme trajanja koncerta ona jede bombon, pri čemu šuškanjem omota ometa koncert. Time se shvaća da su ove dvije obitelji oprečne, ali svaka izvodi performans na svoj način.

U filmu prepoznajem i Baumanove riječi koji, zbog straha od miješanja s „drugima“, skreće pažnju na pozivanje na „mi“, tj. riječ je o „istomišljenicima“ koji se odvajaju od „stranih njih“ (Bauman, 2003:32, cit. prema Sennet, 1996). Dvije obitelji prikazane u filmu se moraju miješati jer su obitelj, ali da imaju izbora vjerojatno ne bi na to pristali, jer se pozivaju na „mi“ i „oni“. Kroz cijeli film se potencira suprotnost u ponašanju, životnom stilu i vrijednostima ovih dvaju obitelji te njihovo miješanje izaziva anksioznost. Kao da će se jedna obitelj „okaljati“ od drugu, s obzirom na njihove suprotnosti oni iznova doživljavaju strah i zgražanje od miješanja. Zbog toga je završetak gorko-sladak, ništa se ne mijenja zapravo, što upućuje na formu ronda (Krelja, 2019:129,130).

Rurbani identitet u ovome filmu ponajviše predstavlja obitelj kao takva, pozivanje na tu ljudsku zajednicu i na njene vrijednosti, za što Pilić tvrdi da je odrednica opstanka takvog identiteta (Pilić, 2017:42). U filmu se prepoznaju znaci modernizacije i to pogotovo druge modernizacije u obitelji Tate i Druge mame. Oni žive viši društveni standard i rast osobne potrošnje te predstavljaju novi društveni sloj na što upućuje Vukić (Vukić, 2003:61). Učestali izleti, moderno uređenje doma s televizorom, „dvorkinja“ koja obavlja kućne poslove, novi skupocjeni automobil – sve to je statusni simbol. Tata je prikaz novog društvenog sloja i zbog načina na koji progovara o socijalizmu, koju mu odlično odgovara jer se uspijeva snaći u njemu i bez naobrazbe. Modernizacija te urbanizacija se uviđaju i u zagrebačkim lokacijama koje su prikazane u filmu, kao što su zgrada Hrvatskog društva likovnih umjetnika, osnovna škola koju Đuro pohađa u Ulici Račkoga te zoološki vrt u kojemu se susreću dvije obitelji. Valja kazati da ih upravo zoološki vrt ujedinjuje u svim njihovim sličnostima i različitostima, čime se zaključuje o rurbanom identitetu grada Zagreba.

Zagreb je u filmu prikazan kao rurbana sredina s obzirom na likove koji žive u njemu, oni nose odrednice ruralnog i urbanog mentaliteta, ali se prije svega pozivaju na nukleus obitelji (Pilić tvrdi da je to odrednica rurbanog identiteta Zagreba). Modernizacija se kao odrednica urbanosti uviđa, osim u likovima, u lokacijama koje su prikazane u filmu i te iste lokacije omogućuju suživot likova, bez obzira na njihove razlike, čime se spaja ruralno i urbano te se gradi rurbari identitet grada. Modernizacija se uviđa i u mnogim fenomenima koji se tiču reprezentacije grada na filmu, kao što su performans u građana i „miksofobija“. Zaključuje se da je opreka ruralnog i urbanog, koja može funkcionirati zajedno kao rurbano, glavnim pokretačem dramske radnje tj. ona gradi narativ te time i reprezentaciju rurbari identiteta Zagreba.

7.2. “Tko pjeva zlo ne misli“

Film slovi za „neupitno najzagrebačkiji domaći film“ (Nenadić, 2020: 9). Po njegovom izlasku ga je pogledalo čak 220 tisuća Zagrepčana, po Škrabalovoj procjeni i 235 tisuća, a u kasnijoj reprizi njih još tridesetak“ (ibid., 15). Radnja filma se odvija u Zagrebu u 1935. godini, a predložak za scenarij nastaje prema noveli „Iz dnevnika malog Perice“ Vjekoslava Majera. Film prikazuje „vrhunski ugođene purgerske stereotipove o društvu“ (Burić, 2019: 197), točnije događaje u obitelji Šafranek koju čine tata Franjo (Franjo Majetić), mama Ana (Mirjana Bohanec) i sin Perica (Tomislav Žganec). Treba pridodati i maminu sestru, usidjelicu Minu (Mia Oremović), koja je svaki dan prisutna na objedu. Život ove obitelji se mijenja kada u njega ulazi gospodin Fulir (Relja Bašić) kojeg upoznaju na izletu u Samobor kada on fotografira Anu te joj se, pod izlikom da joj mora isporučiti „umjetničke“ fotografije, uvlači u dom, pritom se nadajući da će joj se ubrzo uvući i u srce, iako zna da je ona udana žena i majka. Franji se Fulir dopada kao osoba te ne primjećuje da se on udvara njegovoj ženi, već misli da bi Mina bila dobra prilika za Fulira te mu ju pokušava nabaciti govoreći mu točan iznos Minine uštedevine na banci. Fulir ne prestaje zavoditi Anu kojoj to laska, a jednom kada ga Franjo uhvati na djelu, rješavaju svoje razmirice tako što Fulir ženi Minu.

Obitelj Šafranek živi u lijepo uređenom stanu na Gornjem gradu. U njemu se nalazi sve što je potrebno za lagodan život, i više od toga, kao što je pianino kojeg Perica svira te puno raznoraznih ukrasa koji ukazuju na dobrostojeći dom. Za jedan ručak na primjer jedu juhu, govedinu i bazlamaču, a na ručku je uvijek prisutna Mina tj. ima i za nju. Franjo radi u uredu, a Ana je kućanica. Mina ima puno novaca u banci, ali je jako štedljiva, a Fulir se bavi akvizicijom. Ana također nosi šešire i odjeću po posljednjoj modi, dok Mina uzima njene stare haljine te više dana zaredom nosi istu haljinu.

U filmu su prikazane brojne lokacije koje su urbanim simbolom grada Zagreba - crkva Sv. Marka, Zrinjevac, vidikovac u perivoju Maksimir, gradsko kupalište - ali isto tako se prikazuje Samoborčak, vlak koji je vozio u smjeru Zagreb-Samobor sve do 1979. godine (Indeks.hr), što me podsjeća na Donaldove riječi glede melankolije koja se rađa pri traganju za prošlim vremenom u prikazu grada na filmu (Krajina, Stevenson, 2020: 50). Naime, ovaj vlak više ne postoji, ali sjećanje na vrijeme njegovoj postojanja, kao i povijesni trenutak grada tog doba ostaju trajno sačuvani na filmu.

Scena koja će se analizirati kao narativ se odvija u nedjelju po Peričinom dnevniku, a riječ je o odlasku spomenutih likova na zabavu u perivoj Maksimir. Oni stižu kočijom do vidikovca gdje se, uoči zabave, može popiti piće ili nešto prezalogajiti. Gospođe su odjevene u raznobojne haljine i nose fine šešire, a gospoda su odjeveni u crna odijela s bijelom košuljom i s crnom kravatom, neki od njih također nose šešire. Obitelj Šafranek, Mina i Fulir ne odskaču svojim stilom odijevanja od drugih. Međutim, konobarice su obučene u narodnu nošnju, iako riječ je o zabavi. Odmah upada u oko odjevna reprezentacija rurbanog identiteta grada Zagreba prikazana u tome kadru snimljenom u total planu. Točnije, kamera se kreće u švenku, pruživši time panoramu na cijeli prostor zbivanja. Ovaj je kadar bitan i po tome što su likovi u njemu smješteni na specifičan način. Fulir se nalazi uz Anu, a Franjo uz Minu, takav redateljev odabir leži u sličnosti likova u karakteru te s obzirom na interese i uvjerenja.



Slika 8. scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Čuje se limena glazba koja se odvija uživo te se u sljedećem statičnom kadru prikazuju svirači. U ovoj se sceni dobro uviđa priroda filma koji njeguje klasičnu glazbu, moderne šlagere i stare pjesme iz naroda, što upućuje na rurbani identitet grada Zagreba. Glazba također u velikoj mjeri utječe na narativ ovog filma. Sljedeći kadrovi prikazuju spomenute likove za stolom dok jedu odojak i ispijaju vino. Franjo ogrizajući krvoločno meso s kosti govori Fuliru da ga podsjeća na

tenisača iz novina, pritom i dalje sa šešikom na glavi, što nije po bontonu. Fulir veli da je podosta igrao tenis te iz unutarnjeg džepa svoga odijela vadi fotografiju iz svojih teniskih dana i pruža ju gospođi Ani. „Ah, kako je to lijepa igra. Svi su u bijelo obučeni, prekrasno.“, veli Ana i pruža fotografiju mužu očekujući njegovu reakciju na njene riječi, za vrijeme čega Mina guta komadić odojka koji joj visi iz usta i oblizuje prste kako bi ona sljedeća mogla primiti fotografiju. Franjo rukom odbija pogledati fotografiju te ju odmah prosljeđuje Mini, a svojoj ženi poručuje: „I kuhari su isto u belo obučeni, samo ti ostani u kuhinji.“. Doslovno kao da joj želi poručiti da je „ženi mjesto u kuhinji“ te time prikazuje sebe u nemarnome i priprostome svjetlu.

Nadalje, Mina hvali glazbu, na što će Perica priupitati tatu: „Tata, je li to iz Zrinjskog?“, no tata ne zna. Teta mu odgovara: „Ne, to će biti iz neke druge opere.“. „Hoffmannove priče Jacquesa Offenbacha, Hoffmanns Erzählungen.“, ubacuje se Fulir, na što ga Ana hvali: „Oh, Vi zbilja sve znate!“ . „Kaj, kajkaj, kaj, govoriš gluposti! Tko more sve znati? Nema toga!“ , govori pomalo razjareno i važno Franjo. Fulir pomalo uvrijeđeno odgovara otmjeno prekrštenih ruku: „Ja se ne pravim važnim, ali pročitao sam puno knjiga i držim da dosta toga znam.“. „To mora biti krasno kad je čovjek kulturni i naobražen, možeš s njime o svemu razgovarati“, tvrdi Mina, na što Franjo veli: „Ja sam na primjer čitao knjigu kak je postao čovek... Želim u ovome trenutku pohvaliti vještu „igru“ krupnih planova koja „klizi“ od jednog lika do drugog te ih time čini uključenima u razgovor, što se na zarazan način odražava na gledatelja. Dok Franjo „pametuje“ prethodno spomenuti krupni planovi se prekidaju s kadrom koji prikazuje u detalj planu stopala Ane i Fulira, točnije Fulir svojim stopalom poseže za Aninim. U sljedećem kadru njih se dvoje pogledaju i brzo skreću pogled na stranu, a Franjo ponosito nastavlja: „Tam sve točno piše. Kak su najprije bile ribe pa kak su onda ribama narasle noge i tak dalje, sve do čoveka.“. „To valjda nije ona knjiga gde nekakav Englez piše da je čovek postao od majmuna?“, priupita ga Mina, a Franjo joj odgovara: „Pisca se više ne sećam kak se zval, ali knjiga je bila jako lepo ukoričena, pače sa zlatorezom.“. „Ne znam, ja sam tak čula. Bome, ako je on postao od majmuna, nek mu bude. Ja nisam! Kaj ne, gospon Fulir?“, tvrdi Mina, a Fulir joj odgovara idući joj niz dlaku, iako je jasno da mu se ona ne dopada ni u kojem smislu. „Dakle mi dva imamo u svemu jednako mišljenje!“ , nastavlja uzbuđeno Mina, na što se ubacuje Franjo riječima: „Ti nemaš pojma o znanstvenim stvarima i s tobom se uopće ne isplati razgovarati.“. Zatim se ustaje i veli: „Pardon, sad moram ići na jedno mjesto.“. „Opet!“, prijekorno će Ana, na što joj on odgovara: „Pa da, opet, hvala Bogu!“.

Počinje svirati tango, na što Mina veli: „Joj, valcer!“, ali ju gospodin Fulir brzo ispravlja, na što ona kazuje da ne zna plesati. Fulir koristi tu priliku da izvede gospođu Anu na plesni podij. Oni plešu uz stihove pjesme: „Noćas ću draga tebi šaptat nježne riječi. Noćas ti moram reći, kol'ko te ljubim ja.“. Plešu stisnuto, on ju drži čvrsto za struk i kaže joj: „Milostiva, ja više ne mogu izdržati bez Vas. Kad ću Vas vidjeti nasamo?“. Ana na to uzdiše i jasno je da istinski uživa u Fulirovim rukama.



Slika 9. Ana i Fulir, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Fulir i Ana se vraćaju do stola gdje ih dočekuju Mina i Perica, a Franjo se još nije vratio. Fulir kavalirski izmiče stolicu Ani kako bi mogla sjesti, a Mina ponosno započinje razgovor: „Perica nije htio jesti pa sam onda ja, da ne propadne! Kaj ne, mišek?“. Ana opaža: „Ti i Franjo bi pristajali jedno drugom. Ti voliš jesti, a on voli piti pa bi se baš složili.“, na što joj Mina ljutito uzvraća: „Draga moja meni je već dosta tog večnog predbacivanja radi jela. Ja se ne ufam prav više ni jest.“. One se počinju svađati, na što se Fulir umiješa s riječima: „Po mom mišljenju lijepe žene se nikad ne bi trebale svađati. One su stvorene zato da život uljepšavaju svojom ljepotom.“. Mina mu pogledom punim divljenja veli: „Imate pravo. Vi ste stvarno kavalir!“. „To mi čini zadovoljstvo!“, odgovara joj Fulir kojemu se razabire gnušanje na licu te brže bolje skreće pogled na Anu. Želeći ponovno svojim stopalom dotaknuti ono Anino, zabunom dotiče Minino, a nju obuzme osjećaj uzbuđenosti te se počne pomahnitalo hladiti lepezom i veli: „Danas je krasno vreme, zar ne?“.

„Krasno, da, krasno.“, odgovara joj nezainteresirani Fulir koji ne može skinuti pogled s Ane, a na licu mu je vidljiva žudnja koju osjeća prema njoj.

U to se vraća Franjo s novom litrom vina pjevušeći glasno. Fuliru je opet vidljivo gnušanje na licu te on odmiče glavom, a Ana prekida svog muža zakašljavši se tu mu ukazuje na njegove hlače. Nakon što ju on ne shvati, mali Perica uzvikne: „Dućan ti je otvoren!“, na što će Franjo nesmetano i cereći se: „Ah, nikaj zato! Gazda je unutra! A dogodi se to, ne?“, a Ana mu odvrća posramljeno: „Ah, ti i tvoji glupi vicevi!“. Franjo sad toči vino Fuliru, hvali ga te mu predlaže da se pobratime, a zatim želi da eksaju skupa piće te da se „bušnu“ tri puta. Zatim nastavlja sa zdravicom koja glasi: „Dragi naš prijatelju Fulir, dragi naš Ernest!“. Mina ga pritom nestrpljivo i neuljudno prekida sa: „Živio, živio!“, a Franjo ju uštkava s riječima: „Mina, buš se napila!“. Franjo nastavlja okrenuvši se prema Fuliru: „Od onog prvog trenutka kad smo se nas dvojica upoznali, već od onog trenutka ja sam osjetio ovde u grudima kak mi srce šapće – to je naš čovek! Čovek kojega moramo i možemo s ponosom i vedra čela primiti na svoje grudi jer zajednički težimo za uzvišenim idealima!“. Za vrijeme tih riječi Fulir ispod stola rukom miluje Aninu nogu.



Slika 10. Fulirove i Anine ruke, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Ana na njegov potez odmahuje glavom, kao da joj je neugodno, ali ubrzo mu uzvraća stavivši svoju ruku na njegovu. U ovome kadru je bitno uočiti svjetlost, tj. držim da nisu slučajno njihove ruke u tami, jer je riječ o radnji koja je učinjena kradomice te, ako se za nju sazna, slijede posljedice. Zahvaljujući ovome kadru otkrivaju se prava lica Ane i Fulira te je jasno da je riječ o prijetvornim ljudima. Franjine riječi neodoljivo podsjećaju na jednu drugu scenu u kojoj Fulir, ne slažući se s Franjinim „priprostim“ načinima tj. nerazumijevanjem moderne arhitekture i emocija te smatranjem kapljice „načinom života“, izjavljuje: „Kako je život tužan. Čovjek bi se najradije objesio da nema ideala koji pred njim blistaju kao Sunce!“. Može se s pravom kazati da je Fulir kasnije „progutao“ svoje riječi te je pokazao svoje pravo, kontradiktorno i rurbano lice. On se poziva na uzvišene ideale, ali oni su ništa više osim samo riječi. Time se uviđa da Franjo možda nije čovjek od konvencionalno uzvišenih društvenih ideala, ali je zato barem čovjek od riječi.

„Dobro kaj je tebi danas? Držiš se kao kiseli krastavac?“ obraća se nadalje Franjo Ani, na što Fulir brže bolje pomiče ruku s njene noge te veli Franji skrećući temu: „Bravo, Franjo! Krasan govor!“. Pritom podiže obrve gledajući gospođu Anu. Franjo nastavlja poželjevši Fuliru dobrodošlicu u njihovu obitelj. „Krasan govor! Tebe bi trebalo postaviti za gradonačelnika!“, kazuje Fulir smijući se, a Franjo ne shvaća pravo značenje njegovih riječi. „Dok imamo ovakvih ljudi, ne ćemo propasti! Taj bi govor trebalo staviti u novine!“, brzo će na Fulirove riječi Mina iako ni ona ne shvaća ironiju Fulirovih riječi.

Franjo nadalje šalje Pericu da se igra jer odrasli „imaju nekaj razgovarati kaj nije za decu“ te odmah prelazi na stvar tražeći od Fulira da se izjasni po pitanju svojih namjera. Fulir i Ana koji misle da ih je Franjo uhvatio na djelu okreću sve na šalu te tvrde da se Franjo zasigurno napio no, Franjo je uporan te želi znati kakve su Fulirove „kombinacije“ što se tiče Mine. Želim reći da je u ovim kadrovima jako vješto odigrano pozicioniranje likova tj. prikazuju se vrlo često skupa kadrirani Franjo i Mina te Fulir i Ana kao istomišljenici, a pritom izmjenjivanjem kadrova krupnog plana jasno su prikazane emocije likova koje grade dramsku napetost. Mini je neugodno, Ana se ljuti, Fulir je zbunjen, a Franjo će na to: „Pa kaj ti ima biti neugodno, vidiš da smo svi domaći. Čuj, Egor, ja mislim da ti je to zbilja dobra prilika. Istinabog, žena više nije najmlađa, ali je još ošćuvana!“. Franjo zabunom Fulira oslovljava s Egor umjesto Ernest, zanimljivo je pritom da Egor znači zemljoradnik. No, svi za stolom nisu „domaći“ na toliko različitih načina,.

Mina želi propasti u zemlju od srama, a Franjo nastavlja cereći se: „Nemoj se srditi, ali kaj je je, tebi bi novci dobro došli ako želiš otvorit onaj svoj dućan! Mina je za slogu!“. Na te riječi Ana iznenađeno i u nevjerici pogleda u Fulira. Mina je preneražena te odlazi trčeći i vičući, prije čega zadaje Franji nekoliko udaraca. „Ti vole pijani, sram te bilo! Svaku zabavu mi moraš pokvariti!“, srdito će Ana, na što se Franjo ne obazire već želi sve okrenuti na pjesmu te se približava Fuliru da bi mu počeo pjevati na uho, prije čega mu podigne u lice. Scena traje punih 10 minuta, što je prilično dugo.



Slika 11. Fulir i Franjo, scena zabave u Maksimiru u filmu „Tko pjeva zlo ne misli“

Iako već u prvom sceni filma nakon uvodne špice Perica veli „tata kaže da smo mi Šafraneki uzor poštene zagrebačke obitelji“ i „mama kaže da su naši susjedi obični purgeri“, u ovoj sceni se ponajbolje naglašava strah od miješanja te opreka „mi“ tj. „istomišljenici“ i „strani oni“ na koju upućuje Bauman (Bauman, 2003:32, cit. prema Sennett, 1996). Naime, kad Franjo izražava Fuliru dobrodošlicu u njihovu obitelj te želi da se njih dvojica pobratime, on naglašava da „zajednički teže za uzvišenim idealima“, čime je jasno naglašeno „mi“ i „istomišljenici“, dakle oni koji se trebaju držati zajedno.

U filmu se prepoznaje i performans građana na koji upućuje Donald (Zlatan, Stevenson, 2020:49). Ana neprestance traži od Franje da se kulturno ponaša, što njemu baš i ne ide za rukom te ju često sramoti kako ona veli, što se prepoznaje u analiziranoj sceni u više navrata nego manje. Želim izdvojiti i scenu s početka filma kada obitelj mora uhvatiti Samoborček te kasne s polaskom od kuće, pri čemu se Ana i Franjo svađaju nasred Ćirilmetodske ulice. Ana mu veli: „Molim te ne pravi cirkus na ulici, šta će ljudi misliti“, a Franjo se na to obrecne: „Baš me briga, nek idu vrit!“. Tu je naglašena razlika između Franje i Ane. On ne glumi za razliku od nje da je ono što nije, njega karakterizira i kajkavsko narječje kojeg se ne srami, dok Ana teži standardnome hrvatskome jeziku. No, Anin govor nije uvijek uglađen na način kojemu ona teži, što se uviđa u sceni u Samoboru. Franjo veli Mini cereći se: „Kaj se toga tiče bogme ne bi ni tebi škodilo da te koj malo povali negde za grmom!“, na što mu Ana zgroženo poručuje: „Ti si obična svinja, kako se možeš tako izražavati!“. Međutim, Franjo izvodi svoj oblik performansa, pri čemu ostaje dosljedan sebi, s čestim odlaskom kod Šnidaršića (gostioničar) na čašicu pića te čašicu razgovora o Abesiniji (Mussolinijev vojni pohod na Etiopiju).

Ana naizled teži „uzvišenim idealima“ kao i Fulir - umjetnost, klasična glazba, emocije - te neprestance u Fuliru pronalazi ono što njen muž nije. Fulir je moderan čemu ona također teži, Mini govori nakon što ga je tek upoznala da ju podsjeća na „Klerka Gebla“ iz filma „San Francisco“ te misli da su oboje romantični. Ana uživa u šlagerima baš kao i Fulir, dok će Franjo za šlagere reći: „Ti šlageri uopće nisu nikakve pjesme, nego obično prenavljanje. Za to ne treba ni glasa ni sluha.“, na što mu Ana poručuje: „Da,da, tebi je glupost sve što je moderno. A vi ne znate ništa drugo nego zato braćo pijmo i u boj u boj!“. Valja naglasiti da ona voljno pristaje na Fulirovo zavođenje, a također prije spavanja čita nisku literaturu kao što je „Moderna grešnica“ čime se shvaćaju njena maštanja. Želim izdvojiti scenu kada se Ana odlazi sastati s Fulirom na Zrinjevcu, pritom vodi Pericu sa sobom kao paravan, a sve to nakon što je odbijala njegov poziv. Pritom se on ne ukaže, ali to govori o njegovoj prirodi. Još jedna scena koju želim izdvojiti je kada Fulir ljubi Anu po vratu te ju hvata za grudi, sve dok Franjo leži pijan u krevetu, na što ona veli: „Što ćete Vi o meni misliti?“, ali se ne protivi.

Pobjedu u performansu zasigurno odnosi Fulir, „lažni svjetski, a zapravo provincijalni zavodnik i hohštapler“ (Krelja, 1997:174). Njegov naziv otkriva pravu tajnu o njemu, Fulir doslovno znači lažov i udvarač (Hrvatski jezični portal). Korištenje standardnog hrvatskog jezika

uz razne profinjene engleske, njemačke i francuske izraze („kistihand“, „komilfo“, „wunderschön“), džentlmenški maniri, znanje o umjetnosti i glazbi, sofisticiranost u svakome smislu i „težnja za višim idealima“, sve je to samo krinka kojom se želi uvući udanoj ženi u krevet (koju ganja samo zbog ljepote) a na kraju se pristaje oženiti njenom sestrom iz interesa – kako materijalnih, tako i strasnih, znajući da će nastaviti biti u Aninoj blizini. To se uviđa u završetku filma kada u kočiji sjedi nasuprot Ani kojoj nogama stišće njenu nogu, dok pod ruku drži Minu u vjenčanici. Zadnji kadar filma prikazuje vjenčanu fotografiju Fulira i Mine na kojoj je Fulirov izraz lica smrknut i nezadovoljan, što je karakteristika melodrame, a stiskanje Anine noge upućuje na formu ronda. Naime, takvim gorko-slatkim završetkom se ništa se mijenja. Fulir će nastaviti zavoditi Anu kojoj će to laskati, Mina će se i dalje osjećati nevoljenom, a Franjo neshvaćenim od svoje žene.

Mina se ipak razlikuje od drugih likova po svome performansu koji je upućen samo prema Fuliru kada se ponada u njegovu naklonost, ali ona zapravo želi očuvati svoju individualnost, na što upućuje Simmel kao jedan od najdubljih problema modernog života (Simmel, 1903:174,175). Ona se želi oduprijeti društvenim normama, Dubroja veli: „Ona je 'svoja' sa svim svojim manama, predstavlja iskrenu nesavršenost naspram lažnog savršenstva šlagerskog svijeta. Jedino za čime žudi je malo razumijevanja i ljubavi.“ (Dubroja, 2021:23). Ona je prirodna i prostodušna i ponaša se u skladu sa svojim emocijama, „neživljena, djetinjasta i proždrljiva usidjelica“ (Burić, 2019: 181). U filmu se, sudeći pogotovo po liku Mine, uočava da je modernost stvorila dvostruku atmosferu građanskog života, onu blistavu i onu sumornu, na što upućuje Donald (Krajina, Stevenson, 2020:50, cit. prema Vidler, 1992.). Naime, svijet šlagera koji su nepresušni u ovome filmu je blistav, ali je lažan, čime se uviđa vječna prisutnost te dvojake atmosfere i jasna kritika redateljca. Također, vjerujem da se time naglašavaju i pro-urbani te anti-urbani mit, kao dokazi rurbanog identiteta grada Zagreba.

Ova četiri glavna lika se mogu podijeliti na dva bloka koja su u opoziciji - Fulir i Ana te Franjo i Mina. Fulir i Ana naizgled teže „uzvišenim idealima“ kao što su ljubav, osjećajnost, umjetnost i klasična glazba, dok se Franjo i Mina doimaju priprostim i prostodušnim ljudima koji gledaju samo materijalno i cijene samo „jednostavne užitke“, ali nisu prijetvorni kao prvo dvoje. Lokacije grada Zagreba prikazane u filmu, kao što su Šnidaršić, vidikovac perivoja Maksimir ili gradsko kupalište,

tjeraju ove likove na suživot, bez obzira na sve njihove sličnosti i različitosti, što govori o reprezentaciji rurbanog identiteta grada Zagreba u ovome filmu.

Slično kao i u prethodnom filmu, Zagreb je prikazan kao rurbana sredina s obzirom na glavne likove filma koji u njemu žive, oni nose odrednice ruralnog i urbanog mentaliteta te prikazuju da je njihov suživot moguć u gradu kao što je Zagreb, pogotovo zahvaljujući lokacijama prikazanim u filmu na kojima se okupljaju. Modernizacija se kao odrednica urbanosti uviđa u mnogim fenomenima koji se tiču reprezentacije grada na filmu, kao što su melankolija traganja za prošlim vremenom, performans u građana i „miksofobija“. Veliku ulogu igra glazba koja svojom raznovrsnošću upućuje na dvostruku atmosferu građanskog života te time i na pro-urbani te anti-urbani mit, što svjedoči rurbari identitet. Opreka ruralnog i urbanog, potpomognuta glazbom, služi kao glavni pokretač dramske radnje te gradi narativ i reprezentaciju rurbanog identiteta Zagreba.

7.3. “Ljubica”

Radnja se odvija u 70-im godinama prošlog stoljeća. Protagonistkinja je Ljubica, audiopedagoginja za gluhonijemu djecu u tridesetim godinama života koja živi i radi u Zagrebu. Vikendom putuje u Lički lug (izvorno Ravni lug), selo kraj Saborskog koje od 1982. više ne postoji (Saborsko.net, 2022.), gdje posjećuje svog sina o kojemu brinu roditelji njenog muža. Muž Drago (Miodrag Krivokapić) živi i radi već tri godine u Njemačkoj kako bi zaradio za stan u Zagrebu. Ljubičin život se svodi na posao i putovanje vikendom kako bi provodila vrijeme sa sinom, od muža nema glasa već dulje vrijeme i ona je poprilično usamljena. U njen život ulazi Zlatko (Ivan Stančić), student stomatologije kojeg prvi puta susreće u ordinaciji njegovog oca, ujedno njenog stomatologa no, ne komuniciraju sve dok ju Zlatko drugi dan skoro pa udari sa svojim automobilom. On u pratnji prijatelja odluči pratiti Ljubicu koja ulazi u tramvaj odbivši njegov prijevoz no, kasnije prihvaća s obzirom na navaljivanje mladića. Nakon što su ju doveli pred kućni prag sami se pozivaju na kavu u njen stan. Pri dolasku u stan Zlatko otjera svog prijatelja kako bi mogao ostati sam s Ljubicom, a nakon poslijepodneva provedenog u ugodnom razgovoru, odlučan je u tome da ju želi osvojiti. Ljubica se, nakon savjetovanja s odvjetnikom glede rastave od muža i nakon Zlatkovog neposustajanja, samovoljno odlučuje upustiti u ljubavni odnos s njime. No, ubrzo im postaje jasno da njihova veza nema budućnosti, zbog Ljubičinom kompliciranog života i zbog razlike u karakterima. Također, Zlatkovi roditelji (Zvonko Torjanac i Mia Oremović) ne odobravaju njegovu vezu s Ljubicom. U konačnici se Ljubičin muž vraća iz Njemačke nakon što ga je otac (Husein Čokić) obavijestio da Ljubica želi rastavu, u čemu su oba supružnika složna. Ljubica se rastaje, dovodi svog sina u Zagreb te započinje s njime novi život, život samohrane majke u kojemu nema mjesta za Zlatka.

Scena u filmu koja će se analizirati kao narativ je ona s kojom film počinje i koja se ponavlja u vrhuncu filma (prema Todorovoj shemi), a cijeli film zapravo time teče u analepsi, tj. u retrospekciji. Ova scena je ključna za razumijevanje narativa cijelog filma uopće. U početku filma ona nije razrađena do kraja kao u vrhuncu već samo upućuje na ono što predstoji u narativu, a bitno je u ovoj analizi obratiti pažnju jednako i na prvu i drugu pojavu iste scene. Prvi kadar scene prikazuje mladića koji se penje po stepenicama noseći sa sobom putnu torbu. Doima se rastreseno i u žurbi, dvaput zvoni te mu vrata otvara muškarac srednje dobi. Mladić traži Ljubicu te ga muškarac prima u stan. Ulazeći u stan pogledava iza leđa muškarca kojemu je po prvi put

prikazano lice u tome trenutku, kada u planu blizu (čovjekovo poprsje) progovara strogo: „Imaš gosta.“. Sljedeći kadar je pomični te prikazuje iznenađeni izraz Ljubičina lica u kuhinji te se ubrzo pomiče na ostatak prostorije stana, u kojoj su vidljivi muškarac i mladić koji stoji u njegovoj pozadini. Kuhinja je mala i skromna. „Imaš gosta.“, ponavlja muškarac približivši se zastoru koji odvaja kuhinju i drugu prostoriju, ali pritom ne ulazi u kuhinju. Ponavlja tu rečenicu nešto blažim glasom no, i dalje poziva na autoritet. Kadar prikazuje muškarce s jedne strane, a ženu s druge, odijeljene zavjesom te ovakav izbor kadra itekako podsjeća na izreku „ženi je mjesto u kuhinji“. Ljubica stupa u drugu prostoriju gdje muškarac prekrivenih ruku progovara: „No...“, gledajući u nju. „Tko ste Vi?“, zapita mladić obraćajući se muškarcu, na što mu on odgovara: „Tko sam ja?“, podižući obrve i gledajući u Ljubicu. Sljedeći kadar u krupnome planu prikazuje Ljubičin izraz lica koji je nepomičan i ozbiljan. „Van. Marš van!“, na to će muškarac mladiću, a mladić mu odgovara: „Kako se to razgovarate?“. Muškarac na to uhvati mladića u svoje ruke te ga počinje tući, pri čemu se u pozadini vidi Ljubica koja preplašeno stavlja ruke preko usta. Muškarac izbacuje mladića iz stana. Vraća se uspuhano po mladićevu torbu, na što u krupnom planu gleda ozbiljno u Ljubicu, a kamera se nadalje zadržava na njoj. Ona razdraženo korača po maloj prostoriji u kojoj se razabiru tek naslonjač, radijator i svjetiljka, pogledavši pritom kroz prozor prema susjednoj zgradi. „Tako ti meni, ha?“, oko kamere se pomiče ponovno na muškarca koji ljutito prilazi Ljubici i izgovara sljedeće riječi dižući ruku na nju želeći ju udariti: „Isusovu ti emancipaciju!“. „Ne diraj me!“ još glasnije od njega se obrecne Ljubica podižući skrštene ruke iznad glave, ali pritom neprestance hrabro gledajući muškarca u oči. Na to muškarac poprima iznenađen oblik lica, a Ljubica odlučno nastavlja: „S kojim pravom? Što hoćeš ti još od mene?“. Time se završava ova scena, sve do vrhunca filma.

Tada je gledatelju dobro znano da je sredovječni muškarac Ljubičin muž Drago koji se vratio iz Njemačke, a mladić Zlatko je Ljubičin ljubavnik. Opisanoj sceni prethodi nekoliko novih kadrova u kojima Ljubica prima muža u stan, a pritom je bitno spomenuti jedan kadar koji u total planu prikazuje stan u kojemu Ljubica obitava. Mali krevet, mala svjetiljka koja obasjava cijelu prostoriju, nekoliko časopisa i knjiga, noćni ormarić s budilicom, radio, nekoliko fotografija polijepljenih na zid i uski stol na kojemu je, zajedno sa svjetiljkom i nekoliko nasumičnih predmeta, neuokvirena fotografija sina supružnika, malenog dječaka. Jasno je da Ljubica živi u skromnim uvjetima u Zagrebu kako bi jednoga dana osigurala bolji život za sebe i za sina, što je i

razlog odlaska njenog muža u inozemstvo. Kadrovi scene prikazane u početku filma su sada donekle izmijenjeni, naime, kada se Zlatku otvaraju vrata stana, više se ne prikazuje njegovo lice u krupnome planu, već muževo. Riječ je o detaljima koji pospješuju vrhunac filma, kao što je i novoosvanuli kadar Ljubičinog lica u krupnom planu iz kojega se očitavaju nelagoda i strah kada prvi put ugleda neočekivanog gosta. Slijede novi kadrovi koji se nastavljaju na one prikazane u sceni u početku filma, a to je muževa reakcija na to što mu se žena usprotivila. „Pardon, ha?“, izjavljuje on dignuvši obrvu, nategnuvši hlače (kao da želi poručiti „Zna se tko nosi hlače u obitelji – muškarac!“) i odmaknuvši se od žene koja zauzima obrambeni stav prekrizivši ruke. „Gospođa traži rastavu. Gospođa ide i advokatima. Meni to mora javiti moj otac?“, nastavlja Drago, na što mu Ljubica u krupnome planu veli odvažnim tonom: „Da, tražim rastavu. Uostalom to je tebi i tako svejedno.“.



Slika 12. Ljubica, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Ovaj kadar je nadasve upečatljiv. Korištenje svjetlosti upućuje na Ljubičinu sumornu prošlost koju ostavlja za sobom i na svijetlu budućnost za koju se odlučuje, ali isto tako upućuje na njenu podvojenost. Također, ovaj kadar me podsjeća na Donaldove riječi koji upućuje na dvojaku gradsku atmosferu koja je uvijek sveprisutna, ona blistava te ona mračna i sumorna (Krajina, Stevenson, 2020:50, cit.prema Vidler, 1992.).

„I ti to meni? Još imaš obraza?“, nastavlja njen muž, na što će Ljubica: „Ajde budi iskren pa reci, po čemu si mi bio muž ove tri godine? Po čemu?“. Drago drhteći na to veli: „Pa jesam li

ja tebi govorio da je materi mjesto uz dijete. Nisam to ja izmislio. Kakvi je mali imao potrebe da ti studiraš te tvoje fonetike? Ti Boga, tebi i fonetika! Imala je moja mati pravo. Do kud je to došlo, bogami! Do kud je to došlo!“. Dok izgovara te riječi, u njegovoj je pozadini prikazana susjedna zgrada s mnogobrojnim prozorima, dakle, urbana sredina se prikazuje u kontrastu njegovih ruralnih riječi.



Slika 13. Drago, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Sljedeći kadar u krupnome planu koji graniči s primissimo planom (jer prikazuje emociju na licu iz vrlo posredne blizine) prikazuje Ljubicu koja upućuje vrlo smireno, pribrano i odlučno sljedeće riječi svojem mužu, pri čemu se shvaća da je ona ta koja donosi bitne odluke u njihovu odnosu. Također, želim u ovome kadru opet naglasiti korištenje svjetla. Ona veli: „Znaš šta Drago, ovo više nema smisla ni za tebe ni za mene. Ne ide. Toliko se stvari ispreplelo da... I sam vidiš. I kad je tako onda, barem da se ne mrzimo. Imamo dijete.“. Na to Drago ravnodušno odgovara: „Dobro, kad si već sve tako isplanirala. U redu.“. Nastavlja oblačeći jaknu: „Sutra ću doći pa možemo skupa otići advokatu. Dok sam još ovdje da se i to svrši.“, a zatim uzima svoj kofer i odlazi uz posljednje riječi: „Zdravo.“, koje mu Ljubica uzvraća.



Slika 14. Ljubica, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

Ljubica ostaje sama u svome stanu gledajući kroz prozor, možda da si skrene misli, možda da ugleda Dragu ili Zlatka, ili možda da pogleda u „bolje sutra“. Također, gledatelju se pruža pogled na cijelu prostoriju u kojoj Ljubica obitava u svome jednosobnome stanu, naglašavajući još jednom u kakvim uvjetima stanuje. Ako se promatra cijela scena koja se odvija u vrhuncu filma, ona traje gotovo 7 i pol minuta, što je poprilično dugo. Kadrovi su većinski dugi, kao i u ostatku filma.



Slika 15. Ljubičin stan, scena suočavanja supružnika u filmu „Ljubica“

U filmu se uviđaju fenomeni „miksofobije“ i „miksofilije“ koje objašnjava Bauman, a radi se o strahu od miješanja tj. zblježavanja građana međusobno i o volji za tim istim miješanjem s

obzirom na sve mogućnosti koje urbana sredina obećava (Bauman, 2003:31,33). Točnije, Ljubičin se život može svesti na posao te na šetnju gradom na putu prema kući. Ona ima samo jednu prijateljicu u gradu s kojom se ne viđa često, a svaki pokušaj zbližavanja s nekom osobom odbija. Izdvojila bih jednu scenu u kojoj Ljubica nakon besciljne šetnje gradom odlučuje popiti kavu s nogu, pri čemu jedan gospodin pokušava s njom započeti razgovor, ali ona svojim govorom tijela odbija bilo kakvu komunikaciju. Također, odbija Zlatka i njegovog prijatelja kada joj nude prijevoz te vjerojatno sa Zlatkom nikada ne bi stupila u ljubavni odnos da nije do njegove upornosti. Međutim, ipak odlučuje pružiti šansu Zlatku, ponadavši se u bolje sutra s njime u svome životu, jer takvo nešto grad obećava – novi početak kao što je nova ljubav.

Ljubica iz tog razloga i živi u Zagrebu, zbog „miksofilije“. No, isto tako ona doživljava grad kao mjesto izolacije, o čemu govori Hubbard (Hubbard, 2006:62,63, cit. prema Slater, 2002 i Farish, 2005). „Koliko je Ljubičin svijet siromašan i oskudan: nisu sablasni samo oni sivi hodnici, prijeteći 'gelenderi', uvijek pokvarena dizala i ružne arhitektonske aglomeracije južnih naselja – užurbanoj se Ljubici čine 'otuđenima' i atraktivniji dijelovi ravnodušnoga grada.“ (Krelja, 1997:69). To se uviđa u potpunosti u njenom načinu života, ona izbjegava ostvariti kontakt očima s drugom osobom bilo to kada se šeće ulicama grada ili kada se vozi tramvajem (nepomično gleda kroz prozor). Shvaća se da čezne za mnogočime, u jednoj se sceni zaustavlja ispred kina i proučava naslove koji se prikazuju, ali nikada ne djeluje po tome pitanju. Ona je utjelovljenje usamljene osobe, na kraju filma započinje novi život sa svojim sinom u Zagrebu rastavši se od muža, ali sve ostaje prazna rutina, ništa se ne mijenja. Nema razgovora s djetetom, jednom kada njega odvede u vrtić odlazi tramvajem na posao ne obraćajući pažnju na ljude oko sebe, a na poslu provodi auditivne vježbe s gluhočujemom djecom (ne vodeći ni sa kim pravi razgovor). Ljubavi, razgovora i konekcije nije bilo prisutno u njenome životu ni prije, te time ovaj film kao i prethodna dva ima strukturu ronda, iako uz blagi pomak. Također, kraj je gorke-sladak, uz pomak, ali ne zapravo, što je odrednica melodrame.

Voljela bih izdvojiti Donaldovu rečenicu koja me u velikoj mjeri podsjetila na Ljubicu: „Bio je *flâneur* u gomili kojoj nije pripadao.“ (Jenks, 2002:114). Ja sam donekle doživjela Ljubicu kao *flâneura*, ne poduzimajući dodatne „korake“ ona djeluje više kao pasivni promatrač kad često korača ulicama grada. Kroz njenu promatračku poziciju gledatelj saznaje o gradu i o tome kako on nju obasipa, baš kao u upečatljivoj sceni kada se lutajući gradom u Jurišićevoj ulici nađe zarobljena

između dva tramvaja. Ipak, grad ju donekle inspirira, baš kao i *flâneura*, u konačnici ona zauzima liberalniji stav te odlučuje imati ljubavnika pa zatim od njega odustati, a isto tako odustaje od svoga muža i odlučuje biti samohranom majkom.

Upravo to je odrednica modernosti, odnosno druge modernizacije na koju upućuje Vukić glede odobravanja liberalnih vrijednosti (Vukić, 2003:61). Naime, Ljubica odlučuje imati novog ljubavnika čak i prije nego se rastane od muža. Njena prijateljica (Lela Margitić) također ima ljubavnika te otvoreno priča o tome: „Čuj, ako ja imam ljubavnika onda je to moja stvar, ne, pa nisam ja dijete da ne znam šta radim. I ako ga imam, onda znam zakaj ga imam“. Također, Ljubica neprestance sluša radio te se na taj način osjeća manje usamljeno, a radio je još jedan od pokazatelja modernizacije (ibid., 60).

Rurbani identitet se prepoznaje, naravno, u kadrovima koji prikazuju vizuru grada. Prometni metež, masa ljudi u kojoj svatko žuri svojim putem ne zamjećujući druge, primamljivi izlozi trgovina – sve to već u početku filma upućuje na urbanu sredinu. Međutim, čim se malo odmakne od centra grada, opaža se simbioza ruralnog s urbanim sraslim u jednu cjelinu. Ljubica u jednoj sceni izlazi iz tramvaja te kod Zagrepčanke nastavlja svoj put kući pješke skrenuvši u ulicu nadesno (od njenog stana se pogled pruža prema neboderima u ulici braće Domany, vjerojatno stanuje na Knežiji). Zlatko i njegov prijatelj ju slijede u automobilu, a gledaocu se pruža pogled na male, po svemu ruralne obiteljske kuće nagomilane jedna uz drugu koje okružuju Ljubicu na njenom putu, a na korak od urbanog vrela. Ljubica živi sama kao podstanar na petome katu velike zgrade s liftom, a radi u Centru za odgoj i obrazovanje Slave Raškaj u Nazorovoj. Jednoga dana Ljubica radi s dječakom čija starateljka, njegova teta, nije došla po dječaka te Zlatko odbacuje automobilom Ljubicu i dječaka do njegove tete koja živi u industrijskom dijelu grada blizu tračnica, u trošnoj kući s obraslom drvenom ogradom, u pozadini koje su vidljive visoke zgrade. Prikazan je samo jedan kadar tetinog stana u kojemu se vidi na su kuhinja, stol za blagovanje i postelja spojeni u jedno, s minimalnim razmakom, dok je teta odjevena u radničku, vrlo jednostavnu haljinu. Tetino mjesto stanovanja i stan se uvelike razlikuju od Ljubičinog i Zlatkovog. Dok Ljubica stanuje u kvartu u jednosobnome stanu i u jednoj sceni peče pitu od krumpira koju naziva „sirotinjskom pitom“, Zlatko stanuje u višesobnom stanu s roditeljima u centru grada, točnije na Tomislavcu te ima kućnu pomoćnicu. Razlika u socijalnom statusu likova

je evidentna no, nije od presudne važnosti kada je u pitanju tumačenje rurbanog identiteta, ali naglašava raznolikost stanovnika Zagreba.

Nadalje, valja objasniti lik Ljubice kao utjelovljenje rurbanog identiteta, čemu je ponajbolji dokaz vezanje marame oko glave. Moglo bi se kazati da je riječ tek o modnom trendu, kao što je bio slučaj u pedesetim godinama 20. stoljeća u eri Zlatnog doba Hollywooda međutim, način na koji Ljubica veže svoje marame neodoljivo podsjeća na narodnu nošnju. Samim time što ju druge žene u filmu ne nose, Ljubica se ističe kao lik, a kada se detaljno analizira nošenje marame shvaća se da ono ovisi o Ljubičinom unutarnjem svijetu, svijetu misli i osjećaja, čime se gradi narativ filma. Ljubica prvi put nosi maramu već u drugoj sceni filma u posjeti zubaru. Zanimljivo je uočiti da ju ne skida čak i u interijeru (što ne čini u drugim situacijama), a to se neće promijeniti ni kada se vraća zubaru u jednoj drugoj sceni. Bitno je ponovno naglasiti da je Ljubičin stomatolog Zlatkov otac. Postavlja se pitanje – što Ljubica želi poručiti nošenjem marame? Vjerujem da želi poručiti da je udata žena i majka, da je časna, čestita, skromna i da nije željna tuđih pogleda. Međutim, to nije sasvim tako. Ona kroz cijeli film vodi borbu sa svojim osjećajima i stavovima, s time „što će selo i ljudi reći“ te što sama želi kada zapita svoje srce. To rezultira u tome da ponekad odabire nositi maramu, a ponekad odabire upravo suprotno.

Istražujući ženska oglašava velikobukovečkog kraja, Bobnjarić tumači nošenje marama na sljedeći način: „Radnim danom su sve žene nosile samo molski rubac (maramu od kupovnog materijala i užkrobljenu). Vezali su se kao i ostale marame ispod brade. Mlade žene su obično nosile marame svjetlijih boja, a starije tamnije i zagasitijih boja“ (Bobnjarić, 1989: 117). Svilene su marame prema Bobnjarić bile nošene samo za blagdane koji su zahtijevali odlazak u crkvu no, vremena se mijenjaju te si Ljubica može dopustiti nošenje svilenih marama svaki dan (ibid.) Ona nosi najčešće svijetlo ljubičastu i bijelu maramu, dok marame rozih nijansi nosi tek u dvije prigode – kada se ponada u ljubav. Prvi put kada je Ljubica prikazana s maramom ona nosi maramu ljubičaste boje, koju nosi najčešće, što joj pristaje sudeći po njenome imenu. Ime Ljubica podsjeća na cvijet ljubičice ili ljubičastu boju, a itekako je zanimljivo značenje tog cvijeta ljubičaste boje. Mit o nastanku ljubičice se odnosi na tragičnu ljubav no, također simbolizira ljubav, poniznost, skromnost, snagu, otpornost, ustrajnost i hrabrost – sve što se može kazati i za Ljubicu (Erhatic, Kajin, Mesić, Markovina, Žutić, Židovec, 2010: 49-52). Bitno je naglasiti da Ljubica nosi ljubičastu maramu upravo kada odlučuje ocu svoga muža objaviti da se želi rastati od njegovog

sina. Na početku i na kraju filma zanimljivo je uočiti kadar Ljubice u kojemu ona nosi ljubičastu maramu te taj kadar gotovo neprimjetno biva presječen sljedećim kadrom u kojemu nosi maramu bijele boje – bijela boja je boja nevinosti, čistoće i mira – čime se ponovno naglašava Ljubičina podvojenost, koja je po meni upravo podvojenost rurbanog identiteta u njoj samoj.

Ljubica je podvojena i iz razloga što nije sigurna tko je ona zapravo – o njenoj prošlosti je znano tek da su joj roditelji preminuli do njene navršene druge godine te je cijeli svoj života provela seleći se od jednog doma za nezbrinutu djecu do drugog, a njeno porijeklo nije poznato. Uviđaju se velike sličnosti između životnog narativa Ljubice i glumice Božidarke Frait koja tumači njen lik. „Rođena je s prezimenom Grublješić 1940. godine u selu Velika Žuljevica pod Kozarom. Imala je nepune dvije godine kada su joj ustaše streljale majku Vidu. Zajedno s tisućama djece deportirana je u dječji logor u Sisku, odakle je prebačena u prihvatilište Crvenog križa u Zagrebu. Tamo su je usvojili Katarina i Stjepan Frait, koji su je odgajali kao kćerku, a Božidarka je tek u 36. godini saznala svoje pravo porijeklo, kada ju je napokon našla tetka Dara Grublješić, prvoborac sa Kozare. Otac joj je poginuo kao borac Druge krajiške brigade.” (Kurir.rs, 2022.). Zanimljivo je da je Božidarka Frait saznala o svome porijeklu 1976. godine, a film „Ljubica“ izlazi 1978. godine. Dakle, uviđa se poveznica koja je ključna za lik Ljubice – nerazumijevanje vlastite ličnosti i želja za prihvaćanjem ju tjeraju da podliježe ruralnim načinima tj. stereotipima, kao što je nošenje marame. Iz razloga što se udala za muškarca koji je porijeklom sa sela te ju njegovi roditelji nikada nisu prihvatili. Bez obzira što se odlučuje rastati od muža, ona i dalje bira nositi maramu jer ima dijete s tim istim mužem te je time, barem u trenutku završetka filma, trajno obilježena ruralnim mentalitetom. Pritom je vazda prisutan i onaj urbani, moderni i liberalni mentalitet u njoj.

Borbu između ruralnog i urbanog u njoj pospješuje također činjenica da Ljubica nije neuka, maloumna ili priprosta žena – ona je završila studij fonetike i ima posao u struci. Također, vrlo je elokventna i odmjerena, redovito sluša radio putem kojeg se informira o događanjima u svijetu te voli slušati klasičnu glazbu (Vivaldijeva „Četiri godišnja doba“). Međutim, opterećenje ruralnim i urbanim stereotipima u njoj, što utječe na narativ filma, nikada ne jenjava te se ne razrješava ni u zadnjim scenama filma. Svaki put kada odabire nositi maramu ona se priklanja ruralnom u sebi, a kada ju odbacuje svjedoči urbani „bunt“ koji je također dijelom nje. Ne može zapravo pobjeći ni jednom ni drugom, što se ponajbolje razumije u rezoluciji narativa – Ljubica je rastavljena žena, ali je i dalje majka te odlučuje nositi maramu oko glave (ljubičastu i bijelu). S jedne strane teži biti

neovisnom ženom modernog doba, ali ju stereotipi rurbanog grada kao što je Zagreb i koji čuče u njoj samoj u tome sprječavaju.

Zagreb je u filmu prikazan kao rurbana sredina s obzirom na raznovrsnost likova koji žive u njemu, pri čemu je fokus na glavnoj junakinji koja je utjelovljenje rurbanog identiteta. Dramska radnja i narativ se grade s obzirom na njeno nećkanje između ruralnog i urbanog mentaliteta te se time gradi i reprezentacija rurbanog identiteta Zagreba, što se posebice uviđa u odabiru nošenja marame. Modernizacija se kao odrednica urbanosti uviđa, osim u likovima, u mnogim fenomenima koji se tiču reprezentacije grada na filmu, kao što su pojam *flâneura*, dvojaka gradska atmosfera, grad kao mjesto izolacije te „miksofobija“ i „miksofilija“.

8. Zaključak

Analizom narativa odabranih scena filmova „Imam 2 mame i 2 tate“ (1968.), „Tko pjeva zlo ne misli“ (1970.) i „Ljubica“ (1978.) redatelja Kreše Golika uviđaju se naznake modernosti u gradu Zagrebu koja dovodi do formiranja rurbanog identiteta ovog grada, a grad kao takav svojom reprezentacijom na filmu utječe na narativ spomenutih filmova. Osim prikaza raznih lokacija unutar grada Zagreba koje svjedoče njegov rurbani identitet, rurbano se najbolje prepoznaje u životima likova u filmu te u karakteristikama njihove osobnosti koja je oblikovana od strane grada u kojem žive, a to sve skupa itekako utječe na narrative filmova.

U filmu „Imam 2 mame i 2 tate“ su prikazane dvije naizgled suprotne obitelji: Mama i Drugi tata koji se trude svojim ponašanjem prikazati kao „uzvišeni“ članovi društva, što je daleko od istine s obzirom na njihove financijske probleme, te Tata i Druga mama koji su neobrazovani, nekulturni i priprosti, ali se odlično snalaze u novome političkome poretku socijalizma te od njega odlično profitiraju. Tata i Druga mama su predstavnici novog društvenog sloja i svih karakteristika koje sa sobom donosi drugi val modernizacije u gradu Zagrebu (Vukić, 2003:61). Kazano također upućuje na djelovanje grada kao medija, čime se budi potreba za performansom u građana (Krajina, Stevenson, 2020:49). U likovima se prepoznaje „miksofobija“ (Bauman, 2003:32), točnije oni se ne žele miješati sa svojim istomišljenicima, ali moraju jer se hvataju za nukleus obitelji što je jedna od odrednica opstanka rurbanog identiteta grada Zagreba (Pilić, 2017:42). Ipak, gradske površine, kao što je na primjer zoološki vrt, objedinjuju ove dvije obitelji bez obzira na njihove ruralne i urbane obrasce ponašanja koju su u kontrastu, iz razloga što Zagreb njeguje rurbani identitet.

U filmu „Tko pjeva zlo ne misli“ likovi Fulir i Ana gaje sličnosti, baš kao i Franjo i Mina. Prvi par naizgled teži „uzvišenim“ idealima, no oni su zaista utjelovljenje modernosti u gradu Zagrebu, s obzirom da se zalažu za modernu arhitekturu, moderne šlagere i preljub. Međutim, oni se u stvarnosti lažno predstavljaju, što upućuje na karakteristiku grada kao medija koji u građanima budi performans, baš kao i u prethodnom filmu. Određeni performans izvodi i Franjo no, Mina odskače od ostalih likova što se tiče performansa te ona želi ostati „svoja“ i očuvati svoju individualnost, što je jedan od najdubljih problema modernog života (Simmel, 1903:174,175). Također, Franjo i Mina su prikazani kao priprosti i prostodušni čime utjelovljuju ruralne karakteristike, a Ana i Franjo urbane. Kao i u prethodnome filmu njih četvero spajaju gradske

lokacije, kao što su gostionica kod Šnidaršića, perivoj Maksimir, gradsko kupalište ili Samoborček (vlak doslovno povezuje ruralno i urbano).

U filmu „Ljubica“ glavni lik Ljubica služi kao reprezentacija rurbanog identiteta grada Zagreba, s obzirom da se ona premišlja želi li se ponašati liberalnije ili u skladu s ruralnim društvenim normama. Ona odlučuje prevariti muža, rastati se od njega i biti samohranom majkom, ali pritom cijelo vrijeme nosi maramu oko glave u duhu narodne nošnje te se na kraju film u njoj i dalje uviđa borba ruralnih i urbanih stereotipa. Ona je također jako usamljen i izoliran lik, a grad je na filmu često prikazan kao takvo mjesto (Hubbard, 2006:62,63, cit. prema Slater, 2002 i Farish, 2005). Ona u gradu proživljava fenomene „miksofobije“ i „miksofilije“ (Bauman, 2003:31,33), koji su obilježja izrazite urbanizacije i modernizacije u gradu Zagrebu. Ona je također svojevrsni *flâneur* u gomili u kojoj sasvim ne pripada (Jenks, 2002:114), a šetajući gradom se inspirira glede svog života, iako se nekad odlučuje na akciju, a nekad ne.

Sva tri filma su melodrame što je posebice vidljivo u njihovom završetku te mislim da to nije slučajno. Naime, u završetku svakog filma se skreće pozornost na dualnost grada tj. života u njemu, riječ je o blistavosti i sumornosti koja je vazda prisutna u velegradu te na koju upućuje Donald (Krajina, Stevenson, 2020:175, cit. prema Vidler, 1992)., što bih povezala i s rurbanim identitetom grada Zagreba.

9. Literatura

Bauman, Z. (2003). *City of fears, city of hopes*. London: Goldsmiths' College, Centre for Urban and Community Research.

Bobnjarić, V. (1989). *Ženska oglavlja velikobukovečkog kraja. Podravski zbornik*, (15), 117-124. <https://hrcak.srce.hr/232639> (pristupljeno 6.5.2024.)

Burić, M. (2019). *Riječ iza slike: Reprodukcijska knjiga snimanja hrvatskih filmskih klasike iz zbirke HDA, „Tko pjeva zlo ne misli“ Krešo Golik 1970*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

Erhatic, R., Kajin, K., Mesić, Ž., Markovina, J., Žutić, I. & Židovec, V. (2010). *POVIJEST I MOGUĆNOSTI PRIMJENE MIRISNE LJUBIČICE. Agronomski glasnik*, 72 (1), 47-58. <https://hrcak.srce.hr/56761> (pristupljeno 6.5.2024.)

Dubroja, N. (2021). *Ženski likovi u djelu Kreše Golika (Završni rad)*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:562521> (pristupljeno 13.6.2024)

Gillespie, M. & Toynbee, J. (2006). *Analysing Media Texts*. Berkshire: Open University Press.

Hubbard, P. (2006). *City*. New York & London: Routledge.

Jenks, C. (2002). *Vizualna kultura*. Zagreb: Naklada Jesenki i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.

Kampuš, I. (1984). *Tisućljetni Zagreb: od davnih naselja do suvremenog velegrada*. Zagreb: Školska knjiga

Kolar, S. (1988). *Republičke nagrade i društvena priznanja u SRH*. Zagreb: Muzej revolucije naroda Hrvatske.

https://www.hismus.hr/media/documents/izdavastvo/ID-6-1988_Republi%C4%8Dke_nagrade_i_dru%C5%A1tvena_priznanja_u_SRH.pdf (pristupljeno 29.5.2024.)

Krajina, Z. & Stevenson, D. (Eds.). (2020). *The Routledge Companion to Urban Media and Communication* (1st ed.). New York & London: Routledge.

Krelja, P. (1997). *Golik*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka.

- Krelja, P. (2019). *Do posljednjeg daha, Hrvatski film – Autori, djela, filmolozi*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Kumar Dhote, K. & Pranav Kolhe N. (2016). Rurban Centres: The New Dimension of Urbanism. *Procedia Technology*, 24, 1699-1705. <https://doi.org/10.1016/j.protcy.2016.05.198> (pristupljeno 8.6.2024.)
- Maračić, A. (2013). *Rurbane nezgrapnosti: fotografije*. Zagreb: Meta
- Nenadić, D. (2020). *Tko pjeva zlo ne misli: 50 godina poslije*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Pavičić, J. (2017). *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Pilić, J. (2017). *Medijalizacija rurbanog Zagreba: slučaj trgovačkog centra "Meridijana 16"* (Diplomski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:114:546025> (pristupljeno 7.6.2024.)
- Poljanec Borić, S. (2012). *Društvena dioba prostora u tranziciji: Tipologija negativnih smjerova i moguće društvene posljedice*. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar. https://www.pilar.hr/wp-content/images/stories/dokumenti/funkcionalni/poljanec.boric_dioba_prostora_u_hrvatskoj.pdf (pristupljeno 8.6.2024.)
- Posedi, M. (2020). *Poetika Kreše Golika u kontekstu hrvatskog igranog filma* (Diplomski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:543687> (pristupljeno 11.6.2024.)
- Seferagić, D. (2013). Razvoj sociologije grada i prostora u Hrvatskoj. *Sociologija i prostor*, 51 (2 (196)), 281-290. <https://doi.org/10.5673/sip.51.2.8> (pristupljeno 8.6.2024.)
- Simmel, G. (1903). *The Metropolis and Mental Life*. Dresden
- Vukić, F. (2003). *Zagreb: modernost i grad*. Zagreb: AGM

10. Internetski izvori

Golik, Krešo. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 7.6.2024.

<https://enciklopedija.hr/clanak/golik-kreso>

Hrvatski jezični portal,

https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFlXhQ%3D

(pristupljeno 13.6.2024.)

Index.hr, <https://www.index.hr/vijesti/clanak/foto-vraca-se-jedan-od-najpoznatijih-hrvatskih-vlakova-ovo-je-prica-o-samoborceku/2535267.aspx> (pristupljeno 14.6.2024.)

Kurir.rs, <https://www.kurir.rs/zabava/kultura/3960187/zivotna-prica-bozidarke-frajt> (pristupljeno 12.5.2024.)

Saborsko.net, <https://saborsko.net/index.php/arhiva-clanaka/2139-ravni-lug>, (pristupljeno 4.5.2024.)

Večernji.hr, <https://www.vecernji.hr/zagreb/otkrijete-kako-su-to-ulice-zagreba-mijenjale-imena-kroz-jedno-stoljece-1060945> (pristupljeno 13.6.2024.)

11.Sažetak

Analiza narativa odabranih scena filmova „Imam 2 mame i 2 tate“ (1968.), „Tko pjeva zlo ne misli“ (1970.) i „Ljubica“ (1978.) redatelja Kreše Golika poslužila je za istraživanje o ruralnom identitetu grada Zagreba. Takav identitet se može zahvaliti pojavi modernosti u Zagrebu čiji se elementi također mogu očitati u filmovima. Rurbanizacija i modernizacija se očitavaju u ponašanju likova u filmu te u životima koje vode u gradu Zagrebu, a iz kadrova koji prikazuju grad se spomenuti fenomeni očitavaju i u arhitekturi. Zahvaljujući analizi napose se prepoznaju novi društveni sloj koji nastaje u drugom valu modernizacije, kao i viši društveni standard te uvažavanje liberalnih vrijednosti. Također, prikazom grada Zagreba na filmu uočavaju se riječi teoretičara koji upućuju na termine koji označavaju djelovanje grada na pojedinca, kao što su performans u građana, dvojaka atmosfera gradskog života, melankolija pri traganju za prošlim vremenom, „miksofobija“ i „miksofilija“ te grad kao mjesto izolacije.

Ključne riječi: Zagreb, rurbano, modernost, film, grad na filmu, analiza narativa, Krešo Golik

12. Abstract

Narrative analysis of selected scenes from the films "I Have 2 Moms and 2 Dads" (1968), "One Song a Day Takes Mischief Away" (1970) and "Violet" (1978) directed by Kreša Golik was used for research on the rural identity of the city of Zagreb. Such an identity can be attributed to the emergence of modernity in Zagreb, elements of which can also be read in films. Urbanization and modernization can be seen in the behavior of the characters in the film and in the lives they lead in the city of Zagreb, and thanks to the shots of the city the mentioned phenomena can also be seen in the architecture. Thanks to the analysis a new social layer emerging in the second wave of modernization, as well as a higher social standard and respect for liberal values, can be recognized. Also, the depiction of the city of Zagreb on the film reveals the words of theorists who refer to terms that denote the city's effect on the individual, such as citizens' performance, the dual atmosphere of city life, melancholy when searching for the past, mixophobia and mixophilia, and the city as a place of isolation.

Keywords: Zagreb, urban, modernity, film, city on film, narrative analysis, Krešo Golik