

Marija Živković

ZLATNO DOBA IGRANIH FILMOVA KREŠE GOLIKA

Sažetak

U radu se donose glavna tematska, sadržajna i stilska obilježja igranih filmova iz najplodnijega stvaralačkog razdoblja Kreše Golika, onoga od 1968. do 1978., u kojem su nastali filmovi Imam 2 mame i 2 tate (1968.), Tko pjeva zlo ne misli (1970.), Živjeti od ljubavi (1973.), Razmeđa (1973.), Pucanj (1977.) i Ljubica (1978.). Spomenuti su filmovi paradigme autorovih najznačajnijih kvaliteta: zanimljive i pregledne fabule u kojoj modernističke intervencije nisu same sebi svrha nego su decentno i smisleno provedeno sredstvo, topline i pristupačnosti likova s kojima se gledatelji lako mogu identificirati, a čijoj je plauzibilnosti znatno pridonio i redateljev legendaran osjećaj za rad s glumcima, te sugestivne atmosferičnosti i autentičnosti ambijenata. Iskazavši svoju redateljsku vrsnoću u različitim žanrovima, Golik je redovito pronalazio načine da se ljudima blago podsmjehne, ali da istodobno ni najmanje ne dovede u pitanje osobnu zainteresiranost za njihove sudbine, često ispunjene zapretanim tjeskobama u životnoj rutini. Zahvaljujući, među ostalim, i tome stvorio je opus koji čini rijedak spoj populizma i kvalitete, odnosno umjetničke vrijednosti i komercijalnih odjeka.

Ključne riječi: *žanrovske odrednice, tematske preokupacije, sadržajna strukturiranost, narativni obrasci, stilska obilježja*

Uvod

Filmski opus Kreše Golika jedinstven je u hrvatskoj kinematografiji jer se s deset cjelovečernih filmova, dvije televizijske drame i tri televizijske serije stvaralački protegnuo kroz pola stoljeća, dakle i kroz sve stilske mijene hrvatskoga filma, čak i one medijske, u prijelazu između audiovizualnih medija s filma na televiziju, na kojoj je Golik također ostvario pozamašan dio svojega stvaralaštva (Šakić 2011).

Zlatno doba Golikovih igranih filmova nastupilo je nakon desetogodišnje, politički instruirane stanke zbog otkrivene proustaške proze koju je objavio za NDH (Gilić 2010: 94), te obuhvaća razdoblje od 1968. do 1978. Vrativši se na velika vrata filmskoga svijeta obiteljskom dramom s elementima komedije *Imam 2 mame i 2 tate* (1968.), Golik je nastavio niz filmskih hitova filmovima *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), *Živjeti od ljubavi* (1973.) i *Ljubica* (1978.), te *Razmeđuima* (1973.) i *Pucnjem* (1977.) koji su u umjetničkim i gledateljskim krugovima nešto manje odjeknuli. Za razliku od slabijeg odjeka potonjih dvaju filmova, većina prvospomenutih nije ostala zakinuta za brojna priznanja. *Imam 2 mame i 2 tate* dobio je *Srebrnu arenu* za režiju na 15. Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli (1968.), *Tko pjeva zlo ne misli* dobio je Nagradu grada Zagreba za scenarij i režiju (1970.) te *Brončanu arenu* za režiju na 18. Filmskom festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli (1971.), a *Ljubica* je nagrađena također *Brončanom arenom* za režiju na 25. Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli (1978.) i Nagradom *Kata Pejnović* (1980.) (Krelja 1997: 206).

Filmovima iz tog razdoblja Golik se nametnuo kao redatelj vrhunske klase i jedna od najkompletnijih stvaralačkih osobnosti u hrvatskoj kinematografiji jer je, kako ističe Ivo Škrabalo (1998: 342), iskazavši svoju redateljsku vrsnoću u različitim žanrovima – a poštujući ponajprije odrednice odabranog žanra – pronašao načina da se blago podsmjehne ljudima zatočenim u životnoj rutini, ali i da im, razumijevajući njihovu tjeskobu, nikad ne uskrati svoju bezuvjetnu naklonost.

***Imam 2 mame i 2 tate* (1968.)**

Svojim prvim igranim filmom u boji – nakon više od desetljeća prisilne redateljske pasivnosti – Golik započinje novu fazu u opusu igranog filma, sasvim različitu od prethodnih, čime dovodi u nedoumicu one koji su ga htjeli paušalno definirati kao autora određenog tipa (Škrabalo 1998: 341). U vrijeme kad je u hrvatskom filmu prevladavala tendencija svladavanja umijeća suvisle

filmske naracije, Golik pribjegava poetski intoniranoj filmskoj stilizaciji (*Djevojka i hrast*, 1955.), dok u vrijeme autorskih nadmetanja u poigravanju estetskim alatom teže dokučive filmske ekspresije, Golik stvara briljantan primjerak neposredno pristupačnog filma koji je s duhom i mjerom gledateljima kadar uvjerljivo prenijeti svoju priču, tematsku slojevitost i plemenitu poruku. Napisavši životno vjerodostojan i dobro strukturiran scenarij u suradnji sa splitskom književnicom Mirjam Tušek, prema autoričinu istoimenome nagrađenom romanu, Golik je realizirao film kao finu i blago ironičnu grotesku o djeci rastavljenih i ponovno vjenčanih roditelja u novim brakovima, čija situacija redatelju dopušta žalac kojim podbada dvije obitelji koje su po svojemu malograđanskom shvaćanju problem riješile upravo idealno (*ibid.*).

Svatko od četvero djece u filmu *Imam 2 mame i 2 tate* „ima“ po dva para roditelja. Povećani broj roditelja nastao je tako što se najprije raspao bračni par (u interpretaciji Relje Bašića i Mije Oremović) složan da podijeli svoja dva sina: desetogodišnji Đuro je pripao Mami, a stariji Zoran, Tati. Zatim se iz Mamina novog braka (s Tatom u interpretaciji Fabijana Šovagovića) rodio sinčić Draško, a iz Tatina (s Mamom u interpretaciji Vere Čukić) djevojčica Đurica. Svake nedjelje Zoran odlazi k Maminoj novoj obitelji na ručak, a Đuro k Tatinoj. Između tih obveznih obrednih nedjelja protječe svakodnevnica „sitnih“ životnih događaja (Krelja 1997: 40–41).

Golik je napravio dobar posao, kako prepričava Petar Krelja (1997: 40), poslušavši prijateljjev savjet da zanemari prvotnu verziju scenarija kojom je prevladavao tmurni dio redateljeva dvojstva, te da u novoj verziji dopusti progovoriti onomu vedrijem i zaigranijem dijelu njegove prirode, čime je izbjegnuta sumorna psihološka drama puna nepodnošljivosti i svađa, a dobivena duhovita obiteljska intriga puna jednostavnih gegova, no ne bez osjećajne složenosti među nositeljima radnje filma. Zahvaljujući briljantno uvjerljivoj mizansceni i jednako uvjerljivoj detaljizaciji situacija, tu priču doživljavamo kao onu koja se i nama mogla dogoditi da smo se kojim slučajem u to vrijeme zatekli na tom mjestu (Tadić 1997: 164). No pretpostavka dokumentarizma – želja da mu filmski kadar uvijek bude životan, temeljen na osjećanju istinitosti kojoj teži, maksimalno uvjerljiv, filmski precizan i pregledan – temeljna je vrijednost čitavoga Golikova igranofilmskog opusa (*ibid.*).

Golik u prvi plan stavlja položaj djece; bez plačljivosti i raznježenosti, ali s profinjenom osjetljivošću za krhkost njihove psihičke strukture (Škrabalo 1998: 341). Pritom dolazi do izražaja,

kao u malo kojega drugog filmaša, redateljev nadaleko poznati sluh za rad s djecom, kao i intuitivni osjećaj da, kako po njihovu glumačkom potencijalu, tako i fizionomiji, nepogrešivo umije prepoznati najbolji izbor za ulogu (Jurdana, Polimac, Zubčević 1997: 104). Ovdje je mala Đurica ona koja još ništa ne razumije, Draško onaj koji simpatično komentira postupke odraslih, Zoran je u svađi sa svijetom, a Đuri je najteže; Golik je tom suzdržanom i promatrački raspoloženom dečku, kojeg maestralno tumači Davor Radolfi, namijenio ulogu pripovjedača, ali, prema Kreljinu (1997: 41) viđenju, i jakoga osjećajnog središta sposobnog da „razmrvljena“ i skrivena zbivanja filma ujedini u koherentnu cjelinu.

Iako u tome Golikovu filmu Krelja prepoznaje njegovu 18 godina zapretanu latentnu sklonost komediografskom, napokon materijaliziranu u rafiniranoj trpkaj komediji, Ante Peterlić (1997: 176) smatra da bi se njegovi filmovi – među njima i taj – mogli s lakoćom tumačiti i kao melodrame koje su preobražene komičkom vizurom, a s najjasnijim asocijacijama na francuske filmove: od komedija na one vodviljske. U tome smislu *Imam 2 mame i 2 tate* daje povoda i za daljnju raščlambu, jer karakteristična je njegova matematičnost „kockastog“ tipa (uzgred rečeno, s razmjerno rijetkim rješenjem od četiri gotovo ravnopravna glavna lika: dva muškarca i dvije žene), težnja pravilnostima, simetrija, dakle ono što je u vezi sa specifičnom tvrdoćom ili neosjetljivošću za smiješno, kako tvrdi teorija Henrija Bergsona. Golik, nadalje, vlada i mehanizmom komedije, na jedan njoj vrlo suptilan način, često zamjetljiv u francuskim filmovima; protagonist nesvjesno pokreće mehanizam odigravanja događaja protiv sebe samoga, Greimasovim terminima – od subjekta on postaje objekt, odnosno, promijenio se dramski položaj lika i nastaje komediji svojstven nesklad između uzroka i posljedice (npr. kada otac ohrabruje sina da poljubi pomajku u znak obiteljskog zbližavanja, čime nasmijava gledatelje koji već znaju da su sinove želje sasvim drukčije) (*ibid.*). Golik je mozaičnu strukturu svojega djela prožeo svojevrsnom čarolijom diskretnog „dupliciteta“, kako zapaža Krelja (1997: 47); izrazitu živopisnost i zaigranost likova te dopadljivu „protočnost“ radnje podupiru sofisticirani „pozadinski“ postupci koji nenametljivo i mudro upravljaju cjelokupnom organizacijom filma.

Ponešto blizak češkomu intimističkom filmu, *Imam 2 mame i 2 tate* režijski je besprijeekorno vođen film, žanrovski funkcionalan te glumački superioran, zbog čega ni do danas nije izgubio ništa od svoje svježine i aktualnosti (*ibid.*).

Tko pjeva zlo ne misli (1970.)

Film *Tko pjeva zlo ne misli*, „najzagrebačkiji“ film cjelokupne hrvatske kinematografije, kako ga naziva Škrabalo (1998: 341), prvotno je prihvaćen kao izrazito populistički film gotovo operetnih obilježja, doživjevši nepremašenu popularnost kod gledatelja (u Zagrebu ga je u premijernom prikazivanju vidjelo rekordnih 235 000 posjetitelja), a u kasnijim je godinama u više navrata i, prema anketama filmskih kritičara, proglašavan najboljim hrvatskim filmom svih vremena.¹ Trajno je pak privlačan zbog svoje autohtone filmske vrijednosti (vještine uobličjenja) i zanimljivosti recepcije, ali i zbog efektnoga spoja populizma klasičnog filma (odnosno žanra glazbene komedije) s autorskom orijentacijom te sa slojevitošću modernističkog stvaralaštva, što je u suprotnosti s uobičajenim podjelama filmske umjetnosti, a u skladu s temeljnim slobodama umjetničkog individualizma u autorskom filmu (Gilić 2010: 98).

Pošavši od Majerova književnog predloška *Dnevnik maloga Perice* (1942.), Golik je ispod površine veselog i bezazlenog zapleta o bračnom trokutu u purgerskom ambijentu prijeratnog Zagreba, pronicavijem oku i „ugodenijem“ uhu pružio prizore i odjeke ispraznoga života, neostvarenih ambicija i nedoživljene ljubavi, skrivenih iza prividnoga spokoja i samozadovoljstva velegradskih malograđana (Škrabalo 1998: 341). Suprug Franjo, u izrazito nadahnutoj kreaciji Franje Majetića, pod blagotvornim, a pokatkad i raspomamljujućim učinkom uzastopnih gemišta, kako ga slikovito dočarava Krelja, postaje kuražni purgerski Don Quijote

koji bi junačkim podvizima htio dijeliti pravdu diljem svijeta, po Mandžurijama, po Abesinijama... No, kad „zagusti“, iz dolične će se udaljenosti raspitivati je li prošla opasnost. Sentimentalni odgoj njegove nesretne supruge Ane, pak, temelji se na privlačnoj moći šlagera i na *Modernoj griješnici*, romanu na kojem se kriomice grije i naslađuje. Kad se u njenu životu pojavi rafinirani osvajač Fulir, njoj se čini kao da je i sama osvanula u kakvom ljubiću...

Pa ipak, maštarije Šafranekovih u očitoj su opreci sa zadanostima okružja u kojem žive – s prekomjerno radoznom galerijom dvorišnih susjeda, s jednoličnošću uvijek istih dnevnih i tjednih poslova, s nametnutošću nedjeljnih ručkova, s očitom dokinutošću bogatijih intimnih odnosa između bračnih drugova i sa spoznajom o nemogućnosti iskoraka iz svakidašnjice (Krelja 1997: 49).

¹ Taj podatak donose mnogi autori, filmski priručnici i internetski portali.

No ono čemu film u dobroj mjeri duguje svoju punokrvnost i do današnjeg dana omiljenost kod publike, jesu šlageri, točnije, njihovo efektno doziranje (Krelja 1997: 49). Poučen prethodnim iskustvima kako prenaplašene stilizacije mogu biti itekako pogubne za cjelinu djela, osobito ako nisu srodne autorskom senzibilitetu, Golik je u ovom slučaju bogatu glazbenu dimenziju filma prilagodio konkretnima životnim situacijama. Dakle, njegovi glazbi skloni junaci ne posežu za pjesmom „iz čista mira“, stilizacijski „slobodno“ na način klasičnoga glazbenog filma, nego se pjesma gotovo uvijek rađa posve spontano iz danih ritualno predvidljivih životnih okolnosti: na izletu, nakon dobrog ručka, za kavanskim šankom i slično. Samo jednom posežu za šlagerom bez izrazitijega vanjskog povoda, na poticaj neukrotivoga ljubavnog žara.

Pitoresknost likova, nastavlja Krelja, tipski je zadana već njihovim izgledom, ponašanjem i varijantama kajkavskog narječja kojim govore,² no njihove se prave posebnosti razabiru tek u njihovu odnosu prema glazbi i pjevanju. Šafraneku je tako redovito blizak „vinski“ repertoar (*Kak taubeka dva, Beži Jankec, beži Jankec* i slično), dok su mu šlageri strani, neprihvatljivi i po senzibilitetu inferiorni gromoglasnoj „nadmoćnosti“ njegova pjevanja. Za razliku od njega, supruga Ana izrazita je ljubiteljica šlagera, u kojima nalazi kompenzaciju i utjehu za svoj promašen život s čovjekom s kojim nema puno važnih dodirnih točaka. Gospon Fulir, rutinski zavodnik s nepogrešivim instinktom lovca na osamljena ženska srca, također je pjevački legitimiran. Kad s izletničkog povratka u Zagreb društvance zapjeva *Ja ljubim*, Ana prihvaća napjev diskretno ga upućujući svojoj novoj simpatiji, a iskusan ga osvajač rado prihvaća uspostavljajući tako nedvosmislen ljubavni dijalog sa ženom, koji njezin alkoholiziran suprug ne nalazi nimalo sumnjivim. Ali Fulira, uvijek sklonog fuliranju ljubavi, kao i životnom fulirantstvu općenito, odmah odaje mala pojedinost: osim prvih riječi, on ne zna ostale stihove toga općepoznatog šlagera pa ih – usred zanesenog pjevanja svih drugih u vlaku – mora „dopadljivo“ pjevušiti, to jest fulirati. Dakako, Ana i u tome vidi dokaz neodoljivosti Fulirova šarma (*ibid.*: 50–51). Znakovito je pritom, primjećuje Peterlić (1997: 172), da ne pjeva jedino Perica, kao jedini realistički impostiran sudionik priče.

U pjevanju šlagera vješto ukomponiranih u igru Ivan Katušić (1997: 143–144) vidi pak postupak usko povezan sa suvremenim pokretom u umjetnosti, pop-artom, kao što primjećuje i da je Golik

² O tome se više može pročitati u tekstovima Stjepka Težaka (1999) „Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17., str. 142–154. i Jelene Vlašić Duić (2009) „Moje ime je Fulir, gospon Fulir“, *Vijenac*, br. 411., str. 32.

atmosferu Majerove novele izgradio i od drugih pojedinosti kojima se služi pop-art, a od kojih spominje karanfil u zapučku gospona Fulira, križ na majčnim grudima koje otkrivaju svako njezino uzbuđenje, tijek zabave u Maksimiru i Fulirovo vjenčanje s neizostavnom vjenčanom slikom u pozlaćenom okviru. Katušić, nadalje, ističe kako je postupak Kreše Golika u tolikoj mjeri skladan i odmjeran da se u toj odlično doziranoj atmosferi potpuno smiruju neki akcenti koji nas od postupaka pop-arta vode prema omiljenim rekvizitima neorealizma, primjerice: ženske gaćice na sušilu, termofor na kuhinjskom zidu, glačalo na ugljen i neizostavna *singerica*. U neorealističkoj atmosferi ti bi predmeti otkrivali tendenciju za analizom društva, no u filmu oni figuriraju kao simboli komfora dobrih starih vremena (*ibid.*).

Glazbeni brojevi u tom filmu imaju višestruku funkciju, kako uočava Krelja (1997: 51): oslikavaju ukus jednoga vremena, znatno podižu ležernu, privlačnu stranu djela, uspostavljaju odnose među likovima i potiču ih na djelovanje, priopćuju osjećajne mijene i preuzimaju ulogu skrivenih poruka, određuju ritam filmu te povećavaju dramaturšku koherentnost djela zasnovanog na malima životnim zgodama i velikima nedjeljnim ručkovima. Iako Nikica Gilić (2010: 95) ne dvoji da je riječ o mjuziklu (kao vrlo rijetkoj žanrovskoj orijentaciji u hrvatskom filmu), Irena Paulus (1997: 147) smatra da *Tko pjeva zlo ne misli* po žanrovskom određenju s mjuziklom tek graniči, i to prema sljedećih nekoliko kriterija: on jest muzička komedija, time dakle i djelo zabavnog karaktera, čime zadovoljava većinu kriterija za svrstavanje u spomenuti glazbeni žanr. No, dok se u filmu izmjenjuju dijalozi i glazbene točke, to nije slučaj i s plesom, koji je također neodvojiv dio pravoga mjuzikla. Ako se tomu pribroji i činjenica da pjesme nikad ne prekidaju tijekom radnje, nego se na nju logično nadovezuju, te da nijedna pjesma u filmu nije skladana posebno za tu svrhu nego je dio općepoznatoga starozagrebačkog repertoara, razvidno je da se glazbena struktura u *Tko pjeva zlo ne misli* uspela čak stubu više, ostavljajući konvencije i ukočenost mjuzikla kao filmske forme daleko iza sebe (*ibid.*: 147–148).

Iako se film nitko izravno nije usudio nazvati postmodernističkim, kako primjećuje Silvestar Mileta (2009: 119), njegovo poigravanje konvencijama žanra ljubavne melodrame i postupcima *slapsticka*, kao i sveprisutna dvojnost između visokog i popularnog, otvaraju mogućnost i takvog čitanja. Tim se filmom, rezimira Krelja (1997: 52–53), Golik nadahnuto i nadmoćno poigrao duhom jednoga vremena, blago se podsmjehnuvši njegovim protagonistima (koji su u interpretacijama Franje Majetića, Mirjane Bohanec, Relje Bašića i Mije Oremović postali gotovo njihovi zaštitni znakovi tijekom mnogih godina), ali ne sudeći im, ne rugajući im se i ne

kažnjavajući ih; tek ih ostavljajući tamo gdje ih je i zatekao, puštajući ih da žive svoje živote takve kakvi jesu.

Živjeti od ljubavi (1973.)

U socijalnoj melodrami *Živjeti od ljubavi* Golik propituje izdržljivost jedne studentske ljubavi koja se, kako je predstavlja Krelja (1997: 55), našla na brisanu prostoru osiromašenog i mladosti nesklonoga vremena, pri čemu autor nastoji istražiti znaju li se ti mladi ljudi nositi s krutim danostima života i onda kada budu prisiljeni živjeti samo od ljubavi. Naime, glavni je protagonist Davor ostao bez novčane potpore koja bi mu omogućila završetak studija pa stoga njegova mlada supruga Minja samoinicijativno prekida studij i zapošljava se u malom selu kako bi svojom zaradom potpomogla suprugovu realizaciju planova. U tom je smislu film i svojevrsna prekretnica u Golikovu opusu, jer se njime autor nakon 18 godina vratio ruralnom podneblju, kao uvijek bliskomu, privlačnom i izazovnom teritoriju.

Na početku filma čini se da se autor vratio tradicionalnima narativnim obrascima, zdušno oslikavajući vrelinu i lepršavost jedne mladenačke ljubavi koja, kao i mnoge druge, mora svladati i neke ozbiljnije prepreke. No nedugo zatim film ostavlja dojam da je završio u trenutku kada je tek trebao početi; autor je, naime, svojim junacima i njihovu odnosu naprasno oduzeo priču, izrekavši im unaprijed vrlo strogu presudu. Ubrzo nakon suprugina preseljenja na selo, njezin se mladi suprug priklanja dobro situiranoj gradskoj gospođi koja mu nudi mnogo bogatiji životni sadržaj od onoga što mu je do tada nudila krilatica *živjeti od ljubavi*. Stoga „takvom“ Davoru Golik ostavlja tek modernistički iskidane, usputne fragmente, kao uvjerljivo svjedočenje o katastrofičnim razmjerima njegova munjevitoga moralnog propadanja. No Minji zato, kao svojevrsnu kompenzaciju, autor poklanja sve vrijeme filma. Nova u seoskoj učiteljskoj sredini i nenavikla na ruralni milje, junakinja ne uspijeva ili ne želi uspostaviti dublje odnose s bilo kim, zadržavajući u svima njima pasivnu i odviše pristojnu stranu svoje prirode, baš kao i prema svojem nemarnom i za nju potpuno nezainteresiranom supргу. Tako se oglašuje na uporne ljubavne ponude mjesnog zavodnika, strpljivo sluša jadikovke svoje blagoglagoljive gazdarice, ostaje distancirana prema kolegama u zbornici, a neke naznake bliskosti iskazuje tek prema dobroćudnome mjesnom liječniku. I njezina posljednja dva susreta s nevjernim suprugom protječu bez verbalnih i fizičkih razmirica. Kao da su Golikovi junaci, jednostavno, naviknuli na poraze, držeći ih nezaobilaznima životnim danostima.

Krelja tome Golikovu ostvarenju zamjera drastično reduciranu urbanu dionicu, a onoj ruralnoj, Minjinoj, to što pati od prizemljenosti prizora i određenog gomilanja bljedunjavoga životnog materijala (*ibid.*: 55–56). Osim toga, predbacuje i sljedeće:

Isto kao što nam redateljski naglašena eliptičnost nije bila od neke pomoći da dokučimo razloge Davorovih brzih moralnih mijena, isto tako nas ono „izobilje“ nije moglo uvjeriti da se Minja – „sazrijevši“ – stigla pripremiti za velike promjene u svojem životu. Kad je – nakon službeno razvrgnuta braka – gledamo kako na kraju filma s onako mnogo samopouzdanja odlazi na faks, ne možemo se otrgnuti primisli da joj tu iznova stečenu odvažnost zapravo daruje njezin veliki poštivatelj – Krešo Golik (Krelja 1997: 56).

Zamjerivši autoru i stilizacijsku pogrešku – dopadljiv kolor koji svojom transparentnošću izravno odudara od autorovih intencija – s čime se kasnije u jednom intervjuu složio i sâm Golik (Jurdana, Polimac i Zubčević 1997: 105–106) – Krelja (1997: 56) na kraju (pre)strogo zaključuje kako Golikova temeljna strategija odricanja od čvršće narativnosti, odnosno od koherentnije priče, nije donijela očekivane rezultate: izostali su njegovi najpouzdaniji saveznici – punokrvni i potentni likovi – a iznevjerila je i uobičajeno fina „infrastruktura“ ideja i postupaka, inače svojstvena glavnini redateljevih proslavljenih uradaka.

Razmeđa (1973.)

Razmeđa su, prema Škrabalu (1998: 386–387), Golikovo solidno, nepretenciozno i niskobudžetno ostvarenje, nastalo u suradnji s televizijom, te označuju nepristajanje na uklapanje u konformizam filmaša toga razdoblja koji su zapravo provodili *kolektivnu autocenzuru*. U toj dojmljivoj psihološkoj monodrami (s maestralnim glumačkim ostvarenjem Pavla Vuisića), Golik kroz naoko banalnu priču o sukobu konzervativnog oca i urbaniziranog sina donosi bolnu temu seljakove privrženosti zemlji.

Prema Kreljinu (1997: 59) mišljenju, film je svojom upućenošću na crno-bijelu fotografiju i naglašenom dokumentarističnošću djelo naturalističkog opredjeljenja. Usmjerenja i posebnosti toga djela jasno se zrcale već u blistavo režiranoj uvodnoj sekvenci: „Sve tu djeluje opipljivo, upravo ‚jezivo‘ stvarno: i to rano jutro [...] i taj sklepani drveni krevet [...] i onaj nepokretni čovjek u tom krevetu čija ruka beživotno visi...“ (Krelja 1997: 58). *Razmeđa* na ovaj ili onaj način bitno odudaraju od svega što je Golik prije njih stvorio, no ona su unatoč tomu golikovski film po tome što se i u njemu može prepoznati ona autorova otprije jasno iskazana sklonost narativnom

redukcionizmu i reljefno profiliranim likovima. U životu bolesnog i duboko razočaranog Paje, naime, niti ima niti može biti puno priče; otjeravši nepodnošljivoću svoje čudi i izrazitom osornošću svojeg karaktera suprugu u grob, a sina u grad, svoj je dom pretvorio u pustaru, a sebe u pustinjaka osuđenog na rad i usamljenost.

Taj pregnantan, u sebe zatvoreni mali film, koji počinje scenom starca Paje u krevetu, a završava scenom u kojoj se iz njega otme bolan krik, pogađa silinom stvarnog života; kao da je mimikrijska moć prerušavanja igranog u dokumentarno olabavila granice između života i iluzije (*ibid.*: 58–59).

Pucanj (1977.)

Filmom *Pucanj* Golik je, kako tvrdi Škrabalo (1998: 387), odvažno otvorio pitanje nacionalne nesnošljivosti Srba i Hrvata u selu s miješanim stanovništvom, što je u tadašnjemu mračnom dobu nacionalne represije i parolaškog *bratstva i jedinstva* bilo gotovo nezamislivo (a, s obzirom na naknadna zbivanja, i proročansko).

Za razliku od prethodnih *Razmeđa*, u kojima dominiraju poglavito statična psihološka stanja i mirni vez svakodnevnih sitnih zbivanja, kako primjećuje Krelja (1997: 65), u *Pucnju* Golik aktivira egzaktne narativne mehanizme i priču čvrste fabularne konstrukcije. Dogodio se, naime, incident u lovu: Tomo je ranio prijatelja Petra, nakon čega dio sela vjeruje da je ranjavanje puka slučajnost, a ostali insinuiraju da je Tomo zbog ljubomore izazvane zrcem preljubničkog prijepora ljepušaste Zagorke Ivanke namjerno htio ustrijeliti Petra. Petrova majka kategorički pak tvrdi da je Hrvat Tomo htio ubiti njezina sina samo zato što je Srbin (te da se od Tome i „njegovih“ drugo i nije moglo očekivati).

Film vješto balansira između britke psihološke drame i kriminalističkog filma, dugujući svoju uvjerljivost i dojmljivost dobrim dijelom i nadahnutoj igri glumaca Božidara Oreškovića, Marka Nikolića i Semke Sokolović Bertok. Završava pak za mnoge razočaravajućim prividom iznova uspostavljene ravnoteže, no, uzimajući u obzir politički krajnje rigidne 70-e godine prošloga stoljeća, dodatno otežane Golikovom već postojećom političkom mrljom u biografiji, teško je bilo i zamisliti nekakav smioniji ili provokativniji kraj. No, da i nije bila takva situacija, autor bi se možda svejedno odlučio na dosljednost svojemu svjetonazoru, prema kojemu, svijet niti jest niti može biti savršen, no, s obzirom na to da čovjekovom egzistencijom upravlja neko više načelo

pomirljivosti, on će mu i u zaoštrenijim situacijama, poput te, potvrditi svoju neupitnu privrženost (*ibid.*: 66–68).

Ljubica (1978.)

Film *Ljubica* priča je o ženi koja je tek u formalnome braku sa suprugom koji je svojedobno otišao u Njemačku i više joj se ne javlja, a ona u tijeku rješavanja temeljnih egzistencijalnih pitanja (stalan posao, stan, skrbništvo nad sinčićem), kao zrela žena uspostavlja ljubavnu vezu s mnogo mlađim muškarcem.

Iako će gledatelj, kako ističe Krelja (1997: 68), od filma takve tematike očekivati koherentno donesenu priču, kad izostane sadržajnost ljubavnog dijela Ljubičine životne priče, on bi naivno mogao pomisliti da tvorac filma nije bio kadar napraviti ono što jest kadar svaki iole suvisliji pisac mekoukoričenih ljubica: s mnogo plastičnih pojedinosti dočarati rađanje jedne „zabranjene“ ljubavi, njezino puno peripetija trajanje i, naposljetku, naglo gašenje. No Golikova narativna škrtost nije, dakako, posljedica scenarističko-redateljske nemaštovitosti, nego je u suglasju s razinom i kakvoćom Ljubičina života, pri čemu je njezin skriveni pokušaj ostvarenja i ljubavne priče tek usputan prolazni ekscs. Autor dokumentarističkom uvjerljivošću predočuje kako siromaštvo i oskudnost Ljubičina života ne simboliziraju samo svi oni sivi hodnici, prijeteći *gelenderi* i vječito pokvarena dizala, nego se i atraktivniji dijelovi grada pod bremenom posvemašnje samoće doimaju otuđeno i ravnodušno. Kratki sretni trenutci njezina rada s oštećenom djecom brzo bivaju zamijenjeni duljima dnevnim i večernjim trenutcima usamljenosti, pojačane skromnom intimnošću unajmljenog stana čiji prozori gledaju na limena pročelja susjednih zgrada i ljude koji se uvijek svađaju ili pak bulje u njezin život. Golik je i Ljubicu, poput svojih prijašnjih glavnih ženskih likova, gradio s mnogo nježnosti, topline i poštivanja, no ona je, za razliku od Mame iz *Imam 2 mame i 2 tate*, Ane iz *Tko pjeva zlo ne misli* i Minje iz *Živjeti od ljubavi*, kudikamo čvršća i samouvjerenija. Njezina odluka da stupi u vezu s mnogo mlađim muškarcem posljedica je potrebe za bliskošću, ali također i izraz odvažnosti da iziđe iz začaranog kruga jalove samoće i općenito učmalog života. Pa iako joj ta veza nije donijela konkretnije rezultate, pomogla joj je da stekne samopouzdanje i izrekne konačno zbogom promašenom dijelu svojeg života, u kojem su se u međuvremenu stekli uvjeti da ga nadalje živi sa sinom (*ibid.*: 69–71).

Tim je filmom Golik skladno zaokružio svoj opus jednoga od vodećih autora hrvatske kinematografije, ali i jednoga od malobrojnih hrvatskih redatelja koji se u svojim filmovima često, dosljedno i dubinski bavio ženskim likovima, napose ističući važnost ekonomskog čimbenika u ženinu životu, kao i dvostrukih kriterija kojima se postupci žena i muškaraca vrednuju kako u društvu tako i unutar obiteljske jedinice, u kojoj je nerijetko na ženu stavljen višestruk teret (Laura 2015).

Zaključak

Za igrane filmove Kreše Golika nastale u razdoblju od 1968. do 1978. karakteristični su ponajprije njihova žanrovska raznolikost, funkcionalnost i dokumentarizam, u skladu s kojima redatelj sugestivno odabire tradicionalne narativne obrasce ili pak inkoherentno, odnosno fragmentarno iznesenu fabulu. U filmovima *Imam 2 mame i 2 tate*, *Tko pjeva zlo ne misli* i *Živjeti od ljubavi*, koji čine samu jezgru autorskog opusa za kinodvorane, Golik se vraća klasičnoj fabulaciji kao svojem inherentnomu, populističkomu autorskom odabiru – zadržavajući, s druge strane, iskustvo modernizma (Šakić 2011a) – te u njima uspostavlja najuspjeliju ravnotežu stilizacije, suvremenih realističkih tema i melodrame (Šakić 2011b). Golikovi filmovi njegova najplodnijega stvaralačkog razdoblja spoj su autorovih najznačajnijih kvaliteta: zanimljive i razumljivo iznesene fabule u kojoj se nikad ne inzistira na modernističkim intervencijama nego ih se koristi svrsishodno i sugestivno, plauzibilnih likova koji to postignuće u dobroj mjeri duguju redateljevu senzibilitetu za *maloga čovjeka*, kao i osjećaju za rad s glumcima, realističnosti ambijenata koji su već sami po sebi izražajan segment cjeline, i drugo. Primjetno je također da redateljski opus, iako raznovrstan, ne obiluje velikim temama, nego ponajprije dojmljivim pojedincima, pri čemu ženski likovi često zauzimaju značajno mjesto.

Literatura

1. Gilić, N. (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International.
2. Jurdana, S., Polimac, N., Zubčević, D. (1997) „Jednostavnost je vrlina“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 87–108.
3. Katušić, I. (1997) „Tko pjeva - zlo ne misli: Od Majerove novele do Golikova filma“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 135–146.
4. Krelja, P. (1997) „Golikovo stablo“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 17–82.
5. Laura, I. (2015) „Junakinje Kreše Golika“, *Muf*, <https://muf.com.hr/2015/12/18/junakinje-krese-golika/>, pristupljeno 25. 3. 2024.
6. Mileta, S. (2009) „Tko pjeva zlo ne misli – kritička recepcija i kvaliteta“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59, str. 107–123.
7. Peterlić, A. (1997) „Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 169–177.
8. Paulus, I. (1997) „Tko pjeva zlo ne misli - hrvatski filmski musical?“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 147–149.
9. Šakić, T. (2011) „Jedinstveni opus u hrvatskoj kinematografiji“, *Filmovi.hr*, <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1411>, pristupljeno 25. 3. 2024.
10. Šakić, T. (2011a) „Dva Golika i kontekst stvaranja“, *Filmovi.hr*, <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1465>, pristupljeno 25. 3. 2024.
11. Šakić, T. (2011b) „Svjedočenje o novoj stvarnosti“, *Filmovi.hr*, <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1453>, pristupljeno 25. 3. 2024.
12. Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. - 1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
13. Tadić, Z. (1997) „Hrvatski filmski klasik (U povodu stogodišnjice filma)“, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv / Hrvatska kinoteka, str. 163–167.
14. Težak, S. (1999) „Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17., str. 142–154.
15. Vlašić Duić, J. (2009) „Moje ime je Fulir, gospon Fulir“, *Vijenac*, br. 411., str. 32.

THE GOLDEN AGE OF FEATURE FILMS BY KREŠO GOLIK

Abstract

*This paper presents the main thematic, content, and stylistic features of feature films from Krešo Golik's most fruitful creative period, the one from 1968 to 1978, during which the films *Imam 2 mame i 2 tate* (I Have Two Mothers and Two Fathers, 1968), *Tko pjeva zlo ne misli* (One Song a Day Takes Mischief Away, 1970), *Živjeti od ljubavi* (To Live on Love, 1973), *Razmeđa* (Borders, 1973), *Pucanj* (A Shot, 1977), and *Ljubica* (Ljubica, 1978) were created. The mentioned films are paradigms of the author's most significant qualities: interesting and transparent plots in which modernist interventions are never an end in of themselves, but are a decently and meaningfully implemented means, as well as the warmth and accessibility of characters with whom viewers can easily identify, whose plausibility was significantly contributed by the director's legendary feel for working with the actors, and the suggestive atmosphere and authenticity of the ambiances. Displaying his directorial prowess in different genres, Golik regularly found ways to gently sneer at people, but at the same time to not in the least bring in question his personal interest in their destinies, often filled with pent-up anxieties in the routine of life. Thanks, among other things, to this, he created an oeuvre that represents a rare combination of populism and quality, i.e., artistic value and commercial echoes.*

Keywords: *genre determinants, thematic preoccupations, content structure, narrative patterns, stylistic features*