

Damir Radić

Filmovi Lordana Zafranovića

Kontroverzni sineast i nekadašnji partijac Lordan Zafranović — neizravno suodgovoran za gašenje *Filma*, jednog od ključnih hrvatskih filmskih časopisa, i kratkotrajno šikaniranje istaknutoga filmskog kritičara Nenada Polimca (dotacije *Filmu* ukinute su pošto je Hrvoje Turković objavio iscrpnu, negativno intoniranu analitičku kritiku *Okupacije u 26 slika*, a Polimac je postao *persona non grata* poslije njegove negativne kritike tog filma u *Poletu* koja je rezultirala pravom političkom aferom, a potaknuo ju je tadašnji srednjoškolar Vlaho Bogišić) — s promjenom je vlasti u Hrvatskoj dočekao i definitivno skidanje embarga s prikazivanja svojih filmova u zemlji i svijetu. Naime, što je doista rijedak slučaj, nacionalistička HDZ-ova vlast nije se pobrinula samo za neformalno, ali vrlo učinkovito bunkeriranje Zafranovićevih filmova na hrvatskom tlu, nego i u inozemstvu, u čemu je imala pouzdan oslonac u voditelju Hrvatske kinoteke Mati Kukuljici, koji je, sinhrono djelujući s Ministarstvom kulture, odbijao staviti na raspolaganje kopije Zafranovićevih filmova organizatorima njegovih nikad realiziranih inozemnih retrospektiva. Koliko je konformistički virus, po kojem je — ponajviše zbog kontroverzne *Okupacije u 26 slika* — Zafranović shvaćan antihrvatskim autorom, zahvatio hrvatsko društvo plastično svjedoči i skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara, održana 1993. ili 1994. u maloj kinodvorani FilMOTEKE 16 u Savskoj ulici. Tadašnji je predsjednik kritičarske organizacije Ivo Škrabalo pročitao pismo u kojem je zamolio nadležnu državnu instituciju (pretpostavljam Ministarstvo kulture) da omogući kritičarskoj struci pogledati (prethodno medijski ozloglašeni) Zafranovićev dokumentarac *Zalazak stoljeća/Testament*, ističući, u ime svih članova društva kritičara (!), svjesnost navodne štetnosti Zafranovićevih filmova po hrvatsku stvar. Dobro se sjećam te skupštine i stoga što sam bio jedini među prisutnima koji se suprostavio Škrabalovu pismu, decidirano izjavivši da je takav sadržaj mogao potpisati samo u svoje ime, odnosno svojih istomišljenika; podržao me je tek tadašnji potpredsjednik Društva Hrvoje Turković.

Srećom, potkraj HDZ-ove diktature nacije, klima se počela znatnije mijenjati pa su u ranu jesen pretpošle godine, prvi put nakon gotovo deset godina, u okviru ciklusa Hrvatski ratni film, održanog u zagrebačkoj Kinoteci, javno prikazana dva filma najizrazitijeg disidenta HDZ-ova režima. Tada su *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* pobudili velik interes (posjećeni je bila jedino Bulajićeva *Bitka na Neretvi*), no pravi Zafranovićev povratak uslijedio je velikom zagrebač-

kom retrospektivom iz studenog 2000., također održanoj u Kinoteci, koja je sadržavala sve njegove dugometražne igrane filmove (izuzev *Kronike jednog zločina* iz 1973., kompilacijskog ostvarenja sastavljenog iz tri ranije realizirana srednjometražna filma — *Valcera*, *Ave Marije* i *More* — koji su, s izuzetkom *More*, prikazani u izvornom, samostalnom obliku) te izbor iz kratkometražnog i srednjometražnog igrano-eksperimentalnog i dokumentarno-eksperimentalnog opusa. Potonji segment retrospektive bio je ozbiljno reduciran jer su nedostajali najraniji Zafranovićevi radovi ostvareni između 1961. i 1965. u Kinoklubu Split, među kojima i neki od najžešćih osporavatelja kontroverznog Šoltanina nalaze visokovrijednih djela; uostalom ti su mu uratci donijeli titulu međunarodnog majstora amaterskog filma.

Rani radovi — Kinoklub Split, 1961.-1965.

Susretljivošću Vere Robić-Škarice i Diane Nenadić iz Hrvatskog filmskog saveza, omogućen mi je uvid u nekoliko reprezentativnih Zafranovićevih kratkometražnih filmova iz ranog splitskog kinoamaterskog razdoblja, koji svjedoče da je mladi Zafranović (rođen 1944. u Maslinici na Solti) bio posve u duhu tadašnjeg modernističko-egzistencijalističkog vremena: od vlastita izgleda (u svojim se filmovima pojavljuje u crnim majicama/vestama i s crnim naočalama) do samih filmova obilježenih temama i motivima životne ispraznosti, dezorijentiranosti, dosade, tuge, boli, apsurdna. *Priča* (1963.), oslonjena na scenarij Zvonimira Buljevića i samog Zafranovića, pokazuje mladića (Zafranović) koji odlazi na sastanak s djevojkom (Nila X), provodi s njom ugodne trenutke u zajedničkoj šetnji, potom se rastaju, on ostaje sam, sjeda na klupu kraj mora i prepušta se osjećaju egzistencijalne tjeskobe koji kratki ljubavni trenuci ne samo da ne mogu poništiti, nego ga štoviše potenciraju — trlja oči, hvata zrak, očito mu je teško na duši. Takvim jednostavnim, ali relativno efektivnim i svakako zaokruženim prikazom egzistencijalne reduciranosti, datim u poetičnoj intonaciji kojoj pored fotografije Andrije Pivčevića pridonosi i melankolična gitarska glazba španjolsko-portugalskog ugođaja, Zafranović će se na zahtjevniji način pozabaviti i u filmu *Dnevnik* (1964). Tu prati jedan bezdogadajni dan koji moderan, egzistencijalno ispražnjen mladić (ponovo sam Zafranović) provodi u četiri zida svoje sobe. Citav je film snimljen takoreći u jednom kadru, tj. sugestijom tog postupka, a tematski se dinamizira mladićevim ustajanjem s kreveta, nostalgичnim posizanjem za fotografijama, među kojima se izdvaja ona djevoj-

ke u koju dugo i reklo bi se s nježnoću gleda (što sugerira tužan talijanski šlager), povratkom na krevet, ponovnim ustajanjem, gledanjem u ogledalo, crtanjem, vraćanjem na krevet, mijenjanjem stanica na radiju (koji svojim vijestima postaje indikator protoka vremena, a glazbom stvara zvučnu kulisu što u rasponu od klasike do jazza također dinamizira filmsku strukturu), gledanjem kroz prozor — čime se zatvoren prostor sobe otvara vanjskom svijetu, no s vrlo skućenom perspektivom: tek pogled na prazan pločnik kojim je netko upravo prošao i nestao izvan dosega pogleda, a iole otvoreniju perspektivu priječi nasuprotni zid od kojeg se kamera (Andrije Pivčevića) preko žaluzina vraća natrag u sobu, gdje mladić ponovo leži na krevetu. Spušta se noć, Radio Zagreb emitira ponoćne vijesti i hrvatsku himnu te film ubrzo završava. Zafranović je ovdje dobro riješio problem skućenog prostora i vremena te ga uspjelo stavio u funkciju ilustriranja 'egzistencijalnog minusa' suvremenoga mladog urbanog čovjeka, ponovno se opredjelivši za poetski tonalitet.

Model prethodnih filmova znatno je osviežio ostvarenjima *Koncert* i *Kišno/Nevina subota* (oba iz 1965.). *Koncert* napušta poetsko-melankolično-nostalgičnu intonaciju i s, moglo bi se reći hladnokrvno racionalne, distance prati trojicu mladih klasičnih muzičara i djevojku jednog od njih (cijelo vrijeme trajanja film ima glazbenu podlogu — Beethowena i Čajkovskog) kako se ujutro vraćaju s nekog cjelonoćnog zbivanja i hodaju kroz pust grad prema plaži. Kamera (Miće Druškovića) prati ih u prvoj polovici filma s leđa, potom od naprijed (promjene perspektive počinje u trenutku kad jedan od likova krene mokriti uz put), da bi po dolasku na plažu uslijedilo 'nekonceptualno' kadriranje primjereno potrebama prizora. Na plaži emanira nerazumijevanje između mladića (koji se izvalio na leđa držeći za ruku djevojku, valjda želeći da mu se pridruži) i djevojke te ona odlazi od nje. Ubrzo jedan od mladića odjeven ulazi u more i tamo počne dirigitirati, a drugi na plaži počne svirati violinu. Nađe neka starica, a mladić, kojeg je djevojka napustila, počne plesati s njom, potom psihički iscrpljen padne na tlo, prijatelj mu gudi uz uho, onaj u moru završava s dirigiranjem, čuje se pljesak publike i film završava. Ovdje je Zafranović već jasno postavio nezaobilazne elemente svojih kasnijih radova: sklonost neelaboriranim psihološkim stanjima i odnosima što se u *Koncertu* manifestira 'prešutnim', instinktivnim nerazumijevanjem ljubavnih sudionika što se javlja u trenutku, zatim orijentaciju k ekscentričnom i apsurdnom (mladić u odijelu dirigira usred morske vode, što ostala dvojica prihvaćaju kao posve normalno; pljesak nevidljive publike), ali i (proto)groteskom (mladić nadomješta svoju privlačnu djevojku rasplesanom staricom). Egzistencijalizam je ovdje uspjelo nadopunjen prinosima teatra apsurda.

Zanimljiv je i (kolor) film *Kišno/Nevina subota*, kao rijedak primjer razigranog i ironičnog Zafranovića. Tu mladić i djevojka (Ivo Klarić i Iskra Kuzmanić) leže goli u krevetu, do pasa pokriveni plahtom. Djevojka je dominantna, i to iskazuje verbalnim putem — stalno nešto govori mladiću, a njezine se riječi pojavljuju u obliku međunatpisa aranžiranih na tragu dječje likovnosti, a sličan im je i sadržaj (uz to, jedini je zvuk prisutan u filmu neprestani cvrkut ptica): »more je

plavo«, »sunce je žuto«, »polja su zelena«. Onda u kombinaciji s navedenim 'temeljnim' iskazima slijedi ljubavno-erotsko i 'egzistencijalno' kazivanje »volim te«, »voliš moje dojke«, »voliš moj pupak«, »voliš moje sise a«, »voliš moja crivca«, »voliš moje pore«, »plači, ne neplači«, »viči, ne neviči« (potonja dva upravo tako, nepravopisno napisana) i brojni drugi; potom »ti si poeta« i »piši mi pjesmu«, a pisanje pjesme se sastoji u mladićevom seksualnom zadovoljenju djevojke (od čega se vidi jedino mladićeva stražnjica u krupnom planu kako ide gore-dolje). Poslije toga se na licima protagonista može vidjeti određena psihička ispražnjenost, a onda se djevojka nasmije, ponovo slijedi »more je plavo«, »sunce je žuto«, a nakon tog nagovještaja da sve kreće iznova, u širem smislu da je (ljubavni) život cikličko kretanje. Time završava ovaj dopadljivo duhovit film (važno je napomenuti — s naturalističko-grotesknim elementima prisutnima kako u opisanom prikazu seksualnog snošaja, tako i u iskazima poput »voliš moja crivca« ili »govno je to«) koji igralački poantira ljubavni odnos i, po Zafranoviću, imanentne mu nagle promjene raspoloženja.

U pet godina djelovanja u Kinoklubu Split, Lordan Zafranović prošao je put od 'fluidnih' početaka — melankoličnog neoromantičarskog poetskog egzistencijalizma — do oštrije i manipulativnije egzistencijalističke varijante koja uključuje transparentnu ekscentričnost i absurd te sklonost prema otvorenijem tretmanu seksualnosti i naturalističko-grotesknoj 'hrapavosti'. Ta orijentacija dominirat će u drugoj, profesionalnoj fazi njegova kratkometražnog (i srednjometražnog) opusa.

Kratkometražno/srednjometražna središnjica i zenit, 1965.-1972.

Zafranović je nakon niza dobrih no, kvalitativno gledajući, ne i iznimnih filmova (istina, govorim na temelju tek četiri od devet njegovih reprezentativnih, nagrađivanih filmova, pa ovu konstataciju treba uzeti *cum grano salis*) te afirmacije koje su mu oni donijeli u tadašnjim vrlo potentnim amaterskim hrvatskim i jugoslavenskim okvirima (pri čemu se međutim nije uspio vinuti do ugleda kakav su uživali tad već klasici amaterskog filma poput Pansinija ili Makavejeva), promijenio radno okružje i već 1965. realizirao prvo ostvarenje u profesionalnim uvjetima, *Živjela mladost/Dnevnik 2*, u produkciji Zagreb filma. Tijekom 1966. i 1967. snimit će još nekoliko filmova u produkciji SAG Mediterana te oproštajni film za Kinoklub Split, *Maestral*. Potom između 1967. i 1972. ostvaruje plodnu suradnju sa zagrebačkim Filmskim autorskim studijem (FAS-om), istovremeno studira filmsku režiju u Pragu i u produkciji FAMU izrađuje niz kratkometražnih filmova, a 1969. ostvaruje dugometražni igrani debi *Nedjelja* u koprodukciji FAS-a i AB Barandova. U ovom razdoblju Zafranović udara presudan temelj svom budućem dugometražnom igranofilmskom opusu, koji će na svoj način biti garniran trećom fazom njegova stvaralaštva, između 1972. i 1975. godine. No krenimo redom.

»Ali kad se pojedina mašta pokaže do te mere samouverenom, umišljenom i drskom u svojim dokonim i, u stvari,



Nedjelja (1969)

ispraznim zamišljanjima, on — film stvoren njome, čoveka prosto iritira. Loše ste, dragi mladiću počeli, jer 'Živela mladost' nije dolična mladosti, čak ni vaše ljubavi prema filmu, Lordone Zafranoviću. Ali, onome ko prvi put greši prašta se ako to ne ponovi«. Te je riječi uputio poznati filmski kritičar beogradske *Politike*, Milutin Čolić, 21-godišnjem Lordanu Zafranoviću (koji je u tekstu, zabludom autora ili štamparskom greškom, preimenovan u Lordona) povodom filma *Živjela mladost/Dnevnik 2*, prikazanog u programu XIII. festivala jugoslavenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu (v. Milutin Čolić: »Istine i konstrukcije života«, *Politika* br. 18843 od 21. III. 1966., str. 10). Zafranovićev prvi profesionalni pokušaj naišao je na slab prihvata i u drugih kritičara, nije bio ni blizu nagradama na prestižnoj smotri, no zanimljivije je da je Čolićeva procjena i nakon toliko godina vrlo uporabljiva za opis znatnog dijela Zafranovićeva opusa, napose filmova koji su uslijedili nakon *Dnevnika 2*. Jer Zafranović se, suprotno Čolićevim preporukama, nije 'popravio', štoviše poetiku prezentiranu u prvom profesionalnom filmu uporno je zastupao i u većini kasnijih ostvarenja.

Alternativni naslov spomenutog filma, *Dnevnik 2*, upućuje na godinu ranije nastali *Dnevnik*, što znači da je ponovno u

središtu mlad čovjek, ovaj put činovnik (Ivo Klarić) i jedan dan u njegovom životu. Za razliku od prvog *Dnevnika*, ovdje se ne radi o izoliranom pojedincu zatvorenom među četiri zida i prepuštenom na milost i nemilost ubitačno bezdogađajnog dana. Prvopostavljeni naslov, *Živjela mladost*, upućuje pak na dinamičan, pa i euforičan događajni slijed, ali naslov je ironijski i cinično kodiran, što znači da gledatelja očekuje prikaz jalovosti i besmislenost aktualne mladosti, a ne njezino radosno vitalističko slavljenje. Film počinje odlično snimljenim prizorima u nekom uredu (kamera Ivica Rajković), u kojima se gledatelj upoznaje s glavnim likom mladog činovnika. Redateljski razrađena prva sekvenca sugerira narativno dobro utemeljen film, međutim Zafranović ovdje prvi put, ali vrlo znakovito, pokazuje da nema pripovijednog strpljenja i koncentracije. U ranijim njegovim filmovima ključni su strukturalni elementi bili atmosfera i stil, odnosno tematsko-prizorne dosjetke; to su dominantno bili filmovi situacija, a ne priče, ugodajno-situacijski a ne uženarativni (fabularni) filmovi. *Živjela mladost/Dnevnik 2* jest pak ostvarenje u kojem naracija igra važnu ulogu, tu se ipak pripovjeda nekaakva, makar i jednodnevna, priča. A naracija i priča, kao što će daljnji njegovi (narativno-fabularni, da ne bude zabune) filmovi jasno pokazati, velike su Zafranovićeve neprijateljice, točnije rečeno — on im jednostavno nije

dorastao. U *Živjela mladost/Dnevnik 2* tako nakon obećavajućeg početka slijedi skok na nekakvo vjenčanje (kakvo je to i čije vjenčanje i zašto su se noseći likovi filma tu zatekli — to su za Zafranovića nevažne sitnice, pretpostavljam nedostojne njegove 'više' imaginacije) na kojem izbija masovna tučnjava. Potom se skupina mladića i djevojaka nađe na nekom proplanku u blizini mora i tu činovnik s početka sili djevojku s kojom je u društvu (Dunja Adam iz *Koncerta*) na seksualni čin. Ona to ne želi, međutim iznenada mu se, bez ikakve vidljive motivacije (osim mačističkog stereotipa po kojima žene ni same ne znaju što žele pa ih, na primjer, nije suviše 'malo potaknuti' na seks) radosno prepušta, a sve prati nježna melankolična glazba. U tom trenutku sve se nekako čini u redu — dvoje mladih ljudi zaneseni iskonskim erotskim porivima čine ono što im je u tom trenutku najdraže. Ali Zafranović te uglavnom pozitivno intonirane prizore iz čistog mira razbija paralelnom montažom, kojom u erotsku scenu ubacuje kadrove grotesknog pijanca (koji se marginalno pojavio ranije u filmu) što tetura gradskim pločnicima. Ugodu tako kombinira s neugodom, erotsku zanesenost snižava 'zanesenim' pijancem.

Tučnjava na vjenčanju i erotika obilježena (grotesknim) unižavanjem ključne su odrednice filma za detektiranje Zafranovićeve senzibiliteta i svjetonazora. U sljedećim filmovima formula seks + nasilje, ili 'sublimnije' rečeno eros + thanatos, postat će Zafranovićev zaštitni znak, uz dodatak (gotovo) obaveznog elementa izobličeniosti, ružnoće, destrukcije. Samo po sebi ništa loše, no kod Zafranovića seks, nasilje i izobličeniost postat će opsesija, često praćena drastičnom narativno-dramaturškom nekompetentnošću.

U sljedećem ostvarenju za Zagreb film, *Dan i noć/Pjaca* (1967.), Zafranović ponovno poseže za konceptom prikaza 'jednog dana u životu', ali ovaj put ne čovjeka pojedinca, nego prostora — Narodnog trga (Pjace) u Splitu. Nominalno, to je dokumentarni film (rod kojem je Zafranović tad rijetko pribjegavao), no radi se o aranžiranom dokumentarcu. Glavni aranžerski zahvat bio je, dakako, umetanje nasilnih i seksualnih prizora, koji su trebali unijeti živost u inače poprilično dosadna 'dokumentarna' (ne)zbivanja na trgu. Masovna tučnjava i ulično seksualno općenje 's nogu' ono je što se pamti iz *Pjace* i svjedoči (to će pokazati i budući njegovi pokušaji) da Zafranović jednako kao što nema osjećaj za zreliji stupanj naracije, nema ni osjećaj za dokumentarističko oblikovanje. Suočivši se s neobećavajućom stvarnosnom građom, iz koje nije znao — marom i strpljenjem iskusnog ili darovitošću 'rođenog' dokumentarista — izlučiti poticajan ekstrakt, krenuo je najlakšim i njemu najzanimljivijim putem — uporabom senzacija. Uzalud, jer »intenzitet unutarnje energije koju je autor uspio utisnuti na filmsku vrpču« (vlastite Zafranovićeve riječi citirane prema tekstu Ranka Munitića, objavljenog u knjižici *Lordan Zafranović, režiser i scenarist*, izdanoj povodom retrospektive) bio je jako slab.

Najreprezentativniji izdanak ovog razdoblja Zafranovićeve filmovanja svojevrсна je srednjometražna (kolor) trilogija rađena u FAS-ovoj produkciji — *Valcer /Moj prvi ples/* (1970.), *Ave Marija /Moje prvo pijanstvo/* (1971.) i *Mora* (1972.). U *Valceru*, kroz dvodijelnu priču o mladićima koji pohađaju

plesnu školu u čiju cijenu ulazi i seksualna inicijacija (prvi dio bavi se naučavanjem kod učitelja plesa Jutija /riječ je o stvarnoj osobi čije je pravo ime bilo Srećko Ivančić, a koji je bio legenda, kako se kaže u popratnom opisu filma, za više generacija splitskih mladića koje su prošle 'prvi valcer' u njegovoj plesnoj/, a drugi plesno-erotsko-seksualnim susretom mladića s mladim i postarijim 'damama'), Zafranović demonstrira potpunu predanost izobličujućoj groteski. Hladnim distanciranim pogledom prati se skupina raznovrsnih mladića među kojima se neće naći ni jedan iole simpatičan. Uostalom, oni svog autora niti ne zanimaju kao individualne osobe, nego kao više ili manje inferiorne kreature što se koprcaju u nastojanjima da svladaju plesne korake odnosno uspostave komunikaciju sa ženskim objektima požude, i tako svjedoče o jadrnoj prirodi egzistencije. Među djevojkama za zabavu naći će se i neke mlade i zgodne, ali pod napadnom šminkom i pod širokutnim objektivima (koloristički jako dobre) kamere (Pege Popovića) Zafranović im neće dati šansu za afirmaciju. Osim toga njega od njih više zanima jedna starija, debela i ružna prostitutka među čijim će se nogama i velikim grudima gologuz zateći jedan od mladića, valjda tri put manji od dotične (svojevrsna anticipacija prizora s apotekaricom iz Fellinijeva *Amarcorda*). Zafranoviću se dakako ne smije zaniijekati pravo da vidi svijet onako kako želi pa s te strane njegov porazni doživljaj (erotske) egzistencije nije sporan, međutim doima se ponešto aranžiranim u svojoj jednodimenzionalnosti i, što je daleko važnije, kreativno poprilično blijedim. Za razliku od velikog mračnjaka i (pretpostavljam) mizantropa Becketta, čija se cjelokupna poetika više ili manje može svesti na morbidnu grotesku, Zafranoviću (čiji opus ipak nije tako morbidno-groteskno monolitan) nedostaje ono što se frazeološki, ali točno naziva umjetničkom snagom, kreativnom sugestivnošću. Uz svu tešku artiljeriju groteske njegov *Valcer* pretežitim je dijelom bezličan uradak, čemu znatno pridonosi spomenuta odsutnost interesa za uspostavu 'pravih likova od krvi i mesa' namjesto koncepcijski zadanih minornih kultura, a uvjerljivosti filma ne ide u prilog ni infantilna fantastična motiv stare balerine — koliko se iz kasnijeg narativnog tijeka može shvatiti, poslodavke ženske plesne škole, tj. 'dama' s kojima se mladići trebaju zabaviti — koja se prvi put u filmu 'nadnaravno' pojavljuje uz nekakvu izmaglicu i stavlja na gramofon ploču, što čini se označava poziv na međuspolni ples koji će uskoro uslijediti.

U *Mojem prvom pijanstvu* i *Mori* Zafranović će se izravniije poslužiti iskustvom strukturalističkog filma, pa će u prvom, osim okvirne kompozicije (bez pravog razloga) posegnuti za repetitivnim otvaranjem filma (druga sekvenca uglavnom je repriza prve) i lajtmotivom starog šepavog zvonara izobličena kuka (nezaobilazni groteskni primos, dakako), dok će drugi strukturirati (ovo govorim po sjećanju starom dvanaestak godina, s obzirom da film, kao što je ranije rečeno, nije prikazan u ovoj retrospektivi) tako da stalno, ali u sve kraćem trajanju ponavlja istovrsne sekvence (više manje identična sadržaja), dovodeći naposljetku film do (ubilačkog) klimaksa. U oba ostvarenja tematizira se erotsko-nasilni sklop i oba kulminiraju ubojstvom. No za razliku od ultimativno

konceptualne *More*, čija repetitivnost i morski ambijent ne postižu znatno veće rezultate od sterilnosti i dosade (to je ujedno i jedan od rijetkih Zafranovićevih filmova koji eksplicitno ne posežu za groteskom), *Ave Marija/Moje prvo pijanstvo* u prve dvije trećine svog trajanja gotovo je besprijekoran film. Izvršna mediteranska ambijentacija (posredovana mjestimično vrlo dojmljivom fotografijom Pege Popovića), dobro postavljanje likova i prije svega pomna narativna i dramaturška elaboriranost gotovo bajkovite priče o lovcu, pastirci, dječaku i njegovoj staroj njegovateljici uvjeravaju da je riječ o filmu potencijala remek-djelu. Ali, Zafranović onda otpušta kočnicu i kreće u furioznu završnicu koja je posve pogrešno zamišljena i izvedena. Smirenu ladanjsku atmosferu lova na ptice odnosno čuvanja ovaca, u koju je dotad implicitno unosio uznemirujuće primjese (kao što je sama činjenica da dični lovac, na tragu naturalističke sekvence lova iz Renoirova *Pravila igre*, lakoćom ubija divlje patke kao glinene golubove /posebno se pamti naturalističan prozor u kojem lovčev pas zubima zgrabi ranjenu nemoćnu patku što je pala u more i pokušala se spasiti plivanjem/), on odjednom, u završnoj trećini, razbija radikalno agresivnim režijskim postupcima, hiperstilizacijskim prikazom iracionalnog ubojstva (lovac je ubijen nakon ugodnog seksualnog općenja s nježnoputom, posve mladom plavokosom pastircicom) koji uključuje ekstremne širokokutnike i divlje kruženje kamerom oko vjerojatnog ubojice (koliko se da razabrati, to je pijani dječak). Umjesto smirenog, konkretnog i preciznog prikaza šokantnog zločina, što bi bilo komplementarno dotadašnjem tijeku filma i, mnogo važnije, znatno efektivnije, Zafranović je nezrelo skrenuo u stilski krešendo, hoteti kobno ludilo prikazati jednako ludim, razuzdanim sredstvima, pretpostavljam uz uključivanje same ubojičine (dječje) perspektive. Kažem pretpostavljam, jer gledatelj ni jednog trena ne vidi što se zapravo dogodilo — tko je i kako izvršio ubojstvo. Zafranović je naime iracionalni čin (do kojeg je čini se došlo stoga što se dječak napio lošeg vina, što je vjerojatno još jedan primjer Zafranovićeva cinizma), suprotno Hitchcocku ili Chabrolu, odlučio iracionalno prikazati, konkretno zamijeniti apstraktnim, posegnuvši pritom i za stereotipnom simbolikom (odjednom se u kadru pojavljuje zmija čije simboličke potencijale nije potrebno objašnjavati). Umjesto da fino postavljenu i pažljivo razvijanu naraciju i atmosferu — u sklopu koje ima prostora i, za ono doba i režim, intrigantan detalj zida lovčeve sobe, na kojem su obješene, nasuprot kreveta gdje zaspala leži lovčeva privlačna ogoljena družica, i crkvena slika i fotografija maršala Tita, detalj koji može prizvati Pasolinijev 'kršćanski marksizam' — na isti način odvede do tragičnog vrhunca i onda privede kraju, Zafranović se odlučio na, naizgled, atraktivnije, tobože smjelije, a zapravo lakše rješenje kojim je još jednom izrazio svoju pretencioznost i površnost. Šteta, jer zaista je mogao ostvariti izuzetan film, no i ovakav kakav je, *Ave Marija/Moje prvo pijanstvo* ostaje jedno od najsugestivnijih njegovih ostvarenja, slikopis koji pokazuje i najbolje i najslabije od Zafranovića te u konačnici potvrđuje da je riječ o autoru koji neosporno ima kreativnih potencijala, ali uglavnom u strogo ograničenom rasponu. U iznimno rijetkim slučajevima, kad se sve dobro poklopi, onda je sposoban polučiti i

antologijske dosege. Takav je kratkometražni film kultnog statusa *Poslije podne /Puška/* (1967.), također snimljen u produkciji FAS-a.

Zafranović se u *Puški* bavi temom karakterističnom za Mediteranca — poslijepodnevnom ljetnom fjakom iliti sijestom, međutim, u skladu s njegovom poetikom, garniranom nasiljem (i erotikom, ali ovaj put ona je marginalna). Središnji prostor zbivanja je unutarnje dvorište jednog stambenog bloka čiji stanari na razne načine ubijaju vrijeme. Neka žena zalijeva cvijeće na svom balkonu, a njezinu stražnjicu promatra sredovječni trbušasti muškarac u potkošulji. Tu je i mlada žena golih grudi koja navlači i razvlači zavjese na prozorima svog stana, potom starica koja dugo i ustrajno hoda stepenicama zgrade, s kata na kat, poput kazaljke sata (što djelomično i ima 'strukturalističku' kronološku funkciju), te drugi stanari, među kojima se posebno izdvaja mlad muškarac (Tomislav Gotovac) što se pojavljuje na balkonu svog stana i odozgora zračnim pištoljem počne gađati nasumce izabrane mete po dvorištu. To je njegov način razbibrige koji ostali prihvaćaju podjednako lakonski kao što ga on lakonski prakticira. Međutim, njegova 'originalna' metoda ubijanja dosade privuče posebnu pažnju jednog, kako će se pokazati, dementnog dječaka zapravo privlačne fizionomije, koji će strijelac ponuditi 'konkretniji' cilj — bespomoćnu ptičicu neuporabljivih krila. Jednako lakonski kao što je gađao predmete, uz jednako nijemo svjedočenje ostalih stanara, mladi čovjek će zračnim pištoljem pokušati pogoditi živog stvora prepuštena mu na milost i nemilost, uz glasne povike dječaka »ubij ga, ubij ga«. Strijelac nekoliko puta promaši, na što ga dječak počne zadirkivati »žao ti ga je?«, prokazujući samilost prema jadnom stvorenju kao nešto čega bi se trebalo sramiti. Hladnokrvni pištoljaš tad naloži dječaku da vrapca postavi na nekakve daske, aktivira rasklopni željezni naslon za rame i preciznim hicem usmrta pticu.

Vrlo dojmljivo i svakako učinkovitije nego u kasnijim igranim i dokumentarnim filmovima na temu zla oličenog u naci-fašističkoj ideologiji i praksi, Zafranović je ovdje obradio prirodu i manifestaciju zagriženog primitivnog (dječak) i hladnog 'intelektualnog' nasilja (strijelac), njihovu moguću komplementarnost, simbiozu, te ravnodušnost okoline odnosno njezinu — strahom i/ili tek komotnošću — prouzročenu nevoljkost da se suprostavi zlu, fascinirajući implicitnom značenjskom prodornošću, autentičnošću uprizorenja (dementni dječak i njegove reakcije doimaju se posve dokumentarnima), ekspresivnom vizualizacijom (crno-bijela fotografija Ivice Rajkovića) i koncentracijom u izvedbi.

Ovo razdoblje svog filmskog djelovanja Zafranović je završio srednjometražnim igranim filmom *Predgrađe /Ibisa/* (1972.), snimljenim za RTV Beograd. Tu priču o trojici sredovječnih muškaraca (Boris Dvornik, Radmilo Curčić, Milan Srdoč) koji se mirnog ljetnog poslijepodneva agresivno upletu u erotičan ljubavno-seksualni odnos dvoje mladih (Boris Bizetić i Pina Zupanović) vidio sam samo jednom, prije mnogo godina (na žalost, film nije prikazan na ovoj retrospektivi), i pamtim je po tematskoj provokativnosti i ekspresivnoj fotografiji Tomislava Pintera (montažer je bio Rajko Grlić), a iz današnje perspektive, govorim naravno po



Muke po Mati (1975)

sjećanju, čini mi se zanimljivom varijacijom standardnih Zafranovićevih preokupacija. Nevinost i ljepota mladalačke erotike ovdje nije urušena 'iznutra', 'demonima' samih ljubavnika, nego izvana, djelovanjem iskompleksiranih lascivnih 'staraca'. U cjelini Zafranovićeva opusa ova primjena klasične opreke stari — mladi, pri čemu stari utjelovljuju negativan, a mladi pozitivan aspekt cjeline življenja, može se doimati čak dirljivom jer rijetko je kad kao ovdje dopustio svojim ljubavnicima erotske trenutke nezaleđene imanentnom otuđenošću samih ljubavnika ili neukaljane redatelj-skim intervencijama (kao što je u *Dnevniku 2* npr. u seksualni odnos dvoje mladih umontirao kadrove pijanca). Ljubav je na izvanjskom udaru primitivnih, zavidnih i pohotnih 'staraca', i to je u kontekstu Zafranovićeva senzibiliteta, svjetonazora i poetike primjer drastične i nadasve dobrodošle romantike.

Cjelovečernji igrani debi — *Nedjelja*, 1969.

U intervalu od *Puške* do srednjometražne trilogije Zafranović je snimio niz studentskih praških filmova, među njima, s oscarovcem Elmarom Klosom kao mentorom, i koprodukciju FAS-a i AB Barandova, dugometražni igrani prvijenac *Nedjelju*. Izvorni naslov filma jest *Nedjelja 2* jer je riječ o razradi ranog Zafranovićeva kratkometražnog filma *Nedjelja* iz 1961., nastalog prema ideji Ranka Kursara o petorici mladića koji besciljno lutaju pustim gradskim ulicama jedne dosadne nedjelje. Rani egzistencijalistički pristup ovdje je nadopunjen jalovom pretencioznošću te groteskom koja je u međuvremenu, kako je pokazano, postala nezaobilazan začim Zafranovićeva autorskog svijeta. Film je podijeljen u niz, znakovito podnaslovljenih, segmenata: *More*, *Kamen*, *Trajanje...* koji bi trebali sugerirati kako se autor bavi 'vječnim',

'metafizičkim' temama, a raznovrsne događaje iz svakog segmenta povezuje vrijeme (jedan dan od jutra do večeri) i mjesto zbivanja (Split), te temeljni likovi — skupina besciljnih, buntovnih i, što se dan bliži kraju, sve objesnijih mladića, među kojima najistaknutijeg glumi budući ugledni filmaš Goran Marković.

Slično kao u godinu dana kasnije nastalom srednjometražnom *Valceru* (s tim da je to u *Nedjelji* očiglednije jer riječ je o cjelovečernjem igranom filmu koji traži razrađenije narativne elemente), među glavnim problemima filma (čiji je scenarist bio Živko Jeličić) jest slaba individualna profiliranost likova unutar dominantno skupnog lika dezorijentiranih i blaziranih mladića, njihova nezanimljivost, te osjećaj ravnodušnosti koji gledatelj mora dobiti prema takvim ispraznim 'koncept-likovima' s 'globalnom porukom'. Također je slaba sugestivnost većine epizoda od kojih se sastoji narativni sloj filma. One su zamišljene kao izrazito živopisne, ali se u konkretnoj realizaciji takve ne pokazuju (dakaiko i zbog slabih nosećih likova), te to filmu nimalo ne ide u prilog. Jaki proplamsaji narativno-dramaturške niskosmislenosti (mada u manjoj mjeri nego što će to biti slučaj u nekim budućim Zafranovićevim filmovima) nužna su pak posljedica koncepcije u kojoj su atraktivno uprizorene izolirane situacije, simbolički naglasci i spomenuta globalna poruka pretpostavljeni narativno-karakterno razradi.

Otvaranje filma, s lijepo snimljenim erotskim prizorima ogoljenih prepletenih tijela Gorana Markovića i Nade Abrus (direktor fotografije bio je Pega Popović) kojima se šokantno, u već standardnoj Zafranovićevoj maniri, kontrapunktira neki sredovječni ridikul što zagriža u hobotnicu čiji tragovi krvi onda padnu na ljubavnička tijela, nedvojbeno je samo po sebi vrlo sugestivno i atraktivno, no daljnji slijed događaja s tom početnom situacijom ima vrlo malo veze. Odnos mladića i djevojke odlazi bez ikakvog objašnjenja u smjeru različitom od sugeriranog (sugerirao se nježan ljubavni odnos pomaknute hipersenzibilne djevojke i staložena brižnog mladića, no onda slijedi nagli prijelaz nakon kojeg se mladić otkriva kao nesimpatičan 'frajer' koji smatra da ga djevojka samo gnjavi) i posve se marginalizira, da bi u središte došla skupina (nezanimljivih) mladića i njihovo 'pikarsko' lutanje gradom, putovanje od jedne do druge (uglavnom dosadne) kompozicijske narativne točke (epizode); no u finalu filma djevojka, koji se tijekom filma pojavljivala izrazito sporadično i, kako se čini, bez nekog iole osjetnijeg utjecaja na mladićeve osjećaje, ponovno dobiva na značenju te ju buntovni mladići na rukama odnose u more (kao svoju muzu ili nešto drugo — teško je reći kad su u pitanju ovakvi apstraktni simbolički zahvati temeljeni na Zafranovićevoj maksimalno subjektivnoj, samo njemu i valjda krugu odabranih razumljivoj logici). Tamo zajedno s njom uranjaju i izranjaju u smiraj dana.

Osim snažnog otvaranja, *Nedjelja* ima i zanimljivu epizodu u čijem je središtu lik oženjenog muškarca kojeg igra Relja Bašić, a kojem mladići — junaci filma, pomažu unijeti namještaj u stan u koji se valjda uselio sa svojom simpatičnom trudnom ženom. Kažem valjda, jer se unutar te epizodne situacije likovi i njihovi međusobni odnosi, tipično zafranovi-

čevski, nimalo ne objašnjavaju. Koliko se dade zaključiti iz onog što je predočeno *in media res* — a to je kod Zafranovića uvijek vrlo malo — upravo će toliko gledatelj biti upućen u zbivanja. Njemu je jasno da mladiće treba baciti iz jedne u drugu situaciju, a uspostava temeljnih logičkih veza između dviju situacija, te onih unutar same situacije, za njega je uglavnom posve nevažna (ponavljam, nije ovdje riječ se tu o funkcionalnoj modernističkoj eliptičnoj naraciji, nego naprosto o temeljnoj pripovjednoj nekompetentnosti koja modernističku narativnu nesputanost koristi tek kao /jalov/ ali bi za drastično skućene pripovjedne kapacitete). I pored toga što nije jasno u kakvom su odnosu mladići s Reljom Bašićem, napose u kakvom je odnosu Marković s njim (je li mu mlađi brat, prijatelj, ortak, što li?), te što nije jasno zašto Marković inzistira na bijelom stolnjaku na Bašićevu stolu, niti zašto izbija tučnjava između Bašića i jednog od mladića (odgovor je vjerojatno u nekim dubljim metafizičkim sferama), svejedno ta epizoda funkcionira bolje od drugih — vjerojatno zato što Relja Bašić, i pogotovo njegova žena, za razliku od većine ostalih likova u filmu mogu ostaviti simpatičan dojam, te zato što je zanimljivo vidjeti kako će Bašić uz Markovićevu pomoć uspjeti srediti odlazak ljubavnici (pod izlikom da ide kupiti vino) i obaviti s njom brz seksualni snošaj; naposljetku, Bašić je stvarno dobar glumac i, za razliku od Antuna Nalisa u jednoj od prvih epizoda filma, dobio je dovoljan prostor da svoje umijeće uvjerljivo demonstrira.

Film pri svom kraju ima i provokativan politički detalj, kad lik Gorana Markovića snažno ugrize za uho milicajca koji je došao napraviti red u gradskom autobusu što su ga mladići prisvojili. Je li taj čin preuzetno protumačiti kao izraz protesta protiv snaga (socijalističkog) reda i poretka ne znam, iz jednostavnog razloga što je tijekom cijelog filma bilo nemoguće shvatiti kakav autor ima odnos prema svojim likovima. Gledajući iz cjeline njegova opusa, teško da može biti pozitivan: Zafranović nerijetko zauzima ciničan i preziran stav prema likovima svojih filmova pa vjerojatno nije pretjerano zaključiti da dijelom ima i mizantropsku orijentaciju. Mladići iz *Nedjelje* idu u red onih neprivlačnih kreatura njegovih filmova, čije ovakvo ili onakvo (jalovo) djelovanje promatra s hladne autorske distance, pa bi u tom kontekstu i protumiličijski čin i cijela ta mladalačka pobuna bili tek još jedna emanacija egzistencijalnog koprcanja, posljedica slijepe sile besmislene egzistencije (žpoetična' završna sekvenca možda ipak nudi neku pozitivniju perspektivu, no na krajnju nesigurnost njezina tumačenja već je ranije upozoreno). Kako je ta sila evidentno univerzalna, moglo bi to značiti da na nju nije imuno ni 'visokosmisleno' socijalističko društvo i u tome bi bila politička provokativnost *Nedjelje*. Bilo kako bilo, ona ne bi bila iznimna u vrijeme kad su u jugoslavenskoj, napose srpskoj kinematografiji, zabilježeni vrlo izravni provokativni (i subverzivni) iskazi u pogledu pojedinca, društva i politike.

Kulturni dokumentarci i politički iskorak kao polaganje temelja vlastite društvene relevantnosti, 1972.-1975.

Poraz masovnog pokreta i njegovih komunističkih promotora u Hrvatskoj prosinca 1971., omogućio je brzu afirmaciju

novih partijskih kadrova koji su čvrsto slijedili Titovu liniju. U okrilju stare pravovjerne garde Centralnog komiteta, na čije je čelo postavljena Milka Planinc, niknulo je ambiciozno sjeme podmlatka predvođeno Stipom Šuvarom i Ivicom Račanom. Među mladim nadama angažirao se i Lordan Zafranović, kojem je čini se dojadio desetogodišnji boravak na filmskim i općekulturnim hrvatskim i jugoslavenskim marginama. Zafranović je doduše do 1971. stekao status majstora amaterskog filma, njegovi su amaterski, a u manjoj mjeri i profesionalni kratkometražni i srednjometražni filmovi nagrađivani u inozemstvu, *Poslijepodne /Puška/* i *Predgrađe /Ibisa/* čak u Oberhausenu, niz godina bez premca najuglednijem festivalu kratkog i srednjometražnog filma, međutim na jugoslavenskoj kinematografskoj sceni Zafranović je bio marginalac. Objektivni bi promatrač rekao — ništa strašno s obzirom na njegovu dob (1971. napunio je 27 godina, što je u ono vrijeme bila službena granica između 'omladinca' i 'odrasle' osobe), no samom Zafranoviću, jamačno uvjerenom u vlastiti umjetnički genij, vjerojatno nije bilo svejedno što je propustio uključiti se u maticu jugoslavenskog filma u njegovim najplodnijim godinama, onima između 1965. i 1971. Još važnije, nije se činilo da mu kratkometražni i srednjometražni igrani filmovi kojima se do tad bio posvetio nude veliku perspektivu. Nesumnjivo, bio je zapažen autor, ali ne osobito prestižan, još manje omiljen. Na uglednom Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, koji je bio i svojevrсна izlučna smotra potencijalnih potentnih cjelovečernih autora (tu su znatnu afirmaciju ostvarili npr. Babaja, Makavejev i Puriša Đorđević), njegova su ostvarenja prilikom dodjelivanja nagrada ignorirana sve do 1971. kad je s još petoricom režisera podijelio prvu nagradu za režiju (za *Ave Mariju* i *Valcer*). Osim toga, unutar kratkometražne (i srednjometražne) proizvodnje cijenjeniji su bili dokumentarni i crtani filmovi od igranih, koje se ipak (uglavnom) smatralo tek vježbom za 'pravi', dugometražni igrani film, a gotovo cjelokupan Zafranovićev opus do 1972. sastojao se od igranih (igrano-eksperimentalnih) radova. I tako se u izmjenjenim, postmaspovskim političkim okolnostima kojima se aktivno priklonio, osokoljen i spomenutim priznanjem koje mu je napokon uručeno na beogradskom festivalu, odlučio na društveno prestižniju filmsku djelatnost kao što je snimanje kulturnih i povijesno-političkih dokumentaraca.

O promijenjenoj društveno-kulturnoj Zafranovićevoj poziciji dovoljno govori da je bio uključen u projekt 'od najvećeg društvenog značaja', ciklus filmova *Umjetnost na tlu Jugoslavije*, snimljen povodom znamenite istoimene izložbe postavljene u Parizu. U produkciji zagrebačkog Adria filma, za koji je u ovom razdoblju snimio gotovo sve svoje uratke, i uz snimateljsku suradnju Tomislava Pintera, nastala je *Antika* (1972.; druga nagrada za režiju u Beogradu, *ex equo* s još četvoricom režisera, među kojima i Živkom Nikolićem te Goranom Paskaljevićem), na žalost neprikazana na retrospektivi, pa se samo može citirati mini opis iz ranije spomenute knjižice *Lordan Zafranović, režiser i scenarista*: »Autor uz snimane antičke eksponate unosi vlastiti svijet i misli o propasti civilizacija na njihovom vrhuncu«. Može se pretpostaviti, poznavajući prijašnje i buduće Zafranovićeve radove, da

je riječ o nestandardnom spoju 'objektivno' dokumentarnog i subjektivno-asocijativnog filma.

Poslije *Antike* uslijedio je i prvi povijesno-politički film Zafranovićeve opusa, kratkometražni dokumentarac ZAVNOH (1973.), snimljen (kamerom Tomislava Pintera) u povodu tridesetogodišnjice te institucije, što ponovno svjedoči o njegovim naraslim društvenim pozicijama. Zafranović za ono doba standardnoj temi osnivanja Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske pristupa dakako nestandardno i samouvjerenom 'rasnog umjetnika' sklupa asocijativnu cjelinu dominantno sastavljenu od arhivskih fotografija (okvir filma čine 'pokretne slike', dok je jezgra splet statičnih fotografija, dakle pretežno je riječ o tzv. fotofilmu) koje povezuje samo njemu razumljivom logikom. Iz ovog kaotičnog niskosmislenog ostvarenja posebno se pamti svojevrsni lajtmotiv lica zgodne djevojčice koje se javlja u okviru filma, a onda se po neuhvatljivoj logici s vremena na vrijeme pojavi u jezgrenim dijelovima, vjerojatno noseći neki simboličan naboj, jasan vjerojatno samo Zafranoviću. Možda je to afirmacija nevinosti, mladosti, ljepote, čistoće, vitalnosti kao nečeg imanentnog/komplementarnog 'našoj borbi', ali čini se da je ponajprije riječ o tome da Zafranoviću sama tema ZAVNOH-a zapravo i nije bila osobito poticajna pa je kroz lik zgodne djevojčice našao način da u film, pod firmom visokog artizma, ubaci erotski motiv (a zgodno lice djevojčice ranopubertetskog uzrasta svakako ima i erotske potencijale), kako bi mu osobno, kao neospornom erotofilu, čitava stvar bila zanimljivija.

Iste godine kad i ZAVNOH, Zafranović je iskoristio novostečene pozicije i ad hoc realizirao svoj drugi dugometražni film, *Kroniku jednog zločina*. Kao što je prije napomenuto, riječ je o kompilaciji tri ranije snimljena i promovirana srednjometražna ostvarenja, *Valcera*, *Ave Marije* i *More*, koja je naišla na znatno uvažavanje kritičara na Pulskom festivalu i naposljetku dobila i nagradu kritike. Bilo bi pretjerano i nekorektno zaključiti da Zafranović tu nagradu duguje svojim dobrim pozicijama u Centralnom komitetu SKH, napokon film je nagrađen i na uglednom festivalu u Chicagu, međutim i pored činjenice da je *Kronika jednog zločina* svojom izrazitom osebnjuošću, bez obzira na čisto kvalitativne dosege, morala odskočiti u konkurenciji filmova kao što su partizanski akciji *Sutjeska* i *Bombaši*, društveno-kritička drama *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* ili društveno-kritička melodrama *Živjeti od ljubavi*, ostaje neosporno da se recepcija Lordana Zafranovića promijenila ne samo zbog povećane senzibiliziranosti za njegove filmove i uvažavanja ustrajnosti i dosljednosti njegove specifične poetike, nego i zbog njegove nimalo beznačajne političke pozicije, koja će u predstojećim godinama postajati sve utjecajnija.

Ovo su razdoblje Zafranovićeve filmovanja obilježila još dva dokumentarno-eksperimentalna ostvarenja, *Rad zida grad* (1974.) i *San /De natura sonoris/* (1975.). Radeni su također u subjektivističkoj asocijativnoj maniri, a glavno im je obilježje potpuna proizvoljnost u povezivanju različitih motiva. *Rad zida grad* (dobitnik prve nagrade za režiju na Beogradskom festivalu, *ex equo* s još šestoricom režisera, među njima i Krstom Škanatom, Batom Čengićem i Živkom Nikoli-

ćem) zamišljen je kao poetski prikaz Splita, što u Zafranovićevoj izvedbi znači nesmisleno skakanje s brodogradilišnih prizora na scene iz ljevaonice, s ljudi koji sjede za stolovima buffeta na crkvu i časne sestre, i tako dalje. Na isti je način rađen i *San*, koji barem u naslovu ima alibi za drastično pomaknutu asocijativnu logiku, no niti to ne pomaže da se iz tvorbenog nesmisla izdigne do sugestivnosti. Okvir filma čine dva psa koji lutaju splitskim lokacijama, a jezgru niz, na papiru živopisnih, likova (stari violinist, stara ridikulica koja se oblači pred kamerom, prostitutka koja priča o svojoj svakiđanjici i planovima, a koju Zafranović znakovito montira s časnim sestrama posuđenima iz prethodnog filma, od kojih jedna ima sasvim ljupko lice) situiranih u predjelu Dioklecijanove palače.

Zafranovićeve želja da tradicionalno 'uglednoj' građi i žanru (Split, Dioklecijanova palača, kulturni dokumentarac, tzv. narodnooslobodilačka borba, povijesno-politički dokumentarac) pristupi iz neobičajene vizure načelno je pozitivna, međutim njegova izvedba takva pristupa doista je inferiorna. Izgubljen u pretencioznoj nezrelosti samo sebi jasnih asocijacija, ostvario je u ovom razdoblju niz nadriumjetničkih djela, reprezentativnih primjeraka tzv. umjetničarenja.

Cjelovečernji igranofilmski kinoopus, 1975.-1995.

Nakon studentskog debija s *Nedjeljom* i kompilacijskog ostvarenja *Kronika jednog zločina*, Zafranović je 1975. realizirao, u produkciji Jadran filma, prvi 'pravi' dugometražni igrani film *Muke po Mati*. Bio je to uvod u kontinuirani dugometražni igrani opus, jedan od najosebujnijih i najkontroverznijih u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji, znatnim dijelom oslonjen na iskustva i tradiciju Fellinija, Viscontija, Pasolinija, Bertoluccija, od jednih bespogovorno hvaleljen, od drugih otpisivan kao bezvrijedan. Može se podijeliti na dvije skupine filmova: egzistencijalno-metafizičko-erotske i povijesno-političke. Prvu skupinu (*Muke po Mati*, *Ujed anđela*, *Haloo — praznik kurvi*, *Lacrimosa /Osveta je moja/*, a uz određene odmake mogu joj se pridružiti i ranije nastali *Nedjelja* i *Kronika jednog zločina*) čine filmovi koji kombiniraju egzistencijalističke, meditativne, metafizičko-eshatološke elemente i poetiku mekanih porniča, a drugu (*Okupacija u 26 slika*, *Pad Italije*, *Večernja zvona*) ostvarenja što tematiziraju razdoblje Drugoga svjetskog rata i koji od elementa prethodne skupine ponajviše baštine erotske motive, no njima dominira 'praktična' politička problematika. Dakako, opća Zafranovićeve poetika estetiziranog seksa, nasilja i groteske proteže se na filmove obje skupine.

Egzistencijalno-metafizičko-erotski filmovi

***Muke po Mati* (1975.)**

Priča filma (koja obilježava početak scenarističke suradnje Zafranovića i Mirka Kovača) prati pokušaj boksačke afirmacije splitskog brodogradilišnog radnika Mate (Boris Cavazza), čija obitelj — žena Mare (Božidarka Frajt potpisana kao Božena Frait Gregurić), mlađi brat Luka (Žarko Radić) i stara majka, živi na rodnom ognjištu u oskudnom dalmatinskom zaleđu. Radnja filma protječe u supostavljanju i su-

protstavljaju dvojice braće, možda po uzoru na Kaina i Abela, pri čemu je Mate, po svemu sudeći, zamišljen kao dobar, a Luka kao loš brat. Kažem »po svemu sudeći«, jer u narativno-dramaturško-karakterizacijskoj konfuziji filma nije lako pohvatati odgovore na temeljna pitanja — tko, što, kako, zašto.

Već u tretmanu dvojice braće postoji znatan nerazmjer. Suprotno onom što bi sugerirao naslov, većim dijelom filma dominira Zafranoviću očito zanimljiviji i bliži, erosom izrazito obilježeni lik Luke i njegov odnos s vitkom plavokosom erotičnom gradskom djevojkom Orom (Alicia Jachiewicz), dok je Matin odnos s konzervativnom, u marame i opanke sputanom Mare pak potpuno marginaliziran. Mate je čini se zamišljen kao dobričina kojeg će u samopromocijske svrhe iskoristiti brodogradilišni rukovodilac i predsjednik brodogradilišnog boksačkog kluba (Mirko Boman) te pokvareni boksački trener sa zlatnim zubom (nekadašnji profesionalni europski prvak Ivan Prebeg), no Zafranovićeve redateljska koncepcija takvo utemeljenje lika izrazito relativizira i čini sasvim neuvjerljivim. Režija je naime izrazito hladna i distancirana spram radnje i likova, a komplementaran joj je i tretman samog lika Mate. On je plošan karakter, reklo bi se (nedokučivog) instinktivnog djelovanja, gotovo ultimativno ispražnjen od emocionalnih i racionalnih svojstava, a kad se ona mjestimično jave tijekom filma — doimaju se posve proizvoljnim. Tako će na početku, u otvarajućem prizoru filma, biti nježan prema majci koja ga je došla posjetiti na posao, no ta sugestija topla i plemenita lika vrlo brzo, kao nožem odrezana, isčezava. Mate postaje hladan boksač čija nutrina ostaje ne samo nepoznata, nego se stječe jak dojam da je on ni nema. Nezadovoljan konzervativnom suprugom koja poznaje samo misionarski seksualni položaj, Mate se pokušava približiti mladoj čistačici Ori, prije nego se ona upoznala i spetljala s Lukom, ali ga ona doživljava samo kao pouzdanog prijatelja pred kojim se može gola tuširati i (iz čistog mira) pripovijedati kako je jedini muškarac koji ju je seksualno uzbuđivao, još od malih nogu, bio njezin otac, ali kojem se nipošto ne bi podala, ne zbog fiksacije na oca, nego zato što je Mate, ponovo se sugerira, dobričina, a dobričine su, bez obzira na značaj same svoje fizičke privlačnosti (a Mate nije neprivlačan, štoviše ima značajke 'nježnog machoa'), iz nekog standardnog očišta aseksualne ili niskoseksualne. Dakle ovom prilikom se posredno, Orinim odnosom prema Mati, ispražnjenom naslovnom junaku ponovo daje, točnije sugerira, neki sadržaj. Međutim, koju sekvencu dalje, taj isti Mate će se prilikom traženja smještaja Luki u stanu Ore i njezine sredovječne, još privlačne maćehe Rahele (Hermina Pipinić) ponijeti posve bešćutno, štoviše i nasilno kad između pomajke i pokćerke izbije incident koji se proširi na braću.

Nešto poslije, navodno dobri Mate past će u svojevrsno ekstatično stanje, vjerojatno prouzrokovano mješavinom ljubomore, patrijarhalnosti i 'metafizičkog' dodira, te će s neobjašnjivom namjerom i svrhom početi potezati brodske koptopce u kojima zapleteni leže nagi Luka i Ora. Pa ipak, usprkos svoj nedokučivosti hladnog, slabo komunikativnog, nedostupnog Mate, kod kojeg se uistinu ponekad može naslutiti neka toplina, ali mnogo češći je dojam mentalne i

emocionalne tuposti, njegov, sugerira se, homoseksualno usmjeren 'menadžer' (Boman), u jednoj od najznačajnijih scena u filmu, (iz čistog mira) ispovjeda se pokvarenom, ciničnom treneru i kaže da voli Matu kao sina, da je on njemu ono nešto čisto u ovom prljavom životu, što su drugima njihove djevojke i žene. Na temelju čega je taj, kako se u toj sceni iznenada pokaže, osjećajan bolesni muškarac donio takav zaključak o Mati, apsolutno je nejasno. Mate ne samo da je dominantno hladan i tup, on ne pokazuje ni osjećaj za pravdu kad mu suci, očitim zakulisnim dogovorom, dodijele pobjedu u meču u kojem ga je protivnik izmlatio na mrtvo ime.

No, vrhunac proizvoljnosti kad je u pitanju naslovni lik jest završna sekvenca filma. Pošto ga pokvareni trener uz pomoć nekolicine nasilnika brutalno pretuče (usput rečeno, to je scena koja po naturalističnosti ne zaostaje mnogo za prizorom autobusnog pokolja iz *Okupacije u 26 slika*, samo što je ovdje riječ o daleko standardnijem pa za širi recepcijski krug onda i prihvatljivijem obliku nasilja), Mate se krvav dovuče kući gdje ga starica majka i smjerna žena polože na drvenu klupu. Mate leži raširenih ruku kao da je raspet, s Kristovim ranama (na rukama, nogama i ispod srca), i jasno je da je prizor zamišljen kao parabola na Spasiteljevo stradanje. Ta je usporedba, međutim, posve nepripremljena, dolazi niotkuda, s ultimativnom proizvoljnošću, a smisao joj je potpuno nejasan. Možda je to bio pokušaj Zafranovićeve viđenja suvremenog Krista (Mate ne umire, nego se štoviše, pošto mu Mare pokaže njihovo maleno djetesce, razvedri i kao na početku filma toplo nasmije i kaže majci »sve ćemo mi nadživiti«, što se sve zajedno može tumačiti kao rađanje novog života — i vječnog u njegovoj cikličkoj postojanosti, tj. kao drugačije, no u osnovi jednako svijetlo viđenje uskrsnuća, prepuno nade). A možda je bila riječ o ironijskom pomaku spram kršćanske paradigme, možda i o parodiji — međutim, o čemu god bila riječ promašeno je, jer je lišeno smislenog konteksta. Bolji tretman od Mate nemaju ni druga dva glavna lika filma, Luka i Ora. Slabo su profilirani, s natruhama motiva koji bi njihovu profilaciju mogli odvesti u različitim smjerovima, a ne odvedu ih nigdje nego ostavljaju u nemoćnom karakterizacijskom koprcanju. Ispražnjen lik Luke barem je dosljedan i zaokružen: u početku želi seksualno općiti s Mare (ona ga smjerno odbije), potom odlazi u grad gdje nalazi srodnu dušu u Ori te s njom sve vrijeme provodi u krevetu baveći se seksualnim aktivnostima, a kad mu se ukaže seksualna prilika s Rahelom, ni nju ne propušta. On je od početka do kraja buntovnik i ikonoklast čiji je glavni vodič želja za seksom — pa će zbog njega posegnuti i za bratovom ženom i za pomajkom voljene ljubavnice. San mu je, na majčino zgražanje, napustiti rodnu grud i otići u Njemačku, a njegovo buntovništvo opravdanu kulminaciju dostiže u odgurivanju stare majke (koja je teatralno pala na zemlju i zavalila prema, čini se, ne odveć zainteresiranom Mati) nakon što je njegovu ljubljenu Oru nazvala kurvom. Ora se pak u filmu pojavljuje kao peraćica podova koja kao grom iz vedra neba, onako usput, dok se tušira, ispovjeda Mati svoju incestuoznu seksualnu intimu (kasnije će se pokazati da objektivno nije bio u pitanju incest jer Rahela i njezin muž nisu Ori ni pravi roditelji), poslije će se upoznati i smjesta — seksu-



Okupacija u 26 slika (1977)

alno, emotivno i duhovno — postići najveći stupanj bliskosti s Lukom, u kojem će naći utjehu i zamjenu za umrlog oca (tj. poočima), da bi se ta utjeha seksualnih radosti s Lukom pokazala autodestruktivnom pa dvoje ljubavnika, ponovo bez razrađenije i uvjerljivije prethodne pripreme, iznenada počine (britvom pod plahtama) krvavo samoubojstvo.

Sve naprijed izneseno svjedoči o Zafranovićevoj strategiji tvorbe filma. *Muke po Mati* drastičan su primjer narativno-dramaturško-karakterizacijskog nemara, u kojem se likovi i postupci mijenjaju i o njima izvlače zaključci onako kako se autoru u danom trenutku sviđi. Značenjska proizvoljnost djela posljedica je pristupa filmu kao nasumičnom nizanju 'snažnih' prizora, dijelom po logici mekanog porniča. Zafranović se zapravo poslužio svojevrstnom montažom atrakcija, trudeći se kreirati što više što začudnijih, šokantnijih, atraktivnijih uprizorenja. Kakve su pritom spone među njima, slijeđe li neku elementarnu značenjsku logiku, nije važno.

Zafranoviću se doista ne može osporiti određen broj izolirano vrlo uspješnih sekvenci, njegov talent za kreiranje tzv. snažnih prizora ovdje (kao ni često puta kasnije) nije sporan

(spomenuti prizori Matina povlačenja užadi u kojoj su goli zapleteni Luka i Ora sam je po sebi poprilično fascinantna), premda je ponekad opterećen transparentnom simbolikom (npr. naturalistička sekvenca sprovoda /dok grobari polažu Lukin lijes u svježe iskopani grob, noseću Mare počnu hvatati trudovi, padne za blatnu zemlju i počne ju gutati/), a uvijek je opterećen programatskom pomaknutošću (pored spomenute sekvence s potezanjem užadi ističe se ona u kojoj cijela Matina obitelj, zajedno s Orom, dolazi u samostansko dvorište gdje svira crkvena glazba, potom slijedi rez na Martin boksački meč uz zvuke iste glazbe i shvaćamo da je ring postavljen takoreći podno samostanskih prozora odakle proviruju časne sestre, u to vrijeme čini se Zafranoviću nezaobilazna kao motiv; naime iste i prethodne godine snimio je i eksperimentalne dokumentarce, prije spominjane *Rad zida grad* i *San*, u kojima se znakovito pojavljuju).

Muke po Mati jest film koji ima određenu neupitnu redateljsku energiju i vizualnu izražajnost (direktor fotografije bio je Karpo Godina koji će snimiti i *Okupaciju u 26 slika* te *Ujed anđela*), niz izolirano atraktivnih prizora (među kojima se

ističu i oni erotske provenijencije, a što se erotike tiče Zafranović je ovdje nabacio natruhe niza intrigantnih motiva, od incesta preko emancipacijske sugestije felacija, kojeg Ora čini Luki, do seksualne autodestruktivnosti i erotičnog krvavog samoubojstva), međutim, radikalno niska narativna (dramaturška, karakterizacijsko-psihološka) razina i semantička proizvoljnost čak i sklonog gledatelja, kakav je autor ovih redaka, mogu znatno iziritirati. Nije uostalom naodmet *Muke po Mati* usporediti s *Pričom o grijehu* Waleriana Borowczyka, filmom snimljenim iste godine (zanimljivo je da su obojica erotofili). Borowczykovo ostvarenje može se opisati kao rijetko viđen narativni eksperiment (čak i ako je to djelomično posljedica naknadnog kraćenja kako bi se od dvodijelne dobila jednodijelna verzija za komercijalnu uporabu): od početka do kraja on sustavno provodi začudne pripovijedne elipse koje glavni lik 'posrnule' djevojke/mlade žene iz vedra neba bacaju u najrazličitije, prethodno slabo ili nikako pripremljene situacije. Međutim kod Borowczyka takva strategija ipak funkcionira, ne samo zato što je evidentno da se radi o svjesnom postupku, a ne posljedici drastične narativne nekompetentnosti, nego i stoga što se kroz kaos (erotsko-nasilno-egzistencijalnih pa i metafizičkih) zbivanja formira uvjerljiv i dojmiv psihički portret nesretne, nekonvencionalno tragične (i vrlo privlačne) junakinje, pri čemu inicijalna ljubavna priča, od koje je sve krenulo i koja se tijekom filma gubi i ponovo izranja kao rijeka ponornica, na kraju dobiva rijetko dirljivu, tužnu završnicu. Za razliku od Borowczyka koji voli svoju junakinju bez obzira na sve njezine mračne strane, a voli ju jer ju romantičarski iskupljuje ljubav za voljenog čovjeka (koji je čisti pozitivac), Zafranović ne samo da ne voli svoje likove (osim donekle Ore), nego ih prikazuje s potpunom ravnodušnošću ili čak s ciničnim naslađivanjem njihovom jadnom egzistencijom. Dakako, o nekakvom uvjerljivom i dojmivom profiliranju (središnjih) likova nema ni riječi.

Ujed anđela (1983./84.)

Da je u *Mukama po Mati* Zafranoviću najdraži lik bila Ora svjedoči i osam godina kasnije nastali *Ujed anđela*, autorov povratak intimnijim temama nakon *Okupacije u 26 slika* i *Pada Italije*, snimljen u produkciji Marjan filma i u scenarijskičkoj suradnji s čestim suradnikom magazina *Erotika* i budućim Zafranovićevim političkim antipodom Tomislavom Sabljakom. Središnji lik tog ostvarenja sa samo petoro lica, čija je radnja smještena u radijusu svjetionika na izoliranom otoku Svecu, jest erotski-seksualno strastvena a neispunjena i nezadovoljena žena (glumi je možda najveći simbol ženske erotske emancipacije tadašnje Jugoslavije, Katalin Ladik, koja je na žalost u vrijeme snimanja filma već bila prešla svoj estetsko-erotski zenit), koja će u završnom monologu, nakon dugog jahanja na falusu tajanstvenog, doslovno bezličnog (lice mu se ne vidi u gotovo nijednom trenutku filma) jedrilica, silovatelja i ubojice (Boris Blažeković), otkriti razloge svoje psihičko-egzistencijalne i erotske izmještenosti u incestuoznoj želji za ocem (ovaj je put to pravi, biološki otac), jedinim muškarcem koji ju je erotski uzbuđivao (dok

s mužem /Boris Kralj/ nikad nije imala pravu komunikaciju), te potresenosti zbog smrti sina (ono malo razumijevanja što je postojalo između nje i njezina muža tad se raspalo, a on je pokušao naći izlaz za njih dvoje u odlasku na otok na kojem će se moći izolirati od vanjskog svijeta), a rješenje svoje egzistencijalne boli autodestruktivno i 'metafizički' potražiti će i naći u usmrćivanju od strane neznanca koji će je, na sličan način kao u Oshiminom *Carstvu čula*, istovremeno dovesti do seksualnog vrhunca i smrti, ekstatično spojivši eros i thantos.

Do te završne sekvence koja daje objašnjenje prethodnom ponašanju junakinje (što uključuje nagle, histerične promjene raspoloženja uz ipak dominantno hladan odnos prema mužu, strastveno-grčevito, polu-samozadovoljavajuće diranje vlastitog tijela i uopće izrazito histeričnu te psihotičnu osobnost), gledatelj je, kao i obično kod Zafranovića, bio prepušten narativno poprilično apstraktnoj strukturi u kojoj je suviše tražiti neke konkretnije oslonce. Kako je, međutim, *Ujed anđela* znatno više situacijski nego fabularni film (potonjem je vjerojatno veći prinos trebala pružiti trilerska linija s tajanstvenim silovateljem-ubojicom, no ona je ostala reducirana i možda još apstraktnija nego dominantni /ne/žanrovski temelj art-drame), odnosno riječ je o tzv. filmu atmosfere, dobro (ali ne i iznimno) oblikovan stilsko-ugodajni sloj (s mnoštvom tzv. estetiziranih prizora prostranog mora, neba, zalazaka sunca...), sve to omogućava funkcioniranje cjeline. S obzirom, dakle, na tzv. poetičnu prirodu filma, koja trpi relativno visok stupanj motivacijske i ine kao-tičnosti iz 'konkretne' narativno-dramaturške sfere, te dopušta 'fluidan' psihološki pristup, završno je objašnjenje u krajnjoj liniji suviše, u neku ruku konformistično. Za razliku od *Muka po Mati*, filma koji je zahtijevao izrazitiju narativnu i psihološku 'uzemljenost', *Ujed anđela* u startu je znatno labavija i apstraktnija struktura čiji značenjski sloj nije nužno zahtijevao podrobniju razradu i konačna objašnjenja, te se stoga njezin isповjedni završetak može doimati i kao podilaženje gledateljima, u smislu pružanja nekakva oslonca u razumijevanju dotadašnjeg kaosa filma.

U *Ujedu anđela* svoju, ako se ne varam, posljednju filmsku ulogu, u 24. godini života, zabilježila je danas glumački nestala i gotovo zaboravljena Marina Nemet. Ta privlačna, u našim konzervativnim uvjetima erotski vrlo hrabra žitokosna plavuša odglumila je 'opsjednutu' retardiranu otočku djevojku koja se može shvatiti kao utjeloviteljica onog iskonskog, prirodnog, te u skladu s tim kao 'izvorna' varijanta istog 'metafizičko-erotskog' dubinskog nemira kojeg u kultiviranijoj verziji utjelovljuje lik Katalin Ladik. Ona je k tome i nositeljica grotesknih elemenata filma. O njoj skrbi stari barba (Charles Milot u maloj ali sugestivnoj roli). Njezinu komentaru »ujel me je anđel« (*ad lib*) na prvi i jedini kunilingus hrvatske ('službene') kinematografije (nakon, za naše prilike, dobro sugeriranog felacija u *Mukama po Mati*, Zafranović je bio još izravniji po pitanju kunilingusa kojeg tajanstveni jadriličar-silovatelj-ubojica izvrši pomaknutoj rustikalnoj djevojci) film duguje i svoj naslov. 'Anđel' je 'ujel' Marinin lik u vlažnom predjelu međunožja donijevši joj do tad neznanu nasladu, a Katalin Ladik je posredno (falusnim međunožnim prodorima i stezanjem vrata), podario dvostrukim užitak — seksualne naslade i smrti.

Ujed andela kao i *Muke po Mati* odlikuje pretencioznost, 'umjetničarenje', međutim, zahvaljujući drugačijem kontekstu (manje narativno-fabularnom, više poetično-meditativnom) lišen je drastičnih narativnih propusta, a i inače se oblikovno doima suptilnijim — umjesto niza po svaku cijenu 'jakih', začudnih, nerijetko mehanički sklopljenih sekvenci, nudi uistinu konstantno povišenu, ali kroz film lako i 'mekano' provedenu stilsko-ugodajnu nit. Za razliku od hladne redateljske vizure u *Mukama po Mati*, filmu u kojem je teško naći simpatične crte u većine protagonista, u *Ujedu andela* kao da se može osjetiti veće autorovo emocionalno učešće i sklonost likovima barbe i retardirane djevojke. Dakle, sumorna i beznadna slika ljudske egzistencije ipak je data s naznakama humanosti, stoga je *Ujed andela* film u kojem se pored dominantne tjeskobe i strave može naći i na, patetično rečeno, ostatke srca, za razliku od *Muka po Mati* gdje se gledatelj mora upitati je li optimistično intoniran kraj tek okrutna autorova šala ili posve neuvjerljiva, neutemeljena zbilja tog filma.

Haloa — praznik kurvi (1988.)

Adaptacijom romana *Zatvor od oleandrovog lišća* Veljka Barbierija (kao i Tomislav Sabljak autor koji će u skoroj budućnosti otići u političkom smjeru suprotnom od Zafranovića, angažirati se kao vojni zapovjednik i pisati dnevnik iz Domovinskog rata, izvorno objavljivan u desničarskom *Hrvatskom slovu* koje je i Zafranovića imalo na tapeti), snimljenoj u produkciji Jadran filma i Televizije Zagreb, Zafranović se, nakon uglavnom kontinentalno ambijentiranih *Večernjih zvona*, ponovo vratio svom omiljenom mediteranskom prostoru mora, čempresa i vina. Radnja je smještena na Hvar, otok čarobnih mirisa koji može ponuditi i turističku gradsku vrevu i usamljene plaže, a Zafranović će iskoristiti oboje (karnevalska sekvencija s jedne strane, scena strastvenog seksa na izoliranoj stjenovitoj plaži s druge). Zbivanja su usredotočena na njemački bračni par — postarijeg Manfreda (Stevo Žigon) i njegovu znatno mlađu, privlačnu i erotski emancipiranu suprugu Meyru (Neda Arnerić), te na njihove hvarske domaćine, sredovječnu Mariju (Dušica Žegarac) i njezina mladog i arogantnog sina (Ranko Zidarić). Meyra je podrijetlom Zagrepčanka i svakog se ljeta prepušta erotskim zadovoljstvima s dalmatinskim galebovima, što seksualno nezainteresiranog Manfreda nimalo ne zabrinjava: on je svjestan da mlada i poželjna žena poput Meyre mora utažiti svoj seksualni apetit te da su galebovi tek efemerni objekti njezine strasti. Stoga ga isprva posebno ne tangira ni Meyrina veza sa sinom gospođe Marije, međutim ubrzo mu postane jasno, a i Meyra mu prizna, da je ovaj put drugačije i da joj prepotentni mladac znači više nego dotadašnji mužjaci za seks. Tad se stvara pravi ljubavni trokut i sve veća napetost između Manfreda i Meyre, Meyre i mladića te mladića i Manfreda, što kulminira noćnom scenom u kojoj pomahnitali mladac stavlja Meyri pseći lanac oko vrata i počne se na njoj i Manfredu sadistički izivljavati. Kako je lik gospođe Marije u većem dijelu filma poprilično marginalan, osnovna situacija podsjeća na onu u Polanskijevju *Nožu u vodi* (mladi buntovnik bez razloga, ovdje u naglašenom agresivnom izdanju, unosi definitivnu klicu razdora u bračni odnos situiranog starijeg muškarca, čija je pripadnost

drugom društvenom kontekstu ovdje potcrtana i nacionalnom različitošću /dolazi iz znatno bogatijeg njemačkog okružja/, i njegove supruge koja je po godinama bliža mladiću nego njemu i za koju njegov respektabilni imovinski, a onda vjerojatno i društveni status jamačno igra veliku ulogu). Međutim, ova priča ima i neke sasvim specifične sastojke (mimo eksplicitnijeg sadomozahističkog tretmana).

Kao i u *Ujedu andela*, pored (ne)žanrovskog sloja (erotske drame prisutni su i elementi trilera (s natruhama fantastičnog horora), a također se sva prethodna zbivanja na kraju filma konkretno situiraju, ovdje poprilično po deus ex machina načelu. Naime Meyra otkrije zapanjenoj gospođi Mariji da je ona, Meyra, zapravo njezina kći koju je davno, kao dijete, napustila te da se sad, nakon toliko godina došla osvetiti. Osveta je doista originalna, ali u kontekstu Zafranovićeve opusa prožetog incestuoznim motivima posve normalna: seks s rođenim bratom (incestuozni odnos brata i sestre sugerirao se još u *Okupaciji u 26 slika*, a ovdje je i vrlo plastično realiziran, s tom razlikom da se tek naknadno saznaje da je riječ o incestu). Do tog trenutka Meyra je, jednako kao i privlačna supruga kod Polanskog, bila uvjerljivo najsimpatičniji lik erotskog trokuta, no Zafranoviću vjerojatno ne bi bilo srce na mjestu da i nju nije unizio te uspostavio svoju standardnu situaciju na ovaj ili onaj način defektnih protagonista koji iznova svjedoče o tome kakvi su ljudi i njihov svijet.

U *Halo* ima više priče, dakle naracije u užem smislu, nego u *Ujedu andela* pa su i Zafranovićeve problemi bili veći. Nedorazumljivo razrađeni likovi i njihovi odnosi tako su rezultirali posve nepripremljenim (emocionalnim) stanjima. Na primjer, Meyra dramatično kaže Manfredu, misleći na svoju aferu s mladićem, da je ovaj put ozbiljnije nego inače; zašto je međutim »ovaj put ozbiljnije« nije jasno, jer inferiorni mladac, po onom što je prikazano (nezreli balavac velikog ega), ozbiljniji Meyrin tretman ničim nije zaslužio; no Zafranović se time ne opterećuje jer već je navikao od gledatelja zahtijevati da uzmu stvari zdravo za gotovo, a uz to 'u rezervi' ima završnicu koja daje odgovor otkrićem krvne veze dvoje ljubavnika, što je ipak slab alibi za ozbiljnijeg gledatelja. Međusoban odnos Meyre i mladića inače proizvoljno varira od gotovo nevine nježne ljubavi do otuđenosti, napetosti i (njegova) nasilja (prema njoj), a takve mijene ničim nisu motivirane doli valjda 'podrazumijevajuće činjenice' da su erotski odnosi i inače takvi. Naravno da se tako što ni u zbilji ne podrazumijeva, a kamoli u narativnoj umjetničkoj strukturi koja ima autonomna načela, što je znao još Aristotel (možda se nije naodmet ovom prigodom podsjetiti njegova zbornjena o mogućem i vjerojatnom).

Uz odnos Meyre i mladića, oči posebno bode i fantastičan 'metafizičko-eshatološki' motiv crnog psa koji je cijeli film pitom i 'senzibilan' (pa tako Meyri pokazuje put do selca u unutrašnjosti otoka i ruševne napuštene kuće u kojoj je očito boravila kao dijete), da bi se odjednom, bez ikakve logike u finalu filma pretvorio u zločudnog babajinskog pseto te zaklao Manfreda i Meyru u njihovu mercedesu, taman kad su krenuli natrag u Njemačku (Manfred je u jednom trenutku bio objasnio Meyri da se Hekuba, pošto ju je Odisej uzeo za

robinju, pretvorila u crnog psa te otišla u Had, no ako je taj pas zapravo kuja, tj. Hekuba, nije jasno što bi ona trebala imati protiv Meyre i to nakon što joj je prethodno pomogla).

Pozitivnom doživljaju filma svakako ne pridonosi slabašan nastup Ranka Zidarića (usprkos relativne fotogeničnosti filmskog glumačku nedarovitost potvrdio je i kod Živorada Tomića u *Diplomi za smrt*), koji stanje opakosti svog lika pokušava dočarati ridikuloznim grimasama što se doima kao nesvjesno samoparodiranje (kao i njegovi nevješti skokovi na glavu u more na početku i kraju filma). S druge strane, pouzdani beogradski glumački trio Arnerić — Žigon — Žegarac, s vrhuncem u erotski izuzetno hrabrom nastupu uvijek slatke i neodoljive Nede Arnerić (glumica njezina reneomea, koliko god poznata po erotskoj nesputanosti, zaista se trebala odvažiti na scene radene u stilu mekih pornića koje je, međutim, Zafranović vrlo statično režirao, a njegov brat Andrija još statičnije montirao), dobra ambijentacija s već karakterističnom zafranovićevskom estetizacijom (uobičajeno dobra fotografija Andrije Pivčevića i melankolična glazba Igora Savina), kao i dobrodošla erotska provokativnost filmu će kod sklonog gledatelja priskrbiti prolaznu pa možda čak i donekle korektnu ocjenu.

Lacrimosa /Osveta je moja/ (1995.)

Nakon odlaska iz Hrvatske i dovršenja ambicioznog projekta *Zalazak stoljeća* u Češkoj, Zafranović će u istoj sredini, u produkciji Češke televizije, Heureka filma i AB Barandova, snimiti svoj za sad posljednji dugometražni igrani film *Lacrimosa* (nazvan po skladbi češkog kompozitora Antonina Rejcha koja je u filmu upotrijebljena kao lajtmotiv), adaptaciju romana Otokara Chaloupke. Formula seks + nasilje zaogrnutu egzistencijalističko-meditativnim plaštom i 'metafizičkim' natruhama primijenjena je i ovdje, no ambijent je posve različit.

Umjesto živog (ili melankolično plavog) mediteranskog kolorita pred gledateljem se prostire bezlično sivilo, tj. Zafranovićeva vizura 'zlatnog' Praga i njegove okolice. Film počinje kao egzistencijalna drama, a njegov je junak sredovječni kazališni scenograf (Jioi Bartoška) koji je karijeru izgradio u kompromisu s režimom, što je motiv koji se tek usput spominje, Zafranoviću ovdje očito posve nevažan. Junak je imućan čovjek i živi s mladom kćerkom (Tereza Brodska) u raskošnoj, pažljivo dizajniranoj kući, a ima i ljubavnicu koja kćerki nije po volji. Junak je inače razveden i umoran od života, sav nekako mlitav, i u tom se rezignirajućem stanju prepušta tzv. dekadentnim porivima. Počne se provoditi u luksuznom bordelu, gdje se zbliži s otmjenom prostitutkom



Pad Italije (1981)

Miriam (Ivana Chilková). Potom se težište radnje s opisa junakova depresivna egzistencijalnog stanja prebacuje na njegov odnos s privlačnom kćerkom koja, kako je to već uobičajeno kod Zafranovića, ima incestuozne porive prema ocu te ga pokušava zavesti u nekom lovačkom izletištu. Pokušaj propadne, a kćerka zakomplicira odnos s ocem upustivši se u erotsku vezu sa šezdesetogodišnjim uglednim slikarom i profesorom. Dok je ona ludo zaljubljena, za profesora, poznatog švalera, to je tek prolazna igra. Junak unajmi privatnog detektiva i tako dozna sve o toj vezi, a pruža mu se, putem videorpci, i uvid u seksualne odnose (koji uključuju i felacio) njegove vitke svježije kćeri i sijedog profesora (tu je već na djelu žanrovski zaokret prema detektivskom *film noiru*). Kad shvati da ju profesor ne doživljava drugačije nego kao usputnu priliku za naslađivanje mladom puti, kćerka se ubije, a film se usmjeruje prema završnici, gdje će poprimiti elemente klasična osvetničke priče. Junak se dakle odlučio osvetiti i to ne tako da ubije groznog profesora, nego njegovu dosta mladu, ljupku suprugu, misleći da će mu tako nanijeti bol kakvu je sam doživio kćerkinim samoubojstvom. Ironijom sudbine ispostavi se da je time neizravnim ubojici svoje kćeri učinio uslugu: on naime ima novu mladu ljubavnicu i baš mu je dobro došlo da ne mora brinuti o ženinoj reakciji.

Završni dio filma obogaćuje se još jednom fabularnom linijom, izrazitijim ulaskom prostitutke Miriam u junakov život. Ona je, naime, došla živjeti s njim i on ju prihvaća, nesvjestan da će Miriam od njegove luksuzne kuće učiniti vlastiti luksuzni bordel. Naposljetku slijedi rasplet: junak na cesti, usred bijelog dana, ubije profesora pucajući mu u leđa. Potom se prijavi policiji, gdje se ispostavi da nije ubio profesora nego nekog slučajnog prolaznika odjevenog u isti baloner. Suočivši se sa slomom svog pokušaja osвете pokušava se ubiti, ali ipak odustane te se vrati kući, gdje nastavi živjeti s Miriam potpuno se pasiviziravši i prepustivši joj da radi što želi.

Junak je dakle protratio svoj bijedni život, žena ga je ostavila, kćer mu se ubila, negativca ne samo da nije kaznio nego mu je učinio uslugu, a pored njegove nevine supruge ubio je i nevinog prolaznika; što mu naposljetku i preostaje nego život u bordelu? Uostalom, poznavajući Zafranovića, poruka filma mogla bi glasiti — čitav je svijet (i ljudski život) jedan veliki bordel, pri čemu ta pokatkad dobrodošla institucija ovdje, koliko se da razabрати, ima (posve) negativno značenje.

Iz prepričanog sadržaja filma vidljivo je da je riječ o žanrovski nekonzistentnom i narativno-dramaturški 'razbarušenom' ostvarenju, na tragu primjerice Almodovarovih narativnih koncepcija. No, za razliku od Almodovara, Zafranović i u ovom ostvarenju demonstrira proizvoljne, psihološki nerazrađene i nepripremljene mijene likova i dramaturške zaokrete te uvodi motive koji ostaju visjeti u zraku (najizrazitije 'fantastično-metafizički' motiv sveznajuće kamere i onog koji stoji iza nje), a i ono najvažnije, u čemu prije nije bio slab — sama režijska izvedba, na niskoj je razini: vrlo je mlaka, mlitava poput samog junaka filma, uz to lišena Zafranoviću uvijek dragocjene potpore mediteranskog ugođaja posredovanog fotografijom vrsnih snimatelja poput Karpa Godine i Andrije Pivčevića (češki snimatelj Josef Spelda oba-

vio je pristojan posao, ali ugođajni kontekst *Lacrimose* Zafranoviću jednostavno ne leži). Dok bi se kod Almodovara tzv. narativna razbarušenost, nagli zaokreti, uvođenje novih likova odnosno davanje veće važnosti isprva sporednim karakterima (kao što je ovdje slučaj s Miriam) manifestirali kao dobrodošao narativno-karakterni dinamizam, kod Zafranovića to rezultira usporenošću, razvlačenjem pa naposljetku i dosadom. Uostalom što reći kad film koji sadrži pregršt prizora razgoličenih ženskih tijela i seksualnih interakcija (od kojih su neki i djelomično zanimljivi) ostavlja tako mlak i sterilan dojam. Istina, Zafranović je za razliku od Lukasa Nole u *Ruskom mesu* djelatnice svog bordela barem svukao i potaknuo na akciju, no što je to naspram onog što bi u sličnoj prilici učinili spomenuti Almodovar, da se David Lynch ili Abel Ferrara ne spominju.

Povijesno-politički filmovi

Okupacija u 26 slika (1978.)

Velika zlatna arena za najbolji film i *Srebrna arena* za režiju (Zlatnu je dobio Srđan Karanović za *Miris poljskog cveća*), hvalospjevi najvećeg dijela kritike te odlična kino posjećenost *Okupacije u 26 slika*, snimljene u produkciji Jadran filma i Croatije filma, prema zapisima dubrovačkog prvoborca Mate Jakšića, preko noći su Lordana Zafranovića iz statusa uvažavanog osebujnog 'alternativca' prometnuli u najveću jugoslavensku redateljsku zvijezdu. Određeni temelji te promocije, kao što je već rečeno, postavljeni su od početka sedamdesetih, no upravo je film poput *Okupacije u 26 slika* Zafranoviću bio potreban za velik uzlet. Silan njegov uspjeh u danom trenutku najbolje je objasnio Hrvoje Turković u posljednjem broju časopisa *Film* (br. 16-17, 1978/79, str. 137-143): publiku je film privukao s jedne strane radi komercijalne formule seks + nasilje, a s druge zbog tematskih aspekata »koje je Zafranović sa sretnom intuicijom izvukao«, tj. prikaza svijeta »gospara« — reprezentativnog dubrovačkog građanskog sloja. Turković je zaključio kako »društveno gledano, takvo tematsko-stilsko opredjeljenje nije moglo doći u boljem trenutku, na bolje pripremljen teren«, jer upravo su prestižni oblici urbanog života, gradska i građanska kultura »postali... simbolima 'visokog standarda', vrhunskog životnog postignuća« hrvatskog i jugoslavenskog društva s kraja sedamdesetih, čija je bitna orijentacija bila razvoj životnog standarda koji je postao mjerilom osobnog životnog i društvenog uspjeha. »Modeli građanskog života postali su traženi da bi se prema njima modelirao vlastiti život i osobna stremljena«, a Zafranović je u *Okupaciji u 26 slika*, za razliku od dotadašnjih jugoslavenskih filmaša koji su mu pristupali ideologizirano, »s kritičkim stavom«, upravo visokom građanstvu, tj. »svojim glavnim 'gosparima'«, kako kaže Turković, »pristupio, (naizgled), ideološki bezpredrasudno (nestereotipno): nije ih učinio negativcima, već je, barem glavne likove, prikazao pozitivnim, posjednicima zdravog patriotizma, odlučnosti i klasno 'nepokvarenog' osjećaja«, uz to još, po Turkoviću, vješto idealiziravši cijeli taj građanski ambijent — tematski i stilski (potonji »dajući pomalo lelujav, poetiziran preliv zbivanja«). »Na taj je način«, zaključuje Turković, »proizveo višestruko zadovoljavajući tip filma: film koji zadovoljava populistički prograđanski sno-

bovluk, ali zadovoljava i elitistički filmskoumjetnički snobovluk, kao i kurentne političke preferencije. Nije zato čudno što je *Okupaciju* zdušno primila i publika, i filmska specijalistička javnost, i političari.«

Suprotstavljajući se stvorenoj, pomalo i deliričnoj atmosferi oko *Okupacije u 26 slika*, Hrvoje Turković u *Filmu* i Nenad Polimac u *Poletu* otišli su u drugu krajnost i filmu osporili svaku (Polimac) ili gotovo svaku vrijednost (Turković, koji mu, kako smo vidjeli, priznaje vještu manipulativnost općedruštvenim trenutkom, što je dakako sasvim izvanužefilmski plus, i pritom još upitnog morala). Turković je svoje stavove obrazložio u vrlo podrobnoj i razornoj analizi (u kojoj međutim ima i neprimjerenih prigovora), dok je Polimac umjesto analitičke argumentacije nastupio s pozicije filmskokritičarskog autoriteta i iz te perspektive film opisao i otpisao kao snobovsko prenemaganje posve zasnovano na bezočnom imitiranju niza najuglednijih svjetskih filmaša. Ovakav je stav bio u određenoj mjeri svjesno pretjerivanje, kao protuteža dominantnim panegiricima, jer prilikom prve javne zagrebačke projekcije *Okupacije u 26 slika* nakon desetak godina neslužbene zabrane, u jesen 1999. u sklopu Kinoteškina ciklusa *Hrvatski ratni film*, Polimac je priznao da mu je film ostao u boljem sjećanju od (poraznih) dojmova koje je stekao pri ponovnom gledanju.

Ne treba zaboraviti ni da je *Okupaciju u 26 slika*, kako je to formulirao Ivo Škrabalo u novoj verziji svoje nacionalističke povijesti hrvatske kinematografije *101 godina filma u Hrvatskoj*, »neslužbena hrvatska javnost doživjela... kao svojevrsni pamflet kojemu je cilj raspirivanje protuhrvatskih emocija, potaknutih implicitnom tezom da se ustaški zločini pripisuju svim Hrvatima«, i da je takav doživljaj filma Zafranovića u vrijeme HDZ-ove vladavine učinio nepoželjnom osobom u Hrvatskoj. Od ove političke prosudbe možemo i započeti te jasno reći da se *Okupaciji u 26 slika* štošta opravdano može prigovoriti, ali nipošto antihrvatska politička orijentacija, dok se proglašavanje filma pamfletom čiji je cilj »raspirivanje antihrvatskih emocija« doima upravo suludim. Baš na političkom planu, što se može naslutiti i iz navedenih Turkovićevih citata, Zafranovićevo je ostvarenje, u vrijeme u koje je nastalo, dijelom bilo poprilično intrigantno. Kao glavni nositelji protufašističkog otpora prikazani su lokalna SKOJ-evska organizacija te središnji pozitivni likovi filma, 'vlastelin' kapetan Baldo (Boris Kralj) i njegov sin Niko (Frano Lasić). Kako su SKOJ-evci uglavnom sasvim marginalizirani, na poprištu zbivanja, kao nositelji aktivnog antifaašizma i tzv. zdravog patriotizma, ostaju pripadnici građanskog sloja, i to plemićko-vlastelinskog podrijetla. Borba protiv fašističke okupacije smješta se dakle u bitno širi društveni spektar od dotad uobičajenog, a nosioci te borbe su (građansko-aristokratski) Hrvati, a ne npr. Srbi ili Židovi (dvojica židovskih protagonista pasivni su likovi). Tko su pak glavni negativci? Crnokošuljaš Toni (Milan Štrljčić) koji je etnički Talijan, i mačevalački instruktor, g. Hubička (Stevo Žigon), koji je, sudeći po prezimenu, češkog ili slovačkog podrijetla. Istina je, tu su i trojica sporednih likova 'civilnih' ustaša i brutalnih negativaca (Milan Erak, Zvonimir Lepetić, Zdenko Jelčić), no riječ je o emocionalno-duhovno reduciranim primitivcima, američkom terminologijom rečeno — bijelom

smecu koje dobro reprezentira zločin kao jedan od zaštitnih znakova ustaškog režima i države — a ne reprezentima 'hrvatskog nacionalnog bića'. Štoviše, u glasovitoj sceni pokolja u autobusu hrvatstvo se eksplicitno afirmira: Lepetićevo lik upita zatočene nesretnike ima li među njima koji Hrvat (moguće s namjerom da ga poštedi), a replicira mu neki kapetan (opet dakle predstavnik građanskog sloja!): »ja sam Hrvat, ali nisam s vama izrodi!«, na što mu Lepetić otprilike kaže »što ti je to trebalo« i ubije ga. Za ono doba zaista je teško zamisliti transparentniji iskaz hrvatstva i nakon njega sve priče o tobožnjem antihrvatskom usmjerenju *Okupacije u 26 slika* razotkrivaju se kao bijedan i dakako lažan nacionalistički mit. Čak je propao i pokušaj da se dokaže kako je pokolj u autobusu izmišljen (kao da bi eventualan fiktivan karakter tog prizora bio nekakav jak argument za autorove loše namjere; ta scena naprosto je ilustracija najnižeg i najgnusnijeg primitivizma kakvog je ustaška vlast znala prakticirati pa to da li se baš tako, na tom mjestu i u to vrijeme dogodio taj konkretan zločin ne igra nikakvu bitnu ulogu), jer se ispostavilo da je grozan događaj zabilježen i u crkvenom ljetopisu (godinu dana nakon *Okupacije u 26 slika* Zafranović je snimio kratkometražni dokumentarac *Slobodna interpretacija*, kako bi odgovorio onima koji su osporavali autentičnost filma).

Koncentrirajmo se, napokon, na užefilmsku, estetskokreativnu stranu filma. Uvodni njegov dio, koji prethodi napadu avijacije na grad i traje otprilike pola sata, vrlo je dobro ostvaren. Naglasak je na kultiviranoj atmosferi života u goparskom Dubrovniku, a osobito je dobro prikazan, kroz karakteristične, zafranovićeve 'jake' situacije (npr. 'pjana' karnevalska interakcija s prostitutkom, mačevalačka rekreacija), idiličan, (erotskim) vitalizmom prožet život trojice mladih prijatelja, Hrvata Nike, Talijana Tonija i Židova Mihe, te Nikine sestre i Tonijeve djevojke, kasnije zaručnice, Ane (Tanja Poberžnik). Ambijentacija je izvedena vrlo umješno, likovi su intrigantno postavljeni, a njihov odnos navješćuje suptilno psihološko nijansiranje. Međutim, nakon takva uvoda, Zafranović pravi rez i u daljnjem tijeku filma napušta profiliranje glavnih likova i njihovih odnosa te umjesto da polučih psihološki složen film o propalom prijateljstvu i (incestuoznom) ljubavnom trokutu (Niko — Ane — Toni), s razrađenim elementima latentnog homoseksualizma i incestuoznosti (Zafranović te motive jasno naznačuje, ali ih potom u svom stilu posve ignorira, ostavljajući ih da besmisleno plutaju u nekom rukavcu filma), on se posvećuje prikazu općeg stanja u Dubrovniku na početku talijanske okupacije. Umjesto elaboriranja pojedinačnog, intimnog, njega zanima opće, namjesto pojedinačnih likova i sudbina — 'velika tema' rata, fašizma, zla uopće i otpora tom zlu. Likovi zanimljivo uvedeni u film ubrzo se počnu koristiti više-manje samo za ilustraciju opće situacije, kreiranje opće slike koja obuhvaća radnike, 'vlastelu', talijanaše, patriotske Hrvate, židovske trgovce, propalu (dekadentnu) 'bjelosvjetsku' aristokraciju, naci-fašiste koji se s tom aristokracijom skladno nadopunjuju u dekadentnosti, predstavnike katoličke i pravoslavne crkve, dementne primitivne tipove u službi fašističke vlasti, zadužene za najprljavije poslove. Ta slika, osjetno garnirana seksom, nasiljem i prožeta morbidnom grote-

skom, funkcionira, istini za volju, korektno (njezina povijesna autentičnost sasvim je druga, ali i sasvim sporedna priča), no opterećena je stereotipovima i frazeologijom. Film tako ima nekoliko rigidnih ideoloških uboda, kakvo je npr. 'razmatranje' kapetana Balda o revoluciji: u vrlo tvrdoj glumačko-redateljskoj izvedbi, on 'mudro' zaključuje kako nije komunist, ali da ga zanima ideja revolucije koja mijenja čovjeka i izbacuje iz njega zlo (riječ je naravno o tepanju komunističkoj ideologiji, izvedenom na 'uvjerljiv' način jer je Zafranović znao da bi klasično obraćenje na marksizam-lenjinizam jednog imućnog i uglednog sredovječnog kapetana bilo ridikulozno), a izravno je ideologizirano njegovo poučno objašnjenje o izvana nametnutom 'bratoubilačkom' sukobu, tj. talijanskoj strategiji zavadi (Hrvate i Srbe) pa vladaj. Poseban je pak biser iskaz zgođušne težakinje i SKOJ-evke Mare (Gordana Pavlov), koja kaže Niki da su mu gospodsko lice i ruke otvrdnuli otkad se pridružio SKOJ-evcima; teško je ne primijetiti da mu je trebalo otvrdnuti nešto drugo s obzirom na erotičnu Mare i jednu drugu, anonimnu skojevku u francuskoj kapi, a koju je utjelovila tadašnja statistica Ena Begović (ovdje treba primijetiti kako je latentno erotski odnos između bogataškog sina Nike i siromašne Mare, pripadnice obitelji koja je godinama u službi kapetana Balde, još jedna potencijalno intrigantna tematsko-psihološka točka, napose u trenutku Nikina pristupanja antifašističkom pokretu, kad se njihova interakcija mijenja pa dotad, uslijed svoje klasne i spolne pripadnosti, dominantni Niko dobrovoljno taj položaj prepušta Mare, jer ona je odvažna SKOJ-evka 'žuljevitih ruku', a on 'razmaženi' buržuj koji se tek treba

dokazati među ilegalcima, većinom radnicima i težacima; međutim, tu potencijalno izuzetno zanimljivu relaciju Zafranović ostavlja nerazrađenu i nedorečenu kao i one ranije spomenute).

Osobno, nikako ne mogu shvatiti autore kojima je općepolitička problematika zanimljivija od individualnopsihološke. No Zafranovićev problem nije samo u navještenju jednog tematsko-karakternog sklopa pa naglom prelasku u drugi, niti se u ideološkim šablonama u tretmanu tog drugog, općeg konteksta njegovi problemi iscrpljuju. Rečeno je da određene bitne navještaje ostavlja ne samo nerazrađene, nego katkad nakon snažnijeg uvođenja i netaknute, u čemu se posebno ističe scena u kojoj Niko, nakon što je kapetan Baldo iz njihove obiteljske kuće istjerao Tonija, svlači haljinu potresene Ane i pritom joj razotkriva grudi; očita je sugestija proincestuzna odnosa brata i sestre, ali Zafranović se u daljnjem tijeku filma više ni jednom na taj snažan nagovještaj neće vratiti. Uz takve nerazrađene motive on već tradicionalno demonstrira i drastičnu narativno-karakterizacijsku nekompetentnost. Odličan je primjer raskid kapetana Balda i Nike s Tonijem; nema tu nikakve utemeljenije pripreme, nikakve motivacijske gradacije, samo grubi narativno-psihološki rezovi: Toni, Ane i Niko spremaju se na odlazak na fašističku zabavu s balom, a kapetan Baldo time nije zadovoljan, no ne suprotstavlja se odlasku pošto mu dobro raspoloženi Niko kaže »čaće, to je samo zabava« (*ad lib*); na balu se gledatelj suočava s nizom bizarno-grotesknh karaktera i situacija, koji potpuno zasjenjuju likove troje mladih; kako atmosfera bala utječe na Tonija, Ane i Niku, to Zafranović



Ujed anđela (1984)

ne prikazuje, pouzdajući se valjda da će gledatelji sami od sebe shvatiti da se Toniju, za kojeg se u tom razdoblju filma sugerira da kreće 'stranputicom', sve sviđjelo, da se Niki, koji se sugerira kao pozitivac, uglavnom ništa nije dopalo, a da Ane, 'tipično ženski', nema o svemu svoj stav, nego se priklanja Toniju po liniji erotske sklonosti odnosno ovisnosti. Ovakav podrazumijevajući odnos proizlazi iz prizora nakon zabave — kapetan Baldo dočekuje Tonija, Ane i Niku sav bijesan, iako sam nije bio na zabavi i nemoguće je, iz prikazanog, shvatiti zašto bi ga zbivanja na njoj razbjesnila kad ni ne zna za njih. Ali, opet, nema nijednog drugog razabirljivog razloga njegove velike ljutnje. Po svemu sudeći, Zafranović je pomiješao perspektivu kapetana Balda koji ne zna što se događalo na zabavi i perspektivu gledatelja koji to znaju, pa je, oslanjajući se na gledateljsko znanje i pretpostavljene osjećaje, ali i na vlastiti autorski stav — tj. osudu prikazanog — liku kapetana Balda upisao pretpostavljene gledateljske i vlastite autorske stavove, premda za njihovo pojavljivanje, na taj način, u tim trenucima, nije bilo osnove. Kapetan Baldo dakle odlučno i bespogovorno izbacuje Tonija iz kuće, i to uz prešutnu Nikinu potporu, premda u čitavoj prethodnoj sekvenci nismo vidjeli nikakvo razmimoilaženje između do tad najboljih prijatelja Tonija i Nike!? Zafranović je jednostavno unaprijed odredio kakvi će u kojem trenutku filma biti odnosi među likovima, kad nastupaju mijene, a narativnu i psihološku pripremu tih odnosa otpisao je valjda kao nepotrebnu gnjavažu, maskirajući vlastitu nekompetentnost u toj stvari 'višim porukama' i 'visokokultiviranim' stilom.

Tim tzv. estetiziranim, poetičnim stilom (fotografija Karpo Godina) on generalno barata dobro, ali mjestimično skreće i u izravno 'umjetničarenje'. Na primjer kad se Toni i Ane vraćaju kasno noću u vrt Anine obiteljske kuće, njoj pada na tlo crni dugi veo, a kamera ga značajno hvata u blizom planu sugerirajući tko zna što (razdjevičenje, nadolazak katastrofe?), a srodan se simbolizam javlja i u sceni pokolja, kad u jednom trenutku kamera izlazi iz autobusa i kadrira 'poetično-bolno' propetog konja koji rže. Ipak, bez obzira na ove primjedbe, stilsko-ugodajni sloj svakako je bolja strana filma. Sklonom gledatelju će 'fluidan' stilski premaz s vrlo dobrom ambijentacijom i vizualno fino osmišljenim, gracilnim protagonistima visokih erotskih potencijala (Lasić, Tanja Poberžnik, Gordana Pavlov, Štrljčić) biti poticajan te zajedno s morbidno-grotesknim segmentom atmosfere i nizom ekspresivnih blic portreta ekscentrično-bizarnih karaktera koji sudjeluju u njezinoj tvorbi, kao i provokativnim tretmanom seksa i nasilja, nadoknaditi, kompenzirati dobar dio narativno-dramaturško-karakterne inferiornosti. Kako sam sklon gledatelj, kad se sve zbroji i oduzme *Okupaciju u 26 slika* procjenjujem kao solidan uradak, pri čemu nije nevažna ni njegova ranije spominjana politička intrigantnost, posebno ona vezana za lik radnika (Milan Erak) koji usprkos antipatiji prema imućnom buržoasko-aristokratskom sloju ne postaje komunistički ilegalac, nego ustaša. Ne sjećam se da je ikad ranije, ne samo u hrvatskom nego cjelokupnom jugoslavenskom filmu, promoviran takav lik koji pokazuje antikapitalističku i antigrađansku narav ustaštva odnosno naci-fašizma uopće. Naime u marksističkoj je historigrafiji vladala teza po kojoj su naci-fašisti bili oruđe u rukama krupnog ka-

pitala i tu su tezu kao nekakvu tobožnju činjenicu profesori povijesti savjesno izlagali, što je rezultiralo time da danas u Hrvatskoj većina, čak i stručnih, ljudi misli kako je na suvremenoj političkoj pozornici došlo do miješanja lijevog i desnog te da se ti pojmovi ne mogu jasno razlikovati kao nekad, pri čemu se obično pozivaju na Đapićev HSP ili neke još marginalnije desničarske skupine. Primjerice, prije nekoliko godina tadašnji je glavni urednik *Slobodne Dalmacije* Dubravko Grakalić u svom listu objašnjavao kako HSP nije desničarska stranka u klasičnom značenju, jer da ima izrazite ljevičarske elemente, pod čim se podrazumijevao npr. izrazito kritičan stav prema kapitalizmu. No klasična naci-fašistička desnica od samih je svojih početaka u svoju ideologiju ugradila lijeve, socijalističke sastojke i upravo zahvaljujući njima otpuhnula s povijesno-političke pozornice staru, aristokratsku desnicu. Uostalom, opće je poznato (ili bi trebalo biti) da je Mussolini političku karijeru započeo kao socijalist (u njegovu fašističkom programu bili su predviđeni čak i radnički savjeti), a da se Heidegger divio Hitleru jer je u nacional-socijalističkoj ideologiji spojio 'dvije najveće suvremene političke ideje', nacionalizam i socijalizam. Zafranović i njegov scenarist Mirko Kovač, kroz lik kojeg (sugestivno) igra Milan Erak, promovirali su tip nacionalističkog radnika koji postaje zagriženi ustaša, što je u ono doba na jugoslavenskim prostorima, ne samo u filmskim okvirima, bilo posve neuobičajeno, čak i provokativno, jer ekspliciran je ne samo nacionalističko-rasistički, nego i antikapitalistički i antiburžoaski karakter ustaškog pokreta (obznanjen primjerice i u jednom ustaškom promidžbenom programu iz tridesetih godina, u kojem se među šest najvećih neprijatelja hrvatskog naroda, iza Srba, komunisti, Židova i masona, a ispred HSS-ovaca, uvrštavaju kapitalisti), a na to je monopol polagala komunistička elita.

Pad Italije (1981.)

Nakon silnog uspjeha *Okupacije u 26 slika*, Zafranović je tri godine poslije, ponovo u scenarističkoj suradnji s Mirkom Kovačem (Karpa Godinu kao direktora fotografije zamijenio je Božidar Nikolić, a *Croatiu film* kao produkcijskog partnera *Jadran filma* beogradski *Centar film*), nastavio propitivati svoju omiljenu temu zla u ratnom okružju. *Pad Italije*, nagrađen *Velikom zlatnom arenom* za najbolji film, *Zlatnom arenom* za režiju i nagradom publike *Jelen* (u konkurenciji Mimičinog *Banovića Strahinje*, Tadićevog *Ritma zločina*, Grlićevog *Samo jednom se ljubi* i Kusturićinog *Sječaš li se Dolly Bell?*), i izravno se nastavlja na *Okupaciju u 26 slika* kroz lik Nike (Frano Lasić), kojem partizanski komandant Davorin (poljska zvijezda Daniel Olbrychski čiji angažman svjedoči i o Zafranovićevu međunarodnom rejtingu) na Zafranovićevoj rodnoj Solti (gdje se zbiva radnja) ubrzo, po naredbi Okružnog komiteta Partije, prekрати život jer se erotski slabi, hedonistički gospodar nije mogao odreći svoje ljubavnice Krasne (Snežana Savić) koja je surađivala s Talijanima. Po shematičnom scenarističko-dramaturškom paralelističnom modelu, Davorinu će se i samom dogoditi ista stvar: »Ne razumim kako je se nije mogao odreći« (*ad lib*) možgao je jednostavni težak Davorin odnos svog partizanskog druga, sofisticiranog buržuja Nike prema Krasnoj pošto ih je oboje osobno izrešetao, a ubrzo ga je i samog pogodila erot-

ska munja kad je, napuštajući mjesto likvidacije, naišao na prekrasnu mladu plemkinju (Ena Begović), kako se vitka, tanka, dugonoga, u bijeloj halji, ispod koje se jasno naziru divne obline, kupa u moru. Silno zaljubljeni težak, komunist i partizanski komandant Davorin vjenčat će se s predstavnicom klasnog neprijatelja (što se nimalo neće svidjeti njegovoj klasno svjesnoj i za nj erotski vrlo zainteresiranoj 'drugarici' Gorici Popović), a eros će ga toliko svladati da će se otuđiti od Partije i svojih suboraca pa će se zahvaljujući općem partizanskom opuštanju njemačke SS jedinice, ustaše i četnici nesmetano iskrcati na otok te izvršiti masakr (usto će Davorin počinuti još jednu grešku — pustit će zarobljene četnike, zadovoljivši se time da ih ošiša, obrije i razoruža, no oni će čim se nađu na slobodi nastaviti sa zlodjelima, počevši s klanjem katoličkog hrvatskog dječaka na kojeg su slučajno naišli). Posljedica svega je odluka Partije o Davorinovoj likvidaciji koju će provesti njegov rođeni (mlađi) brat Lovro, ideološki rigidan balavac što je nakon ubojstva omraženog fratra svećenika postao politički komesar. Kako, za razliku od Nike, Davorin nije izvorni nego 'priučeni' erotist (hedonist), kojem je Partija bila i ostala 'matična', alfa i omega njegova života, on će mirno primiti svoju smrtnu osudu i štoviše sam zapovijediti streljačkom stroju da puca u nj.

Ključna je tema filma dakle odnos revolucije i erosa, koji neizbježno ima svoje smrtonosne sastojke, a Zafranović ga daje izrazito tvrdo i klišeizirano. Središnji lik Davorina, takvog kakvog ga postavlja Zafranović, posve je nezanimljiv: to je jedan skučen um i senzibilitet kojem je jedinu duhovnu nadgradnju dala partijska ideologija te ide u red onih likova na temelju kojih se mora zapitati kako mogu biti poticajni za svog autora, odnosno autore. Zafranović i Kovač od lika Davorina prave jednodimenzionalnu ideju, funkciju čiji sadržaj nije osobito važan, važna je samo njegova uporabljivost u svrhu predočenja nekakve tobože značajne spoznaje o prirodi komunističke partizanske borbe/revolucije i samih revolucionara. No mora se upitati kakvu to bitnu spoznaju daje uvid u prirodu jednog senzibilno-duhovno izrazito reduciranog čovjeka, koji ne pokazuje nikakve iole intrigantnije značajke (ono što bi moglo biti intrigantno, njegova ljubav prema mladoj plemkinji, uvedena je u film u tipičnoj Zafranovićevoj maniri kao grom iz vedra neba, a potom, karakteristično zafranovićevski, ostavljena bez ikakve daljnje razrade): samo to da su komunističko-partizansku revoluciju iznijeli neuki težaci (seljaci, radnici) i komunistički intelektualci odnosno 'intelektualci', pretežno ovi potonji, školovani u kaznionicama stare Jugoslavije, tim, kako su sami partijci ponosno govorili, »komunističkim univerzitetima«. No Zafranovićeva (i Kovačeva) namjera sasvim sigurno nije bila subverzivno razotkriti plitak sadržaj komunističkih revolucionara, nego upravo suprotno: *Pad Italije* je film čija je naka na promovirati 'poetiku i etiku revolucije', koji koristeći distanciran redateljski prosede daje privid neutralnog prikaza sudbine jednog revolucionara, međutim ta 'neutralna' distanciranost samo je način da se efektinije poentiraju 'suprotne sile' koje vladaju 'čovjekom revolucionarom' (pa u širem smislu možda i čovjekom uopće), da se što efektinije ilustrira otrcana teza o revoluciji koja jede vlastitu djecu i u krajnoj liniji da se kroz sve to ipak poentira 'veličina revolucije'.

Priča o komandantu Davorinu sastavni je dio partizansko-komunističkog mita o strogoj ali generalno pravednoj revoluciji čije posljedice nisu uvijek ugodne, a u svojoj neugodnosti pokatkad ni opravdane, no pokazivanjem (i) tih neugodnih strana autori poput Zafranovića, koji su poklonici mita, ne dovode mit u pitanje nego ga još jače promoviraju, zadržavajući fascinaciju njime i u njegovim 'tamnim' stranama, štoviše tzv. revolucionarno jedenje vlastite djece kao da im je vrhunski impresivno. U tome i jest razlika između jednog Živojina Pavlovića i njegovog *Zasede* i Lordana Zafranovića: dok Pavlović (1969.!) razorno raskrinkava mit, Zafranović (1981.) očituje tihu fascinaciju njime. Ovdje pada na pamet i *Pesma* Oskara Daviča (prema kojoj je upravo spomenuti Pavlović snimio sugestivnu tv seriju s Radom Šerbedžijom, Dušicom Žegarac i Ljubom Tadićem u glavnim ulogama): Zafranovićev (i Kovačev) Davorin zapravo je svojevrsna primitivnija verzija Davičova Miće Ranovića, lišena spoznaje vitalizma i radosti erotske strane egzistencije i katarze koja iz nje proizlazi, no silna je razlika između velikog pjesnika i erotofila Daviča i kvalitativno prosječnog filmaša, također erotofila, Zafranovića — Davičo se minuciozno usredotočuje na Ranovićev psihički sklop, Zafranović rijetko daje čak i same navještaje da nešto poput Davorinova psihičkog sklopa uopće postoji. Uz to Davičo je afirmativni erotofil, vitalist, a kod Zafranovića erotsko uvijek ide zajedno s nasiljem, smrću, deformacijom, groteskom. U potonjem dakako nije nikakav problem, takav doživljaj erotskog je legitiman, međutim, problem je, kad su u pitanju *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*, Zafranovićeva iznevjeravanje individualno-erotskog pristupa u korist općih uvida i spoznaja. On će prikazati impresivnu ljepotu mlade Ene Begović i na tome mu svaka čast, no erotski odnos likova Davorina i mlade plemkinje njega nimalo ne zanima. Umjesto da pokaže sadržaj tog erotskog, ljubavnog odnosa, Zafranović lik mlade plemkinje, nakon njezina vjenčanja za Davorina, posve izbacuje iz filma; Davorin na kraju mirne duše i lakog srca odlazi na strijeljanje, ni ne oprostivši se od svoje (navodne) velike ljubavi, očito nalazeći veću (erotsku?) nasladu u ispunjenju partijske direktive, u dobrovoljnom odlasku u smrt, nego u krasnom tijelu svoje jedre supruge i njezinu srcu koje bi trebalo biti puno ljubavi za njega. Zafranović erotofil ustupio je dakle pred Zafranovićem političarom i ideologom, opće i apstraktno je još još jednom kod Zafranovića postisnulo individualno i konkretno.

Iz dosadašnjeg dijela teksta jasno je da je i *Pad Italije* film čiji je narativno-karakterizacijski sloj inferioran, a kako je to opća karakteristika velike većine Zafranovićevih filmova, dovoljno ilustriran na drugim njegovim ostvarenjima, navođenje daljnjih primjera ovdje zaista nije nužno. Dobro je međutim istaknuti da je i *Pad Italije*, jednako kao *Okupacija u 26 slika*, film koji sadrži izrazito ideologizirane trenutke, a posebno se ističe tretman militantnog svećenika fratra koji se svim srcem stavlja na stranu ustaša. Povijesno nije sporna veza nemalog broja pripadnika crkve u Hrvata i ustaškog pokreta, ali sporno je kad Zafranović već u drugom filmu zaredom (u *Okupaciji* ima lik katoličkog svećenika koji se pridružuje ustašama i okupatorima) daje negativni prikaz pripadnika katoličke crkve, dapače ovdje doveden do pretje-

rivanja (svećenik fratar šamara mladu ženu prije strijeljanja jer je odbila križ, odnosno s puškom u ruci usred crkve prijeti svojim otočkim župljanima da će im silom oteti hranu za ustaše na kopnu ako ju dobrovoljno ne predaju), a kao alternativu nudi tek svećenika oportunistu (odlični Antun Nalis) koji je istina blag i tolerantan te će krstiti dijete ubijenog partizana (Miodrag Krivokapić) i sudjelovati s narodom i partizanima u berbi grožđa, ali će isto tako, kad počne masakr, hitro pobjeći, 'napustiti stado' i nadolazećim Nijemcima i ustašama dati do znanja da je svećenik, da nije protiv njih i da ga poštede. Ideologizacija je prisutna i u liku mladog Lovre, Davorinova brata, tipičnog, kako Dalmatinci kažu, mulca kojeg Zafranović daje sa simpatijama i povjerava mu (afirmativno dakako) ubojstvo militantnog fratra, da bi ga potom promovirao u političkog komesara koji se nađe u 'delikatnoj' situaciji presuđivanja vlastitom bratu, otvorivši, pored sukoba erosa i revolucije (ili možda točnije rečeno, erosa individualnog erotskog /ljubavnog/ odnosa i erosa revolucije), i pitanje posljedica koje zahtjevi revolucije izazivaju u odnosu prema obiteljskim sponama (taj će motiv na bitno bolji način biti tretiran u *Večernjim zvonima*, ali na dvojici sporednih likova koje su utjelovili Miodrag Krivokapić i Irfan Mensur), s rezultatima istovjetnima onim u odnosu revolucije i erosa. Također, kao što je u *Okupaciji u 26 slika* kapetan Baldo objašnjavao priklanjanje (komunističkoj) revoluciji koja izbacuje iz čovjeka zlo, a potom okupatorsku strategiju zavadi pa vladaj, tako sad Davorin 'mudro' objašnjava zarobljenim četnicima i publici (njoj naravno ponajprije) da u svakom narodu postoje zli izrodi — »ustaše, četnici, Švabe, Talijanci« (po čemu bi ispalo da su Švabe, tj. Nijemci, i Talijanci, tj. Talijani, u cjelini zli, no bit će, pretpostavljam, da je prije riječ o neprecizno-nespretnom izražavanju neukog Davorina, nego Zafranoviću stavu o ta dva naroda). A zlo Zafranovića itekako fascinira te će mu najekspresivniji prizori biti oni kojima dominiraju njegovi bizarni primjerci.

Dolazimo tako na tradicionalno jače Zafranovićevo područje — stil i ugođaj. *Pad Italije* slabiji je film od *Okupacije u 26 slika*, ali i u njemu stilsko-ugodažni sloj može u određenoj mjeri kompenzirati brojne slabosti ostalih dijelova cjeline. Ni ovdje Zafranović neće ustuknuti od mjestimičnih pretenzionih prizora (najuočljivija je 'znakovito-simbolična' scena kad svećenik fratar u crkvi nasilno traži od župljana da daju hranu za ustaše, a žene koje sjede u klupama počnu ritualno lupati šibama izražavajući svoj protest), no ostvarit će i niz vrlo uspješnih sekvenci, redom etnografske provenijencije. Davanje posljednje pomasti, sprovod, seoska zabava na kojoj fašisti i ilegalni(e) komunisti(ce) plešu jedni s drugima (što će se izroditi u oružani obračun), vjenčanje na kojem Davorin mačem skida vijenac s nevjestine glave — sve su to jako dobro uprizorene situacije, napose intrigantan ples (erotičan kao što svaki ples treba biti) ideoloških antagonista koji se bez mnogo pretjerivanja može nazvati i antologijskim.

U neosporno svijetle točke filma ponovo ide njegovo otvaranje, napose režijski odlično sugeriran (strastven) ljubavni odnos Nike i Krasne koji plove u brodici, a Krasnina ruka para more uz zvuke sjajne glazbe Alfija Kabilja. Pamtit će se

i niz grotesknih vizualnih motiva, u prvom redu pomaknuti ustaša s krilima od bijelog perja koji zaslužuje ulazak u svaku antologiju ekscentričnosti, a zanimljiv je i invalidni zapovjednik lokalnih talijanskih crnokošuljaša kojeg njegovi ljudi nose u nosiljci poput cara, a isti će motiv Zafranović ponoviti u *Večernjim zvonima* (samo što će u nosiljci biti invalidni mjesni komunistički rukovodilac kojeg igra Miodrag Krivokapić), a navješten je u *Okupaciji u 26 slika* u jedno-kratnom liku radničko-sindikalno-komunističkog agitatora u vagonetu, kojeg dvojica radnika vozikaju dok drži govor (Hrvoje Turković je u svom tekstu u *Filmu* taj prizor ocijenio negativno, no nije bio u pravu jer riječ je o uspjelom primjerku redateljske ekscentričnosti).

Zafranoviću treba priznati i dobro izvedenu narativnu liniju koja se bavi likovima lokalnog partizana (Miodrag Krivokapić), njegove žene (Mirjana Karanović) i brata (Dušan Janičijević), ali i primjetiti da je potencijalno intrigantna scena pokolja crnokošuljaša u morskom plićaku, kojeg dugim motkama izvrše mještani nakon objave talijanske kapitulacije, režirana posve nezalački (statična kamera koja iz jedne jedine perspektive, s otprilike uvijek istim izrezom, prati zbivanje i 'klastrofobično' ga 'zgušnjava', ne kao svjestan postupak koji će polučiti određene efekte, nego uslijed nekompetencije za adekvatnu režiju prizora sukoba masovnijih razmjera).

Pad Italije poetički i izvedbeno, čak i fabularno (kao što je ranije rečeno, u uvodnom dijelu filma riječ je o doslovnom nastavku) nastavlja se na *Okupaciju u 26 slika*, a i rezultati su slični. *Okupacija* je bolji film ne stoga što bi imala višu kvalitativnu razinu stilsko-ugodažnog sloja djela, čiji bi onda i kompenzacijski potencijal bio veći, nego stoga što je idejni sloj manje inferioran. Uostalom, Zafranović i Kovač u *Okupaciji* su se bavili građansko-intelektualnim miljeom i njegovom reakcijom na fašizam, što im je zasigurno bila bliža tema od sudbine neukog partizanskog komandanta opterećenog revolucionarnom ideologijom i smetenog erosom.

Večernja zvona (1986.)

U trećem 'povijesno-političkom' pokušaju i svojoj četvrtoj zajedničkoj suradnji, Lordan Zafranović i Mirko Kovač, potpomognuti (vrsnom) fotografijom Andrije Pivčevića, ipak su upjeli polučiti pun pogodak. *Večernja zvona*, snimljena u produkciji *Jadran filma* i beogradskog *Morava filma*, nagrađena *Zlatnom arenom* za režiju i nagradom publike *Jelen*, najbolji su dugometražni igrani Zafranovićev film, a vjerojatno i najbolje ostvarenje cjelokupna njegova opusa. Za razliku od *Okupacije u 26 slika* i *Pada Italije*, to je film koji se prostire kroz dugo vremensko razdoblje, od druge polovice dvadesetih do kraja četrdesetih godina, prateći kroz dvije glavne fabularne linije ključne likove — na jednoj strani komunističkog revolucionara Tomislava K. (asocira na Kafku i njegova Josefa K. što naravno nije slučajno, no označava i Mirka Kovača što se potvrđuje pri samom kraju filma, natpisom Tomislav Kovač na lijesu u kojem leži mrtvi Tomislav), kojeg pouzdano glumi Rade Šerbedžija, i njegovu suprugu Meyru (jako dobra Neda Arnerić), na drugoj Tomislavova znatno starijeg brata (odlični Petar Božović) i njegovu suprugu Rose (izvrsna Ljiljana Blagojević).

Kompozicija filma građena je po principu kronoloških narativnih skokova, s jedne na drugu zaokruženu točku (od 1926. na 1938. i 1939. godinu, potom na 1940. i 1941., zatim 1945. i naposljetku 1948., a učestalo se mijenja i mjesto radnje — od Đakova preko Hercegovine do Münchena i Zagreba, onda opet slijedi Hercegovina, pa Zagreb, pa Njemačka, ponovo Zagreb, iznova Hercegovina te naposljetku Zagreb, Beograd i kraj u Hercegovini; za razliku od mediteranskog ambijenta velike većine dotadašnjih Zafranovićevih filmova, izrazito dakle dominira kontinentalna ambijentacija što međutim, suprotno kasnijoj češkoj *Lacrimosi*, nije rezultiralo nikakvim negativnim posljedicama, štoviše filmski je ugođaj vjerojatno bolji nego i u jednom ranijem Zafranovićevu ostvarenju), i takvom fragmentarno-eliptičnom naracijom, uključujući i karakterizaciju, Zafranović začudo vrlo dobro barata, čemu vjerojatno znatan razlog leži i u, pretpostavljam, najboljem dotadašnjem Kovačevu scenariju za neki Zafranovićev film. Razlog pak toga zasigurno je u činjenici da je Kovač prvi put adaptirao vlastiti roman — radi se o *Vratima od utrobe*, ovjenčanima 1979. NIN-ovom nagradom — prema tome imao je narativno i karakterno-psihološki elaboriran predložak kojeg je trebalo, u suradnji sa Zafranovićem, pažljivo prenijeti u scenarijski oblik. Prenošenje je uspjelo, tako da je Zafranović najvjerojatnije dobio do tad najčvršći scenarijski kostur, koji mu je omogućio prevladavanje njegova velikog pomanjkanja narativno-dramaturško-karakterizacijskog dara i sklapanje vrijedne pripovjedno-karakterizacijske cjeline. Uz to demonstrirao je i za njega netipičnu redateljsku smirenost koja uključuje i izbjegavanje 'jakih', groteskno ili na drugi način začudno obilježenih prizora (do tad njegov zaštitni znak kojem ovdje relativno rijetko pribjegava), što je bilo sasvim u skladu s filmskim ugođajem nerijetko ispunjenim pozitivnim emocijama, ugođajem posve netipičnim za Zafranovića, i povremenom melankoličnom intonacijom koja je mogla podsjetiti na njegove najranije radove u Kinoklubu Split.

Zafranović u *Večernjim zvonima* dobro kontrolira narativnu cjelinu pa iako su neki odnosi mogli biti razrađeniji (npr. onaj Tomislava i Meyre) fragmentarna je naracija uspjelo provedena. Fragmentarne natruhe dobro sugeriraju likove, stanja i odnose, svi potrebni motivi fino se provlače kroz film i imaju svoj *raison d'être*, a posebno je uspjelo povezivanje dviju glavnih fabularnih linija, čiji su nosioci Tomislav i njegov brat, kroz intrigantnu vezu Tomislava i Rose koja se začela dok je on još bio dječak i došao ju prositi u bratovo ime. Usto je i najuže režijska izvedba — oblikovanje prizora, gdje je, kako je prilikom opisa ranijih njegovih filmova konstatirano, Zafranović i inače imao sjajnih trenutaka, na visokoj razini. Spomenuta Tomislavova prošnja Rose jako je dobro riješena — sva se sastoji iz igre njihovih pogleda i osmijeha (Tomislava kao dječaka vrlo dobro glumi Kristijan Ugrić), a na nju se uspjelo nastaviti vrsno režiran prizor hercegovačkog plesa Tomislava i njegova brata, zapravo poskakivanja uz narodnu glazbu, gdje se odlično stapaju izmjena pogleda između braće, glazba i zvukovi poskakivanja. Vrlo je dobra i erotična uvertira u prvi, minhenški seksualni odnos Tomislava i Meyre, kad u tami sobe njih dvoje govore jedno (da on mora otići), a rade drugo (svlače se i spremaju za

seks), a dojmljiv je i suptilan prizor u kojem Tomislav i Matko u svom minhenškom stanu, uz prigušenu svjetlost, u zagasioj melankoličnoj atmosferi slušaju španjolskog kamara-da Juana, izbjeglog pred Francom, kako prebire gitaru i pjeva tužnu španjolsku pjesmu. U kontekst filma dobro su se uklopile i neke 'jače', tradicionalno zafranovićevske situacije, poput sekvence vjenčanja Tomislava i Meyre s ekspresivnom pojavom 'vojskovođe' Kvaternika koji će mladencima pompozno poručiti »plodite se i množite«. Odmah se nadovezuje trejdmarkovski Zafranovićev ekscentrični progroteskni iskorak, kad se neki pijani patuljak na vojskovođine riječi nadoveže entuzijastičnim povicima »jebite se, jebite se« i počne zadizati Meyrinu vjenčanu haljinu, razotkrivajući joj poželjna bedra. Tomislav stoji pored Meyre, ali u zafranovićevskom stilu, suprotno svakoj psihološkoj logici, uopće ne reagira (kao ni nitko drugi među prisutnima), čime prizor dobiva dodatnu začudnu kakvoću, ali zapravo i sugerira da Meyra Tomislavu nije toliko važna, što će se kasnije u filmu na stanovit način i potvrditi. Pamtljiva je i sekvenca sa silovitim, grubim seksualnim snošajem Tomislava, koji je u to vrijeme ilegalno boravio u Zagrebu, i Meyre (»to me boli« uspije izreći dok ju Tomislav stoječki penetrira) u kabini saskog kupališta, iza kojeg slijedi Meyrin ulazak u Savu i traumatičan susret s leševima koji su rijekom doplutili iz, prešutno se podrazumjeva, Jasenovca.

Nositelji pozitivnih emocija u filmu najtopliji su likovi koje je Zafranović ikad kreirao — Tomislavov brat i Rose, ali svoj nešto drugačiji obol daje i lik Meyre. Brat je miran i povučen čovjek koji izbjegava svaki sukob, čak pretjerano pasivan, čovjek koji se vjenčao ženom koja mu je životna ljubav, a usljed svoje niskoerotske prirode očitio nikad nije bio ozbiljnije zainteresiran ni za jednu drugu, napose ne na seksualan način. Kao takav potpuna je suprotnost energičnom, vitalnom i erotofilnom Tomislavu koji sanja kako će revolucijom promijeniti svijet. Odnos među braćom usložnjuje se dječakom Tomislavovom zaljubljenošću u bratovu nevjestu, koju Tomislav već kao dječak fascinira, a međusobna naklonost seksualno će se realizirati petnaestak godina poslije kad će Tomislav, u bratovu odsustvu, njegovati bolesnu Rose, a brisanje njezina znoja prouzrokovanog vrućicom prerast će u vođenje ljubavi, čiji će plod biti dijete za koje neplodni Tomislavov brat u svojoj naivnosti i dobroćudnosti nikad neće shvatiti da nije njegovo. Ovaj je neobičan ljubavni trokut izuzetno dirljiv, a emocionalnošću mu se pridružuje i ljubavni odnos Tomislava i Meyre (zanimljivo je da će dvije godine poslije u *Haloj* — *prazniku kurvi* lik Nede Arnerić imati isto ime glumeći Zagrepčanku udanu za Nijemca, a Meyra iz *Večernjih zvona* najvećim će dijelom rata, dok je Tomislav u zatvoru i kasnije na prisilnom radu u Njemačkoj, također biti u vezi s Nijemcem), znatno erotičnije i neusporedivo seksualnije orijentiran. Odnos Tomislava i Meyre od prvog je trenutka čisti erotski odnos, lišen intelektualne srodnosti njegovih dionika; uostalom, Tomislav opisuje Meyru svom partijskom sudruhu Matku (pouzdanji Mustafa Nadarević) kao osobu koja je »politički malo ograničena, ali ima dobre grudi« (*ad lib*). Štoviše, Meyra je ne samo »politički ograničena« — što znači da je 'tipično žensko' koje za politiku ni najmanje ne mari, ali zato uživa u modi i provodima — nego



Večernja zvona (1986)

je i pripadnica tipične imućne malograđanske obitelji i kći mezimica nacionalističkog 'Zagrepčanca' (što će se smijesta angažirati u novoustoličenoj ustaškoj vlasti) koji nimalo nije sretan Meyrinim izborom bračnog partnera, a na njezinu vjenčanju s Tomislavom pojavit će se, kako je prije rečeno, ni više ni manje nego sam Slavko Kvaternik. Ipak, upravo takva, politički praznoglava, lakomisljena i svakom užitku sklona Meyra voli Tomislava svim srcem i učinit će sve, suprotstaviti se i vlastitom ocu, da ga izbavi iz zatvora kad ga uhiti ustaška policija. Njezinom zaslugom, zahvaljujući erotskoj vezi s njemačkim oficijom, Tomislav će biti prebačen u Njemačku, gdje će čitav rat provesti kao težak na imanju mjesne nacistice, sitne seksi Njemice koja će ga seksualno iskorištavati. Tomislav će to primiti nevoljko i pasti u duboku depresiju — jer umjesto da sudjeluje u epohalnoj revoluciji on je tek pastuh kojeg jaši nezajazljiva ideološko-klasna i ratna neprijateljica — ali zahvaljujući tome ostat će živ. S druge strane, Meyra će, po okončanju rata, završiti u komunističkom zatvoru gdje će ju šikanirati na razne načine i psi-

hički potpuno slomiti, da bi naposljetku skončala počinivši samoubojstvo, ne pruživši Tomislavu priliku da joj se oduži i, nakon povratka iz Njemačke, izbavi.

Brat, Rose i Meyra doživljavali su Tomislava kao nekakvog *enfant terrible* i voljeli ga, bili mu do kraja odani takvom kakav je. Mada je možda pretjerano reći da ih je iznevjerio (u široko shvaćenom, neizravnom smislu zapravo jest), Tomislav evidentno nije bio osoba njihovih ljudskih kvaliteta. Obrazovan, nadaren (studirao je arhitekturu u Münchenu), ali opterećen (komunističkom) ideologijom, intimne je individualne relacije i osjećaje prečesto gurao na stranu i u središte svog zanimanja stavljao opću stvar klasne borbe i svjetske revolucije. Tomislav je bio samoživ, samouvjeren, sujetna i znatnim dijelom egoistična osoba iz koje se prirodno razvio revolucionar čija je logika »cilj opravdava (okrutna) sredstva«, revolucionar koji je protivno direktivi Partije otišao dizati ustanak u hercegovački kraj u kojem je odrastao te hladnokrvno, posve mirne duše, doveo svog prijatelja i ko-

munističkog suborca Dimitrija (Miodrag Krivokapić) u situaciju da ubije rođenog brata (Irfan Mensur), Tomislavova starog ideološkog protivnika koji je ostao odan kraljevskoj vladi te se u ratnim uvjetima, suprotno komunistima, zalagao za taktiku čekanja (a Tomislavu je bio vrlo opasan jer je kao školovan i imućan čovjek imao velik ugled među ljudima tog kraja). Nekoliko godina poslije, kad se vrati iz Sovjetskog Saveza, gdje ga je Matko, poslijeratni ugledni komunistički funkcionar, poslao da izliječi depresiju stečenu u njemačkom zarobljeništvu, Tomislav će ponovo biti onaj stari — fizički oporavljen (po povratku iz Njemačke bio je naime posve oronuo i doveden ne samo do psihičke nego i do fizičke neprepoznatljivosti), sam sebi važan i samouvjeren do prepotencije. Dolazi u posjet bratovoj obitelji u Hercegovinu, gdje ga primi obogaljeni Dimitrije, sad komunistički glavešina okruga, i jedva dočeka da se izlaze: »jedan je Staljin« — važno zaključuje Tomislav, a Dimitrije ga baci u lance u pošalje 'višim organima' u Beograd. Tu će se ustanoviti 'nesporazum', no neposredno prije Tomislavova puštanja iz zatvora on, zahvaljujući demonstraciji superiornosti svog političkog mišljenja, dođe u sukob sa svojom nekadašnjom zagrebačkom ilegalnom vezom i uvjerenim staljinistom Čubarom (Kruno Šarić) koji ga slučajno ubije (dok je mokrio Čubar ga je gurnuo pa je fatalno lupio glavom u zid).

Iz svega opisanog i prepričanog jasno je da je Tomislav poprilično nesimpatičan lik koji je mogao računati na bezrezervnu naklonost boljih ljudi od sebe — brata, Rose, Meyre — nepolitičnih ljudi koji su zapravo pravi junaci filma. Napose Tomislavov brat i Rose, tzv. obični mali ljudi (ovdje oni to zaista i jesu, u najboljem smislu te formulacije) koji se drže podalje od 'velikih zbivanja' i svojom pozitivnom jednostavnošću i toplinom predstavljaju protutežu, tihu i ustrajnu opoziciju ne samo lijevim i desnim revolucionarima i njihovim globalnim planovima, nego i 'velikim temama' i 'velikim pričama' narativnih umjetnosti — u ovom filmu središnjem prikazu istovremeno netipične i tipične sudbine jednog komunističkog revolucionara koja sadrži elemente revolucionarnog puta Milivoja Đilasa (mlad ljevičarski intelektualac koji na početku rata počinu grijeh neposlušnosti Partiji i 'lijevih skretanja') te Andrije Hebranga (izložen nepovjerenju zbog dugotrajnog boravka u neprijateljskom zarobljeništvu, gdje, 'znakovito', nije imao odveć loš tretman; zbog optužbi za staljinizam uhićen te za boravka u zatvoru gubi život). Zaista, za razliku od *Pada Italije*, *Večernja zvona* nisu osobito fascinirana revolucijom i revolucionarima, kritički odnos spram lika Tomislava i jugoslavenske komunističke vlasti ovdje je vrlo jasan. Mirko Kovač je svoj roman napisao 1979., kad Lordanu Zafranoviću vjerojatno nije bilo na kraj pameti da ozbiljnije kritički zagrebe po revolucionarnoj predratnoj, ratnoj i poratnoj prošlosti, no 1986. kad nastaje film, društvena je situacija u Jugoslaviji sasvim različita: Tito je ne samo fizički mrtav već preko pet godina, nego se ubrzano ruši i njegov kult (*Mladina*, nakon početne konsternacije, uspješno inicira ukidanje štafete mladosti), a komunistička prošlost, s udarnom točkom u teroru prema stvarnim i potvorenim informbiroovcima i Golim otokom kao hit temom, izložena je, napose u srbijanskim medijima, drastičnim kritičkim preispitivanjima (dijelom je to smišljen napad

na Tita sa srpskih nacionalističkih pozicija, s krajnim ciljem rušenja praktično konfederalnog ustava iz 1974.; u takvoj klimi Slobodan Milošević na velika vrata stupa na političku scenu). Spojivši pravi društveno-politički trenutak s vlastitim kreativnim vrhuncom, Zafranović je polučio doista vrijedan film, jedan od najboljih koje je hrvatska kinematografija ostvarila tijekom osamdesetih.

Sinteza egzistencijalno-meditativnog i povijesno-političkog pristupa: *Zalazak stoljeća / Testament L. Z./*

U duljoj dokumentarnoj formi Zafranović se prvi put okušao 1985. srednjometražnim dokumentarcem *Krv i pepeo Jasenovca*, filmom za kojeg je u *Globusu* potkraj 1991. napisano, kao dio opreme za poznati tekst Slavena Letice o »ljudima koji su izdali Hrvatsku«, da je prikazivan pripadnicima JNA radi raspirivanja antihrvatske historije, kao što je za samog Zafranovića napisano da je pobjegao u Beč kako bi nastavio snimati nove antihrvatske filmove. *Krv i pepeo Jasenovca*, film koji nije prikazan na retrospekciji, a osobno ga nikad nisam vidio pa ni ne mogu o njemu ništa napisati, bio je priprema i uvertira za 'kapitalni' slikopis Zafranovićeve opusa, kako ga je očito on sam doživio, *Zalazak stoljeća / Testament L. Z./* (ponekad se film naziva i *Sumrak stoljeća* odnosno *Testament Lordana Zafranovića*, ili samo *Testament*). U njemu je pretenciozni autor odlučio demonstrirati svoju opsesiju zlom (on sam spominje, u crtici uz film, i ljepotu, no teško da će itko drugi u *Testamentu* vidjeti njezino tematiziranje) na omiljenom mu primjeru ustaškog pokreta i NDH, kojeg nevjesto smješta u širi europski kontekst. Dokumentarnoj arhivskoj građi (koja sadrži i niz fascinantnih prizora iz ostavštine *Hrvatskog slikopisa*, npr. rušenje zagrebačke sinagoge ili savezničko bombardiranje Zagreba i drugih hrvatskih gradova uz komentar kako su to učinili »Rooseveltovi crnci«) pridružuje inserte iz vlastitih filmova, svoja preuzetno-patetična umovanja o prirodni filmske umjetnosti i vlastite ingeniozne uloge u filmskoj i inoj povijesti svog i drugih naroda s ovih prostora, te dokumentarne prizore sa suđenja Andriji Artukoviću u Zagrebu, a kao epilog dodani su televizijski snimci krvavih stradanja u Bosni i Hercegovini tijekom nedavnog rata.

Poznato je da je *Testament* u hrvatskoj javnosti, mada ga gotovo nitko nije bio vidio, označen kao podla antihrvatska propaganda, 'kakva se od Zafranovića i mogla očekivati'. Nenad Polimac uspio se dokopati videokasete s navodnom radnom kopijom (za koju će se ispostaviti da je bila konačna, s tim da je naknadno, 1993., dodan spomenuti BiH epilog) i u *Globusu* od 10. siječnja 1992. objavio tekst u kojem daje vrlo korektan opis filma, suzdržavajući se od pre nagljenih i drastičnih političkih ocjena (u nadnaslovu teksta stoji da se u filmu »Hrvatska sistematski optužuje zbog šovinizma«, no to je konstrukcija za koju u samom tekstu nema povoda). Međutim nepunih pet godina poslije Dražen Ilinčić je u *Hrvatskom slovu* (br. 14 od 28. srpnja 1995.) objavio tekst *Prokrustova montažna postelja*, u kojem se *Testament* opisuje kao djelo čiji je »temeljni zaključak kako je Hrvatska neiskupivo kriva za grozne zločine ne samo u Hrvatskoj... nego i u cijelom svijetu, tijekom Drugoga svjetskog rata, za koje-

ga su zemlje, poput Njemačke i Italije, valjda bile samo pomagači genetske hrvatske težnje prema zlu«. Ilinčić dalje kaže i da Zafranović u epilogu sugerira »kako se hrvatski zločin 'nesmanjenom žestinom' nastavlja i dalje«, potom da »tako zlobnu povijesno-filmsku montažu sigurno već dugo nije netko potpisao«, da »upućeni gledatelj bit će zgrožen nemoralnim, i takozvanim, Zafranovićevim dokumentarizmom, spuštenim s Prokrustove montaže postelje«, te napokon da autor »organizira makabričnu ostavinsku raspravu u kojoj je neupitna jedino njegova tvrdokorna zlonamjernost«. Nijedan od ovih nadahnutih citata nema veze s činjeničnim stanjem *Testamenta* i nije drugo doli nastavak (malo)građansko-nacionalističkih impresija Škrabalove »neslužbene hrvatske javnosti« o *Okupaciji* u 26 slika.

Glavni problem *Testamenta* je Zafranovićeva tematska neumjerenost i dezorijentiranost. Najkraće rečeno, bavi se svim i svačim i pritom zaboravlja što mu je središnja tema. Koliko se da shvatiti, u središtu je pozornosti trebala biti emancipacija zla u Hrvata, politički utjelovljenog u ustaškom pokretu i napose NDH, gdje je neometano doseglo vrhunac (pri čemu se podrazumijeva, a i eksplicirano je u *Padu Italije*, da zlo nije neki hrvatski ekskluzivitet, nego da postoji u svakom narodu). Zafranović pokušava ustaše i NDH kontekstualizirati u širem europskom i svjetskom političkom kontekstu i to čini, kako je rečeno, nevjšto i shematizirano, servirajući publici arhivske snimke Mussolinija, Hitlera, zbivanja na istočnom frontu itd., prizore koje je ta ista publika mogla vidjeti bezbroj puta i koji joj ne nude nikakve nove povijesno-političke spoznaje. Uz to, posegnut će i za češkim arhivom pa će iz čistog mira, mada to s pretpostavljenom glavnom temom njegova filma nema nikakve uže veze, prikazati nacističke vojne prođore u tadašnjoj Čehoslovačkoj, odnosno stradanje čeških Židova. Dragocjenim pak snimkama sa suđenja Artukoviću, Zafranović uopće nije dorastao. Fragmenti o umornom, fizički istrošenom, ali mentalno itekako živahnom starcu koji ustrajno, s nepokolebljivim entuzijazmom, ali i cinizmom i ironijom spram optužnice i svjedoka (uključujući i preživjele logoraše Jasenovca) zastupa iste, ni za dlaku promijenjene stavove kao i u razdoblju NDH (čime anticipira sudsko ponašanje Dinka Šakića i upućuje na pomisao da je hijerarhijski više pripadnike ustaškog pokreta povezivala ne samo ideološka nego i mentalno-senzibilna srodnost), zasluživala bi (i još zaslužuje; filmski i elektronski zapisi sa suđenja su, nadam se, još uvijek na HTV-u) posebnu priču, poseban film. Kod Zafranovića se segmenti s Artukovićem koriste na najbanalniji način, ne samo da bi se povukla ridikulozna paralela s poslijeratnim suđenjem Alojziju Stepincu (kojom Zafranović ponovo manifestira netrpeljivost spram katoličke crkve u Hrvata, a vjerojatno i uopće), nego čak da bi se raskrinkale netočnosti nekih Artukovićevih sudskih iskaza (primjerice, Artuković kaže da nikad nije bio na tom i tom mjestu, a Zafranović slavodobitno demonstrira kako se, zahvaljujući filmskoj kameri, istina ne da sakriti, pa nam servira kadrove za koje narator filma objašnjava da prikazuju Artukovića na mjestu na kojem navodno nije bio, pri čemu je efekt mizeran jer današnji gledalac teško može prepoznati Artukovića iz ratnih godina, a još manje mjesto na kojem je, uvijek u skupini s drugim ustaškim duž-

nosnicima, sniman), tako da gledalac mora u čudu konstatirati kako Zafranović infantilno polemizira s mrtvim Artukovićem (!?), odnosno u tematsku strukturu filma ubacuje raskrinkavanje obrane bivšeg ustaškog ministra, što je bespočetno uplitanje u zabačene narativne rukavce koji ne pružaju bitan doprinos matici pripovijedanja (ništa čudno jer Zafranović ni ranije najčešće nije imao sposobnost razlikovanja bitnog, manje bitnog i nebitnog). Odličan je primjer Zafranovićeve banalnosti tretman antologijskih prizora Artukovićeve čežnje za sinom, kad se nekadašnji ustaški ministar, nemilosrdni provoditelj rasnih zakona koji i četrdesetak godina poslije smatra da su oni bili opravdani, prvo posve uzemiri doznajući da mu je sin došao iz Amerike i da se nalazi u sudnici, zatraži od suca da ga odmah vidi pa kad mu blagi i milosrdni predsjednik sudskog vijeća to dopusti, rasplače se pri susretu sa sinom kao malo dijete. Umjesto da tim istinski dirljivim i potresnim, znakovitim prizorima do kraja 'pusti da sami govore' i pokažu složenost ljudskog mentalno-senzibilnog sklopa koji može istovremeno sadržavati plemenite osjećaje te drastičnu bešćutnost i nemoral (i zorno demonstriraju onu čuvenu konstataciju Hanne Arendt kako ideološko-politički zločinci nisu nikakvi, vizualno lako prepoznatljivi monstrumi nego tzv. obični, često 'pristojni' obiteljski ljudi, uzorni pater familias i vjernici /npr. naivni, ograničeni i politički posve nekompetentni Stepinac u svom je dnevniku opisao Milu Budaka kao dobru kršćansku dušu/, Zafranović odmah servira svjedočenje nekadašnjeg jasenovačkog logoraša čiji je otac stradao u ustaškom logoru smrti, naratorskim komentarom eksplicitno poučavajući gledatelje kako ustaška vlast, za razliku od komunističke, nije imala razumijevanja za odnos oca i sina logoraša, kako bivšem logorašu, za razliku od Artukovića i njegova sina, nije dana prilika dostojanstvenog suodnosa s ocem. To jest točno, ali u konkretnom kontekstu predstavlja značenjsku banalnost koja uključuje moraliziranje i političku propagandu.

Poseban su pak slučaj fragmenti u kojima se pojavljuje sam autor. Meditativno raspoloženi Zafranović sipa pretenciozne 'mudre' misli o povijesti, ljudskoj prirodi i filmskoj umjetnosti, a sebe predstavlja kao iznimnu osobnost, svojevrsnog napaćenog mesiju koji je na mističan način svojim filmovima povezo hrvatsku (i jugoslavensku) prošlost i budućnost. Samog sebe vidi kao poveznicu između zla Drugog svjetskog rata i zla, u vrijeme nastanka filma, aktualnih ratnih zbivanja. Naravno, njegov je stvaralački genij pri tome neupitan.

Testament nije nikakvo antihrvatsko šovinističko ostvarenje kako bi neki htjeli, skrivajući tako vlastitu neosjetljivost ili oportunističku šutnju na nacionalističko-šovinističku histeriju koja je dominirala hrvatskim političkim i kulturnim prostorom u prvoj polovici devedesetih. Jednostavno, riječ je o slabašnom uratku autora koji je i prije pokazao da nema ni 'izvoran' ni 'stečen' dokumentaristički dar, da je narativno nekompetentan (*Testament* naravno jest narativan film) te da ga krasi u svakom pogledu pomaknuta logika; no ne toliko pomaknuta da bi Hrvate i Hrvatsku pakosno potvorio za 'svjetske zločine', kako mu primjerice imputira Dražen Ilinčić.



Haloo — praznik kurvi (1988)

Rezime

Lordan Zafranović vrlo je osebujna pojava hrvatske filmske povijesti, nedvojbeno njezina najkontroverznija osobnost. Njegovi su filmovi najčešće izazivali ili neumjerene pohvale ili potpuno obezvrjeđivanje, a ni danas se nije mnogo promijenilo. Igor Tomljanović u *Globusu* otpisuje sve njegove dugometražne filmove kao bezvrijedne i poručuje da bi se Zafranović eventualno mogao korisno angažirati u oskudnoj hrvatskoj pornografskoj produkciji, a Jurica Pavičić u *Jutarnjem listu* 'diplomatski' hvali njegove rane kratkometražne filmove i ultimativno kudi cjelovečernja ostvarenja. S druge strane u prestižnoj *Oxfordovoj povijesti filma* (*The Oxford History of Film*) Zafranović je proglašen najtalentiranijim jugoslavenskim autorom u generaciji koja je došla poslije Petrovića, Makavejeva i ostalih crnovalovaca, a *Okupaciji u 26 slika* i *Večernjim zvonima* daje se epitet *magnificent films* (veličanstveni filmovi). Na domaćem tlu, u *Hollywoodovoj* anketi najboljih hrvatskih filmova i redatelja, Vladimir Sever stavlja (bez individualnog poretka) *Okupaciju u 26 slika* i Zafranovića među deset najboljih filmova odnosno pet najboljih redatelja, Vlado Ercegović isto ostvarenje uvrštava na šesto mjesto svoje liste filmova, a Dada Zečić Zafranovića na treće mjesto liste redatelja. Od ostalog 41 anketiranog kritičara, nijedan nije uvrstio Zafranovića ili neki njegov film (u konačnom zbroju *Okupacija u 26 slika* završila je na 36. mjestu od 79 filmova koje su kritičari istaknuli tijekom ankete, a Lordan Zafranović na 15. od 25 redatelja koji su dobili glas/ove/, što se ne čini lošim s obzirom na snažan animozitet koji u hrvatskoj stručnoj filmskoj javnosti već dva desetaka godina vlada prema Zafranoviću).

Uzrok slabog Zafranovićeve statusa među domaćim stručnjacima ponajprije leži u njegovu evidentnom, u ovom tekstu mnogo puta isticanom, pomanjkanju narativnih (dramaturških, karakterizacijskih) osnova. Kako je hrvatska filmskokritičarska struka oduvijek bila obilježena popriličnom konzervativnošću, koja je kulminirala potkraj osamdesetih i u devedesetim godinama (v. Damir Radić: Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 14/1998, str. 23-31), a kvalitetno narativno utemeljenje djela jest ključni zahtjev konzervativaca (karakterističan je iskaz Jurice Pavičića u *Playboyjevoj* anketi o Miroslavu Krleži i njegovu djelu, provedenoj među trendov-

skom mlađom književnom grupacijom, tzv. FAK-ovcima, gdje kaže otprilike da je njemu /Pavičiću/ narativna konstrukcija bit djela, a sve ostalo da služi samo pukom povezivanju narativnih točaka), onda je jasan dominantno negativan odnos prema narativno inferiornom Zafranoviću. Zafranovićev neosporan stilsko-ugodajni dar pritom se uglavnom ignorira, ili se, kad je to nemoguće, isključive zasluge pripisuju snimateljima njegovih filmova, kao što je to učinio Igor Tomljanović u spomenutom tekstu u *Globusu*. Hrvatska kritičarska struka nije samo estetski, nego i senzibilno-svjetonazorski konzervativna, stoga njoj ni Zafranovićeve temeljna sklonost motivima seksa i nasilja nije nimalo poticajna ni intrigantna, nego štoviše može biti i odiozna, ili bar neugodna.

Zafranović je autor koji je bitno obilježen tzv. mediteranskim filmskim krugom, njegov opus prirodno je povezan s onima Fellinija, Viscontija, Pasolinija, Bertoluccija. Dijele slično podneblje, sličan ambijent, slične sklonosti prikazu egzistencijalnih praznina, erotskom, dekadentnom, grotesknom, violentnom, pri čemu Zafranovića formula eros + thanatos posebno veže s Pasolinijem i Bertoluccijem, s kojima dijeli i orijentaciju k političkom filmu, a u tom se smisli može pridodati i Liliana Cavani sa svojim *Noćnim portirrom*, naravno i Viscontijev *Sumrak bogova*, u manjoj mjeri *Vrt Finzi-Continijevih* Vittoria De Sice, u još manjoj Fellinijev *Amarcord*. U kontekstu hrvatske kinematografije, svojevrstni je Zafranovićev (uglavnom superiorni) srodnik, također Mediteranac (i Dalmatinac) Vatroslav Mimica, koji se u znatnom dijelu svog opusa također bavio (ratnim i univerzalnim) zlom te je također autor izrazito sklon egzistencijalističko-meditativnom pristupu i tzv. estetiziranom stilu s bitnim natruhama naturalističkog i grotesknog; potonje osobine Zafranovića povezuju s još jednim Dalmatincem (i otočanim), također u najvećem dijelu opusa superiornim mu Antom Babajom. Na jugoslavenskom prostoru, najveći je Šoltaninov srodnik Crnogorac Živko Nikolić, podjednako kontroverzan autor koji sa Zafranovićem dijeli mediteransku ambijentaciju, erotiku, nasilje, ekscentričnost i narativnu neumješnost.

Osobno, Lordana Zafranovića smatram dobrodošlom pojavom hrvatske kinematografije, bez koje bi ova filmska sredina bila bitno, ako ne siromašnija a ono sterilnija. On je prvi i za sad jedini hrvatski filmaš koji je sustavno i izrazito eksploatirao erotsko-violentnu tematiku, a koliko god mu to mnogi u Hrvatskoj uzimali kao neoprostivo zastranjenje, njegov obračun s ustaškom prošlošću i avertima rasizma suštinski je zapravo slijeđenje novozavjetne pouke i poruke o trunčici u tuđem oku i brvnu u vlastitom. Ako je potonjom orijentacijom politički profitirao, a jest, ne treba mu to uzeti za neki veliki grijeh. Časnih ljudi poput Kreše Golika i Ante Babaje na ovim prostorima (i šire) ionako nikad nije bilo u izobilju pa zašto bi Zafranovićevo korištenje podudaranja vlastita svjetonazora i vladajuće ideologije bio veći grijeh nego recimo ono Zrinka Ogreste (spominjem Ogrestu, a ne Tomislava Radića, Branka Schmidta ili Jakova Sedlara, jer Ogresta je, poput Zafranovića, kreativno znatno relevantniji autor od navedenih). Uostalom, Zafranovićeve političke dosljednost simpatičnija je od konvertitstva npr. Vladimira Tadeja ili Veljka Bulajića.

Lordan Zafranović nije bio prisutan u hrvatskoj kinematografiji devedesetih, ali njegov je utjecaj primijećen u dva filma koja su bila u središtu javnog zanimanja. Prvi je katastrofalan dokumentarac Nenada Puhovskog *Graham i ja*, koji se svojim pretencioznim i posve neutemeljenim povezivanjem autorove osobe i glavne teme filma (uključujući patetične narcisoidne zaključke koje autor izriče o sebi) doima kao mlađi, manji i slabiji brat *Testamenta* (može se primijetiti da ga i grozne slike nasilja na jedan način povezuju sa Zafranovićevom poetikom), dok je drugi *Dubrovački suton* Željka Senečića, izrazito zafranovićevsko ostvarenje dubrovačke ambijentacije, 'estetiziranog' stila, erotike (kupanje nage Mihaele Kezele u moru jamačno ima veze s morskim obnaživanjem Ene Begović u *Padu Italije*), nasilja i drastične narativne nekompetentnosti, usput rečeno manje loš film nego što ga prati glas, a dojam bi bio još povoljniji da ga ne snižavaju dvije stupidne završne sekvence. Bolje tragove Za-

franovićeva naslijeđa moguće je na općoj razini naslutiti u možda najboljem hrvatskom filmu proteklih deset godina, Nolinom *Nebo, sateliti*. Premda je u hrvatskom kontekstu taj film lakše dovesti u vezu s poetikom Vatroslava Mimice, a ionako su mu svjetske spona (Tarkovski, Kubrick) znatno važnije, Zafranovićeva sklonost izrazitoj vizualnoj stilizaciji, snažnim ratnim prizorima, erotičnom obnaživanju, općem senzacijskom pristupu, svakako ima s njim nešto zajedničko.

Kao što sam napisao u *Vijencu* neposredno nakon održane retrospektive (v. Damir Radić: *Erotika i nasilje*, br. 176 od 30. studenog 2000., str. 36) i kao što iz cijelog ovog teksta jasno proizlazi, Lordan Zafranović nipošto ne ide u red kreativno ključnih hrvatskih filmskih autora, ali njegova poetika ima intrigantnih i poticajnih sastojaka, njegov opus pruža dva zasigurno antologijska ostvarenja (*Poslije podne / Puška!*; *Večernja zvona*) i to mu jamči nezaobilazno mjesto na zemljovidu hrvatske slikopisne povijesti.

Filmografija Lordana Zafranovića

1961. *Nedjelja* (Kinoklub Split, Split)
 1962. *Splite grade* (Kinoklub Split, Split)
 1963. *Dječak i more* (Kinoklub Split, Split)
Priča (Kinoklub Split, Split)
 1964. *Dnevnik* (Kinoklub Split, Split)
Noć i dan (Kinoklub Split, Split)
 1965. *Dah* (Kinoklub Split, Split)
Sunce (Kinoklub Split, Split)
...2, 6, 3... Arija... 4, 1, 5... (Kinoklub Split, Split) *Koncert* (Kinoklub Split, Split)
Proizvađač Ranko (Kinoklub Split, Split)
Živjela mladost, igr. (Zagreb film, Zagreb)
 1966. *Sunčano — Djevojka i apsurd*, igr. (Kinoklub Split, Split)
Kišno — Nevina subota, igr. (Kinoklub Split, Split)
Maestral (Kinoklub Split, Split)
 1967. *Ljudi (u prolazu)*, dok. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1968. *Poslije podne (puška)*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Dan i noć, dok. (Zagreb film, Zagreb)
 1969. *NEDJELJA*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1971. *Ave Marija*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Prvi valcer, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Mora, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1972. *Antiqa*, dok. (Adria film, Zagreb)
Predgrađe, igr. (RTV Beograd, Beograd)
 1973. *KRONIKA JEDNOG ZLOČINA*, igr. Omnibus (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Zavnoh, dok. (Adria film, Zagreb)
 1974. *San (De natura sonoris)*, dok. (Adria film, Zagreb)
Rad zida grad, dok. (Adria film, Zagreb)
 1975. *MUKE PO MATI*, igr. (Jadran film, Zagreb)
 1976. *Zagrebački velesajam*, dok. (Jadran film, Zagreb)
 1977. *Gosti i radnici*, igr. (Zagreb film i RTV Zagreb, Zagreb)
Zavičaj — Vladimir Nazor, dok. (Slavica film, Split)
OKUPCIJA U 26 SLIKA, igr. (Jadran film, Zagreb)
Osmi kongres Saveza udruženja boraca narodnooslobodilačkog rata Jugoslavije, dok. (Filmske novosti, Beograd)
 1980. *Slobodna interpretacija*, dok. (Jadran film, Zagreb)
Zagreb živi s Titom, dok. (*)
 1981. *PAD ITALIJE*, igr. (Jadran film, Zagreb; Centar film, Beograd)
 1983. *Krv i pepeo Jasenovca*, dok. (*)
 1984. *UJED ANDELA*, igr. (Marjan film, Split)
 1985. *Mare Adriaticum — Jugoslavija*, dok. (*)
 1986. *VEČERNJA ZVONA*, igr. (Jadran film, Zagreb; Jugoart, Zagreb; Montenegroexport, Nikšić)
 1988. *HALOA (ALOA) — PRAZNIK KURVI*, igr. (Jadran film, Zagreb; Televizija Zagreb, Zagreb)
 1994. *THE DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z. / ZALAZAK STOLJEĆA (TESTAMENT L. Z.)*, dok./igr. (Televizija Zagreb / *)
 1995. *MA JE POMSTA / OSVETA JE MOJA*, igr. (Češka televizija, Heureka Productions, AB Barrandov Co.)

(Priredio H. T-ć)

(Izvori: 25 godina Kinokluba »Split« od 27. ožujka 1952. do 27. ožujka 1977., katalog; *Filmografija Jugoslovenskog filma (I-IV) 1945-1990.*, Institut za film, Beograd; *Internet Movie Database* — <http://us.imdb.com/>)