

Slaven Zečević

Put do *Opsade* – dugometražni igrani filmovi Branka Marjanovića

Među autorima hrvatskih igranih filma 1940-ih i 1950-ih mnogi su nepravедno zanemareni (npr. Šime Šimatović), a među njima posebno mjesto zauzima Branko Marjanović, jedan od osnivača institucionalizirane kinematografije u Hrvatskoj, utjecajan filmski pedagog i bliski suradnik Oktavijana Miletića, Nikole Tanhofer, Tee Brunšmid i Radojke Ivančević, danas najpoznatiji kao istaknuti filmski dokumentarist. Autor studije analizira njegov doprinos hrvatskom igranom filmu – od suradnje na Miletićevom *Lisinskom*, preko samostalnih režija – filmova *Zastava* iz 1949, *Ciguli Miguli* iz 1952. te *Opsada* iz 1956, u kojoj se najbolje mogao vidjeti Marjanovićev redateljski potencijal. Djelujući u igranom filmu u vrijeme kada su država i vladajuća ideologija vršile najrazličitije pritiske na filmsko stvaralaštvo, Marjanović je pokušavao istražiti mogućnosti filmskog medija i specifično filmskog pripovijedanja pa njegovi igrani filmovi itekako zaslužuju ponovna gledanja i analize.

Izgubiti se među malo više od tridesetak dugometražnih filmova, koliko je u hrvatskoj kinematografiji snimljeno 1950-ih, čini se da ipak nije osobito teško – to potvrđuje malen broj tada snimljenih filmova koji i danas imaju svoj medijski ili prikazivački život. Ipak, često navođenje istih filmova kao obrazac uspostavljanja hrvatske kinematografije pedesetih (i njenih pripovjednih dometa) čini se katkada nepravедno, osobito znamo li da ta selekcija izdvaja malen broj primjera.

Vjerujem da je zahtjevan posao uvjeravati današnjega gledatelja u moguće vrijednosti, primjerice, filmova Šime Šimatovića, osobito ako potencijalni gledatelj krene s filmom kao što je *Naši se putevi razilaze*, čija bi proklamatorska pompoznost i izvedbena slabost mogla privući samo štovatelje “otpadnih” filmova, no tvrditi da taj film nema barem osnovnu dokumentarnu vrijednost bilo bi krivo. Šimatović, kao i ostali redatelji čiji je trag donekle izbljedio, zahtijeva selektivan gledateljski pristup: pri usvajanju njihovih filmova gledatelj mora biti spreman na neka odricanja, a ovisno o vlastitim gledateljskim zahtjevima može sam odlučiti koji se strukturni dio može odbaciti kao sekundaran za prihvaćanje djela.

Marjanović – suosnivač kinematografije

Ako u povijesti hrvatske kinematografije postoji redatelj pri čijoj je revalorizaciji potreban takav selektivan pristup, onda je to Branko (M.) Marjanović, jedan od osnivača hrvatske kinematografije, te u njenim formativnim godinama svakako velik pedagoški utjecaj na mlade filmaše. Povijesna vrijednost Branka Marjanovića ne umanjuje činjenicu da njegovi filmovi prikazuju redatelja čija je izvedbena vještina neusporedivo veća od vještine njegovih tadašnjih kolega, no Marjanović je k tome odabrao put usporediv s putem kakvog nadahnutog studijskog redatelja njemačke, američke ili francuske kinematografije, redatelja čiji filmovi potvrđuju da “slika ne odgovara uvijek riječima”. Marjanović, dakle, pokušava uklopiti nemiran duh istraživača mogućnosti slikovnog uobličavanja priče s prohtjevima tadašnjih kulturnih ciljeva.

U prvoj sceni Marjanovićeva filma *Zastava* iz 1949, glavna junakinja, balerina Marija – Meri (Sonja Kastl), tumači mladim balerinama kako “Pravi umjetnik iz života crpi pobude za svoju umjetnost. I samo tako može stvarati trajna i vrijedna djela”, no gledatelj već u sljedećoj sceni kojom započinje retrospekcija glavne junakinje, brzo ustanovljuje da je takav pompozan dijalog bez očekivanog prezentacijskog uporišta, da oblik konačnog filma nije “podlegao” dominaciji propagandnih zahtjeva filma, te da stilski postupci u filmu često odvlače pažnju od samih prikazanih događaja. Gledatelju je jasno da redatelj *Zastave* ne vjeruje u prikazivanje stvarnosti bez čvrstog utjecaja na način i oblik prikazivanja tog “života”, te da se umjetnik, kakvog Marjanović utjelovljuje, može nadahnjivati svime što postoji, ali da zadržava pravo kontrole nad prikazivanjem tog života.

Neovisno o tome što njegovi likovi govore ili rade u filmovima, Marjanović se postavlja na poseban kolosijek, čiji je primarni cilj formalno istraživanje, koje se može, a i ne mora ujediniti s onim što se prikazuje.

Više je od 50 godina otkad je Branko Marjanović, jedan od osnivača onog što smatram sustavnim uspostavljanjem hrvatske kinematografije, predstavio tadašnjoj publici svoj dugometražni igranofilmski prvijenac, film

Zastava. Maknemo li pri ponovnom gledanju Marjanovićeve filma one (priповjedne) elemente čija je jedina funkcija bila podržavati ideološke zahtjeve države u traženju svog identiteta u najpopularnijoj umjetnosti 20. stoljeća – dakle filmu – uz svu produkcijsku i izvedbenu nesigurnost nameće se prosudba ili zaključak da osoba (sa svojim suradnicima) koja je stajala iza tog filmskog projekta posjeduje ako ništa drugo zanatsku vještinu uprizoravanja koja nije bila tipična za njegovu epohu. U to uključujem i film *Lisinski* redatelja Oktavijana Miletića, na kojem je suradnik bio i Branko Marjanović u ulozi jednog od autora knjige snimanja (uz Miletića i Milana Katića), zatim “vodstva proizvodnje i montaže snimaka”, kako je navedeno na samoj uvodnoj špici filma, a koji ne posjeduje naznake izvedbene (osobito slikovne) razigranosti kakvu nalazimo u *Zastavi*, nekoliko godina kasnije.

Vjerujem da se u *Lisinskom* nije ni stvorila potreba odmaka od željenog pripovjednog i izvedbenog okvira, ali ni krajnja funkcija filma *Zastava* nije bila prikazivanje autorskog nadahnuća redatelja Marjanovića, koliko kompetentno i vješto predstavljanje željene priče publici. Pa ipak, u *Zastavi* pronalazimo primjere odmaka ili bolje rečeno neobične slikovne razigranosti, koja neovisno o razlogu svojeg nastanka (npr. kod montažnih rješenja to je mogućnost izvlačenja maksimuma iz snimljenog materijala, ograničenog nedostacima produkcije ili izvedbe) potvrđuje da Marjanović vješto nadilazi ograničenja s kojima je suočen, uključujući i ona vlastite režijske izvedbe.

I kod *Lisinskog*, barem dvije od tri Marjanovićeve funkcije – knjiga snimanja i montaža – zahtijevaju osnovno filmsko znanje pretvorbe scenarijskog predloška u vizualnu pretpostavku kako bi ta filmska cjelina trebala biti režijski izvedena, odnosno uobličena, te potom kako od tih snimaka izgraditi montažni niz koji će podržati osnovne zahtjeve prvobitnog (nefilmskog) teksta.

Čini se da je osnovna uloga Marjanovića u svakom projektu, suradničkom ili svom režijskom, bila u mogućnosti nadilaženja “zadanog značenja”, da krajnji (politički) cilj scenarijskih predložaka, može egzistirati usporedno s redateljevim oblikovateljskim zahtjevima, a da uspješnost takve simbioze bude najmanje štetna za obje strane. Koliko je to uspješno Marjanović uspostavljao, ili da li je uopće moguć takav odnos unutar filmske cjeline, najbolje je vidljivo iz tri dugometražna igrana filma, koliko ih je Marjanović u svojoj karijeri snimio. Time ne želim biti nepravedan prema ostalom Marjanovićevu djelu, osobito

dokumentarističkom, no, igrani je film bio dominantan Marjanovićev izbor 1950-ih.

Marjanovićev dugometražni prvijenac *Zastava* iz 1949, koji se zbog svog autorskog sastava ekipe i tehničke osnove (Škrabalo, *Između publike i države*, 1984, str. 138-140) uvijek činio hrvatskijim početkom poslijeratne hrvatske kinematografije, od službenog prvijenca *Živjeće ovaj narod* (redatelja Nikole Popovića iz 1947), po svojem se sadržaju nije posebno izdvajao od bilo kojeg drugog programatskog filma mlade kinematografije. Priča o plesaćici koja spoznavši brutalnost ustaške države odluči pobjeći u partizane nije u sebi davala velike mogućnosti drugačijeg tumačenja od onoga što je scenarijski predložak predstavljao, nešto što će Marjanović već u svom drugom dugometražnom filmu radikalno promijeniti.

Ideju da se svi društveni slojevi, od radnika i omladine do umjetnika, ujedineju u zajedničku borbu protiv zla, Marjanović je već usvojio radeći na Miletićevu filmu *Lisinski*, no drugačije političke okolnosti daju Marjanovićevu filmu i drukčiji predznak. Dok su i u *Lisinskom*, i *Zastavi*, glavni likovi iz glazbeno-scenskog kulturnog kruga (doduše ne i na istoj autorskoj razini u hijerarhiji kulturnih djelatnika), kod Miletića se glavni junak, hrvatski skladatelj Lisinski, čini tek nemoćni svjedok povijesti koji svojom glazbom želi nadahnuti novi val hrvatskog domoljublja; u Marjanovićevom filmu se glavna junakinja, balerina Marija, mora suočiti i boriti s vlastitom nemoć, kako bi djelovala nepredvidljivo, od onoga što okolina očekuje od nje (npr. da postane još jedna ljubavnica ustaškog časnika). Ta dva filma sasvim drugačije postavljaju odnos prema ljudskoj neodlučnosti i nemoći.

No, vrijednost filma *Zastava* (ili *Lisinski*) nije u tumačenju dvojbi glavne junakinje, već u onome što vidimo, u načinu kako je ta za hrvatsku kinematografiju pionirska cjelina slikovno oblikovana.

Već je napomenuto da su na *Zastavi* mnogi utjecajni hrvatski filmaši započeli ili potvrdili svoj status unutar mlade kinematografije. Od onih čija se imena nalaze i na Miletićevom *Lisinskom*, osim Marjanovića treba svakako spomenuti scenografa Vladimira Žedrinskog, te voditelja gradnje Marijana Kopajtića kao suradnike koji su utjecali i na slikovni identitet *Zastave* (s tim da ne treba zaboraviti ni ing. Alberta Pregernika, koji je bio suodgovoran za zvuk na oba filma). Kao najbliži stilski Marjanovićevi suradnici (na sva tri dugometražna filma), zbog svog neupitnog utjecaja na slikovnih rješenja, nameću se snimatelj

Nikola Tanhofer i montažerka Radojka Ivančević (kasnije Tanhofer), jer kroz sva tri filma održavaju (ili podržavaju) Marjanovićev pristup filmu kao slikovnom igralištu, čak i onda kada čvrstoća pripovjedne prohodnosti biva krajnje narušena. Nije krivo smatrati režijsku karijeru Nikole Tanhofera svojevrsnim nastavkom Marjanovićeve opsjednutosti slikovnim rješenjima, s tim da je Tanhofer od svog prvijenca *Nije bilo uzalud* pokazao pripovjednu sigurnost i vještinu kakvu Marjanović nije nikad postigao, a možda mu do nje nije bilo ni stalo.

Osim Nikole Tanhofera i Radojke Ivančević, na *Zastavi* se pojavljuju i imena Tee Brunšmid, Vladimira Tadeja, Mila Cipre itd.; svi oni ostavljaju jasan trag u hrvatskoj kinematografiji, iako je po opsegu stvaralaštva teško nadmašiti ulogu muzičkog voditelja kakvu je imala Tea Brunšmid, osobito u animiranom filmu. Scenarist filma, Joža Horvat, pojaviti će se u istoj ulozi i na sljedećem Marjanovićevu filmu, ali će problemi oko toga filma utjecati na njegov odmak od bavljenja filmom.

U usporedbi s ostala dva dugometražna djela Branka Marjanovića, filmovima *Ciguli Miguli* (1952) i *Opsada* (1956), *Zastava* se čini najviše opterećena produkcijskim zahtjevima, što je razumljivo jer snimljen u vremenu ustanovljavanja produkcijskog sustava, no nužnost postavljanja filma u ulogu poželjne umjetnosti za puk, odražavala se na strpljenje koje je omogućavalo da se ne gleda na vrijeme produkcije ako će konačan rezultat odgovarati smjernicama iz političkog vrha.

Slikovna razigranost

Uspoređujući i na oblikovnoj razini, *Zastava* je drukčiji film, jer dok se u njemu može prepoznati utjecaj klasičnog razdoblja nijemog filma, vjerojatno njemačkih filmova iz vrhunca razdoblja (prepoznatljivo i u Tanhoferovim filmovima, što donekle podržava tumačenje većeg utjecaja Tanhofera na slikovno u Marjanovićevim filmovima, nego obratno), ostala dva filma naglašavaju svoju pripadnost klasičnom narativnom filmu, na neki način najviše po izostanku naglašenije montažne razigranosti u korist "lutajuće", pokretne kamere (naravno, opet povezujući filmove s njemačkim autorima s vrhunca nijemog razdoblja, poput Murnaua).

Tri sekvence možemo izdvojiti u *Zastavi* kao dobar primjer slikovne razigranosti. To je svakako sekvenca kojom počinje retrospekcija glavne junakinje, u kojoj se, nakon prikazivanja završetka baletnog nastupa (u okviru kran-



Ciguli Miguli

ske vožnje kroz izmjenjujuće kazališne zavjese i kulise promatramo naznaku usputnog života sa nenastupajuće strane pozornice), prizorno premještamo u svlačionicu mladih balerina. Njihov neobavezan dijalog o ljubavi, romantici i hrani film prikazuje kao dinamičan niz u kojem se izmjenjuju kratki kadrovi žive dubinske mizanscene, replike koje završavaju brišućim panoramama naglašavajući živost dijaloga, potpuno nemotivirajuće vožnje čija je privlačnost u pokazivanju osnovne slikovne moći filma kao medija, itd., narušavajući pretpostavljeni odnos između oblika i sadržaja, ali i način komentara situacije koju promatramo, koja za film nema tu važnost, kakve imaju scene s "ozbiljnijim" predznakom.

U sekvenci kada mladi ilegalci otimaju ustaškim vojnicima zastavu (iz naslova filma), izloženu, zajedno s njihovim mrtvim kolegama na gradskom trgu kao simbol pobjede ustaške vojske, Marjanović primjenjuje drukčije slikovno rješenje, gotovo sigurno zbog snimanja izvan studijskih okvira, pa scenu ne razrađuje temeljito već kroz nekoliko po ugođaju dokumentarističkih kadrova, da bi potom nastavio sekvencu otimanja zastave u izvedbenoj "sigurnosti" potjere po gradskim ulicama, kao povratak u kontrolu pripovjedne jasnoće, u kojoj jasno može odrediti gdje i kako sve mora biti ustrojeno. Tih nekoliko kadrova pomutnje oko otimanja zastave prikazuju da Marjanović razumije vrijednost izravnosti materijala s jačim dokumentarističkim predznakom, osobito uklopljenih u dotjeranu okolinu studijskih snimaka (a ne treba zaboraviti da je Marjanović imao autorskog iskustva u ratnom dokumentarizmu, te da se potpuno posvetio dokumentarizmu nakon napuštanja forme igranog filma), ali da ih smatra odmakom od željenog oblika za



Opsada

svoje igrane filmove.

Treća sekvenca je ona u kojoj Marija konačno odlučuje da napusti karijeru balerine, osobito dio sekvence u kojoj joj pozli od prodornog pogleda ustaškog časnika (Antun Nalis, u jednoj od mnogih uloga negativca) koji joj u filmu iskazuje naklonost. Ova montažna minijatura, u kojoj se brzo izmjenjuju pogledi časnika i balerinini okreti, prvo duži kadrovi, pa sve kraći do filmskog kvadrata (uklopljena su, na kraju, i kratka pretapanja – dvostruka ekspozicija na njen subjektivni kadar loža, snimljenih u nakošenom kadru s nepravilnom panoramom), iako kratkog trajanja, nedvojbeno je učinkovita kao sugestija kriznog trenutka u njenom životu. Takvih montažno-režijskih rješenja, kao zalutalih iz ruskih montažnih eksperimenata, ne nalazimo u ostalim Marjanovićevim igranim filmovima (iako i na njima surađuju, u istoj ulozi, montažerka Radojka Ivančević te snimatelj Nikola Tanhofer), što vjerujem više govori o drukčijim produkcijskim uvjetima tih filmova, kao i Marjanovićevom napuštanju nekih filmskih postupaka čiji su korijeni u filmovima iz 1920-ih.

Sljedeći Marjanovićev film, *Ciguli Miguli* iz 1952, doživio je oprečnu sudbinu od filma *Zastava*. Dok su na *Zastavu* tadašnji vlastodršci vjerujem gledali s osjećajem uspjeha nove države, film *Ciguli Miguli* suočio ih je sa (za to doba) neočekivanom razinom slobodne zafrkancije na račun te i takve vlasti. Koliko god film danas izgledao naivno u kritičnosti prema vlasti (dijalozi poput “ak’ je i za socijalizam, to je preveć”, polucilindar kao simbol buržoazije...), ne smatram čudnim što je tadašnja vlast stvorila od filma prvi veliki filmsko-politički problem, jer je scenarist filma Joža Horvat napisao sasvim jasnu “sprdnju” s primitivnim i neobrazovanim predstavnicima nove

vlasti, koji ostaju nemoćni u sukobu sa čvrstim zidinama brbljive i sumnjičave hrvatske (malo)građanštine (više u Škrabalo, 157-160).

Marjanovićev film čini se kao jedan od rijetkih hrvatskih filmova klasičnog razdoblja koji bi uz stanovite promjene bio pogodan za prebacivanje u današnje doba, s uvjerenjem da niti jedna vlast ne bi ostala imuna na takvu kritiku, iako ne bi potegla te za javnost nevidljive mehanizme kakvima je bio izložen Marjanovićev film. Nažalost, to je utjecalo na malu gledanost filma, iako smatram to bolje ostvarenom kritikom na račun većine nas nego recimo što je to Golik ostvario u svojim filmovima s kraja 1960-ih (a da ne govorimo o Marjanoviću kao zanimljivijem redatelju). Za razliku od *Zastave*, *Ciguli Miguli* je većinom studijsko ostvarenje (točnije, većina je objekata izgrađena, ne nužno i u interijeru, a scenograf je Zdravko Gmajner), koje je sasvim dobro prikazivalo rastuću produkcijsku moć tadašnje kinematografije. Takvi su produkcijski uvjeti omogućili filmu (ili filmovima) da imaju privid bogatstva jačih kinematografija od hrvatske, kao što su omogućili vještijim redateljima da takve produkcijske mogućnosti okrenu u korist filma.

Vjerujem da je na filmu *Ciguli Miguli* odnos između Marjanovića i snimatelja Nikole Tanhofera došao u prvi plan, s tim da se Tanhoferov utjecaj ovdje čini većim nego u ostala dva zajednička ostvarenja. Takav snimateljski pristup filmu vidljiv je od samog početka, jer se već u uvodnoj sekvenci prikazuje sva raskoš kombinacija pomaka kamere, od kranskih vožnji do lutajuće kamere po pročeljima kuća na gradskom trgu, na kojem dominira spomenik imaginarnom glazbenom velikanu Ciguliju Miguliju. Marjanović i Tanhofer ne propuštaju priliku što češće koristiti prostorne mogućnosti trga kako bi pomakli svoju kameru, a – kao što je pokazao i u *Zastavi* – Marjanović ne smatra da treba postojati poseban motiv kako bi učinio kakav stilistički odmak. Dobar primjer za to je nepravilna, nakošena panorama u sceni pijanstva voditelja svih sukobljenih glazbenih skupina, kojom redatelj naglašava to pijanstvo. Marjanović uzima efektnija slikovna naglašavanja kako mu odgovara, pojačavajući dojam igre kod samog gledatelja.

Kao i *Zastava*, i ovaj Marjanovićev film priziva modele drugih kinematografija, recimo humorna ostvarenja njemačke predratne kinematografije, njemačke filmske razbibrige iz 1930-ih, iako je upitno da li je Marjanović ikad vidio te filmove, kao i američke šašave komedije istog



Zastava

razdoblja (što bi dijelom otkrio uvid u zagrebački, odnosno hrvatski predratni i ratni filmski repertoar s kojim je Marjanović, odnosno njegov otac imao profesionalnog kontakta). Pripovjedni odmaci s direktnim obraćanjem u kameru, razgovor likova s naratorom filma, te cijela postavka o sukobu pjevačkih društava s novim kulturno-prosvjetnim referentom Ivanom Ivanovićem (ruski prizvuk njegova imena u filmu često služi kao motivacija za njegove rigorozne i očajničke pokušaje), pomak je kakav tadašnja vlast nije bila spremna prihvatiti, jer je smatrala da osim kritičnošću film privlači pažnju i neuobičajenim filmskim postupcima, te da ciljanog socijalističkog gledatelja ne treba opterećivati dodatnim značenjima. Film *Ciguli Miguli* predstavljao je sadržajni i oblikovni problem. Sam lik Ivana Ivanovića čini se usporediv s Lubitshevom *Ninočkom*, s tim da Ivanović nikad ne popušta. Elementi mjuzikla koji se katkad provlače kroz film, osobito u usporednoj i ne osobito dobro provedenoj priči o gradskom paru, svojevrsnom lokalnom odgovoru na Romea i Juliju, iako dodatno obogaćuju pripovjedno ionako preopterećen film (kao i cijela priča o sukoba voditelja gradskih glazbenih skupina s lokalnim briačem – opernim pjevačem), doimlje se kao pokušaj pretjerane narativne višeslojnosti.

Iako Marjanović u filmu pokušava kontrolirati sve razine priče, ta pretrpanost najviše dolazi do izražaja u završetku filma, kada na otvorenje gradskom doma kulture Ivanović pozove gostujuće glazbenike jer ih smatra boljima od gradskih. Ujedinjavanje gradskih glazbenih skupina, pokušaji omladinaca da spriječe dolazak gostujućih glazbenika, sam završni govor Ivana Ivanovića, te još nekoliko usputnih motiva, u konačnici se pokazalo obi-

ljem suviše zahtjevnim za Marjanovića, kojem napuštanjem pripovjedne jasnoće da bi udovoljio za njega i u tom trenutku zanimljivijem elementu filma, učestali je način djelovanja. Sve pripovjedne mane filma *Ciguli Miguli*, kao i filmova *Zastava* te *Opsada*, ne umanjuju posebitosti slikovne imaginacije prisutne u tim filmovima. Pedesetih, jedino Mimičin film *Jubilej gospodina Ikla* iz 1955. dijeli s Marjanovićevim filmom *Ciguli Miguli* sklonost parodiji (ne i sklonost slikovnim eskapadama), no Mimica radi siguran odmak smještajući priču na kraj 1920-ih, te izabравši za glavnog junaka škrtog industrijalca cipela, koji u usporedbi sa stanovnicima Marjanovićeve gradića zavređuje sve što mu se dogodi u filmu.

Posljednji Marjanovićev dugometražni igrani film je *Opsada* iz 1956, začudno, ali nakon filma *Zastava* jedini u tom razmaku od sedam godina koji se vraća ratnoj tematici borbe ilegalaca, odnosno partizanske borbe, a što dobro primjećuje Škrabalo u svojoj knjizi (*Škrabalo*, 1984: 186). Film je prema svjedocima prošao nezapaženo, što mu je dodatno onemogućilo daljnji prikazivački život. Ali i predznak partizanskog filma u povijesnom je sagledavanju *Opsadi* sigurno stvorio nepoželjne konotacije, jer rijetki su slučajevi da filmovi iz partizanskog života prolaze dobro u izborima izuzetnih hrvatskih filmskih ostvarenja, osim ako u filmovima nije naglašeniji analitički pristup moralnoj pozadini partizanske borbe (kao što su rani filmovi Antuna Vrdoljaka ili Mimičin *Prometej s otoka Viševice*) od uobičajenog afirmativnog pristupa.

Takav gotovo neprimjetan izlazak iz dugometražnog filma, vjerujem da je za Marjanovića bila velika promjena, jer njegovi filmovi upućuju na to kako bi s vremenom njegova vještina našla prostor za djelovanje, osobito da je bila potpomognuta dobrim scenarijskim predloškom, a slabosti istih su vidljive u svim Marjanovićevim dugometražnim filmovima. Jedino što bi mogli nazvati povijesnom zadovoljstvom za odlazak Marjanovića iz dugometražnog filma, jest redateljska karijera snimatelja Nikole Tanhofera koji je i sam kroz Marjanovićeve filmove istraživao izvedbena rješenja koja će pripovjedno čvršće upotrijebiti u svojim ranim filmovima, dok i samog Tanhofera nije istraživački duh odvuкао u modernističke smjerove.

Opsada je izvedbeno najposebniji Marjanovićev film, ne samo zbog svoje sižejne organizacije kao omnibusa žanrovski različitih situacija koje zaokružuje četvrta priča o partizanima u opsadi koji čuvaju ranjenike polunapu-

štene partizanske bolnice, već i zbog toga što pokazuje Marjanovićevu sposobnost da mijenja izvedbene modele, ovisno o zahtjevima scenarija. Također, *Opsada* je Marjanovićev pokazni film, kojim je potvrdio privrženost ideji filmskog redatelja kao osobe koja rješava probleme slikovnog oblikovanja priče (a tek onda i možda postaje umjetnik), no vrijeme pedesetih i propadanje studijskog sustava pomogli su da takav način razmišljanja, u čijem se propadanju Marjanović vjerujem nije najbolje postavio (iskreno, ni Tanhofer nije bolje prošao, ali se posvetio obrazovanju budućih generacija) nikad ne zaživi među redateljima koji se pojavljuju 1960-ih.

Nedostaci prethodnih dvaju Marjanovićevih filmova, ako ne ubrojimo i ono što bismo mogli nazvati promidžbenim diskursom dnevne politike, bili su isključivo u narativnoj nedotjeranosti, a takvu ocjenu mogu dati i *Opsadi*. Uobičajeni ritam Marjanovićevih filmova je, nazovimo to tako, prihvatljiva ili osebujna neujednačenost, te tako sve do ciljanog razrješenja, odnosno kraja filma, gdje se iskazuje da je redatelj imao najviše problema u zaokruživanju svih otvorenih pripovjednih puteva, a to vrijedi podjednako za sva tri filma. *Zastavu*, *Ciguli Miguli* i *Opsadu*, karakteriziraju jednaki problemi u završnici filma, kad Marjanović pokazuje sklonost ritmičkom razvlačenju, dugo nakon što smo usvojili sve što scenarij od nas zahtijeva.

Prema kraju igranofilmske karijere...

No, takve primjedbe odvlače pažnju od dojmljivosti Marjanovićevih izvedbenih rješenja, raskošnih ili krajnje ekonomičnih, uvijek ovisno o onom što je potrebno u danoj situaciji. Sam film *Opsada*, iako u formi zaokruženog omnibusa, djeluje poput četiri samostalne cjeline čije su dodirne točke prisutne, ali ne i presudne za doživljaj filma. Sve te četiri cjeline pripadaju različitim žanrovskim predznacima. Dok je povezujuća priča o partizanskoj bolnici ostvarena u naslijeđu ratnih drama o mogućoj bezizlaznosti uhvaćenih u opsadu, tri retrospektivne priče ranjenika ili vojnika koje se nastavljaju, gledaju na rat svaka sa svoje pozicije. U prvoj, slikovno najdomljivijoj, Marjanović uprizoruje sretan spoj filma potjere s određenim utjecajem francuskog poetskog realizma. Glavni junak priče, ilegalac Marko, čovjek je u bijegu, čovjek čija nesigurna prošlost utječe na svaku odluku, iako se njegovo vjerovanje u dobrotu okoline, kad to nije uobičajeno, na kraju isplati. Sam slikovni ugođaj priče oko



Zastava

vlakova, kolodvora, sporednih kolosijeka i mračnih životnih prostora, kao da su preslikani iz francuskih filmova tridesetih.

Osebujan je i uvodni kadar u retrospekciju, u kojem Marjanović i Tanhofer postavljaju dojmljivo složenu vožnju, u kojoj kamera isprva vozi prema licu Marka, da bi se potom okrenula u kransku vožnju iznad njegove glave, koja nakon svjetlosne promjene (sve se ostalo zacrnjuje) ostaje usamljena u mraku, dok čujemo zvučnu najavu vlaka s početka sljedeće scene. Montažno je ova priča najrazrađeniji dio filma (opet Radojka Ivančević), a emotivno povišeni trenuci u filmu – npr. kad Markov brbljavi prijatelj sa željeznice otkrije, skidajući mu kaput, ranu od metka na njegovim leđima, uz znatizeljne poglede uznemirene supruge – montažni je i režijski trenutak ekonomičnosti, naoke jednostavnosti u kojoj se očituje vještina prizorne konstrukcije. Druga retrospekcija u filmu nas odvodi u humornu komediju zabune, u kojoj pratimo dogodovštine dvojice pomalo nesprenih partizana koji odluče oteti časnika, a usporedo bivaju upleteni u špijunsku priču.

Čvrsto izveden dio filma koji podsjeća da Marjanovićeve mogućnosti prihvaćanja zakonitosti žanra komedije, kao što je pokazao u i filmu *Ciguli Miguli*, nisu bile slučajne. Treća retrospekcija odvlači nas u romantičnu gradsku dramu u kojoj je rat važan i neizbježan sudionik. Mladi se par, koji svira u orkestru, odlučuje za aktivno sudjelovanje u borbi protiv sustava. On je već aktivan, ona tek postaje, a njihova odluka utječe na privremeno razdvajanje ljubavnika. Predgrađe, šuma, grad, sve su to prostorne konstante prema kojima Marjanović ima različit oblikovni pristup. Dok mu je film na cesti, vlaku ili u šumi, Marjanovićev dokumentaristički pristup postaje dominantan, no ulaskom u uređene interijere gradske arhitekture stišava se i svaka naklonost slikovnoj nedotjeranosti, slučajnosti. Marjanović je redatelj koji stvara slikovnu reakciju na zahtjeve priče, te u *Opsadi* ne dolazi do iskušenja da bi npr. tijekom potjere po kolodvoru upotrijebio kakav raskošan slikovni odmak ili opis kakav nalazimo npr. u sceni probe orkestra. Svaka situacija za

Marjanovića zaslužuje zasebno rješenje.

Marjanović je nakon *Opsade* odustao od bavljenja dugometražnim igranim filmom, a razlozi za to neka ostanu tajna svima nama neupućenima. Njegovo odustajanje u korist punokrvnog dokumentarizma bila je znakovita promjena, osobito ako uzmemo u činjenicu da je postupno u filmovima prikazivanje ljudi i njihovog okoliša sve češće zamjenjivao prikazom životinjskog svijeta, odnosno prirode koja se bori za opstanak u naglašeno čovjeku podređenoj planeti. I bez blagonaklonosti prema klasičnom razdoblju hrvatske kinematografije, i bez zahtjeva selektivnog gledanja na film iz tog razdoblja, i bez dvostrukih mjerila koje katkad podsvjesno uključujemo u usporedbi hrvatskog filma s filmovima daleko razvijenijih kinematografija, ostaje ideja da je Marjanović bio puno bolji redatelj od svojih filmova, koji su uz sve slabosti zavrijedili bolji povijesni prijem, osobito danas. Jedno je sigurno, samo ih netko treba moći vidjeti.