

Jurica Pavičić

Igrani filmovi Fadila Hadžića

Uvod

Redateljska sudbina Fadila Hadžića posve je atipična za kontekst hrvatskoga filma.

U kinematografiji u kojoj su čak i najveći klasici snimili filmove koliko je prstiju jedne ruke, igranofilmski opus Fadila Hadžića ponajprije odskoče opsegom. Od 1961, kad je snimio svoj cjelovečernji debi *Abeceda straha*, pa do danas Fadil Hadžić je dovršio četrnaest cjelovečernih filmova, a upravo proizvodi petnaesti.¹ To ga čini najplodnijim hrvatskim redateljem uopće: samo je još Branko Bauer snimio četrnaest igranih filmova.

Pretežiti dio tog opusa nastao je u razdoblju koje je trajalo približno desetljeće: od 1961. do 1972. Tijekom dekade frenetične filmske aktivnosti Hadžić je snimio čak dvanaest od svojih četrnaest filmova, režirajući i po dva filma godišnje u grozničavu ritmu kakav si hrvatski redatelji ponajčešće nisu mogli priuštiti, niti su za njega bili spremni. U to razdoblje intenzivna *filmmakinga* Hadžić će se otisnuti u zreloj životnoj dobi: godine 1961. on je četrdesetogodišnjak, već afirmiran novinar, komediograf i producent. I baš kao što se režije igranih filmova latio iznenada i preko noći, Hadžić će gotovo jednako naglo zabaciti igrani film na stranu. Godine 1972, u vrijeme kad Hadžić ima pedeset godina i u punom je naponu snage, dovršit će film *Lov na jelene*. Nakon toga napušta intenzivno bavljenje filmom, ponovno se okreće slikarstvu, književnosti i kazališnoj produkciji. Doduše, Hadžić će se i nakon toga vraćati filmskoj režiji: otad pa do danas snimit će tri filma, po jedan u svakom desetljeću. Ipak, nakon *Novinara*, koji nastaje 1979, Hadžić više nije ozbiljno prisutan u filmskom životu.

Hadžić je dakle u igrani film ušao iznenada, u zreloj dobi, kao afirmirani kulturnjak, a iz njega izišao na vrhuncu kreativnih snaga posvećujući se drugim poljima kreativnosti. Takvo trasiranje karijere u suvremenika je neizbježno proizvelo dojam kako je Hadžić gost u filmu, umjetnik kojem je režija tek usputna zanimacija među mnogim područjima kreativnoga bavljenja. Taj dojam može se i egzaktno potvrditi: u medijskom smislu Hadžićev je filmski rad bio u debeloj sjeni njegovih ostalih društvenih i kulturnih aktivnosti.²

Za njegove suvremenike, Fadil Hadžić³ bio je ponajprije kazališni komediograf. Od 1952, kad je napisao svoj prvi kazališni tekst, *Dosadna komedija*, Hadžić je napisao najmanje 57 teatarskih tekstova, koji su izvođeni na desecima jugoslavenskih i inozemnih pozornica. Druga karijera koju je Had-

žić uspješno 'tjerao' bila je ona novinskog urednika i autora. Tijekom više desetljeća, Hadžić je uređivao humoristički list *Kerempuh*, *Vjesnik u srijedu*, *Telegram*, *OKO*, kulturnu rubriku *Vjesnika* i *Filmsku kulturu*. I u razdoblju kad je već bio afirmiran kao pisac i filmaš, Hadžić je i dalje bio aktivan kao karikaturist i humoristički kolumnist pod pseudonimom *Zoran Zec*. Tim dvjema karijerama valja dodati i Hadžićev rad u kazalištu kao dramaturga i ravnatelja, 23 objavljene putopisne, antologičarske i prozne knjige, romane *Konvertit* i *Crveni mozak*, redovitu slikarsku aktivnost te opći društveni i kulturtregerski rad koji je uključivao osnutak barem dva kazališta, više tiskovina, pulskoga festivala, crtanofilmske produkcije i koječega drugog. U tako razgranatoj i golemoj društvenoj aktivnosti nije čudo da je Hadžićev redateljski opus — premda golem⁴ — doživljavao kao nešto periferno u njegovu stvaralaštvu.

Unutar filmske kulture koja je gajila kult 'predanosti' filmu te mukotrpno branila autonomiju filmskog medija od izvanjskih kriterija vrednovanja, dojam da Hadžić tek 'gostuje' u filmu nije pridonosio valorizaciji njegova opusa. K tomu, dojam da Hadžić nije u pravom smislu filmaš i 'u filmu' nego da mu je film tek područje izleta i samookušavanja temeljio se na još dva razloga. Kao prvo, Hadžić je snimao brzo, jeftino, a pojedine kolege tvrdile su i nemarno.⁵ Drugo, u javnim istupima i u intervjuima iskazivao je nerijetko nepopularna i (za tadašnje pojmove) retrogardna estetska stajališta.

Hadžićevi poetički nazori

U vrijeme kad su ideje o 'čistom filmu' na svom vrhuncu i kad se film još bori za punopravno uvažavanje imanentno filmskih kriterija vrednovanja, Hadžić je javno promovirao 'nemoderan' stav kako je film tek privjesak književnosti. Tako će 1978. u intervjuu koji je s njim vodio gost-novinar, a (tada već slavni) glumac Rade Šerbedžija u *Studiju* Fadil Hadžić reći:

Film nije izvorna umjetnost. On je depandansa književnosti. Film je snimljena književnost. Za mene je film značio proširivanje mog književnog rada.⁶

Slične poglede Hadžić će iznijeti i u monografskom intervjuu za *Filmsku kulturu* koji je Radosav Lazić vodio 1987.

Scenarij je po meni književnost i bez književne podloge nema filma. Prema tome u svaki film mora biti upleten književnik.⁷

Oboružan takvim pogledima, Hadžić dakako nije mogao biti ni pristaša tada dominantna autorskog filma. Usuprot tada prevladavajućoj 'politici autora' i ideji o 'kameri-nalivperu' Hadžić skromnije dimenzionira ulogu redatelja u filmskom procesu i diobi autorstva:

Zato mi se čini vrlo nepravedno kad pročitam na špici da je film 'toga i toga autora' jer je ono glavno, dušu tog filma, ipak stvorio scenarista. Mislim da je uloga filmskog redatelja prilično izmistificirana...⁸

Slične antitrendovske poetičke sklonosti Fadil Hadžić iskazivat će i o drugim pitanjima oko kojih su se lomila koplja između 'modernista' i 'antimodernista'. Tako će u jeku modernističkoga pokreta (koji zagovara elitizam i ruši kult klasične naracije) Hadžić izravno zagovarati s jedne strane populizam ('*moje je duboko uvjerenje da film bez publike nema nikakva smisla*'),⁹ s druge pak ističe jasno i jednostavno narativno izlaganje kao temeljni smisao filmskog medija. Za Hadžića film je

...vještina da se komponira dramski ljudska priča. Ja bez takve priče ne vidim filma, i filmovi koji to nemaju po meni nisu filmovi.¹⁰

Njegova kritika modernističkih strujanja nerijetko je po vokabularu i tezama bila socrealistički kruta. Tako će, gotovo pa leksikom kasnih četrdesetih, Hadžić o filmskom modernizmu govoriti kao o 'dosadnom', 'namjerno zamagljenom', 'formalističkom' 'bizarnom', sklonom 'egzibicijama' i 'praznoj apstrakciji'.¹¹ U vrijeme kad je francuski novi val trendovska roba i objekt kulističkog uzdizanja, Hadžić prema njemu ima podrugljiv odnos.¹² Takvim deklarativnim konzervativizmom Hadžić je nužno morao ljutiti dominantni filmski ukus, pri čemu se gubilo iz vida to kako Hadžićev redateljski rad ne iskazuje toliku krutost spram novog, dapače. Hadžić je takvim konzervativnim ispadima stjecao *image* amatera koji se u biti u film ne razumije.

Hadžić kao antiautor

Dojmu da je Hadžić svaštar, a ne autentični filmski kreativac, sigurno je pridonosila i heterogenost njegova opusa. Hadžićev opus kvalitativno je iznimno neujednačen: u njemu ima jako dobrih filmova, kao *Službeni položaj*, *Tri sata za ljubav* ili *Protest*, ali i naslova koji se ni uz najveću benevolenciju ne mogu opisati nego kao nekritičke žvrljotine. Na tako neujednačen opus suvremenici su nejednako i reagirali. Neki su Hadžićevi filmovi bili kritički i festivalski iznimno uspješni, poput *Novinara* ili *Službenog položaja*,¹³ neki su pak propadali kod kritike. Neki su bili pravi hitovi, poput *Divljih anđela* ili *Desanta na Drvar*,¹⁴ neki su doista bili takvi da su teško mogli privući interes ma i kojeg segmenta gledateljstva.

Ipak — neujednačenost u kvaliteti (pa i recepciji) nije bila glavni razlog zašto se na Hadžića kao filmaša dugo gledalo rezervirano. Uostalom, neujednačenost je svojstvena i mnogima od najvećih redatelja, a osobito je svojstvena onima koji su poput Hadžića snimali mnogo i brzo: prvorazredni su primjeri John Ford i Claude Chabrol. Ono što je kritiku i

filmofile više smetalo u Hadžićevu opusu bila je činjenica da je on heterogen ne samo kvalitativno nego i poetički.

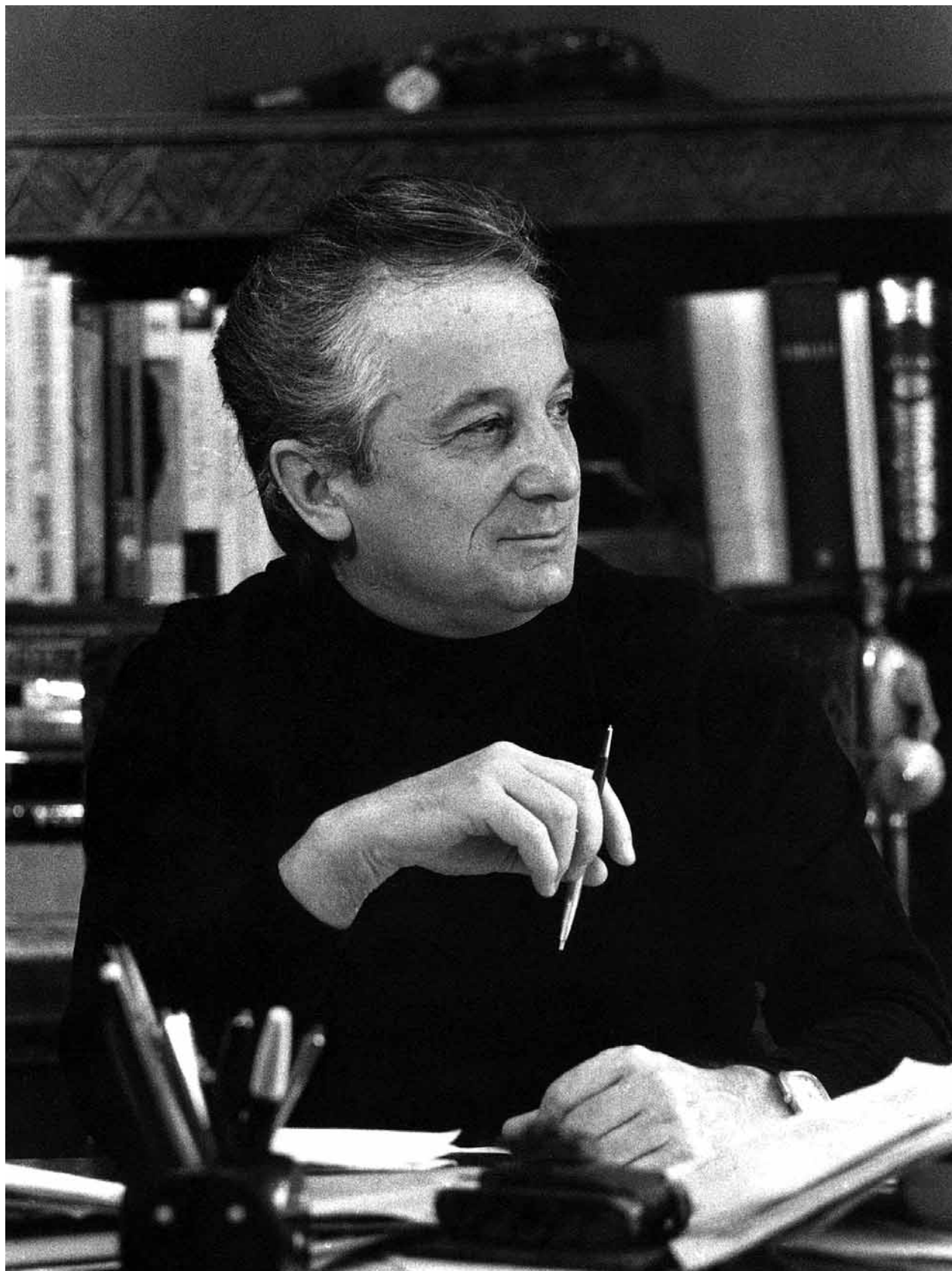
Unutar dogmatskih postulata tzv. autorskog filma i autorske kritike, temeljni kriteriji po kojem se vrednuje redatelj jesu norma nazorne utemeljenosti cjeline filma te s njom povezana norma tzv. 'autorskog svijeta'.¹⁵ Od cijenjena redatelja očekuje se da bude u svakom svom pojedinom filmu prepoznatljiv po svom 'rukopisu'. S druge strane, filmovi u opusu takva redatelja trebali bi imati jedinstvenu nit, autorski pečat. Ideal takve politike autora bili su redatelji poput Ozua, Antonionija ili Tarkovskog, za koje se vulgarizirano kaže kako 'cijeli život snimaju isti film'.

Iz takve valorizacijske perspektive Hadžić nije mogao biti cijenjen. S motrišta autorske kritike on se doimao, doduše, kao radoholik i znatiželjan istraživač, ali i mnogo više od toga, kao posve nekritičan režiser kojem beznadno nedostaje autorski pečat. Hadžićevi filmovi su, kao prvo, bili žanrovski i tematski heterogeni. Od partizanskog spektakla (*Desant na Drvar*), trilera (*Abeceda straha*), 'film policiera' (*Druga strana medalje*), preko crnovalovskih društvenokritičkih drama (*Protest*), pa do artfilmskih eksperimenata (*Idu dani*), ti su filmovi zahvaćali najrazličitije žanrove, takoreći sve osim jednog — onoga koji bi Hadžiću kao kazališnom komediografu naizgled ponajprije ležao — komedije. A takva žanrovska heterogenost išla je pod ruku i sa stilsko-svjetonazornom, čime je Hadžić nužno bio diskvalificiran kao filmaš 'bez autorstva'.

Iz perspektive autorske kritike Hadžića je još i više diskvalificiralo to što su njegovi filmovi iskazivali jake utjecaje pročitano i gledano. Tako je *Abeceda straha* u velikom mjeri bila odgovor na Bauerov *Ne okreći se, sine*, a *Službeni položaj* na (opet Bauerov) *Licem u lice*. Da li je umro dobar čovjek odavao je utjecaj Jacquesa Tatija, *Desant na Drvar* bio je odgovor na Bulajićevu *Kozaru*. *Tri sata za ljubav* Žilnika, Makavejeva i novog vala, *Novinar* tzv. feljtonističkog filma. *Idu dani* kompilira utjecaje zagrebačke animatorske škole i teatra apsurdna, *Protest* je evidentno na tragu 'crnovalovaca', a *Ambasador* je pod snažnom sjenom Krležje. Kako se vidi, utjecaji koji su davali biljeg Hadžićevim filmovima bili su raspršeni, časoviti, premalo koncentrirani da bi se mogli smatrati pripadnošću školi ili poetičkoj liniji. Oni nisu Hadžića kvalificirali za punokrvno autorstvo, u skladu s Borgešovom krilaticom kako »*autor stvara svoje prethodnike*«. Oni nisu podupirali reljefni i prepoznatljivi dojam o njegovoj autorskoj poetici. Naprotiv, diskvalificirali su ga kao epigona, eklektika, čovjeka čije autorsko 'ja' nije dovoljno jako da se othrvе snažnim izvanjskim impulsima. U vrijeme dogmatske 'politike autora' Hadžić je bio neprobavljiva (ili — preprobavljiva, preprovidna) kost, apartni otpadak, naprosto zato što je po senzibilitetu antiautor.

U sjeni biografije

To su unutarfilmski razlozi zašto Hadžić nije bio primjereno vrednovan kao filmaš. Osim njih, na djelu su nedvojbeno bili i izvanfilmski, a oni se ponajviše tiču njegove proturječne biografije. Fadil Hadžić nije bio, poput mnogih istaknutih majstora istočnoeuropskog filma, u manjoj ili većoj mjeri di-



Fadil Hadžić (snimio: Željko Čupić)

sident. Naprotiv: bio je *insider* sustava, cijenjeni komunist koji je kao partijac/kulturnjak često čitao referate i izlaganja na službenim skupovima, ili ih pak tiskao u novinama.¹⁶ Bio je aktivan *opinionmaker* partijske politike u kulturi, i njezin česti kritičar, ali iz benigne, interiorizirane pozicije. Za razliku od drugih poslijeratnih umjetnika koji su društveni ugled izgradili i sudioništvom u partizanskoj borbi (poput, recimo, Slobodana Novaka, Petra Segedina, Vjekoslava Kaleba, Jure Kaštelana, Živka Jeličića, Vatroslava Mimice, Vjekoslava Afrića, Silvija Bombardellija, Ede Murtića, Ljube Ivančića, Zlatka Price), Hadžić je rat proveo u Zagrebu, djelujući kao novinski ilustrator i crtač. Neskloni mu politički protivnici tvrdili su da je za vrijeme rata u satiričkom listu *Bič* crtao antipartizanske, antikomunističke i antisemitske karikature, što je on nijekao.¹⁷ Nakon rata Hadžić je nastavio s crtačko-humorističkim radom, pristajući na ideološke prohtjeve nove vlasti.¹⁸ Kao nepartizana, po vlastitom su ga priznanju često sumnjičavo gledali u krugovima komunista stiglih 'iz šume'.¹⁹ Ipak, s vremenom je stekao neupitan rejting kod komunističkih vlasti. Likovni su kuloari sa zlovoljom komentirali činjenicu da je diplomsku izložbu organizirao u prestižnom galerijskom prostoru Umjetničkog paviljona,²⁰ kao i činjenicu da je od grada Zagreba kao atelijer dobio golemi prostor od 109 kvadrata.²¹ Premda se lavovskim dijelom i svoga teatarskosatiričarskog i filmskog opusa Hadžić bavio malformacijama komunističke prakse i svakodnevice, često je percipiran kao režimski umjetnik. Hadžić je toga i sam bio svjestan,²² a čini se da su ga takvi prigovori znali ozlovoljiti i ljutiti.²³ Čini se da svoje suvremenike Hadžić ni kao teatarski satiričar ni kao filmski društveno-kritički autor nije uspio uvjeriti u vlastiti kritički diskurs, naprosto zato što je on stajao u sjeni Hadžićeve privatne pozicije *insidera* u sustavu. Tu *insidersku* poziciju ilustrira i Hadžićeva redateljska plodnost: premda su neki autorovi filmovi doista bili *low budgeti* rađeni ispod standardne produkcijske razine, brzina kojom je Hadžić dobivao nove i nove filmove izazivala je podozrenje kakvo izaziva svatko privilegiran.

Zbog zbroja svih spomenutih razloga filmski opus Fadila Hadžića nije nikad adekvatno vrednovan. Hadžić je sve donedavno imao status rubne i nevalorizirane figure hrvatskoga filma, status koji odlično opisuje Dean Šoša:

*Situacija s Hadžićem otprilike je slijedeća: unatoč brojnosti filmova koje je snimio, njegova ostvarenja utopila su se u masi od dvjestotinjak i kusur hrvatskih filmova koje je, osim gerilskim putevima, uglavnom nemoguće nabaviti... a Hadžić je manje-više jedan od najmanje spominjanih filmaša kad se govori o povijesti domaće kinematografije.*²⁴

A kako to već često biva, revalorizacijski proces pokrenula je osoba koja nije pripadnik hrvatske kulture i samim tim nije robovala etabliranim predodžbama o vrijednosti unutar te kulture. Bio je to tršćanski filmolog i specijalist za kinematografije bivše Jugoslavije Sergio Germani Grmek, koji je 1999. u retrospektivu hrvatskoga filma šezdesetih na festivalu Alpe Adria Cinema uvrstio i dva Hadžićeva naslova, *Abecedu straha* i *Drugu stranu medalje*. Iste godine duboko zaboravljena Hadžića sjetio se i dio tiska pa stari redatelj u

kratku razdoblju objavljuje nekoliko relevantnih, monografskih intervjua.²⁵ Sljedeći korak u revalorizaciji bio je ciklus na HTV-u unutar kojeg su prikazana četiri Hadžićeva filma, što je pobudilo znatan interes mladih filmofila. S tim povodom Dean Šoša će u časopisu *Hollywood* napisati:

*Film Fadila Hadžića 'Novinar' prema mišljenju autora ovih redaka remek djelo je hrvatske kinematografije... osobno znam nekoliko mladih filmofila kojima 'Novinar' predstavlja isto ono što je generaciji iz sedamdesetih bio Belanov 'Koncert', tada jednako tako nevaloriziran dragulj hrvatske kinematografije.*²⁶

Kao kruna revalorizacije, Filmski centar organizirao je u travnju 2003. retrospektivu Hadžićevih filmova s osam prikazanih naslova.

Treba međutim reći da cijeli taj revalorizacijski trend počiva uglavnom na gledanju samo četiriju ili pet najvažnijih Hadžićevih naslova. Na neki način to ovom redatelj ide i na ruku — jer, Hadžićev neujednačeni opus ostavlja mnogo bolji dojam kad se predstavi antologijski, nego kad se secira u cjelini. Valorizacija Hadžićeva filmskog opusa s distance danas je moguća upravo zato što smo rasteryeni lošega dojma koji su na suvremenike ostavljali njegovi usputni, često nedomišljeni i bez samokritike realizirani filmovi. Lavovski dio Hadžićeva redateljskog opusa stoga je unatoč revalorizacijskim nastojanjima i dalje temeljito neizgledan. Predstaviti ćemo ga zato u cjelini, film po film.

Abeceda straha (1961)

U pothvat režiranja prvoga cjelovečernjeg filma Fadil Hadžić upustio se u trenutku kad ima 39. godina. U tom trenutku on za sobom ima sedam režiranih kratkih filmova, jedan dugometražni dokumentarac,²⁷ ali i organizacijsku iskustvo u dokumentarnom i animiranom filmu koje je ispekao kao direktor Duga filma i Zora filma.²⁸ Premda utjecajan kao producent, organizator i pokretač kulturnih projekata, Hadžić nije do tog trenutka kratkometražnim projektima odavao da bi mogao ispeći uspješnu redateljsku karijeru. Počev od njegova prvog režiranog projekta, dokumentarca *Tamo kod opasne rijeke*, 1957 pa do *Zemlje s pet kontinenata* (1961) — ambicioznoga cjelovečernjeg dokumentarca o Jugoslaviji — njegovi su kratki filmovi prigodničarsko-angažirani naslovi tipični za ono vrijeme. U *Tamo kod opasne rijeke* Hadžić se tako bavi civilizacijskim napretkom Podrinja od trenutka kad se na Drini sagradi brana, u *Posljednjoj čergi* integracijom Roma u društvo, u *Slavni sude* zagorskom navadom tužakanja, u *Hokus pokus* jugoslavenskim dilemama oko radnog vremena. Ono što upada u oči jest da i Hadžićevi dokumentarni filmovi uključuju snažnu igrano-rekonstrukcijsku komponentu, kao i fabulu, u čemu se očituje autorovo književno podrijetlo. Isto tako, neki Hadžićevi kratki filmovi odaju da im je autor satiričar: toga u igranim filmovima praktički uopće neće biti.

Za svoj igrano-cjelovečernji prvenac Hadžić je odabrao žanr ratnoga komornog trilera. Napisao ga je u suradnji s 'krugovaškim' piscem i tada scenarističkim početnikom Fedorom Vidasom.²⁹ Dva su pisca načinili zanimljiv žanrovski predlo-



Abeceda straha (1961)

žak koji će 1961. Hadžić i ekranizirati. Zanimljivo je da je Hadžić film producirao na način koji je danas uobičajen u Hollywoodu, ali je u tadašnjoj Jugoslaviji bio potpuni *novum*. Glavne glumce i suradnike, naime, obvezao je na 'učestće', to jest na vezivanje honorara na postotak utrška filma.³⁰ Rezultat takve producerske kombinatorike bit će film *Abeceda straha*, prvi od doista intrigantnih naslova u Hadžićevoj filmografiji.

Junakinja *Abecede straha* studentica je i partizanska ilegalka Vera (Vesna Bojanić), koja od nadređenih dobije zadatak da iz kuće visoko pozicionirana ustaškog bankara Molnara (Josip Zappalorto) izvuče popis doušnika ubačenih u partizanski pokret. Da bi to postigla, Vera se s lažnom preporukom zapošljava kod Molnarovih kao sluškinja. Za bankarsku obitelj ona je nepismena i primitivna sluškinja sa sela, tako da je mlađa bankareva kći počinje 'obrazovati', odnosno, učiti abecedi. Vera (koja se obitelji predstavlja kao Katica) iskorištava svaki trenutak bez nadzora tako što prekapa Molnarovu sobu i traži tajni sef, koji pak ne uspijeva naći. Verina ilegarna mreža — s kojom komunicira preko električara kojeg povremeno pozove da ukloni nepostojeće *kurcšluse* — biva sve nestrpljivija. Na kraju se partizani odlučuju na oružani

upad u stan. One večeri kad je planiran upad Molnarovi i njihovi gosti sklanjaju se u podrum pred žestokim bombardiranjem. Tamo Molnar i njegov špijunski nalogodavac iz Ljubljane (Maks Furijan) pronalaze skrivenu Molnarovu aktovku, koja im indicira kako je Katica partizanski suradnik. U času kad je počnu ispitivati, ilegalci upadaju, a Vera/Katica biva ranjena u oružanom obračunu.

Abeceda straha nastala je kao dio vala komornih ratnih trilera koji su na prijelazu pedesetih u šezdesete u hrvatskoj kinematografiji bili nešto poput minitrenda.³¹ Taj trend dogodio se nakon duga razdoblja (osam godina) kad u Hrvatskoj nije snimljen ni jedan partizanski film. Filmolozi objašnjenje za taj mali trend vide u činjenici da su sredinom pedesetih popustile socrealističke šablone, a hrvatski je film istodobno usvojio izvedbene standarde zapadne klasične narativne paradigme.³² Tako partizanski film prestaje biti područje kruta ideološkog obaveznog programa od kojeg autori bježe, a počinje biti zanimljivo polje za iskušavanje dramaturških i režijskih postupaka te žanrovskih konvencija koje filmski autori poznaju i visoko uvažavaju u filmovima Hitchcocka, Wildera, Reeda, Langa, Curtiza i drugih zapadnih klasika. U konkretnom društvenom ambijentu, dobar dio tih komornih

trilera nastaje kao odgovor na Bauerov film *Ne okreći se, sine* (1956), kojim trend otpočinje, a koji je doživio nepodijeljeni uspjeh.³³

Abeceda straha odličan je primjer za obje tvrdnje. Riječ je doista o filmu u kojem nemate dojam da scenariste i redatelja odviše zanima ideologija. Čak i popis doušnika zbog kojeg se cijeli trilerski mehanizam odvija funkcionira više kao neki hičkokovski *mcguffin*, motiv oko kojeg se sve vrti, a da je on sam po sebi irelevantan, prazan skup, rupa u sredini slivnika. Težeći čistoći *suspensa* i dosljednoj žanrovskoj organizaciji Hadžić i Vidas čak pristaju i na stanovite nelogičnosti. Tako je kućedomaćin Molnar bankar, praktični financijaš i čovjek relativno skeptičan prema ustaškom pokretu i ideologiji. Za njega čak i njegova starija kći, gorljiva ustašica, kaže da je 'poput Židova, samo misli na novac'. Ako je tomu tako, nije jasna Molnarova uloga u špijunskoj mreži, niti zbog čega Gestapo u njega ima toliko povjerenja da bi mu povjerio na čuvanje popis doušnika. Takva nelogičnost nije rezultat neznanja ili nespretnosti, nego scenarističkoga svjesnog nemara: Vidasu i Hadžiću, tipično hičkokovski, takve stvari naprosto nisu važne.

Dosta se uvjerljivo može braniti i teza o odsudnom utjecaju *Ne okreći se, sine* na *Abecedu straha*. I Hadžićev film, baš kao i Bauerov, trilerski zaplet smješta u ratni Zagreb. U oba slučaja radnja se zbiva u ambijentu visokoga građanstva, ili barem dobrostojeće srednje klase.³⁴ I Bauer i Hadžić nastoje zagrebačku buržoaziju prikazati reljefno, na osnovi nijansiranih stavova koje ona formira spram ustaškog pokreta i vlasti. Hadžiću i Vidasu, međutim, ne uspijeva dosegnuti Bauerau slojevitost i složenost motivacije. U Bauera odnos prema režimu očituje se uglavnom djelovanjem, u Hadžića i Vidasu on je ekspliciran. Tako u prvom dijelu filma Vera/Katica svjedoči razgovoru dviju Molnarovih kćeri iz kojeg se jasno eksplicira da je starija (Tatjana Beljakova) gorljiva fašistkinja, a mlađa (Nada Kasapić) zburnjena školarica obuzeta samo romantičnim mislima. U istom prizoru starija kći karakterizira oca (misli samo na novac, 'kao Židov') i majku (materijalistica, teži komoditetu i luksuzu). Pritom se scenaristička nezgrapnost očituje na dvije razine: ti 'karakterizacijski' dijalozi nisu dobro motivirani i doimlju se kruto, a s druge strane, likovi se etiketiraju verbalno, a ne djelovanjem. U Bauera se izbor načina djelovanja u ratnom vihoru tretira kao moralni izbor, takoreći pitanje kućnog odgoja, a ne ideološki izbor. Zato je u *Ne okreći se, sine* moguće da akteri najžešćeg gnušanja spram ustaša budu roditelji ustaškoga časnika koji vole sina i nemaju spram režimu čisto ideološku, nego ćudorednu odbojnost.³⁵ Hadžić i Vidas ne iskazuju takvu suptilnost. Njihovi se likovi uklapaju u tri potencijalna stereotipa (partizani/borci za slobodu, fašisti/zlikovci i materijalisti/pragmatičari), a djelovanje je likova predvidivo i determinirano pripadnošću pojedinoj ladici. U samom finalu filma Hadžić — slično kao i u nekim svojim kasnijim naslovima — ima potrebu poruku filma poentirati snažnom ideološkom parolom. Tako u samoj završnici Molnar, kad otkrije Katičinu dvostruku igru, pita navodnu sluškinju uz gnušanje »Kako ti ovo zoveš, ako ne špijuniranje?«, a ona odgovara »Borba protiv fašizma.« Riječ je o snažnoj ideološkoj gesti koja pogotovo zvuči rogoibatno jer dolazi na kraju fil-

ma koji dotad ne pokazuje baš nikakav interes za ideološki sadržaj dramskog sukoba. Paradoks je da Bauer u *Ne okreći se, sine* izbjegava napast takva verbaliziranja ideologije, makar su problemi etičkog izbora, moralno utemeljena djelovanja i granica ideologije gorući i središnji predmet bavljenja u tom trileru. U Hadžića je obratno: on film poentira ideološkom formulom, premda je ideologija u njegovu filmu tek nevažni kontekst koji nudi ikonografiju i vrijednosnu orijentaciju potrebnu žanru. Ni jedan lik ni jednoga trenutka ne sumnja u svoj izbor, niti mi doznajemo motive koji su likove naveli na svrstavanje i djelovanje.

U scenarističkom smislu najuspjelija je dosjetka u filmu to da obrazovana i emancipirana studentica mora hiniti da je nepismena primitivka. Pritom u trilerskoj koncepciji *Abecede straha* glavnoj junakinji kao pogibelj prijeti ponajviše — njezino znanje. Ona mora pohađati sate 'opismenjanja' kod Molnarove maloljetne kćeri, i pritom ne odati da zna pisati. U njezinoj sobi ne smije biti pronađen nikakav pisani tekst. U jednoj sceni potkraj filma Molnar i njegov ljubljanski nadređeni testiraju Katicu tako da joj nalože da s police doneše određenu knjigu (Minervin leksikon). Ljubljančanin će početi sumnjati u sluškinju onoga trenutka kad zapazi kako ona sa sabranom pozornošću sluša njemačku konverzaciju, što bi značilo da njemački razumije. Uspjeh Verine misije i doslovce njezin život ovisi o tome da ona zatomi svoje znanje, što je iznimno zanimljiva trilerska premisa.

Kako smo već pokazali, *Abeceda straha* film je koji pati od stanovitih scenarističkih slabosti. No, stvari izgledaju mnogo uvjerljivije kad se analiziraju imanentno filmski, vizualni i režijski elementi filma.

Intrigantna modernost očituje se već u drugoj sceni filma, odmah nakon špice koju prate arhivski kadrovi endehazijskih žurnala. Riječ je o prizoru u kojem Vera dobiva instrukcije za zadatak. Čovjek koji ih daje ostaje izvan kadra, u *offu*, čime se vješto režijski sugerira anonimnost, konspirativnost i bezličnost ilegalne hijerarhije. Vera tijekom cijeloga prizora svojski puši, čime se sugerira njezina emancipiranost. Tijekom cijeloga boravka u kući Molnarovih ona će se morati ustručavati od cigareta, a u samoj završnici, kad je ilegalci ranjenu ubacuju u auto, ona traži duhan. Film će tako završiti vožnjom kroz noćni Zagreb tijekom koje kamera prati junakinju koja puši. Cigareta se tako konstituira kao vizualni znak za njezin potisnuti/novouspostavljeni identitet moderne žene.

Ono što je Hadžić ponajbolje usvojio od Bauera (ali ne samo Bauera nego i zapadnih majstora trilera) jesu strategije tvorbe *suspensa* kroz retardaciju. U *Ne okreći se, sine* to je stalni Bauerov postupak.³⁶ Slično se može reći i za Hadžića. Tako Hadžić vješto gradi *suspens* u više prizora u kojima Vera/Katica koristi trenutke samoće i ruje po bankarevoj sobi ne bi li pronašla popis doušnika, a publika pritom strepi hoće li biti zatečena u njuškanju. Sličan *suspens* Hadžić uspješno proizvodi u sceni noćne zubobolje. Katica/Vera izišla je za policijskog sata van na konspirativni sastanak, a starija Molnarova kći budi mlađu da joj donese tabletu i vodu jer je boli zub. Mlađa kći ide po Veru i nalazi samo prazan krevet. Kad očekujemo da će odati sluškinju, ona to prešuti, uvjerenja da

Fadil Hadžić na snimanju *Abecede straha* (1961)

je Katica izišla po privatnom, jamačno intimnom poslu. Kći kopa po očevu stolu i traži tabletu za sestru, a otac ulazi naružan, čime se sugerira što bi se dogodilo Veri da je pokušala noću prekapati stol. Jutro nakon noći zubobolje policija upada u stan zbog premetačine cijele četvrti. Na dnu košare s drvima nalazi se ukradena Molnarova aktovka koja bi jasno pokazala da je Katica špijun. Ustaše prevrnu cijelu kuhinju, ali ne pretraže košaru, koja je sve to vrijeme sredstvo napetosti i poigravanja gledateljevima živcima. Na samom kraju filma Vera/Katica otkrit će Molnarov tajni pretinac, ali će i to otkriće biti vješto retardirano. Vera prvo pipka po sekreteru s ladicama, a onda se okreće od njega i vraća služinskom poslu — odlazi zatvoriti prozor koji lupa na vjetru. Kad se okrene, vidi da je slučajno pritisnula skrivenu tipku i aktivirala tajnu ladicu.

Hadžić se u režiji *Abecede straha* uvelike koristi višeplošnim kompozicijama i dubinskim kadrovima putem kojih postiže efekt neprestane prijetnje, dojam stalna prislušivanja u kući u kojoj je svatko subjekt i objekt uhođenja. Takvim kadriranjem Hadžić i ekonomično izlaže tko što vidi i čuje i tko koga uhodi.

Za glavnu glumicu Hadžić je izabrao tada nepoznatu studenticu Vesnu Bojanić, koja je velik dio filma u kadru u bliskim ili krupnim planovima. Njezino je lice međutim nepronichno, zagonetno, bez emocija. Hadžić se često koristi hičkokovskim trikom da proizvodi *suspens* tako što junakinja u krupnom planu bezizražajno gleda nekamo izvan kadra u nepoznatom smjeru. Vera/Katica tretira se tako hladno i dramski otuđeno da gledatelj gotovo pa da tijekom filma gubi simpatiju za nju: ona se tretira kao hladan, sračunat lik koji je efikasno suspregao svoje ja, pa je gledatelj doživljava kao prijeteću osobu s kojom se teško identificirati. Takav efekt bio je moguć zahvaljujući iznimno efikasnoj, minimalističkoj glumi glavne glumice. Čini se da je Hadžić u svih glumaca ustrajavao na takvoj minimalističkoj, verističkoj, depatetiziranoj glumi svojstvenoj zapadnom žanrovskom filmu. Prema vlastitom iskazu, za ulogu Molnara uzeo je riječkoga talijanskog glumca Josipa Zappalorta ponajprije zato što mu se sviđelo njegovo filmsko lice slično onom Jeana Gabina. Hadžić je poslije pripovijedao kako se silno mučio sa Zappalortom jer je ovaj glumio odveć teatralno, sve dok mu redatelj nije posve zabranio da se miče i gestikulira.³⁷ Redateljska intervencija očito je dala ploda, jer je Zappalorto za *Abecedu straha* nagrađen *Zlatnom arenom* u Puli za epizodnu ulogu.³⁸

Abeceda straha i vizualno je zanimljiv film. Hadžić je, kako sam kaže, iskoristio crtačko umijeće stečeno na likovnoj akademiji i nacrtao gotovo svaki kadar kao napatuk snimatelju Tomislavu Pinteru i produkcijskim dizajnerima. Film ima pomalo ekspresionistički vizualni štih, kadar često vizualno karakteriziraju jaki kontrasti svjetla i tame, nakošene sjene i pomalo gotička atmosfera. Tomu pridonosi i scenografija Muharema Bibića: gledatelj nakon gledanja osobito pamti ulazna vrata u dom Molnarovih sa secesijskim ornamentiranim prozorom koji asocira na paukovu mrežu. U nekim dijelovima gledatelj ima osjećaj kao da je upao u neki Siodmakov horor. To je vizualni pristup posve oprečan onom koji koristi Bauer u *Ne okreći se, sine*. Bauer, naime, ponajviše koristi pretežno modernističke interijere i eksterijere tzv. 'zagrebačke škole' arhitekture. U Bauerovu filmu prostori zagrebačke buržoazije mahom su moderni, racionalni, svijetli i ugodni, u skladu sa središnjom implicitnom tezom filma koji nastoji pokazati kako rat i moralna sučeljavanja koja on donosi ne pošteđuju ni jednu klasu ni zakutak društva, ma kako sofisticirani i uljudeni bili. U Hadžića, naprotiv, dom Molnarovih odiše dekadencijom: interijer je pretrpan, zasićen starinom, tamo je i ne doima se ugodno. Njegove vizualne karakteristike kao da su u funkciji osjećanja glavne junakinje. Za nju je dom Molnarovih prijetnja i ujedno klopka, a produkcijski dizajn pojačava taj subjektivni afekt. U tom se smislu i prozori u obliku paukove mreže na ulaznim vratima (dakle, mjestu gdje se ide van) mogu iščitati kao diskretni simbol. U prilog takvoj interpretaciji kuće Molnarovih kao klaustrofobične klopke ide i činjenica da Veru/Katicu uopće ne vidimo izvan stana. Ona, doduše, neprestano izlazi: na tržnicu, po drva, na ilegalni sastanak, u kupnju — ali, mi je nikad ne slijedimo. Gledatelj je vidi samo u stanu, koji je za nju stalna prijetnja. Veru ćemo prvi put vidjeti u eksterijeru u samom finalu filma, u kadru kad je Molnar ustrijeli na pločniku.

Abeceda straha bila je uspio filmski debi za Hadžića. Dodašnji 'rukovodilac' u filmu i redatelj neambicioznih kratkih filmova pokazao je tim prvcem da je kompetentan režijski zanatlija koji može redateljski zadovoljiti zahtjeve žanrovskoga, populističkog *mainstreama*. Znakovito je da je u osvjetljavača koje će u hrvatski film unijeti modernizam zapostavljanje narativnog i esejističko-asocijativnu organizaciju filmskoga djela Hadžić debitirao filmom kojem su prve vrlin žanrovsko umijeće, jasna i dramaturški dobro konstruirana fabula te nenametljiva, ali filmski dojmlija primjena stilskog repertoara klasične narativne paradigme. Isto je tako indikativno da je Hadžić — dakle, pisac koji se 'ugurao' u film — pokazao najviše slabosti na 'svom' području (dakle, u scenarističkom segmentu filma), a najviše vrlina u režiji, profesiji u kojoj je bio nevjera i gotovo početnik. To će u velikoj mjeri biti svojstveno i sljedećim Hadžićevim pokušajima.

A nakon što je pokazao da umije vladati filmskim žanrom i tradicionalnom dramaturgijom, Hadžić je poželio u filmu pokušati nešto drugo, drukčije i za to vrijeme prestižnije. Rezultat je bio bitno manje povoljan.

Da li je umro dobar čovjek? (1962)

Premda je po svom literarnom i teatarskom habitusu komediograf, čini se da u filmskom mediju Hadžić nije bio osobito sklon komediji. U opsežnoj filmografiji cjelovečernih naslova Hadžić je samo dvaput pokušao načiniti nešto što bismo mogli opisati u širem smislu kao komediju. Riječ je o filmovima *Da li je umro dobar čovjek?* (1962) te *Idu dani* (1970).

Nije, međutim, riječ o filmovima koji bi na platno prenosili nekakav Hadžićev teatarsko-komediografski model. Štoviše, Hadžić u oba filma nastoji eksploatirati imanentno filmsku, vizualnu komiku, ponajviše temeljenu na nijemom filmu. Nadalje — nije riječ o filmovima koji bi, zato što pripadaju komediografskom žanru, bili nepretenciozniji i 'lakši'. Upravo suprotno — ako je inače artizma rasterećeni Hadžić u nekim filmovima pokazao da nije imun na estetičku pretencioznost, onda je to u ova dva. Dojma smo da su upravo ta dva filma naslovi koje je Hadžić ponajviše radio zbog društvenog i umjetničkog prestiža. Nimalo slučajno, to su mu i najslabiji filmovi.

Da li je umro dobar čovjek? humoristička je fantazija o čovjeku (Mile Gataru) koji u ime banke izvlači dugove od dužnika. Tijekom utjerivačkoga posla junak će nehotice spojiti dvoje mladih (Boris Dvornik, Ana Pavić). Ispostavit će se, međutim, da je lik kojega glumi Dvornik — a kojega junak uzima za pomoćnika — i sam dužnik.

Prethodno izložena priča ponajprije se razvija u samoj završnici filma. Prvi i najveći dio filma — gotovo sat vremena — pretežno se sastoji od mozaičkoga nizanja više ili manje začudnih epizoda koje s jezgrenom pričom nemaju veze. U tom smislu *Da li umro dobar čovjek?* pokazuje bliskost s neorealističkom dramaturgijom 'nađene priče'. Ali, za razliku od drugih Hadžićevih filmova koji su neraskidivo vezani uz konkretnu društvenu zbilju, ovaj se događa u posve stiliziranom fantastičnom svijetu bez konkretnijeg određenja. Svijet Hadžićeva drugog filma apstrahirana je pripovjedna 'zona',³⁹ a zbivanja u filmu funkcioniraju kao parabole ili alegorije. Takav poetički model danas se doima kao izrazito antifilmski, no u Hadžićevo vrijeme imao je stanovit legitimitet, pa i prestiž. U hrvatskom filmu ponajviše ga gaji Ante Babaja, autor koji je od hrvatskih redatelja svoje generacije ponajviše težio čistom art-filmu. U tom smislu *Da li umro dobar čovjek?* usporediv je s *Carevim novim ruhom* ili Babajinim kratkim filmovima poput *Lakat kao takav*.

Da li je umro dobar čovjek? nastao je u eri kad su slava i prestiž zagrebačke animacijske škole na vrhuncu. Dojma smo da je Hadžić — jedan od protagonista ranih početaka zagrebačke škole — pokušao tada cijenjenu i kurentnu poetiku zagrebačke animacije preseliti u drugi, igrani medij. Mnogo toga u drugom Hadžićevu filmu podsjeća na crtić, i to ne bilo koji crtić nego upravo na zagrebačku animacijsku poetiku. Tako u *Da li umro dobar čovjek?* nalazimo ubrzano karikaturalno kretanje likova. Glasovno se simulira govor, ali bez razgovijetna teksta (riječ je o narativnoj upotrebi onoga što se u jazu zove *vocalese*). Dizajn filmskoga prostora u pojedinim je dijelovima filma crtički simplificiran i stiliziran. Čak i ilustracijska glazba u nekim dijelovima filma podsjeća na tipič-



Da li je umro dobar čovjek? (1962)

ni glazbeni idiom zagrebačke škole animacije. Sve to najbolje dolazi do izražaja na samom početku filma, u prizoru dolaska glavnog junaka u bankovni ured. U uredu, koji je vrlo stiliziran i hipertrofirani po dimenzijama, činovnici se umjesto da govore razgovijetno glasaju 'vocaleseom'. Na zidovima iza njih vidimo hipertrofirane crtane krivulje poslovanja kao tipičan simbol birokracije tada već uvriježen u jugoslavenskoj političkoj karikaturi.

Ivo Škrabalo, koji se također pridružuje prevladavajućoj nepovoljnoj ocjeni drugoga Hadžićeva filma, s dosta opravdanja povezuje *Da li umro dobar čovjek?* s komediografskim modelom Jacquesa Tatiya.⁴⁰ Ta tvrdnja može se uvjerljivo braniti. I Hadžić, baš kao Tati, teži komici gotovo bez riječi, ali suprotstavljenoj standardnoj predodžbi *slapstick*-komike. I Hadžić kao i Tati nastoji nijemu komiku povezati s hipermodernim ambijentom tehnologije i suvremenog otuđenja, očuđujući funkcionalne i ikonografske sastavnice suvremenog života. Odličan je primjer za takvu 'tatijevštinu' geg iz prve polovice filma, kad glavni junak proba šešire u robnoj kući skidajući ih s glava lutki-modela. U jednom času jedna se od lutki pomiče: ispostavlja se da je to bio živi čovjek sa šeširo.

Nažalost, takva mjesta na kojima se Hadžić kvalificirano i kompetentno nadahnjuje Tatijem u *Da li umro dobar čovjek?* rijetka su. Lavovski dio filma svodi se na neduhovito repetiranje općih mjesta i 'kupovanje minutaže' mozaikom pseudopoetičnih pobočnih motiva koji se ni u jednom trenutku funkcionalno ne vezuju uz središnju temu filma. *Da li umro dobar čovjek?* film je koji već na samu početku Hadžićeva filmskog opusa pokazuje kamo tog redatelja može odvesti nekritičko i nepromišljeno povodenje za uzorima u spoju s radoholičarskim elanom i brzom, jeftinom, danas bismo rekli 'nezavisnom' produkcijom.

Desant na Drvar (1963)

Neposredno nakon neuspjeha s filmom *Da li umro dobar čovjek?* koji je prošao posve nezapaženo, Fadil Hadžić dobio je ponudu, unatoč razmjernu neiskustvu u cjelovečernjem filmu, da radi svoj do tada najambiciozniji i društveno najvažniji projekt. Riječ je o *Desantu na Drvar*, filmskom ovjekovječenju jedne od najspektakularnijih epizoda borbe Titovih partizana u Drugom svjetskom ratu. Kako svjedoči sam Hadžić, taj politički i produkcijski zahtjevni projekt ponudio mu je tadašnju umjetnički direktor Avala filma Slobodan Se-

lenić, inače uvažavani pisac i Hadžićev prijatelj. Scenarij je uz Hadžićevo asistiranje napisao također ugledni srpsko-hrvatski pisac, Bora Ćosić.

Desant na Drvar sasvim je sigurno bio društveno važan projekt, ako ništa drugo zato što je služio kao spomenik važnoj epizodi iz partizanskoga rata, epizodi koja je u Titovoj Jugoslaviji bila poznata svakom i bila predmet potanka učenja u školama. Godine 1944, naime, Nijemci su odustali od dotadašnje prakse borbe protiv partizana koja se svodila na opkoljavanje Titove gerile na širem području, a potom sužavanja obruča. Na osobni Hitlerov zahtjev njemačka komanda u Beogradu odlučuje se na izravni i lokalni udar na partizansko vodstvo, Tita i njegov vrhovni štab. U svibnju 1944, nakon iscrpnih zračnih izviđanja, detektirali su da je Titov štab u Drvaru i izvršili padobranski desant na bosanski gradić upravo na Titov rođendan. Tito je spletom okolnosti izmaknuo, Nijemce je u protunapadu potukla 6. lička brigada, a historiografska legenda kazuje kako su Nijemci iz osvojene Titove špilje pokraj Drvara u Beograd kao trofej ponijeli samo Titovu zapovjedničku uniformu, tek sašivenu kao rođendanski dar.

S obzirom da je film *Desant na Drvar* bio predmet kontroverzi i umalo političkoga linča, Fadil Hadžić se u kasnijim intervjuima često navraćao na njega. Pritom je redovito ustrajavao na ovim tezama: da *Desant na Drvar* nije bio skupi spektakl, nego srednjobudžetski film snimljen vrlo ekonomično; nadalje, da nije riječ o političkoj apologiji nego o čistom trileru; konačno, da se Titu upravo zato svidio i da je zato on kao autor bio pošteđen već priređena političkog progona.

Hadžić ističe kako je *Desant na Drvar* koštao »tek nešto malo više od neke obične urbane drame«,⁴¹ kako je snimljen za samo četrdeset dana, a da se padobranskim postrojbama JNA koristio svega dva dana. Hadžić također navodi da je *Desantom na Drvar* »srušio sve mitove da takvi filmovi moraju biti užasno skupi« i da je zato »morao klečati pred Titom jer su me tužili iz branše da snižavam kriterije brzim radom i pravim sprdnju iz jednog od ključnih događaja partizanskog rata.«⁴²

Teško je suditi koliko je to točno, ali, ako je *Desant na Drvar* i bio jeftin film, to se u kadru ne vidi. Film se doima spektakularno, sadrži brojne masovne prizore, uključuje pirotehniku i uvjerljivo filmovani padobranski desant. O važnosti projekta govore i ugledna literarna imena koja su u pretprodukciji filma sudjelovala, ali i činjenica da u *Desantu na Drvar* sudjeluju neki od najpopularnijih glumaca te epohe: Ljubiša Samardžić, Milena Dravić i Pavle Vuisić. Svi će oni poslije biti standardni glumački inventar Titovih partizanskih megaspektakala.

Čini se da je upravo društvena važnost projekta Hadžića dovela u političke nevolje. Kako su do Titova dvora stigle proturječne glasine o filmu, on je zahtijevao od Avala filma specijalnu projekciju u svojoj vili u Užičkoj ulici u Beogradu. Da stvar bude strašnija, zahtjev je producentima prenio moćni i zloglasni ministar policije Aleksandar Ranković, čovjek koji je ljudima u Jugoslaviji ledio krv u žilama.⁴³ Hadžić je prema vlastitu svjedočenju morao od utorka do subote grubo mon-

tirati sliku, radeći praktički danonoćno. Producenti i Hadžić u Užičkoj su primljeni ledenohladno, a prema Hadžićevu svjedočenju Tito ga je ljutito upitao »*Tko je vama dopustio da snimate taj film?*«. Iako je o tome danas teško spekulirati, moguće je da je Tito kojem je bilo jako stalo do filmske industrije i kvalitete proizvodnje bio ljut što je tako važan projekt dan relativno neiskusnu filmašu. Moguće je da su do Tita stigli i proturječni glasovi o Hadžićevu ponašanju u ratu, ili barem vijest da nije bio u partizanima. Što je od toga točno, teško je reći.

Stvari su se za Hadžića popravile nakon što je Politbiro vidio film. Nakon projekcije koju je pratio Tito, njegova supruga i niz užih suradnika (a Hadžić je s papira čitao dijaloge) na film je prvi pozitivno reagirao partizanski general Hrvat Ivan Gošnjak, a potom i drugi. Tito se pridružio pohvalama i poslije javno branio film od prigovora.⁴⁴ Hadžić je tvrdio kako se Titu film svidio zato jer nije bio tipična socrealistička hagiografija, nego više triler nalik američkim filmovima kakve je Tito volio.⁴⁵

Moja je pogreška — navodi Hadžić — *što nisam napravio epopeju nego ratni triler, a to se zapravo najviše svidjelo Titu. Pohvalio je da su njemački generali zgodno izgledali, osobito Slovenac Maks Furjan koji je igrao ulogu generala Maxa Rendulicha.*⁴⁶ *Bili su to gospoda, uglašeni i lukavi, pa se Tito doimlje kao veliki junak kad je uspio izmaći takvim progoniteljima.*⁴⁷

Titovo zadovoljstvo podijelila je i publika: pulska premijera doživjela je euforično prihvaćanje publike, film je samo u Zagrebu vidjelo 130 000 ljudi, prodan je u 80 zemalja, a i danas se katkad vrti po inozemnim televizijama. Opći trijumf pokvarila je samo činjenica što Tito nije mogao biti prisutan na pulskoj premijeri zbog potresa u Skopju.⁴⁸ Zanimljivo, unatoč takvu populističkom odjeku Hadžićev film nije ostavio povoljan dojam na tadašnje moderatore službenog ukusa. Tako u ideološki službenoj i vrlo iscrpnoj ilustriranoj monografiji *Rat revolucija ekran* (1977), u kojoj se tematiziraju doslovce stotine partizanskih filmova, *Desant na Drvar* uopće nije spomenut.⁴⁹

Koliko je istine u Hadžićevoj tezi kako se *Desant na Drvar* otisnuo od socrealističkoga modela epopeje prema zapadnim žanrovskim obrascima? Koliko je točno da se Titu kao filmskom amerikanofilu zato film svidio? Je li zahvaljujući tomu *Desant na Drvar* implicitno oblikovao model partizanskoga spektakla? To su pitanja na koja je danas teško odgovoriti, s obzirom da u Hrvatskoj ne postoji cjelovita studija o jugoslavenskom komunističkom ratnom filmu napisana nakon 1990, a sva ranija literatura razmjerno je ideologizirana i reflektira ukus drukčije epohe.⁵⁰ Ono što je jasno jest da inovativnost *Desanta na Drvar* nije u uvođenju trilerskih strategija u partizanski film: to je u vrijeme nastanka toga filma već bio normativni postupak uspješno primijenjen u više filmova, uključujući i Hadžićevu *Abecedu straha*.

Ako je u *Desantu na Drvar* nešto bilo novost, onda je to bilo križanje socrealističke epopeje visoko normativne i poželjne 'revolucionarne' teme i trivijalno-akcijskih elemenata karakterističnih za Hollywood. Upravo će to biti dobitna kombi-

nacija koja će karakterizirati komercijalno vrlo uspješne, u inozemstvu rado gledane, a istodobno visoko propagandističke Titove ratne spektakle iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih.⁵¹ Takvi populistički partizanski spektakli (prema izrazu 'supervesterni' mogli bismo ih krstiti 'superpartizanski filmovi') u trenutku nastanka *Desanta na Drvar* još nisu normativni.⁵² Čini se da je upravo Hadžićev film, uz Bulajićevu *Kozaru* (1962) bio jedan od konstitutivnih u tvorbi 'superpartizanskog' podžanra. Ta su dva filma, uostalom, bili i prvi koji su za temu uzeli krupne, udžbeničke epizode službene partizanske povijesti. Poslije će, osobito u sedamdesetima, biti filmovane i ostale.⁵³

Koje karakteristike 'superpartizanskog' žanrovskog modela sadrži *Desant na Drvar*?

Prije svega, temu. Tema *Desanta na Drvar* nije neka periferna, lokalna ili čak fikcionalna epizoda iz partizanske borbe, nego udžbenički prijelomni događaj. Dakako, taj se događaj prezentira službenom režimskom interpretacijom.⁵⁴

To međutim ne znači da su likovi filma povijesne osobe. Sukladno tradiciji historiografske fikcije od Waltera Scotta i Sienkiewicza do danas, likovi partizanskih spektakala su tipični, mali, fikcionalni akteri. U *Desantu na Drvar* kao i u ostalim 'superpartizanskim' spektaklima pojavljuju se likovi stvarnih njemačkih zapovjednika (u ovom slučaju Rendulicha), ali nikad autentičnih istaknutih figura partizanske borbe. To pravilo vjerojatno je generiralo iz potrebe da se kultu Titove ličnosti ne konkurira nijednim kultom druge osobe iz partizanskih redova. To je u *Desantu na Drvar* dosljedno provedeno: između Tita i zapovjednika manjih postrojbi na terenu kao da u partizanskoj hijerarhiji nema transmisije ili međurazine.

Tita, međutim, u *Desantu na Drvar* nema fizički. On se samo spominje, o njemu likovi govore, u jednom trenutku vidi se njegov subjektivni kadar kroz dvogled. Međutim, on se osobno ne vidi. I to je, ma kako čudno zvučalo, žanrovska zakonitost koja je standardna za partizanske superspektakle. Uz rijetke važne iznimke poput *Sutjeske* (gdje je Tita inkarnirao Richard Burton) ili *Užičke republike*, partizanski superspektakli izbjegavali su fizičku nazočnost Tita u filmu. Tako je i u *Neretvi*, gdje samo kruže papirići s njegovim zapovijedima. Nakon 1990. u tisku se čak špekuliralo kako se Tito na to ljutio, ali analizom niza srodnih filmova može se vidjeti da je to kanonizirani postupak. Dojma smo da ta konvencija nije potkapanje kulta ličnosti, nego štoviše — njegova vrhunska afirmacija. Tito je takvim statusom *deus absconditus* u žanru dobivao mističan, gotovo nadnaravan status osobe koje je odsutna, a zbivanja se odvijaju vođena njegovom dalekovidnom i moćnom rukom. Taj dojam u *Desantu na Drvar* još je pojačan zato što se umjesto Tita u filmu pojavljuje njegova prazna, zarobljena uniforma, lišena tijela neuhvatljiva zapovjednika. Tako odsutnost Tita u Hadžićevu filmu postaje čimbenik dramaturške mistifikacije.

Treća karakteristika 'superpartizanskih' filmova koja se može prepoznati u *Desantu na Drvar* jest mozaičnost. Možda pod utjecajem Bulajića,⁵⁵ Hadžić je usvojio strukturalni princip 'freske' u kojoj se simultano prate deseci likova, počevši od predstavnika inozemnih misija u vrhovnom štabu,

preko njihova vozača (Vuisić), pa do čitavih obitelji (Samarđić i Milena Dravić brat su i sestra). U skladu s normativnom ideologijom, ti su likovi obično različitih narodnosti, pa se u *Desantu na Drvar* tako pojavljuje i Slovenka. U takvoj narativnoj strategiji pojedine fabularne linije vezane uz pojedine likove znatno se osamostaljuju i stječu zaokruženi, autonomni status unutar filma. To osobito dolazi do izražaja u oružanom finalu filma, gdje se osobito zapamtive pojedine junačke epizode, često s izrazitim socrealističkih obilježjima. U Hadžićevu filmu tako su osobito dojmljive epizode s hrabrom civilkom koja odgrne ponjavu sa zarobljene talijanske tankete i tako spasi partizansku joj posadu, ili famozna epizoda 'skojevskog sastanka' kad zapovjednik 'otvara sastanak' i proziva suborce u opkoljenoj kući dok oni jedan po jedan ginu.

Četvrta tipična 'superpartizanska' karakteristika koju nalazimo u *Desantu na Drvar* jest miješanje komičnog i tragičnog. Film — osobito u prvom dijelu — obiluje pobočnim humorističkim epizodama, a velik broj likova — poput škrtoga skladištara — ima isključivo funkciju pobočne komike. Humor je osobito vezan uz likove koje glume Vuisić i Samarđić. Samarđić će u ovom filmu prvi put odigrati svoju poslije tipičnu ulogu partizana/šereta. Osobito je retorički efektno što se tragika rata personificira upravo u njegovu liku, koji je sve vrijeme sklon šali, udvaranju i vedrom raspoloženju. Njegov lik tijekom filma gubi sestru (Dravić). U samoj završnici filma on gleda fotografiju sad već mrtve sestre, a taj se prizor pretapa u odlazeću partizansku kolonu. Na taj se način putem najvedrijega lika filma efektno potencira tragični gubitak, komemoriraju mrtvi i dimenzionira trijumfalizam pobjede. To nije izolirani postupak. U cijelom filmu Hadžić se služi retoričkim sredstvom 'zaskakanja' publike tragikom rata. Tako unutar rutinskog i nipošto tjeskobnog prizora u sanitetu otkrivamo da je bolesno dijete koje sudjeluju u prizoru ostalo bez obje ruke. Sličnu dramaturšku funkciju imaju i prizori s ludim tifusarom.

Peto tipično svojstvo 'superpartizanskih' filmova koje nalazimo u *Desantu na Drvar* jest prisutnost likova stranaca (Njugoslavena) u dramaturškoj funkciji arbitra.⁵⁶ Funkcija je 'arbitra' da svjedoči i svojom reakcijom verificira stradalništvo i junaštvo jugoslavenskih naroda onako kako ih partizanski filmovi prikazuju. Takvi 'arbitri' imaju retorički efekt na publiku, kazujući 'eto, i svijet nas ovakve priznaje'. Vrlo često u superpartizanskim filmovima takvu funkciju arbitra preuzimaju Nijemci, recimo Hardy Krueger u glasovitom prizoru *Bitke na Neretvi*.⁵⁷ U Hadžića tu funkciju preuzimaju pripadnici inozemnih vojnih misija i u radnji vrlo aktivni američki novinar.

Šesto tipično svojstvo 'superpartizanskih' filmova koje nalazimo u *Desantu na Drvar* jest specifičan tretman Nijemaca. Nijemci su, dakako, u filmu zlikovci i Hadžić ih ne šteti kad prikazuje zvjerstava koja čine. Tako u filmu imamo prizor kad Nijemci bešćutno opkoljavaju samu Milenu Dravić (što je alegorija nadmoći njemačke vojne sile). Film poslije sadrži iznimno mučan prizor masovnog strijeljanja civila koji je režiran tako da se prikaz umiranja ipak izbjegne elipsom. Nijemce se dopunski demonizira tako što ih se prikazuje kao

okrutne prema svojim. Tako u samom finalu filma njemački časnik puca u leđa vlastitim vojnicima koji bježe. Riječ je o blago rečeno nevjerojatnom motivu koji je, međutim, tipičan za prikaz Nijemaca u 'superpartizanskim' filmovima. I premda je prikaz Nijemaca očigledno shematičan, a cijela postava karaktera u filmu trivijalno manihejska, to ne znači da su Nijemci lišeni glamura i spektakularnosti. Dapače — upravo po dozi hipertrofirano, ponekad čak seksualno ambivalentnog *glama* što se pridaje Nijemcima — *Desant na Drvar* tipični je titoistički spektakl. Tvrdnja Fadila Hadžića kako su se Titu sviđali likovi Nijemaca u filmu zato jer su se doimali lukavi i uglašeni vjerojatno je istinita, pogotovo zna li se činjenica da će u kasnijim partizanskim spektaklima takav tretman Nijemaca postati normativan. Vjerojatno je riječ o nekakvu intuitivnom prihvaćanju holivudske zakonitosti po kojoj je film dobar i uzbudljiv onoliko koliko su dobri i uzbudljivi i negativci. U titoističkim spektaklima Nijemci se zato uvijek prikazuju kao dojmiljivi, efektni, glamurozni, po moći, disciplinirani i volji superiorni protivnici.

Tako ćemo u *Desantu na Drvar* u jednom trenutku ugledati njemačkog časnika sa zatamnjenim naočalama, utegnuta u visoke sjajne čizme i s bičem u ruci, baš kao da je riječ o kakvoj sado/mazo fantaziji iz filмова Liliane Cavani. Akciju desanta na Tita (inače — izvorno nazvanu 'Konjićev skok') Rendulich i njegov suradnik smislit će tijekom jedne večernje partije šaha u Beogradu, u prizoru koji isijava elegancijom, podmuklošću i dekadencijom. Ekspresionistički jezovita i izvrsno režirana scena pritom sadrži vino i obrok kao metafore njemačke gospostine, uključuje motiv kaktusa (na koji se Rendulich namjerno bocne) kao metaforu partizana, te šahovsku partiju kao poentu razgovora. Čak i scena u kojoj kulminira debakl Nijemaca — ona kad Rendulich na aerodromu u Beogradu dočeka tek Titovu uniformu, a ne zarobljenoga vojskovođu — odiše dostojanstvom, sofisticiranosti i pritajenom moći. Na taj način *Desant na Drvar* (kao i drugi titoistički spektakli) mistificirajući pobijedene uzdiže i podvig pobjednika.⁵⁸

Posljednja karakteristika *Desanta na Drvar* koja se može protegnuti kao tipična na sve 'superpartizanske' naslove jest svršetak *deus ex machina*. Činjenica je da su lavovski dio rata partizanski vrhovni štab i jezgra pokreta proveli u stalnom kretanju i bijegu, nastojeći što dulje zadržati nestalne krpice slobodnog teritorija. Naravno da takav kontinuirani defenzivni proces nije podatan za epsku dramaturgiju, koja iziskuje sretan i zaokružen svršetak. Zato je za partizanske superspektakle tipičan finale *deus ex machina* u kojem se partizani iz bezizgledne situacije spašavaju naglim i odlučnim protunapadom, nakon kojega slijedi smirenje vizualizirano kolonom koja mirno kroči ususret idućim borbama. Takvu mehaničku, linearnu i nesofisticiranu dramaturgiju ima i *Desant na Drvar*. Ona je ovdje donekle i razumljiva utoliko što se zasniva na povijesnim okolnostima, odnosno odlučnom kontranapadu ličke brigade tijekom poslijepodneva na dan desanta. U Hadžićevu filmu, međutim, takva (makar historiografski uvjetovana) dramaturgija ostavlja dojam mehaničke nakalemljenosti: nakon što su Nijemci praktički razbili sve džepove otpora i dosjetili se da bi Tito mogao biti u špilji, iznebuha će nahrupiti partizanski juriš i ot-

puhati ih u spektakularnom, ali nerazrađenom finalu. Činjenica je, međutim, da su završnice poput ove pridonosile da partizanski filmovi budu uspješni *crowd-pleaseri* koji su kod kuće imali milijunsku publiku, ali su bili omiljeni i gledani i u inozemstvu, osobito tamo gdje nisu postojale ideološke ograde spram titoističkoga režima.

Takva dramaturgija, međutim, nijeće Hadžićevo uvjerenje kako je njegov film doživio uspjeh zbog inovativne i uspjele primjene trilerske organizacije u ratnom žanru. Premda *Desant na Drvar* posjeduje stanoviti *suspens*, njegova dramaturgija nije osvojenjena oko produbljanja *suspensa* nego oko epskog i linearnog razvijanja događaja u kojem svi aktanti posjeduju sve relevantne informacije, a svi su elementi priče ravnomjerno rasvijetljeni i poznati gledatelju. U tom bi se smislu, ako već govorimo o posudbi iz 'američkih' žanrova, prije moglo govoriti o vezi *Desanta na Drvar* i vesterna ili biblijskog spektakla, nego o njegovim trilerskim korijenima. To u nekoj mjeri vrijedi i za sve 'superpartizanske' filmove, ali ne i za filmove poput *Ne okreći se, sine* ili *Abeceda straha*.

Kako smo pokazali, *Desant na Drvar* sadrži u čistom i očiglednom obliku gotovo sve karakteristike koje će poslije biti karakteristične za spektakle 'crvenog vala'. U kolikoj je mjeri Hadžićev film bio formativan za takvu estetiku? Je li je odlučno oblikovao, ili je samo bio jedan u niski sličnih? Na to pitanje ne može se odgovoriti bez šire i produbljenije studije o partizanskom žanru. U svoje vrijeme (prema pamćenju H. Turkovića — osobna korespondencija) mlađa je kritika *Desant na Drvar* percipirala kao Hadžićev brzi i epigonski odgovor na Bulajićevu *Kozaru*. To je dojam koji će neka buduća studija morati potvrditi ili opovrgnuti. Dotle valja konstatirati da je *Desant na Drvar* bio jedan od ranih (da li i konstitutivnih) filmova koji iskazuju obilježja superpartizanskog spektakla, što mu daje stanoviti filmsko-historiografski značaj.

Drugo je pitanje koliko je njegovo značenje za opus samog Hadžića. Hadžić se ovim filmom dokazao kao kompetentan zanatlija koji je kadar svladati i produkcijski vrlo složeni projekt, kao i vješto kontrolirati razvedenu mozaičku dramaturgiju bulajićevskoga ratnog spektakla. Ipak, *Desant na Drvar* bio je čak i za posve populističke standarde 'crvenovalovskih' spektakala posve manihejski, dramaturški neuvjerljivo shematičan, a psihološki i ideološki naivan film. S obzirom da su filmovi poput *Devetog kruga* (F. Štiglic, 1960), *Abecede straha* (sam Hadžić) ili *Akcije* (Jože Kavčič, 1960) početkom šezdesetih unijeli veću psihološku i dramaturšku sofisticiranost u partizanski ratni film, *Desant na Drvar* morao se doimati kao korak natrag u socrealizam. Uostalom, na takve je ocjene nailazila i Bulajićeva *Kozara*, film nastao godinu prije Hadžićeva, ujedno kudikamo uspješniji i cjenjeniji u zemlji. Kad Ivo Škrabalo iz svoje pozicije građanske oporbe opisuje Bulajićevu *Kozaru* kao »oživiljenje neke vrste socijalnog neorealizma (ili, možda prikladnije rečeno, neo-socrealizma)«⁵⁹ onda to još i više vrijedi za Hadžićev *Desant na Drvar*.

Službeni položaj (1964)

Redateljski *image* Fadila Hadžića ponajprije je vezan uz društveno kritičke filmove. S takvim je filmovima Hadžić u svoje vrijeme dosizao najveće uspjehe, ti filmovi i danas ponajviše privlače mlade filmofile.⁶⁰ Čak i prema Hadžićevu opusu vrlo rezervirani Ivo Škrabalo tom segmentu Hadžićeva rada daje najveće značenje, uz konstataciju kako su za Hadžića »najkarakterističniji... filmovi sa suvremenim temama u kojima osluškuje život koji teče gotovo u trenutku, nastojeći ga registrirati vjerodostojno, premda ne i u svoj njegovoj slojevitosti.«⁶¹ Po Škrabalu u tim filmovima »ima zanimljivih detalja i kad idu utabanim stazama ograničene društvene kritike«,⁶² a Hadžiću Škrabalo priznaje »da se jedini u to vrijeme više puta vraćao u te sfere i ostavljao trag o njima«.⁶³

Službeni položaj prvi je među Hadžićevim društveno-kritičkim, ili 'feljtonističkim' filmovima. Ujedno, to je i njegov najuspješniji film uopće: godine 1964. *Službeni položaj* nagrađen je u Puli *Velikom zlatnom arenom* kao najbolji film godine, tada mlada Olivera Marković nagrađena je *Zlatnom arenom* za najbolju žensku ulogu, a Voja Mirić za drugu mušku ulogu, odnosno najbolju mušku epizodu. Unatoč tomu, film je doživio i osporavanja. Dio kritike držao ga je epigonskim uratkom na tragu godinu starijega Bauerova *Licem u lice*.⁶⁴ Dio mlade kritike film je napadao kao mlak i rezerviran u kritici, navodeći kako ima 'konformističkih tendencija'. Hadžić je te kritike nevoljko primao, ističući kako je »u prethodne dvije godine napravljeno 45 filmova, od kojih samo dva ovog žanra, i to vjerojatno zato što nije baš tako jednostavno govoriti konkretno o konkretnom suvremenom životu, za što se inače čeka vremenska distancija.«⁶⁵ Hadžić je ukratko držao da mu »traže dlaku u jajetu«,⁶⁶ a utjeha mu je mogla biti tek to da je slično prošao i Bauer s *Licem u lice*. I njegov pionirski društveno-kritički film dio je mlade kritike također napadao zbog političkog i estetskog konformizma.⁶⁷

Uspjeh *Službenog položaja* nedvojbeno se mora iščitati u kontekstu društvenoga fenomena *Licem u lice*. Snimljen godinu prije, Bauerov film o malverzacijama u jednom građevinskom poduzeću koje se raskrinkavaju tijekom partijskog sastanka izvorno je započeo kao osamljenički, tvrdoglavi i naizgled opasan pothvat Bauera i njegova scenarista Bogdana Jovanovića.⁶⁸ Dogodilo se, međutim, da je film koincidirao s Titovim pismom gdje kritizira sile koje kočte radničko samoupravljanje. Film koji je nastao unatoč stalnim štipkanjima lokalne cenzure najednom se pretvorio u programatski ilustracijski primjer nove partijske linije. Dobio je golem publicitet, a službeni list partije *Komunist* posvetio mu je višestranični temat koji je ispunio gotovo pola broja.⁶⁹ Primljen je dobro i u filmski krugovima, osobito u Srbiji. Budući najveći klasik 'crnog vala' Živojin Pavlović reći će za *Licem u lice* da je »dotad najvažniji film snimljen u Jugoslaviji«. ⁷⁰ Premda su filmovi na tzv. suvremenih tema bili deklarativni predmet zahtjeva kritike još u pedesetima, nakon Bauerova pionirskog političkog filma taj zahtjev postaje gorući, pa i politički osnažen autoritetom vlasti. Hadžić, kao

mного puta prije i poslije, reagira strelovito i već dogodine donosi film toga žanra.

Ipak, bez obzira što je društveni kontekst iniciran *Licem u lice* odsudan za uspjeh *Službenog položaja*, Bauerov i Hadžićev film nemaju mnogo imanentno filmskih sličnosti. *Licem u lice* komorni je film koji se čitav događa na partijskom sastanku, formalno i žanrovski nadahnut američkim sudskim filmovima, osobito Lumetovim *Dvanaest gnjevnih ljudi*.⁷¹ Bauerov je film introvertan, njegov glavni interes introspekcija, a režijska sredstva *voice-over* i *flashbackovi*. Hadžićev film mnogo je ekstrovertniji: upoznaje nas sa širokom gamom likova koje prati dulje vrijeme u prostorima gdje žive i rade, naglasak je manje na etičkim dilemama a više na ekonomskom mehanizmu. *Službeni položaj* ne staje na predviđivoj dihotomiji pokvareni funkcionar/pošteni radnik, nego pokazuje kako kapilarna korupcija i opća amoralna klima kvari one 'gore' čak i kad su u osnovi pošteni. Napokon, za razliku od Bauerova *happy enda*, Hadžić film poentira pomalo tezičnim, ali dramaturški vrlo modernim otvorenim svršetkom. U dramaturškom smislu bogatstvo života *Službenog položaja* ponajviše podsjeća na suvremene inteligentne TV serije, a ako bismo tom filmu tražili suvremenu filmsku analogiju, onda bi to bile fiktionalne društvene reportaže slavnoga Britanca Kena Loacha.⁷² Generalna atmosfera koju film opisuje — a odlikuje je korupcija, uzajamno pokrivanje i pohlepa na statusne simbole — i danas je prepoznatljiva, pa je *Službeni položaj* kao politički film svjež i relevantan kao i 1964.

Službeni položaj pripovijeda o Mirku Bošnjaku (Uroš Kravljaja), bivšem partizanu i ratnom heroju, o nedavna direktoru tekstilne tvornice s ozbiljnim problemima u poslovanju. Bošnjak želi srediti stanje u tvornici i prihvaća program sanacije koji mu predlaže nepopularni, ali kvalificirani i dinamični komercijalist Vilko Radman (Voja Mirić). Ispostavlja se, međutim, da je Radman ženskar sklon luksuznu životu koji svoje ljubavničke i građevinske pothvate financira provizijama od kooperanata i građevinara. Predsjednica radničkog savjeta Marija (Olivera Marković) posumnja u nepravilnosti, na prepad izvuče račune od starog i uplašenog knjigovođe Jovića (inače Radmanova suučesnika) i hita alarmirati direktora. Ali, proces raščišćavanja kriminala zapinje zato što su obje osobe koje bi trebale pozvati policiju osobno ucijenjene. Bošnjak je da bi udovoljio rogođenju supruge, kupio auto, a Radman je namjestio da kredit otplaćuje tvornica. Mariji su vezane ruke jer njezina najbolja prijateljica Zora (Milena Dravić) hoda s (inače oženjenim) Radmanom, pa Radman uvjeri Mariju da će i Zora završiti iza rešetaka dozna li se išta, s obzirom da je novac trošio ponajviše na nju.

Cijelu tu kloaku premreženih nemoralnih interesa saznajemo kao veliku retrospekciju koju pripovijeda novinar (Petar Baničević), koji pokušava uvjeriti urednika (Stevo Žigon) kako priču o korupciji valja objaviti u novinama. Tako Hadžić u *Službenom položaju* uvodi prvi put jedan od svojih najosobnijih tematskih kompleksa, a to je novinstvo i njegova uloga u revoluciji (mi bismo danas rekli — 'zatvorenom društvu'). Film počinje tako što novinar tajnici diktira počeo-

tak članka, gdje nas upoznaje s Bošnjakovim generalijama. U redakciji će i završiti, pomalo rogovatnim i tezičnim svršetkom, gdje se novinar okreće prema kameri i kaže kako je takav taj 'službeni položaj': »na njemu su« nastaviti će, »i najbolji ratnici lako ranjivi.«

Riječ je o svršetku koji se kao mnogo puta u Hadžića doima kao kompromiserski, kao *a posteriori* opravdavanje zabludjela direktora i eksplicitno izricanje teze filma. Međutim, ne smije se suditi prestrogo i zaboraviti činjenica da je Hadžić izbjegao *happy end* (na kraju ne stječemo dojam da je kriminal kažnjen), da je mehanizme korupcije prikazao iznimno kompleksno, a cijelu društvenu klimu kao poraznu. Kao i mnogo puta u Hadžića, deklarativno finale filma govori jedno, a film nešto sasvim drugo.⁷³

Jer, slika o jugoslavenskom komunističkom društvu koju gledatelj dobiva gledajući *Službeni položaj*, unatoč opreznu i kompromisersku finalu — jedna je. To se očituje već i u prostornoj ambientaciji filma. Prostori *Službenog položaja* mogu se opisati kao crnovalovski prije crnog vala. Filmom dominiraju blatne ledine, siromašni interijeri, derutna dvorišta, zapuštene hale s trošnim voznim parkom, započete, a nedovršene gradnje. Po vizualnom pristupu (kamera Tomislav Pinter, scenograf Duško Jeričević) film se doima kao prethodnik kasnijih naslova Živojina Pavlovića i Aleksandra Petrovića, autora koji su kameru doveli u kloake balkanskoga stražnjeg dvorišta. U hrvatskom filmu samo je Branko Bauer u *Tri Ane* (1959) dotad tako bespoštedno izišao s kamerom u društveno naličje.

Sličan je i Hadžićev prikaz društva. Znatan dio filma zauzimaju prizori tekstilnih radnica pri poslu, najčešće pakiranjem odjeće. U tim prizorima Hadžić životno i bez laskanja prikazuje radništvo kao svadljivo, cinično, skeptično prema onima 'gore', nesložno i deziluzionirano. Unatoč tomu, radnici su prikazani sa simpatijom, a mnogi među njima dobivaju prigodu da izraze individualnosti i zaokruže se kao karakteri. Osobito je uspio lik jezičave, drske i cinične Fanice, koju glumi Semka Sokolović Bertok.⁷⁴

Cijela dramaturška koncepcija filma počiva na dva glavna lika i njihovu odnosu. To su direktor Bošnjak (Kravljaja) i komercijalist Radman (Mirić). Njihov odnos nalik je odnosu Otela i Jaga, samo bez romantične komponente. Bošnjak je lakovjeran, pušta Radmana da ga uplete u mrežu laži, da bi sam završio kao kompromitiran i posrnuo čovjek. Bošnjak film počinje kao tipično hadžićevski lik komunističkog asketa, moralno uspravna fanatika, crvenoga puritanca koji uporno tjera prema svojim moralnim principima unatoč tome što to ne čini više nitko. Bošnjak je međutim i lakovjeran, očigledno nekompetentan za vođenje tvornice koju mu je partija kao političkom kadru povjerala, ali i posve neprilagođen novom svijetu oko sebe. To Hadžić najizravnije sugerira potkraj filma, u prizoru kad se Bošnjak u birtiji ispovijeda starom suborcu, sada očito društveno niže pozicioniranom. Dok se dva sad klasno distancirana gubitnika uz raku sjećaju starih ratnih dana, a nad Bošnjakovom glavom visi sjena neizbježne kompromitacije, Hadžić u scenu unosi prizor blazirane mladeži koja se zabavlja uz džuboks. I ma koliko je prikaz ranih rokera u tom prizoru neosjetljiv i prijek,

toliko sama scena odlično sugerira iščašenost glavnoga junaka iz vlastite stvarnosti.

Drugi je glavni junak filma komercijalist Radman, lik za koji je Mirić nagrađen u Puli. To je možda i najfascinantniji Hadžićev lik uopće: socijalistički Jago, pravo dijete nove epohe, lopov i lažac, ali glamurozan, šarmantan, rječit i — za razliku od Bošnjaka — kompetentan za posao koji radi. Potisak koji dramu ta dva lika akcelerira do eksplozije potrošačko društvo koje se upravo početkom šezdesetih u dotad sivoj i turbnoj Jugoslaviji zahuktava. Jurnjava za privatnim stanicama, automobilima i odjećom koju humoristički prikazuje Bauer nešto ranije u *Martinu u oblacima* (1961) ovdje biva izvorište tragedije.

Najveća vrlina *Službenog položaja* bogati je i uvjerljivo razrađen kontekst likova. U Bošnjaka taj je kontekst obiteljski: krug prijatelja koji se dobro potkožio, supruga koja prezire njegovo puritanstvo i teži materijalnom boljitku. Što se pak Radmana tiče, upada u oči to što u filmu uopće nema njegove supruge, iako doznajemo da je oženjen. Zato u vještoj sceni u automobilu doznajemo kako je Radman kronični ženskar, svjedočimo njegovu razlazu s bivšom preljubicom i početku upucavanja Zori.

U drugom dijelu filma dotad mozaička dramaturgija s mnogo likova — slična TV-seriji — fokusira se oštrije na odnos Bošnjaka i Radmana, pri čemu pravi podbadač zblivanja nije ni jedan od njih, nego Marija, koja čerпка po računima i intenzivira time dramski sukob. Hadžić izvrsno prikazuje kako spretni Radman postupno uvlači sve veći broj zaposlenika (i samog direktora) u mrežu suučesništva. U odlučujućem trenutku Radman će otkriti Bošnjaku malverzaciju s automobilom i na taj mu način vezati ruke. Riječ je o dinamičnoj, napetoj i izvrsno režiranoj sceni koja završava ekstremno gornjim rakursom ureda u kojoj Bošnjak okrenut leđima utučen sjedi uz pisači stol. U tom trenutku shvaćamo da se bivši ratni heroj predao i neće učiniti ništa.

Režijski je jednako uspješna scena u kojoj Marija potiče direktora da pozove policiju u reviziju poslovanja. Bošnjak joj izbjegava izravno odgovoriti, a Hadžić direktorovu dramu prikazuje kroz efektni detalj: prste koji živčano prebiru po naslonima poredanih stolica. Klimaks drame treća je, jednako sjajno režirana scena, koja se događa u pogonu, uz tkalački stroj. Izvrsno snimljen prizor uz snažnu buku, paru i ekspresivno osvjetljenje konfrontira dva najudaljenija lika filma — Mariju i Radmana — a Radman uvjerava Mariju da će, ako ga prijavi, sa sobom povući i Zoru. Riječ je o sjajnom dramskom klimaksu nakon kojeg nažalost dolazi relativno nezadovoljavajući rasplet. Umjesto scenaristički razrađena svršetka gdje bi se svakom od četiri važna lika dala stanovita ciljna zaokruženost, Hadžić se naprečac vraća u redakciju i pozornost opet usmjeruje isključivo na Bošnjaka i njegov tragični pad. Film završava kako i počinje: novinskim razgovorom, novinarovim izricanjem poente, ali i prizorom Bošnjaka snimljena s leđa kako hoda gradskim ulicama kao progonjeni osamljenik. Takvim otvorenim svršetkom Hadžić je iznio prilično pesimističan stav o mogućnosti samokorekcije tadašnjega komunističkog sustava, ali i propustio dramu u

tekstilnoj tvornici zaokružiti pravim dramskim raspletom koji bi dovršio sudbinu ostalih likova.

Službeni položaj jedan je od najboljih, ako ne i najbolji Hadžićev film. Nadalje, to je film koji prvi put otvara brojne proizvodne motive u Hadžićevu opusu, počevši od uloge istraživačkoga novinarstva u ideologiziranom društvu, preko motiva revolucionarnog puritanca koji nailazi na nerazumijevanje, pa do motiva kompromitirana pojedinca kojega progona vlastita prošlost. *Službeni položaj* ujedno je i film koji pokazuje ono najbolje i najgore u autoraovu opusu. Vješt režiser, čovjek s izvrsnim okom za društvenu zbilju i sposobnošću pričanja slikom, Hadžić je i ovdje najtanji na 'svom', književnom području, kao scenarist.

Druga strana medalje (1965)

Urbana provincija oduvijek je bila slaba točka hrvatskoga filma. Hrvatski film uvijek se bavio tipskim prostorima, što će reći (dinarskim /panonskim /otočkim) selom ili Zagrebom. Upravo je frapantno da cijela filmografija hrvatskog igranog filma jedva na prste jedne ruke može nabrojati filmove o suvremenim temama koji se zbivaju u — recimo — Rijeci, Zadru ili Osijeku.

Hadžić je po tom pitanju rijetki svijetli primjer. Efikasno smještajući neke svoje filmove (*Druga strana medalje*, *Lov na jelene*) u urbanu hrvatsku provinciju, Hadžić nije samo ispunio politički korektni dug spram zakucima domovine, nego je u oba spomenuta filma priču koju pripovijeda sljubio s prostorom koji je odabrao na način da prostor postaje s jedne strane predmet pomne filmske analize, a da s druge strane sam prostor darežljivo pridonosi priči i daje joj dopunsku slojevitost. To se možda najbolje vidi u policijskom krimiću *Druga strana medalje*, koji je Hadžić domišljato smjestio u Rijeku.

Rijeka šezdesetih godina nije imala profilirani filmski image, a nema ga ni sada. Birajući Rijeku kao prizorište svoga *film policiera*, Hadžić je efikasno iskoristio s jedne strane njezinu atmosferu lučkog grada, a s druge mediteransko-romanski sloj u njezinoj kulturi. Rijeka *Druge strane medalje* grad je kojim bauljaju strani mornari željni zabave, ali i grad u kojem se novopridošlice miješaju s dekadentnim ostacima talijanskog građanstva (poput Karla Bulića u izvrsnoj epizodi odvjetnika Masisa). To je luka u kojoj se jednako čuje talijanski i srpski, a kava iz fildžana jednako je čest prizor kao i kupa kanalice i barokni interijeri. Hadžić je u takvoj Rijeci



Druga strana medalje (1965)



Druga strana medalje (1965)

prepoznao ambijent koji odgovara Marseillesu, omiljenom lučkom ambijentu francuskog krimića. Zato u *Drugoj strani medalje* on kamerom obilno izlazi na ulicu: likovi šetaju lukom, sjede po klupama u perivoju, kamera bilježi ribarice, kranove, prostitutke, lučke konopce i lance.

Ipak, u *Drugoj strani medalje* smještanje priče u Rijeku ne pridonosi filmu samo ikonografski, nego i sadržajno, a upravo ta sadržajna strana potvrđuje Hadžića kao radoznala socijalnog promatrača. Izložena parcijalnom etničkom čišćenju, poslijeratna Rijeka svojevrsan je jugoslavenski *melting pot*, poluprazni grad u čiji su demografski vakuum pedesetih i šezdesetih pristigli pridošlice sa svih strana privučeni propulzivnom privredom i radnim mjestima u brodogradnji, brodarstvu i luci. Ti su ljudi dotegli svoje kompleksne prošlosti sa sobom, ili su pak od njih bježali. Takav grad, sazdan od ljudi koji počinju od nule, bio je savršen ambijent za *Drugu stranu medalje*, krimi-priču koja cijela počiva na likovima koji su počeli iznova, a motiv na kojem se temelji upravo je motiv prošlosti koja se vraća i uništava novozapočeti život.

Druga strana medalje pripovijeda o Evi Ružić (Judita Han), bivšoj partizanki, poštenoj radnici partijki, koja u zreloj dobi iz neobjašnjivih pobuda počinje krasti. Film počinje *in medias res*: sudsko vijeće čita presudu, Eva je osuđena na sedam

godina robije zbog pronevjere pet milijuna dinara koju je u potpunosti priznala. Inspektor Hribar (Voja Mirić) nema dvojbi oko njezine krivice, ali ima oko njezinih motiva. Pokušavati razotkriti 'drugu stranu medalje', razloge koji su uzornu komunistkinju, bivšu partizanku i solidnu radnicu naveli na kriminal. Istražuje njezine potencijalne ljubavnike, odnos s nasilnim mužem sklonim kocki. Uskoro otkriva kako je Eva žrtva razrađene ucjene. Farkaš, doseljenik iz Osijeka i nekadašnji službeni fotograf u ustaškoj tamnici, kao fotograf je u ratu svjedočio njezinu ispitivanju. Premda to nije istina, on uvjeri Evu kako je podlegla torturi i u bunilu izdala ilegalne suradnike. Prijeteći da će obznaniti njezinu izdaju, Farkaš iznuđuje od Eve novac sve dok za nju to ne postane neizdrživo, pa počne krasti.

U žanrovskom smislu *Druga strana medalje* film je detekcije, pri čemu detektiva koji istražuje slučaj ne zanima tko je počinitelj, nego on ljudski znatiželjno pokušava iznaći motive pljačke. Priča se slaže preko *flashbackova* u cjelovit *puzzle*. Djelice prošlosti pričaju Evin muž, njezini znanci, pa i sama Eva tijekom ispitivanja u zatvoru. Ključni motiv — motiv mučenja u ratu — jedini se pojavljuje neovisno o istrazi, kao okvir priče, ali ujedno i Evino sjećanje. S tamnicom

film prije špice počinje, vraća se u nju još jednom na polovici i sasvim na kraju, kad se raspleće meritum ucjene.

Glavna junakinja Eva Ružić tipična je Hadžićeva individua, figura palog anđela. Ona je, slično junacima *Službenog položaja* ili *Protesta*, svojevrstan komunistički svetac/martir koji unatoč uspravnu karakteru i moralnoj ispravnosti u jednom trenutku sagriješiti pritisnuta okolnostima. Riječ je o repetitivnoj i tipično hadžićevskoj situaciji koja odaje etički složen autorski univerzum. Utoliko je neobičnije što su gotovo svi ostali karakteri filma neobično manihejski i plošni. Što se ucjenjivača Farkaša tiče, on je fizionomski i tipski zanimljiv, ali izrazito neprodubljen, svedeni na голу funkciju pohlepe i zlobe. To je i glavna slabost ovoga inače vrlo solidnog filma.

Psihološki je osjetno produbljeniji prikaz junakinjina braka sa suprugom Ognjenom (Rade Marković). Ognjen je bio Evin stariji ratni drug. Brak nije bio sretan: Ognjen je kocakar, pijanac, ljubomoran, nasilan u braku, frustriran jer ga je partija odbacila pa je premlad umirovljen i otjeran iz policije. Ognjen nakon Evina utamničenja brzo nalazi mladu djevojku i sprema razvod, u čemu mu asistira prijatelj (Vanja Drach), koji ga vodi odvjatniku Masisu (Bulić), starom Trščaninu koji u dekadentnom građanskom interijeru živi u malom paklu svađa sa starom talijanskom kućedomačicom. Riječ je o jednoj od brojnih malih, izvrsnih vinjeta u kojima Hadžić ocrtava multikulturalnu Rijeku.

Sam lik Ognjena zanimljiviji je od heroine Eve. Riječ je o žrtvi sustava, komunistu kojega je komunizam 'ispljunuo', čovjeku kojeg su se poslije rata 'bojali kao vraga' (Farkaš), a sad je gorak i frustriran. U tom smislu i Ognjen Ružić uklapa se u Hadžićevu galeriju mračnih revolucionara koje proždire unutrašnji demon i ne mogu se pomiriti sa sadašnjicom.

U *Drugo strani medalje* Hadžić uspješno križa detekciju i triler. Najvećim dijelom film linearno i bez izrazite akcijske dinamizacije prati detekcijsku proceduru znatizeljnog inspektora. U jednom se trenutku, međutim, klopka oko ucjenjivača stisne, policija trikom navede Farkaša da se izda. On se odlučuje na bijeg. Slijedi moderno režiran, socijalno vjerodostojan, a opet efektan finale s policijskom potjerom koja završava na slovensko-talijanskom graničnom prijelazu, gdje Farkaša zaustavlja granična policija. *Druga strana medalje* dakle žanrovski je hibrid koji počinje kao *whodunnit*, a biva finaliziran kao triler. Takva žanrovska organizacija u sljedećim će desetljećima postati normativna, pa je danas svojstvena gotovo svim američkim i ne samo američkim trilerima, osobito psihološkim. Možda se i zato *Druga strana medalje* danas doima izrazito moderno.

U stilu filma može se osjetiti ponešto od duha *filma noir*. *Druga strana medalje* režirana je izrazito ekspresivno, uz obilnu uporabu višeplošnih kompozicija, nakošenih i bizarnih kutova kamere, očuđujućih detalja jake afektivne snage. Vizualno efektan i scenografski dojmljiv (Željko Senečić), film potvrđuje Hadžićevu slikarsku brižljivost u slikovnom aspektu filma, ali i visoku redateljsku kompetenciju. I ovaj je film — kao i prethodni — mnogo uspjelji u redateljskom segmentu posla nego u scenarističkom, gdje je detekcijska razrada katkad nezgrapna i nategnuta.

Suprotno nego što bi se očekivalo u čisto žanrovskom djelu koje u postavi likova ima i trivijalne značajke, *Druga strana medalje* ne završava *happy endom*. Naprotiv — u finalu filma muž i policajac doznaju kako je rasplet istrage stigao prekasno: Eva se u zatvoru ubila. Hadžić, koji je čak i izrazito kritičke drame znao finalizirati neuvjerljivim *happy endom*, ovdje se odlučio žanrovski film zaokružiti tragedijom, što dosta govori o njegovu gledanju na moć prošlosti kao silu koja bitno određuje čovjekov usud.

Druga strane medalje možda najizravnije u cijelom Hadžićevu opusu tematizira taj tipično hadžićevski motiv. Prošlost koja visi nad glavom likova kao stalna prijetnja doista je Hadžićeva opsesija. Služeći se pozitivističko-biografskim metodom, ne možemo se oteći dojmu da je taj motiv u Hadžiću duboko osobno proživljen. Kao čovjek neslavne ratne biografije Hadžić je proveo desetljeća živeći kao uvaženi komunistički građanin. Gledao je oko sebe ljude poput Lovre Matačića ili Kreše Golika koji su zbog sličnih biografskih mrlja doživljavali i višegodišnje osobne kalvarije i profesionalna izopćenja. Sjedeći praktički na tempiranoj bombi vlastite prošlosti, Hadžić opsesivno u svoje filmove uvlači slične likove: ljude koji su unatoč čestitu habitusu posrnuli, pojedina koji se bore protiv žiga svojih davnih grijeha ili se grčevito trude *a posteriori* dokazati nevinost. Ti se motivi pojavljuju upravo u onim filmovima koji se obično drže Hadžićevim najboljima. To potvrđuje u najmanju ruku dvije stvari; prvo, da su Hadžiću, kao i mnogim drugim filmskim autorima, vlastite krivnje i osviještena slabost filmove učinili moralno kompleksnijima; drugo, da Hadžić, premda naizgled antiautor, u ključnim filmovima ima provodnu nit autorstva, opsesivni motiv koji ga se duboko tiče i samim time te filmove čini dobrima.

Protest (1967)

Nakon *Druge strane medalje*, koja je u kritičkom i komercijalnom smislu prošla slabije od zasluženoga, Hadžić je snimio još jedan film u žanru revolucionarne epopeje. Bio je to *Konjuh planinom* (1966), partizanski spektakl s bosansko-hercegovačkom temom, načinjen za tamošnjega producenta Bosna film. Zanimljivo je da je scenarij filma napisao Meša Selimović, književnik koji će uskoro romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* postati jedan od najvećih i najpopularnijih klasika južnoslavenske proze. U trenutku nastanka filma, međutim, Selimović je razmjerno nepoznat pisac koji se više bavio politikom i kulturno-organizacijskim radom, a scenarij mu je povjeren po zavičajnom ključu kao Tuzlaku.⁷⁵ U filmu su glumili među ostalim i Boris Dvornik i Pavle Vuisić. Film nije ostavio dubljava traga, pa ga ni komunistička literatura o partizanskim filmovima ne spominje, ili ga spominje tek uzgred.⁷⁶ Kopija toga filma ne postoji u Hrvatskoj, već desetljećima nije prikazan, što je i razlog zašto ga u ovom pregledu ne analiziram.

Nakon toga uglavnom zaboravljena naslova Hadžić se 1967. vraća društveno-kritičkim temama i snima *Protest*, film koji od svih Hadžićevih kritika najviše cijeni. Mira Boglić, autorica članka o Hadžiću u *Filmskoj enciklopediji JLZ*, piše tako o *Protestu* kao o »po mnogima najboljem Hadžićevom filmu«.⁷⁷ Čak i prema Hadžiću vrlo rezervirani Škrabalo nala-

zi riječ pohvale za *Protest* i piše kako je to »*svakako najbolji Hadžićev film*«.78 Doduše, *Protest* nije poput *Službenoga položaja* ili *Novinara* bio nagrađen u Puli, tada moćnoj festivalskoj instituciji i formalnom arbitru javnog filmskog ukusa. Ali, tu činjenicu ne treba tumačiti kao znak rezerviranosti suvremenika prema Hadžićevu filmu. Riječ je naprosto o tome da je godina 1967. bila nedvojbeno najjača i istinskim remek-djelima najplodnija godina u cijeloj povijesti jugoslavenskog filma. U iznimno brojnoj godišnjoj produkciji te su 1967. među ostalim snimljeni *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića, *Breza Ante Babaje*, *Buđenja pacova* i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića, *Jutro Puriše Đorđevića*, *Crne ptice* Eduarda Galića, *Kaja, ubiću te* Vatroslava Mimice te *Ljubavni slučaj ili tragedija PTT službenice* Dušana Makavejeva. U tako oštroj konkurenciji samih klasika neki su dobri filmovi logično prošli loše,⁷⁹ ili su pak ostali nezapaženi poput Hadžićeva. Osrednji odjek u Puli Hadžić je zato nadoknadio u inozemstvu. *Protest* je kao jedini od Hadžićevih filmova imao stanovit festivalski uspjeh u inozemstvu. Dobio je nagradu *Sidalc*, s velikim je pohvalama prikazan na solidnom festivalu u Bergamu, glumac Bekim Fehmiu tamo je i nagrađen, a to mu je potpomoglo da otpočne talijansku karijeru.⁸⁰

Protest i *Druga strana medalje* srodni su filmovi. Povezuju ih najmanje dvije stvari: s jedne strane uporaba žanra, a s druge postava glavnog lika. U žanrovskom smislu i *Protest* kao provodni tvorbeni princip uključuje istragu koju provodi policajac. I u ovom filmu ta istraga nije usmjerena počinitelju zločina, nego produbljenju motiva i razjašnjenju postupaka, dakle, 'drugoj strani medalje'. Događaj kojem inspektor (Antun Vrdoljak) traži uzroke samoubojstvo je radnika Ivica Bajsića (Bekim Fehmiu), koji se u pol bijela dana naizgled nemotivirano bacio sa zagrebačkog nebodera. Fehmiuov Bajsić pritom ima srodnosti s prethodnim Hadžićevim herojima, Evom Ružić iz *Druge strane medalje* i direktorom Bošnjakom iz *Službenog položaja*. I Bajsić je 'pali anđeo', posrnuli komunistički martir — predani i marljivi radnik, srčana osoba neobuzdana temperamenta i visoka osjećaja za pravdu. Zbog vlastite pravdoljubivosti upada u nevolje u čak dva poduzeća. Moralno posrće time što zbog mlađe i ne osobito moralne žene ostavlja obitelj. U trenutku kad se u svađi od njega distancira i najbolji prijatelj (Ilija Džuvalekovski), Bajsić 'flipne' i čini samoubojstvo.

Protest je u režijskom smislu vjerojatno najnadahnutiji Hadžićev film. Hadžićev trenutak vrhunskog nadahnuća očituje se već u uvodnom dijelu filma, kad junak filma vrluda rastreseno zagrebačkim ulicama, penje se na vrh nebodera, a potom se ubija. Prostor samoubojstva moderni je, svijetli, aseptički prostor zagrebačkoga nebodera na trgu. Suicidu prethodi duga pripremna sekvenca u kojoj Bajsić/Fehmiu prvo odlazi na terasu nebodera, da bi ga liftboj upozorio da je 'kavana tamo' (kat ispod). Bajsić potom u posve praznoj, antonionijevski otuđenoj modernističkoj kavani pije rakiju i priča s konobarom (Dragutin Dobričanin). Konobar prekida tišinu time što pušta iz džuboksa hit *Grupe 220*. Slijedi samoubojstvo, sjajno izrežirano i montirano kao lucidna elipsa: vidimo ruke Bekima Fehmiua na ogradi terase, čujemo *Grupu 220*, a potom slijedi kadar osamljenoga konobara u tota-

lu prazne kavane. Nakon toga u kavanu ulazi neznanac za kojeg još ne znamo da je istražitelj. On pristupa konobaru, priopći mu što se dogodilo, a potom iz subjektivnoga kadra vidimo kako dolje na pločniku leži već prekriveno Bajsićevo tijelo.

Ta enigmatična, eliptična, izvrsno snimljena i montirana scena samo je najfiniji primjer Hadžićeva dojmjliva rada u *Protestu*. I ostatak filma režiran je u sličnom stilu. Filmom dominiraju efektne uporabe prostora (od vrlo sirotinjskih do modernih i mondenih), sugestivni krupni planovi, ekspresivni detalji tijela. Tijekom cijeloga filma Hadžić provodi (sebi relativno nesvojevitu) strategiju *understatementa*, u kojoj se ključni motivi više režijski nagoviještaju nego izravno izriču. Gluma je i ovdje minimalistička, naglašeno filmska. Fehmiu je kao komunistički mračni antijunak upravo sjajan, tako da nije čudo da mu je *Protest* iskovao inozemnu reputaciju. I ostali su glumci izvrsni, sve do bogate lepeze epizodista iz radnog kolektiva (osobito ženskih — što je svojevrsna Hadžićeva specijalnost).

Po načelu strukturiranja *Protest* je, kako je spomenuto, neka vrsta socijalnoga detektivskog filma. Priča o Bajsićevu životu slaže se kao *patchwork* iz kronološki pomiješanih odsječaka njegove biografije koje pripovijedaju njegovi bližnji, ali i protivnici: najbolji prijatelj (Ilija Džuvalekovski), supruga (Nada Subotić), tvornički portir (Milan Srdoč), zamjenik direktora s kojim je u svađi (Boris Buzančić), na kraju i Bajsićev drug iz zatvorske ćelije. S motrišta tih ljudi rekonstruira se Bajsićeva povijest: rad na gradilištima po zabitima, rutinski brak, nevjera koja još više muti Bajsićev duševni mir, sukob u prvom poduzeću koji završava fizičkim obračunom i kažnjavanjem, zatvor, zapošljavanje u drugom poduzeću, sukobi s nepoštenim vodstvom. Na kraju filma otkrivamo i posljednji kamenčić u mozaiku: da je Bajsić u spisima zamjenika direktora pronašao direktorovu pismenu uputu da mu se da otkaz.

Zanimljivo je da se ključni motivi koji govore o Bajsićevu buntu i socijalnoj neprilagođenosti detekcijski razotkrivaju kasno. Tek nakon pola sata filma doznajemo da je Bajsić dobio otkaz, a način na koji je to on sam saznao razotkriva se tek u finalu. Dobrih tridesetak minuta filma treba da bismo saznali da je Bajsić ostavio obitelj. Pogotovo se kasno u filmu pojavljuje motiv Bajsićeva sukoba s birokracijom. To se događa u prizoru u kojem se Bajsić sučeljava s direktorom prve tvrtke, starim partizanom prema kojem gaji stanoviti patrijarhalni respekt. On direktoru prigovara zapošljavanje novih ljudi preko veze dok se stari radnici otpuštaju. Direktor na to reagira dobrohotno patronizirajuće, ali sukob zaostava antipatični birokrat Molnar. »*Čudim se da stari komunist pada na takve trikove*« veli Bajsić direktoru, »*vi ste ovakve tipove u ratu strijeljali*«. Scena se događa u sobi u kojoj je iza sugovornika mural s motivom partizanskog rata, što dopunski politizira društveni konflikt.

Premda je osnovni strukturalni princip *Protesta* detekcijski, znatno dio retrospekcijskih epizoda od kojih Hadžić gradi Bajsićevu povijest ne doznajemo u policajčevoj istrazi, dapače — mnoge će među njima policajcu ostati do kraja nepoznata. Takvo odstupanje od detekcijskih konvencija Had-

žić počinje već rano u filmu, u sceni u kojoj policajac u kuglani ispituje Bajsićeve kolege kuglače. Nakon što policajac ode, radnicima se razveže jezik i počinju zaista govoriti što misle. Tu prvi put susrećemo i manje idealiziran pogled na Bajsića: tako radnik kojega glumi Ljubo Kapor govori o njemu kao u lošem čovjeku, ali ga drugi presijeku podsjećajući ga da Bajsiću duguje novac. Poslije Hadžić više puta napušta policajčevu perspektivu. To čini osobito intenzivno tijekom prizora pogreba, koji paralelno montira s *flashbackovima* supruge i ljubavnične gazdarice. U te dvije epizode saznajemo povijest Bajsićeve nevjere, buran i nesretan odnos s mladom ljubavnicom, te rasvjetljujemo njegovu tešku, nasilnu ćud, koja se očituje i u erotskom životu. Kako film ide dalje, policajčeva točka gledišta prestaje biti povlaštena integrirajuća perspektiva u filmu. To postaje ona Bajsićeva najboljeg druga, kojega glumi Džuvalekovski. Iz njegove perspektive saznat ćemo da se posljednji put susreo s Bajsićem u vlastitoj radionici, neposredno prije samoubojstva. Nakon burna prizora u kojem najbolji drug Bajsiću spočitava neprilagodljivost društvenoj realnosti, Bajsić uznemiren odlazi. Na toj se točki svršetak filma prstenasto povezuje sa samim početkom. Bajsić rastreseno hoda ulicom, penje se na neboder i baca. Detekcija je kompletirana, saznajemo ključni okidač zbog kojega Bajsić čini protestni suicid.

Čini se gotovo nevjerojatnim da je autor *Protesta* isti onaj čovjek čije smo ekscesne anti-modernističke poetološke izjave citirali na početku ovog teksta. Isti čovjek koji prigovara modernistima 'slobodu makaza' i zagovara 'najjednostavnije moguće pripovijedanje' napisao je i režirao film koji je rigorozno i dosljedno modernistički. Sastavljen kao pomni *puz-zle* više vremenskih razina i pripovjednih perspektiva, orkestriran iz više motrišta ne-sveznajućih pripovjedača, prstenasto komponiran i koncipiran ne kao narativni, nego argumentacijski slijed (od suicida do njegova povoda i tumačenja — dakle, od enigme k odgonetki), *Protest* je takoreći školski primjer filmskoga moderniteta, film koji mnogo više crpe iz *Gradanina Kanea*, *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea* ili Antonionijevih filmova nego iz klasika narativnoga stila.

Hadžićev hrabri iskorak u moderno očituje se ne samo u dramskoj organizaciji nego i u temi i karakterizaciji glavnog junaka. U svojoj srži, junak *Protesta* Bajsić tipični je hadžićevski komunistički donkihot, pravdoljubivi, nepopustljivi čistunac koji izgara za pravičnu stvar. Njegov konflikt s dvije radne organizacije tipično je hadžićevska socijalna minijatura, društvenopromatrački kroki sličan onom u *Službenom položaju* ili poslije *Novinaru*. Ipak, *Protest* ne staje na tomu. Junak *Protesta* Bajsić nije samo socijalistički puritanac, on je i kontroverzna, mračna osoba, nasilnik, mazohistički, konfliktni tip. Hadžić premješta interes s njegovih sukoba s *establishmentom* na njegov unutrašnji nemir. Preko motiva bračne nevjere on razotkriva Bajsića kao tipično modernističkog junaka, čovjeka kojega 'tjera neki đavo', kojega na djelovanje potiče nemotivirani samodestruktivni poriv. Umjesto u tipična crvenog puritana Bajsić se pretvara u karakter sličan 'suvršnim ljudima' klasične ruske literature. Bajsić je u tom smislu tipično crnovalovski lik, sličan drugim crnovalovskim 'anđelima garava lica' poput Đimija Barke iz

Kad budem mrtav i beo Živojina Pavlovića — stalno je u kovitlanju, neprilagođen je, osuđen na neizbježnu tragediju.

Upravo takav protagonist, sigurno najzbudljiviji od svih Hadžićevih, *Protest* kvalificira za punokrvi crnovalovski film. Jer, Hadžić je i prije i poslije *Protesta* imao socijalno kritičkih filmova. Ali, crni val u čistom obliku, kakav reprezentiraju filmovi Živojina Pavlovića, Aleksandra Petrovića, Krste Papića i Bate Čengića, ne svodi se samo na socijalnu kritiku ili analizu. On uključuje sveobuhvatni pesimistički pogled na svijet u kojem je tragedija nužna posljedica svake ljudske težnje, a društvena je kloaka fizička projekcija sveukupne duhovne bijede u kojoj likovi žive. U ikonografskom je smislu *Službeni položaj* film koji neusporedivo više *izgleda* kao crni val nego *Protest*. On proziva društvene anomalije na način crnog vala, mnogo preciznije i oštrije nego *Protest*. Ali, *Službeni položaj* ipak nije crnovalovski film, dok *Protest* to jest. *Protest* je točka na kojoj se Hadžić najviše približio i modernističkom estetskom modelu i crnovalovskoj poetici radikalne društvene negacije. Ne samo zbog toga, to je i najzbudljiviji Hadžićev film.

Tri sata za ljubav (1968)

Razdoblje svoje vrhunske kreativne forme Hadžić je zaokružio odmah nakon *Protesta*, svojim sljedećim filmom, *Tri sata za ljubav*. Riječ je o naslovu koji također pripada u vrhove Hadžićeve filmografije. I premda *Tri sata za ljubav* kvalitetom stoji uz bok najjačim Hadžićevim naslovima, taj film poetički, tematski i po tonu posve odudara od njih. Mladenačkiji, ležerniji, orijentiran na ženske likove, začinjjen novovalovskim stilskim obilježjima, taj film bitno odskače od drugih Hadžićevih klasika, koji su uglavnom bili tematski ozbiljni, mrki, po ambicijama socijalnopanoramski, osvojeni oko tragičnih uspravnih figura (najčešće muških) ideoloških martira. Ako za Hadžićev opus vrijedi pravilo po kojem su automatički eksperimenti u drugim temama i drukčijim poetikama obično završavali nesretno, onda je *Tri sata za ljubav* krupna iznimka toga pravila.

Tri sata za ljubav bavi se fenomenom kućnih pomoćnica, u šezdesetima već brojne društvene grupe, koja je za vrijeme komunizma sustavno prešućivana pošto je u socijalističkom društvu i lingvistički i ekonomski postojanje 'sluškinja' bilo neprihvatljivo i stoga prešućivan tabu. Hadžić taj tabu ruši i secira ekonomski i emotivni položaj jedne kućne pomoćnice u tipičnoj zagrebačkoj *upper middle class* obitelji. Ona, Maca (Stanislava Pešić), došla je iz provincije i u nedostatku posla prihvatila službu kod dobrostojećeg para (Tatjana Beljakova, Predrag Tasovac). Slobodna je tek jedno poslijepodne u tjednu, nedjeljom. Cijeli film događa se jedne takve nedjelje, od ranoga poslijepodneva do poćinka. Na početku filma gazdarica (Beljakova) nalaže Maci, koja se sprema za izlazak, da se svakako vrati do osam, pošto je ona u operi, pa suprugu nema tko poslužiti večeru. Maca izlazi i sastaje se s prijateljicom Anicom (Lenka Neuman). Ona na spoj dovodi svog dečka Zizija (Mladen Crnobrnja), a ovaj pak prijatelja Rikija (Dragan Nikolić), ljepušasta ženskara nai-zgled puna novca. Dva para odlaze na ples. Nakon toga Riki odvodi Macu u garažu gdje radi i pokušava je obljubiti na kauču u kancelariji. Preplašena njegovom izravnošću ona

bježi i stiže kući točno u vrijeme kad joj je naloženo. Gazdarica je u operi, a gazda predloži Maci da zajedno večeraju. Nudi je viskijem, otvara pjenušac, opije je i vodi s njom ljubav. Gazdarica kući stiže kasno, Maca je dočekuje pripravnica i najavljuje otkaz, ali odbija objasniti zašto.

Jezgrena priča *Tri sata za ljubav* događa se, dakle, unutar jednog poslijepodneva, gotovo u realnom vremenu. Vremensko jedinstvo biva međutim razbijeno čestim retrospekcijama u kojima se produbljuje i kontekstura Macin odnos s gazdama, kao i tipične životne situacije od nedjelje do nedjelje. U jednoj od tih retrospekcijских epizoda izlaže se ekscitirajuća situacija uzrokovana nestankom gazdarici ogrlice. Maca biva optužena za krađu, a gazda uvijeno staje na njezinu stranu. Pratimo i Macinu romansu s trgovcem Juricom, koji zbog pronevjere završi iza rešetaka. Zaposlenici samoposluživanja optuže Macu da je kriva za to, jer je Jurica krao da bi plaćao njezine prohtjeve. Maca odlazi posjetiti Juricu u zatvor, ali on je odbija vidjeti i primiti paket. Sve je to pretpovijest Macine osobne degradacije, koja će kulminirati nedjeljnoga popodneva koje film prati.

Tri sata za ljubav ponajprije je zanimljiv kao antropološki prikaz zrele konzumističke faze komunističkoga društva. Film je prava izložba našega i stranog dizajna šezdesetih, baš kao i socijalističkih statusnih simbola. Riki tako vozi britanski sportski dvosjed MG, nosi hlače 'na pištolj' i pomodni široki džemper. Maca pati za bundom i pomodnim haljinama. U trgovini se kočice police tada popularna i trendovskog domaćeg konjaka *David*. Svuda nailazimo tada nove robne logotipove, od *Badela* do cigareta *Opatija*. U Rikijevoj sobi koči se poster za sportski kupe *Fiat 850 Spider*. Na plesnjaku, u popartistički dizajniranu interijeru Studentskog centra mladi slušaju Dragu Mlinarca i Ivicu Percla. Gazde imaju *Olivettijev* pisala stroj i kubično pokućstvo od drva i stakla, tada šik novotariju. U tom smislu, *Tri sata za ljubav* prava je izložba hedonizma i modernizacijskoga ludila kasnotitovskih šezdesetih.

Cijela ta antropološka rekonstrukcija bitna je i za profiliranje likova. Tako na samom početku filma, u prizoru u kojem počinjemo upoznavati Macu, vidimo u kadru portrete američkih filmskih zvijezda, a u *offu* čujemo Macu kako pjevuši narodnjake, što Hadžiću služi i kao sredstvo ironije, ali i kao efikasno i kratko ocrtavanje junakinjina kulturnog i klasnog profila. Gotovo sve što znamo o Macinim poslodavcima znamo iz njihova prostora. Riječ je o intelektualcima (on stalno nešto tipka u stroj), kuću im krasi apstraktne slike Otona Glihe, pokućstvo im je moderno i minimalističko. I Macin nesuđeni ljubavnik Riki ponajviše se definira ikonografski, putem odjeće i sklonosti za automobile. On je materijalistički, hedonistički tip 'šminkera' za kojega Macina seksualna suzdržanost znači poništenje sama smisla njihove jednopodneve veze.

Premda je Hadžić prema novom valu, a naročito Godardu, gajio načelni i deklarirani ironični stav,⁸¹ *Tri sata za ljubav* pokazuju da je u praksi Hadžić bio kudikamo otvoreniji za upijanje novovalovskih utjecaja nego na riječima. Po svojoj dramaturgiji, metafilmskoj osviještenosti i odnosu spram mediju, ovaj je film mnogo sličniji radovima Dušana Maka-

vejeva ili Želimiru Žilnika nego onom što je Hadžić inače radio i za što se deklarativno zalagao.

To se očituje već u samom uvodu filma. Umjesto da film počne tako što će klasičnom ekspozicijom predstaviti junake i pobuditi zaplet, Hadžić *Tri sata za ljubav* počinje pseudodokumentarnom mistifikacijom u kojoj TV-novinar (Antun Vrdoljak) ispred malog oglasnika anketno intervjuira mlade djevojke koje traže posao sluškinja, kao i gazdarice koje ga nude. Riječ je o uspjelom stilskom pastišu u kojem Hadžić spretno kombinira naturščike i profesionalne glumce fingirajući televizijski prilog. U jednom trenutku, potkraj ankete, pred kamerom će se pojaviti Maca, koju tada prvi put vidimo.

Takav uvod u film i njegovu junakinju višestruko je zanimljiv. On ponajprije uključuje crtu metafilmске ironije i potkapanja filmske iluzije (anketirani popravljaju kosu pred kamerom, prolaznici bulje, anketirani pilje u kameru, kao metafilmski štos na kraju će se sekvence sama kamera okrenuti prema kameri i piljiti u nas). Nadalje, on je ekspozicijski funkcionalan, jer saznajemo ono osnovno o Maci. On konačno pruža i socijalni i klasni kontekst bez kojega Macina drama ne bi imala punu dimenziju. U tom uvodu mi od anketiranih saznajemo kako sluškinje mahom imaju tek jedno popodne tjedno slobodno, doznajemo da su brojne među njima dugo bez posla ili su ga nepovratno izgubile. Cijeli budući Macin pad dobiva posve novo svjetlo kad od početka znamo da desetina žena jedva čekaju uskočiti na njezin posao.

Anketni uvod nije jedina novovalovsko-modernistička dosjetka u filmu. *Tri sata za ljubav* obiluje ironijskim izvanfilmskim aluzijama, poput spomenutih fotografija glumaca koje vidimo dok Maca pjevuši. Film uključuje sižejne proizvoljnosti i digresije kakve ne običavamo vidjeti u drugim Hadžićevim filmovima, a najveća je svakako prizor cirkusa, duga dokumentaristička impresija iz lunaparka praćena glazbom u *offu*. U tom smislu *Tri sata za ljubav* imaju mnogo godarovskog, ali ono što je ponajviše godarovsko su likovi, osobito Riki.

U mnogim svojim filmovima Hadžić gajio nerazumijevanje i nepovjerenje spram mladih karaktera, koji se tretiraju kao blazirani i junacima daleki. *Tri sata za ljubav* prvi je redatelj film gdje su mladi u fokusu, i to mladi u svom ambijentu dokolice. Hadžić u prikazu mladih ovdje prvi put iskoračuje iz stereotipa, ali i obilno iskorištava novovalovski imaginarij.

Riki je za to najbolji primjer. U mnogočemu taj je lik takoreći parafraza Michela Poiccarda (Jean Paul Belmondo) iz Godardova *Do posljednjeg daha*. Podudarnost dva lika vidi se u ikonografiji, glumačkom stilu, karakteru i postupcima. Ona je očita već u prvom Rikijevoj kadru, kad (pre)dobro odjevena mladića vidimo kako čeka djevojke, pilji kroz staklo izloga, mrmljajući džezira i prstima glumata mitraljiranje izloga. Riki (kojega cure čak zovu 'Belmondo') baš poput Poiccarda tjelesno je stalno nemiran, pjevuši i producira se, neprestano je gladan seksa i obuzet udvaranjem. Isforsirano je nekonvencionalan, pun neuspjelih dosjetki i neuvjerljivo elokventan, također kao Poiccard. On je, međutim, i po svo-

joj karakterizaciji blizak Godardovu antiheroju. I za njega se može napisati ono što A. Peterlić piše za junaka *A bout de souffle*: »Lik Poiccarda izražava neprekidnu napetost i zgrčenu vedrinu... Poiccard je čovjek koji bira vlastitu sudbinu, želi biti, ne tek vegetirati.«⁸² Zanimljivo je da je Hadžić za ovakav 'godardovski' karakter odabrao upravo beogradskoga glumca Dragana Nikolića. Budući velika *mainstream* zvijezda, Nikolić je tada potpuni početnik. Te će 1968. na Puli on nastupiti u dva filma (Hadžićevu i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića) te za obje uloge biti združeno nagrađen. Pavlovićev film bio je i Nikolićev debi, a *Tri sata za ljubav* tek druga njegova filmska uloga. U oba filma on glumi relativno slične uloge. Lik Đimija Barke iz *Kad budem mrtav i beo* također je pripadnik 'izgubljene generacije', mladić obuzet popkulturnim sanjarijama o pjevačkoj karijeri, luralica kojem se ne mili ni rad ni čvrsta emotivna veza. Tako su dva posve drukčija autora iste godine u dva filma oprečnog stila i ambijenata putem istoga glumca dali sličan tipski portret nadolazeće jugoslavenske generacije. Treba međutim reći da je sličnost s Belmontom/Poiccardom u Pavlovića periferna (ako uopće postoji), a u Hadžića ključna i gotovo sigurno svjesna.

Za razliku od drugih Hadžićevih filmova, gdje postoji problem scenarijskog zaokruživanja priče, u *Tri sata za ljubav* taj je problem riješen izvrsno. Spirala poniženja koju Maca doživljava s Juricom i Rikijem realizira se do kraja seksom s gazdom. Stalno objekt muške požude, Maca biva seksualno iskorištena od jedinoga čovjeka s kojim ne može imati budućnosti — štoviše, ono što se dogodilo razara čak i Macinu sadašnjost. Nedjelja kao žudeni dan koji bi trebao donijeti rasonodu nakon tjedna monotona rada pretvara se na poslijetku u košmar i završava seksom koji Maca doživljava kao prljav. Dopunsku ironiju gazdinu donžuanizmu Hadžić pridodaje tako što prizore alkoholnoga zavodenja paralelno montira s prizorima iz opere gdje se daje ništa drugo do — *Don Giovanni*. Nakon svega Macina odluka da da otkaz jedina je moralna i moguća. Ali, Maca tu odluku plaća gubitkom prihoda i krova nad glavom, što se u kontekstu grozničave potražnje za poslom koju sugerira uvodna anketa može shvatiti kao ozbiljan, egzistencijalno teško nadoknadiv gubitak. U tom smislu *Tri sata za ljubav* nesmiljen su prikaz klasične neravnopravnosti i nepravde u kojem se oni 'gore' poigravaju s onima 'dolje' koristeći se njihovom nemoći. Činjenica da se takav neravnopravni klasni sraz zbiva u komunističkom društvu pretvara *Tri sata za ljubav* u Hadžićev sigurno najljevičarskiji, ali možda i društveno najkritičkiji film, makar u njemu i ne bilo njegovih tipičnih likova radnika, birokrata i komunističkih puritanaca.

Sarajevski atentat (1968)

Filmom *Tri sata za ljubav* završilo je Hadžićevo najkreativnije redateljsko razdoblje. Već sa sljedećim filmom, *Sarajevski atentat*, Hadžićeva serija solidnih filmova doživjet će strmo-glavi pad. *Sarajevski atentat* možda je i najslabiji Hadžićev film. Doživio je mlak prijem i u kritike i u filmskom *establishmentu*, a neuspjeh je bio tim gorči što je *Sarajevski atentat* bio film na veliku, službenu povijesnu temu, društveno pre-

tenciozan, a po stvaralačkom konceptu ambiciozno zamišljen.

Dinamika Hadžićeva opusa pokazuje kako su okosnicu njegova rada činili društveno angažirani filmovi. Između njih povremeno bi pravio jeftine art-eksperimente. Treći paralelni tok u Hadžićevu redateljskom radu činili su povijesni spektakli. U pravilnim razmacima napravio ih je tri, *Desant na Drvar* (1963), *Konjuh planinom* (1966) i *Sarajevski atentat* (1968). Simptomatično je da je sva tri napravio izvan Hrvatske (za srpske i bosansko-hercegovačke producente), ali i s bosanskim temama. To bi moglo značiti da su nehrvatski producenti u Hadžića imali više povjerenja od zagrebačkih. Isto je tako simptomatično da nakon *Sarajevskog atentata* Hadžić nije napravio nijedan film takve produkcijske skale, što je sigurno posljedica neuspjeha *Sarajevskog atentata*.

U doba *Sarajevskog atentata* filmski je modernizam u Jugoslaviji bio već posve kanoniziran i normativan. Produkcija u SFRJ 1967. promjenom je regulative prilagođena autorskom filmu, modernistički filmovi listom osvajaju domaće nagrade, dva filma iz crnovalovske struje u prethodne su tri godine nominirani za *Oscara*. U godinama uoči Bulajićeve *Bitke na Neretvi* (1969) i obnove žanra epskog spektakla koja će potom uslijediti u tzv. 'crvenim valom', revolucionarne epopeje nakratko gube društveni ugled i naklonost kritike. Čak i izrazito režimska kritika preferira visoko artističko i produbljeno tretiranje povijesti, a napada 'profaniranje revolucije' golim populizmom.⁸³ U takvoj situaciji Hadžić je, čini se, htio svakako pokazati da se velikim povijesnim temama ne vraća treći put iz golog tezgarenja. Htio se upeti i uvjeriti skeptike kako njegov film neće biti epski *mainstream* spektakl o patriotizmu (ili — terorizmu) Gavrila Principa i 'Mlade Bosne'. Nastojao je dramaturškom i režijskom koncepcijom svom spektaklu dati dignitet modernističke visoke kulture.

Dopunski razlog za takvu odluku ležao je u još jednoj okolnosti koja je Hadžiću puhala za vrat. Tijekom 1968. Jugoslavijom se strelovito pronijela vijest da je hrvatski zet i redateljski velikan Orson Welles zainteresiran za ekranizaciju vidovanskog atentata na Ferdinanda i Sofiju 1914. u Sarajevu. U SFRJ se taj atentat službeno smatrao reprezentativnim nacionalno-oslobodilačkim činom, pa je vijest da će veliki Welles snimati film o tom događaju doživljavana kao laskava počast. Medijska bura Hadžića je zatekla u jeku priprema za film. Stoga je on ustrajavao na izvornosti svoje koncepcije kao na argumentu zašto se dva filma (Wellesov nikad nije snimljen) ne preklapaju:

To je jedan sasvim suvremen pristup sarajevskom atentatu. Scenarijska je zamisao sasvim originalna i zato verujem da će se moj i Velsov projekt (ukoliko do njega dođe) znatno razlikovati... Ovakva briljantna konkurencija ne može škoditi.⁸⁴

Nažalost, 'sasvim originalna scenarijska zamisao' izvrgla se u glavni razlog promašenosti filma. U praksi ona se svela na nisku ideološki spornih, dramaturški neuspjelih i po svemu kontraproduktivnih kreativnih odluka.

Prva od njih bila je Hadžićeva odluka da sarajevski atentat uglavi u ideološki pravovjernu velepriču o revolucionarnom 20. stoljeću u Jugoslaviji. Hadžić povijest sarajevskog atentata prstenasto uokviruje prologom/epilogom koji se odvija 1945. u Sarajevu gdje plamte ulične borbe. Ranjeni partizan proganjen od Nijemaca upada u nepoznati stan i traži pomoć. Dok okrvavljen leži na divanu, ugleda grupnu fotografiju na kojoj su Gavrilo Princip (glumi ga pisac i filozof Predrag Finci), ali i kućedomaćin Simo kao mladić. U tom trenutku slijedi špica, pa povratak u 1914, kad je Simo jedan od Principovih vršnjaka i drugova. U samoj završnici filma radnja se vraća u 1945, Nijemci upadaju u stan, Simo brani partizana i gine. Implicitna je ideja kako je Simo, koji je zbog mladosti i kolebljivosti izbjegao junačku žrtvu 1914, sad sa zadržkom ispunio svoj herojski dug. Tako uokvireni siže, dakako, ima duboke ideološke implikacije. U njemu se jedan atentat potaknut nacionalnom vrućicom interpretira u skladu s komunističkim gledanjem po kojem je Sarajevo 1914. bilo dio 'revolucionarnog procesa'. U obje povijesne epizode antagonist je isti — Nijemci, čime Hadžić politički posve nesuptilno podvlači analogiju i implicira trajnu historijsku konfrontaciju južnih Slavena i Germana.

Drugi važni (i pogrešni) Hadžićev kreativni izbor bila je odluka da u filmu do kraja umanjí *suspens* i sve trilerske strategije. Film o pripremama i izvršenju atentata nudio je potencijalno sjajnu priliku za tvorbu napetosti.⁸⁵ Hadžić je međutim iz filma posve isključio tehničke pripreme za atentat, minimizirao je svaku strepnju za sudbinu likova, a atentat kao takav dogodi se već nakon dvadeset i kusur minuta filma. Na zbivanja uoči atentata Hadžić će se, doduše, *post festum* navraćati u retrospekcijama, ali te se retrospekcije mahom svode na ideološke raspre urotnika i samo pojačavaju dojam u o *Sarajevskom atentatu* kao o ideološkom pamfletu.

Treća Hadžićeva neobična kreativna odluka bila je ta da se priča filma izlaže kao rašomon u kojem se komadići narativnoga *puzzlea* izlažu putem ispovijedi svjedoka: žandara, agenta, pripadnika Mlade Bosne koji razgovaraju s istražiteljem, samog Principa. Te ispovijedi Hadžić markira međunatpisima, ali ni tu nije dosljedan pa postoje dionice filma (npr. čitanje presude) koje se izlažu iz sveznajuće perspektive. Takva rašomonska organizacija zvuči dobro kao načelna ideja, ali u konkretnom slučaju nije jasno što je Hadžić njome dobio. Ona je u *Protestu* funkcionirala zato što je svaki novi svjedok pridonosio djelićem nove informacije cjelini izložene sudbine. *Sarajevski atentat* je, s druge strane, epopeja u kojoj je sve rasvijetljeno, svi sve cijelo vrijeme znaju, pa takva rašomonjada samo potiče osjećanje repetitivnosti i dojam da se bez razloga vrtimo u krugu dramaturških proizvoljnosti.

Hadžića je u općoj narativnoj strategiji *Sarajevskog atentata* mnogo više zanimalo ispričati ono što se zbiva nakon atentata nego ono prije njega. Film počinje izrazito *in medias res*: već u drugoj sekvenci nakon špice Ferdinand i Sofija (Bert Sotlar i Lucyna Winnicka) već su u Sarajevu, pohode društveni ples, pa prisustvuju pjevanju sevdaha, pravljenju čilima i misi. Nakon pola sata već su mrtvi. Tada slijedi dugi, do-

minantni dio filma u kojem se paralelno montira ispitivanje atentatora u tamnici sa *flashbackovima* na ideološke rasprave koje atentatori vode uoči umorstva. Suprotno dominantnom prikazu Nijemaca u ratnim filmovima, prikaz austrougarskoga represivnog sustava blag je. Izuzme li se jedna pljuska, austrijski agenti prikazani su kao uljudni i profesionalni, nema tjelesnog zlostavljanja. Hadžić u zatvorski dio filma uključuje i zanimljivo scenu u kojoj mladobosanski atentatori prolaze policijskim hodnikom kroz špalir građana staraca ruralnih fizionomija koji ih gledaju s nepovjerenjem. S obzirom da Hadžić minuciozno ocrtava entuzijazam s kojim Sarajlije dočekuju bečki carski par, izgleda kako je autorova nakana u filmu bila da naglasi jaz između mladih, ideološki fanatiziranih studenata-terorista i šutljive, neuke većine koji ih niti razumije niti podupire.

Kao i u mnogim Hadžićevim filmovima, i u ovom je zanimljivo promotriti kako se sukobljava eksplicitni ideološki diskurs i implicitni ideološki podtekst filma. *Sarajevski atentat* eksplicitno funkcionira kao revolucionarna hagiografija Principa i njegovih drugova. Hadžić pomno elaborira njihove ideološke seanse, uzdiže ih kao martire 'naše stvari', a okvirom u godini 1945. daje i pobjedničku zadovoljštinu njihovoj žrtvi. To je ono što film kazuje izrijekom. Implicitno, međutim, *Sarajevski atentat* teži govoriti suprotno. Austrijski nadvojvodski par u filmu je prikazan kao prijazan, uljuden, pun uzajamne naklonosti, ljubavi i patronizirajuće simpatije prema tada egzotičnoj Bosni. K. u. K. Hadžić prikazuje kao beskompromisno pravnu državu, a njezine predstavnike kao oličenje doličnosti. S druge strane atentatori se prikazuju kao mrki, prijeki fanatici, mračni i nesimpatični ljudi s čijom se monomanskom zagriženošću čovjek teško može poistovjetiti. Princip je prikazan slično Bajsiju u *Protestu*: kao samodestruktivni, demonima opsjednuti fanatik koji slijedi svoju fiksnu ideju. Oba Hadžićeva filma — i crnovalovska kritička drama i revolucionarna epopeja — u tom su smislu slični. Oba teže tome da uzdigni na pijedestal upravne, samodestruktivne fanatike svoje ideje. Oba, međutim, implicitno pokazuju kako Hadžić likove koje hagiografski uzdiže niti razumije, niti su mu bliski i prihvatljivi. Paradoks je da u oba slučaja ta shizofrena postava usložnjuje filmove i pridonosi njihovoj kvaliteti. S tom razlikom, dakako, da je *Protest* dobar film, a *Sarajevski atentat* nije.

Divlji anđeli (1969)

Nepredvidivi kreativni nomadizam Hadžića je neposredno nakon historijske freske *Sarajevskog atentata* odveo u posve drugom i neočekivanom smjeru. Snimio je *Divlje anđele* (1969), pustolovno-omladinski krimić koji ni kritika ni sam Hadžić ne izdvajaju kao osobito vrijedan, ali je svojedobno bio rado gledan.⁸⁶

Divlji anđeli posve su neočekivan film u kontekstu Hadžićeva opusa, pa čak i našega filma šezdesetih. Film bi se iz današnje perspektive s velikom točnošću mogao opisati kao 'tarantinovski'. Po duhu in temi on je bliži nekim današnjim američkim *independentsima* (recimo, *Welcome to Collingwood* braće Russo) nego hrvatskom i jugoslavenskom filmu svoga doba.

Junaci filma trojica su mladića, Klej (Božidar Orešković), Mali (Mladen Crnobrnja) i Fred (Igor Galo). Vođeni različitim motivacijama, trojica mladića odluče se za kriminalno djelo. Nadahnuti filmskim krimićima razvijaju plan pljačke trgovine. Noću upadaju u prazni stan u susjedstvu dućana. Probijaju zid između stana i trgovine i razbijaju sef. U stanu ih zatekne vlasnik koji se vratio kući, pa ga trojica fizički napadnu i pobjegnu. Time završava prvi dio filma, koji funkcionira kao socijalistička parodija provalničkih filmova tipa *Lavander Hill Mob*, *Topkapi* ili (kao suvremeni primjer) *Entrapment*. Nakon toga film se razvija u relativno neočekivanu smjeru. Trojica provalnika kupe djevojke i vode ih ukradenim novcem na provod u hotelsko naselje Uvala Scott. Tamo im se prikrpa animator rasonode i sporta u hotelskom naselju (Relja Bašić), iskusni ženskar zainteresiran ponajprije za cure. On ima više uspjeha kod žena nego neotesani i nevjehi provalnici. Naposljetku će slijedom istrage u Uvalu Scott stići i policija.

Hadžić od sama početka filma jasno daje do znanja da ga u *Divlji andelima* zanima parodiranje i poigravanje s pop-kulturom. Tako se tijekom špice filma kao natpisi koriste kvadrati iz krimi-stripova, a čuje se nekakva *surf-rock*-glazba. U uvodnom dijelu, dok budući provalnici proučavaju prostor trgovine i običaje osoblja, njihove replike bivaju ispisane u strip-oblačice, što je izrazito metamedijski štos. I govor Hadžićevih antijunaka legitimira ih kao ljude posve uronjene u mitologiju i sustav vrijednosti pop-kulture. Tako Hadžićevi junaci sipaju šatrovačke izraze tipa 'drink', 'čapenzi čap' ili 'kul'.

Trojica provalnika karakterno su i klasno posve različiti, pa su im samim tim različite i motivacije za krađu. Klej (Orešković) najstariji je, bivši boksač, ozbiljan i prijek, jedini ima donekle pojma o provalničkom poslu. Mali (Crnobrnja) pripada socijalnom dnu i motivi su mu jedino materijalni: prvo što kani učiniti nakon krađe jest kupiti neopisivo komičnu trendovsku jaknu za kojom čezne. Socijalni ambijent Malog prikazan je tako kao da je riječ o karikaturnoj parodiji crnog vala: Mali živi u pojati, on i starac Dida spavaju na podu, kuća ima razbijene prozore, Dida govori čisti srpski i stalno ponavlja 'crko da bog da'. Najzanimljiviji lik u trojcu je Fred. On je najmlađi, bogataško dijete, delikvent u pobuni protiv blaziranih roditelja. I Fredovu kuću krasi tipični ikonografski signali socijalističke buržoazije: viski, antikviteti, dizajnirano pokućstvo. Fred s pijanom majkom vodi nekoliko plošno psihoanalizirajućih bergmanovsko-krležijanskih razgovora u kojima joj spočitava da je »uopće na zanimama«, poručuje joj da se »dobro isplače za čistu savjest« i prigovara joj »svaki proračunati smiješak«.

Prvi dio filma ima nedvojbene sastavnice krimi-parodije, ne samo zbog metafilmskih i citatnih signala u 'stripovskoj' špici. Različitost u temperamentu između provalnika i njihova uzajamna netrpeljivost stalni je generator komike, i to na način koji bismo danas bez oklijevanja definirali kao 'tarantinovski' da su *Divlji andeli* novonapravljen film. Unatoč tim humorističkim elementima, prvi dio filma funkcionira kao kriminalistički triler u kojem postoji jaki *suspens*. To se napose očituje u dijelu filma koji prati provalu, gdje je izvor

komike i *suspensa* isti: sumnjičavi zastavnik u susjednom stanu čiju paranoju potakne buka kroz zid i želi ispitati što se zbiva. Zaustavlja ga supruga koja ga uvjerava kako je osamljeni susjed naprosto našao žensku. U samoj završnici provale trilerški elementi posve prevladaju parodijske, pa imamo i mali fizički obračun.

U nastavku film mijenja i žanr i ton, opet na način na koji smo više navikli u filmu devedesetih nego filmu šezdesetih. Krimi-elementi posve nestaju: provalnici ni od koga ne strepe, nema istrage, kad se policija pojavi u ljetovalištu, doći će kao iz vedra neba, bez najave i objašnjenja. Film se pretvara u sjetnu komediju u kojoj se Hadžić vraća temi koju je usput dotaknuo u *Tri sata za ljubav*: materijalističkim sanjama socijalističke razmetne mladeži. Priča o rastrošnom busanju, zavodjenju i čuvanju čednosti koju je u *Tri sata za ljubav* Hadžić izložio iz ženske perspektive sad izlaže iz muške, pri čemu su cure jednako zabrinute za djevičanstvo, a dečki jednako nezreli, nametljivi i nevjehi. Dio filma u uvali Scott Hadžić namjerno snima glamurozno, pa imamo osjećaj da smo upali u propagandni film. Sve vrvi socijalističkim glamurom, od pomodne odjeće, preko tipične pseudoautentične konobe do skijanja na vodi. U tom ambijentu, gdje se kriminalne protuhe ne snalaze, gospodar situacije postaje Relja Bašić, a tri predatora najednom postaju žrtve vlastita neiskustva i hedonističkih težnji.

S dolaskom policije film drugi put doživljava nagli obrat tona. Slijedi potjera i oružani obračun koji će — baš kao u Godardovu *Do posljednjeg daha* — izazvati dojavom jedna od djevojaka. I kraj je godarovski, odnosno belmondovski. Bjegunci pred policijom skrivaju se u stari mlin. Klej, koji se ne želi predati, puca na Malog, koji ga je ionako sve vrijeme živcirao. Fred ga napada, a policija upada u mlinicu i hapsi ih. Fred se otima i bježi po kvarnerskom kamenjaru sve dok ne naiđe na grotlo kamenoloma. Policija ga okružuje i poziva na predaju, slijedi krupni plan, a potom (otvoreni) kraj: ne saznamo da li se Fred, lik koji ponajviše ima demona u sebi, bacio u kamenolom, predao ili (poput Poiccarda) podlegao policijskom metku.

Divlji andeli film je bez većih pretenzija: riječ je o pitkoj filmskoj zabavi, brzjoj, ležernjoj i — tipično hadžićevski — pronicavoj u seciranju društvenih fenomena. Ono što je najzajučnija karakteristika filma njegova je izrazita žanrovska hibridnost, a s tim u vezi i činjenica da se tijekom filma dva puta stubokom mijenja ton i žanr. Nakon postmodernizma, a pogotovo nakon tarantinovskog trenda 'popmodernističke' samosvijesti takva 'nedosljednost' manje upada u oči kao estetski nedostatna. Međutim — u vrijeme nastanka *Divlji andeli* morali su se zbog nje doimati kao nedosljedni, pa čak i neuspjeli.

Idu dani (1970)

Sljedeći Hadžićev film, *Idu dani*, naslov je koji sam redatelj ističe kao intimnoga favorita u vlastitu opusu. Premda je taj film ostao potpuno nezapažen, Hadžić ga je u više javnih istupa izdvajao kao film 'koji čeka rehabilitaciju':

*Idu dani* (1970)

To je intimistički film o zbunjenom čovjeku naše planete koji vječno nešto čeka, a ništa ne dočeka. Taj film čeka svoje prave kritičare i svoje vrijeme, vjerujem da će se jednog dana netko sjetiti i otkriti njegove skrivene draži i njegovu nenametljivu psihologiju.⁸⁷

Unatoč takvu EPP-u od strane autora, teško se otići dojme da su kritičari bili u pravu te da je *Idu dani* možda i najveći Hadžićev promašaj.

Idu dani film je po mnogočemu usporediv sa *Da li je umro dobar čovjek?*. Oba filma izraziti su *low-budgeti* nastali s minimalnim sredstvima, novcem i ekipom, u pauzi između Hadžićevih krupnijih projekata. Oba demonstriraju Hadžićevu težnju da se odmakne od filmskog *imagea* populističkog pričaoca društveno-aktualnih priča, te da načini nešto

globalnije, pretencioznije, artističkije. Oba filma su komedije, ali u izboru komediografskom modela Hadžić u oba bježi od literarnosti i teži čisto filmskoj, nijemoj i fizičkoj komici. Oba su ta filma, napokon, izrazito slabe točke u Hadžićevu opusu, jasni primjeri koji pokazuju što se događalo kad bi se Hadžić nekritički upuštao u žanr i poetiku za koju nije imao ni sklonosti ni dara.

Za razliku od svog prvog filmsko-komičkog pokušaja koji se primarno temeljio na inspiraciji Jacquesom Tatijem, *Idu dani* mogao bi se opisati kao filmsko fuziranje iskustava teatra apsurda (preciznije — Becketta) i zagrebačke animacije. Beckett se u filmu pojavljuje i kao izravna referencija. Najavna špica tako završava citatom iz *U očekivanju Godota*: »U ovoj neizmjernej zbrci samo je jedno jasno — mi čekamo da dođe Godot!«

Kad nakon toga mota ugledamo pusti most u zabiti i čovjeka (Ivica Vidović) koji na tom mjestu čeka autobus, postaje jasno da smo do srži u beketovskoj situaciji. Taj filmovani teatar apsurda Hadžić će pokušati razvući na sat i pol uglavnom eksploatirajući animiranu poetiku i elemente *slapsticka*. Vidović je tijekom filma izvesti nekoliko upravo misterbinovskih nijemih *slapstick* točaka, poput one kad mu u odjeću upadnu mravi ili skeča s mušicom. Još je više humorističkih točaka u kojima prepoznajemo poetiku zagrebačke škole. To se vidi već na špici filma, koja je sukladno animiranim običajima čak šestojezična. U filmu se pojavljuje i izravna predmetna animacija, pa u jednom prizoru cvijet ubrzano raste, u drugom se animira lubanja konja. Nalazimo barem dva gega za koje se može reći da su izravno proizašli iz animacijske logike i poetike: u jednom junak/Vidović dirigira kreketom žaba u polju, u drugom sam sebi pokušava izvaditi zub i šagalovski poleti uvis. Animacijsko je i karikaturno reduciranje glumčeva pokreta, baš kao i repetitivna dramaturgija u kojoj su glavni akcent rekurzivni motivi. Najdojmljiviji je onaj romskog orkestra koji se pojavljuje tri puta u filmu i pjeva pjesmu *Idu dani*, koju je napisao dječji pjesnik i budući velikosrpski radikal Brana Crnčević. Taj song u popularnoj je kulturi ostao više upamćen i od samog filma.

Pokušavajući presaditi tada proslavljenu poetiku zagrebačke škole na igrani film Hadžić je samo pokazao da je bitno ne razumije. Ono što je, naime, kod zagrebačke škole bilo veliko i dobro — moderni likovni stil i revolucionarni tretman animiranog pokreta — on nije mogao presaditi u igrani film. Ono što je uspio presaditi, međutim, jesu osobine koje se s današnjim odmakom prepoznaju kao glavna slabost zagrebačke škole: stanovita pretencioznost, bombastičnost u bavljenju 'općim istinama', sve ono što je Zlatko Grgić ismijavao kad je jedan svoj film završio rečenicom *Poruke — niet!*.

Nadalje, Hadžić nije vodio računa da su ključni i dobri naslovi zagrebačke škole bili kratki, što je odgovaralo gegovskoj osnovi i antimimetičkoj redukciji zagrebačke animatorске poetike. On presaduje tu poetiku na dugometražni film, što je nužno moralo izazvati dramaturške teškoće. I zaista — najslabija točka *Idu dani* neuvjerljivi su međuskečevski prijelazi, samom filmu nedostaje ikakav dramski razvoj ili zao-kruženje, a njegova repetitivnost uskoro postaje neizdrživo zamorna.

Onodobnoga je gledatelja Hadžić u *Idu dani* pokušao gledački aktivirati cijelim filmom posijanim aluzijama na kulturne i društvene aktualije. U filmu se aludira, doduše, i na kulturna opća mjesta (kao u sceni gdje se pojavljuje Diogen u bačvi), ali još i više na suvremene događaje, recimo let na Mjesec ili performans Johna Lennona i Yoko Ono koji provode dane u krevetu. Među tim posijanim aluzijama najzrađenija je ona na Jean-Luca Godarda. Koliko je ona redatelju bila važna, svjedoči i kasnija Hadžićeva izjava u kojoj on cijeli film *Idu dani* tumači kao zafrkanciju s *nouvelle vagueom*:

*Idu dani čista su moja zafrkancija s francuskim novim valom. Tad je bila cijela frka oko kvazirevolucije koju su pokrenuli Truffaut i društvo, a ja sam se htio našaliti s njima. Tako je cijeli film ironična replika tih filmova i kritika te filmske karikature koja se zvala novi val.*⁸⁸

U filmu se u jednom trenutku tako ni od kuda pojavi filmska ekipa koja počinje snimati alternativni, izrazito erotizirani film. Tijekom tog prizora Hadžić u film umontira Godardovu statičnu fotografiju, fotografije iz njegovih filmova *Kineskinja* i *Made in USA*, međunatpis GODARD GOD GODOT. Redatelj na fikcionalnom setu zasipa ekipu prepoznatljivo godarovskim krilaticama poput »Važno je da se ne glumi. Film je dokument. Problem je biti odsutan iz svojih fil-

mova«, a potom svoj rad definira kao »malo izazova građanskoj logici«.

Iz *Idu dani* teško je zaključiti da li je Hadžićevo upletanje Godarda u film afirmativna parodija ili poruga antipatičnoj novotariji. Da će istina biti prije ono drugo svjedoče redateljevi poetički iskazi: uostalom, čak i u citiranom intervjuu iz 2002. Hadžić podrugljivo govori o novom valu kao o 'kvazirevoluciji' i 'filmskoj karikaturi'. Apsurd je da Hadžić svoju rugalicu *nouvelle vagueu* snima u trenutku kad za sobom već ima *Tri sata za ljubav* i *Divlje anđele*, dva filma za koje se nedvosmisleno može pokazati da su nastali što pod izravnim utjecajem Godarda, što pod ruku s tadašnjim jugoslavenskim filmskim alternativcima koji rade pod francuskim utjecajem, poput Dušana Makavejeva ili Želimira Žilnika. Hadžić očito prema novom valu ima *love and hate* odnos koji nije kadar osvijestiti. To sljepilo i obranaški gard spram poetike koja ga očevidno nadahnjuje najbolji je dokaz kako se autorski poetološki iskazi ne smiju uvijek uzimati kao neupitno sveto pismo.

Lov na jelene (1972)

Sljedećim filmom, *Lov na jelene*, Hadžić se vratio na svoj prepoznatljivi teren: napravio je angažiranu društvenu dramu u kojoj je junak opet čovjek koji se hrve s repovima vlastite prošlosti.



Ivica Vidović u filmu *Idu dani* (1970)



Lov na jelene (1972)

Ovaj put taj je lik Ivan Šušnjar (Sandi Krošl), čovjek koji je 1945. kao mladić pobjegao iz neimenovana panonskog grada (koji 'glumi' Varaždin). Pobjegao je pred partizanima strahujući od odmazde jer je za vrijeme NDH bio činovnik u općini, a stric mu je bio zloglasni ustaški zapovjednik. Šušnjar je nakon toga desetljećima živio u Australiji i stekao lijep imetak. Na početku filma on stiže vlakom u rodni grad, odlazi u banku, gdje polaže svu ušteđevinu, a potom na policiju. Tamo od mladoga šefa policije (Miha Baloh) traži da se njegov slučaj istraži: ili da ga se osudi, ili zauvijek rehabilitira kako bi mogao živjeti u rodnom gradu. Šušnjar istodobno pokrene postupak povrata kuće u kojoj je stanovao, a u kojoj sad živi njegov progonitelj, bivši partizan, a sada krčmar Joža Vikulić (Mato Ergović). Tim zahtjevom i stalnim navraćanjima u Vikulićevo gostionice Šušnjar počne iritirati stare partizane, Vikulićeve drugove. Oni stalno provociraju sukob, do kojega na kraju i dođe. Kad izbije fizički konflikt, Šušnjarov se položaj pogorša. Leđa mu okrene odvjetnik Janjić (Relja Bašić), a ljudi na čije je svjedočenje računao, poput brijača Mjškovića (Franjo Majetić), daju lažne iskaze koji teško terete Šušnjara kao suučesnika u pokolju. Istodobno, razvija se Šušnjarov odnos spram dviju žena. Njegova sestra (Sanda Langerholz), nekad medicinska sestra, a od rata časna sestra, udaljila se od brata i među njima nema razumije-

vanja. Šušnjar počinje ljubavnu vezu s osobom koja je stranac u gradu, podjednako osamljena i neprihvaćena. To je narodnjačka pjevačica koja pjeva u Vikulićevoj kavani (glumi je tadašnja čuvena folk-zvijezda Silvana Armenulić). Ona i drski, šeretski konobar (Boris Dvornik) praktički su jedini ljudi s kojima Šušnjar komunicira.

Pritjeran u kut lažnim svjedočenjima i psihički izmučen policijskom istragom, Šušnjar traži staroga prijatelja Kostu Janjića, čovjeka koji može posvjedočiti da je Šušnjar bio samo činovnik za rata. Janjića nalazi zajedno s nedefiniranom privrednom ili političkom vrhuškom u lovu. Tijekom duga razgovora Janjić se koristi jelenom kao metaforom podmetnute žrtve, pa Šušnjaru kaže »i ti slišiš na zvjerku za odstrel«. Tako i biva: nakon novoga sukoba Šušnjar završava ranjen u bolnici. U bolničkom hodniku mladi šef policije trpi nijemi prijekor sestre/redovnice, a potom liječniku najavljuje kako će se Šušnjarov slučaj riješiti povoljno: »barikade iz prošlog rata još nisu srušene...«, kaže on, »moral revolucije traži da spasimo svakog tko nije uprljao ruke i tko želi da se vrati.«

Kako se već i iz izloženoga vidi, *Lov na jelene* tematizira jedan od najdosljednije prešućivanih tabua hrvatske komunističke kulture: odnos tadašnjega sustava prema hrvatskoj emigraciji, i još šire, prema hrvatskim građanima koji su iz

različitih razloga bili ili mogli biti etiketirani kao nacionalisti. Takav *Lov na jelene*, sasvim razumljivo, mogao je nastati u klimi uoči i tijekom 'hrvatskoga proljeća' 1971, kad su slične teme ušle u medije, a javna osjetljivost na taj problem znatno porasla. *Lov na jelene*, međutim, dovršen je i pušten u kina 1972, kad je staro vodstvo SKH svrgnuto zbog nacionalizma. Film je distribuciju doživio u atmosferi pojačane represije, koja je osobito oštro išla na sve kulturne projekte koji bi se mogli opisati kao potpora ili plod hrvatskog nacionalizma. *Lov na jelene*, međutim, izbjegao je cenzuru. Nije preinačivan prema ukusu politike čak ni u onoj mjeri u kojoj jest i *Novinar*.⁸⁹ Film je, doduše, napala u to vrijeme tek donekle utjecajna organizacija partizanskih veterana SUBNOR. Taj napad ne čudi s obzirom na to da je Hadžić u filmu doista prikazao bivše partizane kao bespoštedne profite sklone nasilju, laži i političkoj represiji, i to samo zato da bi obranili oteți imetak. Ipak, SUBNOR-ov napad nije doveo do zabrane filma, vjerojatno zbog tada već znatna društvenog ugleda Hadžića kao partijca. U dijelu kritike pojavila se teza kako je Hadžić kompromiserski i optimistički svršetak filma dopisao zbog promjene političkih prilika.⁹⁰ Autor sam to međutim nije čuo i ističe kako sve »što je snimljeno, to sam ja i zamislio«.

*Posve je sigurno da bih u jednoj drugoj klimi išao puno više do kraja... film je napravljen točno do one mjere do koje se onda moglo ići. Da ga danas radim, mnogo toga bilo bi drukčije — pogotovo taj završetak.*⁹¹

Zahvaljujući takvu iskupiteljskom i optimističkom svršetku *Lov na jelene* na gledatelja ostavlja sličan dojam kao i *Službeni položaj*: dojam intrigantne unutrašnje shizofrenije. Jer, iskupiteljski svršetak u potpunosti je kontradikcija sa zbivanjima koja mu prethode, a koja su izrazito mučna, crna i beznađna. Deklarativna i verbalizirana poruke Hadžićeva filma kazuje jedno, a ono što taj film priča slikom nešto sasvim drugo. Baš kao i u *Službenom položaju*, i ovdje taj sudar proturječnih silnica šteti dramaturgiji i rezultira dojmom narativne nakalemljenosti, nekonzistentnosti i čak nedovršenosti. Ali, zato je *Lov na jelene* čak i više nego *Službeni položaj* fascinantna kulturni i politički dokument.

Na verbalnoj deklarativnoj razini, *Lov na jelene* pravovjerni je komunistički film. U njemu pripadnik mlade, neopterećene komunističke generacije u ime 'revolucionarnog morala' amnestira političku žrtvu. Mladi šef policije pritom tijekom cijelog filma sipa političke parole kao što su »ja polažem ispit iz revolucionarnog morala« ili »policija nije svemoćna, ali ni zaslužni pojedinci« (misli se opasnoga veterana Vakulića).

I dok policajac služi kao personifikacija mlade, liberalne komunističke garniture zbog koje za budućnost komunizma ima nade, prikaz društva koji latentno izvire iz *Lova na jelene* niti je optimistički, niti liberalan, niti nudi nadu. U čudnu proturječju izrečenoga i slikom prikazanog, Hadžić u *Lovu na jelene* komunističku Hrvatsku slikom prikazuje kao zagušljivu, represivnu, balkansku, turobnu. Ta je atmosfera do te mjere snažna da se može usporediti s najsubverzivnijim crnovalovskim filmovima.

To se osobito očituje u prvom, uvodnom dijelu filma kad Šušnjar/Krošl stiže u neimenovani provincijski grad. Šušnjar odskaka već izgledom: Hadžić je za Šušnjara odabrao prvaka celjske drame Krošla, čovjeka izrazito sjevernjačke, nebal-kanske fizionomije. Šušnjar je bolje odjeven od drugih ljudi, ima kaput podstavljen krznom i bijeli šešir. Hadžić se koristi Šušnjarovom točkom gledišta da bi panoramski (i nesmiljeno) predstavio Jugoslaviju onako kako je vidi stranac. Taj je prikaz porazan: Šušnjarov rodni grad provincijski je očajan, praznim ulicama lunjaju psi lutilice, izloge trgovina krase mramorne biste Karla Marxa. Dojam represije pojačan je time što su prvi ljudi koje Šušnjar ugleda na peronu dvojica policajaca koji privode ženoubojicu. Kao faktor tjeskobe Hadžić izvrsno rabi i varaždinske urbane prostore, baroknu arhitekturu koja potiče kafkijansko, klaustrofobično osjećanje srednjoeuropskog beznađa. I na motivskoj razini Hadžić forsira motive koji ocrtavaju socijalistički javašluk i balkanštinu: činovnici u banci usporeni zbog mamurluka izazvana produljenim vikendom, portir u hotelu spava na sofi izuvenih cipela, policijska je zgrada ruševna, u uredu visi Lenjinova slika...

Osjećaj totalitarne jeze potiču i zbivanja u filmu. Bivši partizani (glume ih Mato Ergović i Fabijan Šovagović) prikazani su kao drski, agresivni i gotovo svemoćni zlosilnici. Šutljivu većinu Hadžić prikazuje u liku brijača Miškovića (Franjo Majetić), koji je za rata pomalo kolaborirao kao i Šušnjar. Mišković se isprva raduje prijateljevu povratku, ispod glasa s njim šuruje, da bi se nakon prijatnijih lokalnih moćnika preokrenuo i lažno svjedočio njemu na štetu. Čak se i Šušnjarov odvjetnik povlači pred agresijom moćnika: samo branitelj 'revolucionarnog morala' — mladi šef policije — odbija biti dio 'lova na jelene'.

Uz *Službeni položaj*, *Lov na jelene* Hadžićev je film koji krase najbogatija galerija zanimljivih epizodnih likova. U te valja svakako ubrojiti kavansku pjevačicu u zanimljivoj interpretaciji folk-zvijezde Silvine Armenulić, čije je pojavljivanje na filmu u to doba izazvalo znatnu pozornost medija. Zanimljiv je i lik konobara šereta Zelje (Boris Dvornik), koji funkcionira kao neka vrsta gradskog lakrdijaša što blebećući izgovara istinu. Najslabije je ocrtan Šušnjarov odnos sa sestrom: s njom glavni lik ima samo jednu, hladnu i distanciranu scenu bez ikakve nježnosti, baš kao da Hadžić s nelagodnošću tretira sve kopče koje Šušnjara vezuju s prošlošću.

Baveći se svojom trajnom temom rehabilitiranja čovjeka koji ima mrlju na prošlosti, Hadžić je u *Lovu na jelene* načinio jedan od svojih najosobnijih filmova. Riječ je ujedno o filmu u kojem se komunističko društvo prikazuje kao devijantno više nego igdje u Hadžićevu opusu. Ali, kao i mnogi Hadžićevi filmovi, i ovaj ima dvije krupne slabosti: jedna je Hadžićevo nastojanje da eksplicitnom ideološkom porukom izbjegne krivu (ili: pravu) interpretaciju filma pa time i progona, a druga je dojam narativne nedosljednosti koji nastaje iz neskladu između logičnog razvoja sižea i njemu nakalemljena, neuvjerljiva *happy end*a.



Rade Šerbedžija, Božidar Smiljanić i Stevo Žigon u filmu *Novinar* (1979)

Novinar (1979)

Novinar je nastao 1979, nakon duge, sedmogodišnje stanke u Hadžićevu filmskom radu. Ta je stanaka uslijedila nakon desetljeća Hadžićeve frenetične filmske aktivnosti, tijekom kojega je u jedanaest godina snimio dvanaest filmova. Hadžića njemu nesvojstveno duga pauza nije, međutim, nimalo promijenila. Nastavio je točno gdje je i zastao, snimajući film koji u velikoj mjeri proizlazi iz *Protesta* i *Lova na jelene*. I *Novinar* je, naime, film o revolucionarnom puritanu koji se uzaludno, tvrdoglavo i samodestruktivno bori protiv praktičnih devijacija jugoslavenskoga komunizma.

U tih sedam godina stanke u filmu i društvu štošta se dogodilo. Crni val — pravac kojem Hadžić nikad nije posve pripadao, ali s kojim je imao dodirnih točaka — početkom sedamdesetih razbijen je u kontraofenzivi dogmatskih snaga, ponajviše u Beogradu. Aleksandar Petrović otjeran je s beogradske akademije, Makavejev odlazi u inozemstvo, Živojin Pavlović u Sloveniju. Afere oko filmova *Plastični Isus* i *WR: Misterija orgazma* pokazale su da je liberalnoj epohi u jugoslavenskom filmu kraj. U takvoj atmosferi stradavaju i poneki hrvatski filmovi, poput Papićeve *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* ili pet dokumentaraca koji su nakon što su odbijeni na festivalu u Beogradu završili u bunkeru.⁹²

Istovremeno, u europskom i svjetskom filmu počinje posve dominirati politički film. Redatelji poput Bertoluccija, Von Trotte, Fassbindera, Coste Gavrasa, trendovi poput novoga Hollywooda ili novoga njemačkog filma, naslovi poput *Strategije pauka*, *Konformista*, *Norme Rae*, *Njemačke jeseni*, *Z, Taksista* i sličnih nametnuli su socijalna i politička pitanja kao predmet vrućeg interesa svjetskog filma. Pritom osobito do izražaja dolazi atmosfera post-šezdesetosaškog razočaranja, dvojbi i sumnji tradicionalne ljevice, suočavanja komunističkih intelektualaca s nasljedem represije u ime lijeve ideologije. Ono što je Hadžić radio u svojim najboljim filmovima postaje sad neke vrste trenda. Taj trend hrvatski će film zateći upravo u trenutku pojačane represije i u društvu i u kinematografiji.

Kao rezultat u Hrvatskoj će nastati trend koji Ivo Škrabalo naziva 'feljtonistički film'. Riječ je o svojevrsnoj lokalnoj inačici zapadnoga političkog filma u kojoj su autori analizirali društveno okružje komunističke Jugoslavije baveći se atomiziranim, lokalnim socijalnim fenomenima kao što su gastarbajterstvo, kontrola podrijetla imovine, međunarodna trvenja, status podstanara, karijerizam... Trend feljtonističkog filma zaokupio je i iskusnije redatelje (Golikov *Pucanj*, Mimičin *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, Vrdoljakov *Deps*, Žižićev *Ne naginji se van...*) baš kao i nove, nadolazeće redatelje (Grlićev *Bravo Maestro*, Gamulinov i Puhlovskijev *Živi bili pa vidjeli*, Zafranovićev *Muke po Mati...*). Lišeni općeg ozračja skepse i pesimizma svojstvena crnovolovcima, ti su filmovi u boljim slučajevima ipak zadržavali kritički duh i održavali na životu tradiciju političkog filma poniklu na Bauerovom *Licem u lice*. Zato je pomalo jednostran Škrabalov izrazito negativan sud o tom trendu: Škrabalo te naslove zove »filmovima prilično minorne vrste« čija »kritičnost zapravo rijetko koga uzbuđuje«. ⁹³ Škrabalo isto

tako (s pravom) drži da je Fadil Hadžić rodonačelnik takva feljtonističkog filma.⁹⁴

Što se samoga Hadžića tiče, brdo je prije prišlo Muhamedu nego Muhamed brdu. Ne mijenjajući pristup i tematske preferencije, Hadžić se najednom našao u oku trenda. Nije zato čudo da je *Novinar* bio izrazito uspješan: u Puli je Hadžić dobio za njega nagradu za režiju, film je osvojio utjecajnu nagradu publike *Jelen* i dobio solidne kritike. *Novinar* je i do danas ostao najpoznatiji Hadžićev film. Ujedno, to je možda najreprezentativniji primjer tzv. feljtonističke kinematografije uopće.

Junak *Novinara* je Vlado Kovač, novinar u zagrebačkom dnevnom listu. Na početku filma Kovač (Rade Serbedžija) načini javni skandal: u ranu zoru prilično pripit nasrne na novinski kiosk i porazbaca novine. Eksces je povod za sjednicu novinske organizacije komunista na kojoj se očekuje pokuda Kovaču zbog prekomjerna pića. Ispostavi se da Kovačev revolt ima podrijetlo u nezadovoljstvu slobodom pisanja: Kovaču je urednik (Tonko Lonza) skinuo iz lista članak o opravdanom štrajku u tvornici alata Mikros. Na sastanku se Kovaču osobito konfrontira Tomac (Stevo Žigon), a brani ga kolegica Nada (Vera Zima). Stvari pođu još više po zlu kad Tomac postane glavni urednik, a Kovačev brak puca pošto mu supruga (Milena Zupančić) spočitava sebičnost i alkohol. Kovač se razvodi, a situacija oko Mikrosa najednom se preokreće: partija sad staje na stranu štrajkaša, Tomac naručuje od Kovača tekst sličan prvomu, no on ga odbija napisati.

Kovač iz *Novinara* ulančava se u nisku srodnih karaktera iz Hadžićeva opusa, kao što su Bajsic iz *Protesta* ili Marija iz *Službenog položaja*. Riječ je o pravdoljubivim fanaticima, komunističkih martirima koji su spremni bez jasne motivacije ići protiv sustava, šutljive većine i vlastite sreće i zdravlja, a sve u ime apstraktne pravde. Kod takvih likova slabost je donekle što im je motivacija odveć načelna, svjetonazorna. To vrijedi i za *Novinara*, gdje Hadžić Kovača prikazuje kao prijeka, nepopularna i mrka čovjeka kojem i susjeda kaže »sused, vi se uvek nekaj mrštite«. On je svojevrsni redovnik novinske istine koji sam o sebi veli »ovakvi kao ja najbolje da se ne žene«. Unatoč visokim načelima koja ga motiviraju, nabusiti, tašti i agresivni Kovač nije karakter kojeg se lako simpatizira. Dojma smo da simpatiju za nj ne gaji ni jedan drugi lik filma, pa čak ni sam Hadžić.

Takav Kovač u *Novinaru* se određuje u opoziciji prema tri lika: vlastitoj supruzi, pragmatičnom novinaru Šariću (Kruno Šarić) i starom kolegi pijancu (Fabijan Šovagović) s kojim se tijekom filma zbliži.

Odnos sa suprugom najmanje je razrađen, što kao slabost filma priznaje i sam Hadžić.⁹⁵ Supruga se predstavlja kao uobičajen tip pragmatika socijalističke ere, osoba koja teži komoditetu i plivanju niz struju.

Lik novinara koji prati estradu (Kruno Šarić) pripadnik je iste profesije kao i Kovač, ali njemu sušti antipod. Piše o razbibrizi, ne haje za više interese, dio je mondenoga društva, prima mito, troši novac na odjeću, a Kovača smatra dosadnjakovićem koji sve ugrožava 'talasajući'. Kad Kovač odbije

Rade Šerbedžija i Fabijan Šovagović u filmu *Novinar* (1979)

mito od posloводства Mikrosa u obliku unosne glasnogovorničke pozicije, Kovačev kolega to prihvaća.

Najkompleksniji je Kovačev odnos prema novinaru-starcu kojega igra Šovagović. U toj vezi starac funkcionira kao 'budući Kovač': i on je bio pismeniji i obrazovaniji od drugih, i on je visoko držao do svog posla. Razočaran i ogorčen, potonuo je u alkohol. Tijekom filma Kovač prema starcu gradi sve veću privrženost zasnovanu na identifikaciji. Pomaže mu, posjećuje ga tijekom rehabilitacije, bdije nad njim, pije skupa s njim, na kraju ga filma otrovana alkoholom dovodi u bolnicu, gdje starac umire. Na upit bolničara što je preminuli bio po profesiji Kovač odgovara »novinar«, što daje naslov filmu, ali i funkcionira kao implicitna poruka o Kovačevoj budućnosti i neizbježnu usudu cijele profesije. Topli odnos dvojice kolega najjači je dio *Novinara*, element apolitične, emocionalne nadgradnje koji je ponekad nedostajao hladnim, teško shvatljivim idealističkim martirima u *Abecedi straha*, *Protestu*, pa i *Lovu na jelene*. Hadžić iz tog odnosa izvodi i efektnu društvenu poentu. Kovač piše starom kolegi nekrolog gotovo kao da ga piše samom sebi. Anonimni redaktor cenzorski križa gotovo cijeli tekst, ili barem sve provokativno u njemu. U novinama izlazi tek sitna vijest, jadni *hommage* časnom kolegi. Kovač kao starčev nasljednik na taj način kao da prima poruku što će se dogoditi s njim

samim ubuduće. Starčeva sudbina istodobno je i *pars pro toto* za sudbinu jedne struke.

Kao bivši novinar, Hadžić je i u druge filmove rado unosio žurnalizam (*Službeni položaj*, *Druga strana medalje*). Nigdje tu profesiju nije, međutim, elaborirao tako iscrpno i životno kao ovdje. Svakom tko je omirisao olovo *Novinar* mora biti fascinantan svojom vjerodostojnošću. Ona seže od stručnoga leksika, preko tehničkih aspekata posla (prijelom, tip slogova, unutaredakcijska komunikacija, ustroj novina), preko novinskog mentaliteta (tipičnih šala, tipologije novinskih profesija), pa do cehovskih dugovječnih običaja, poput onoga da se stare glavne urednike šalje da zgasnu na desk, ili ih se šalje u diplomaciju ako nešto zabrljaju. Tko god je radio u hrvatskom novinstvu devedesetih, ostat će zapanjen koliko se od vremena *Novinara* malo toga promijenilo.

Ni *Novinar* nije film koji u političkom smislu ide posve do kraja. U tom smislu, sud mladih kritičara koji ga drže iznimno odvažnim ponešto je pretjeran,⁶ pogotovo ako se Hadžićev film uspoređi s crnim valom. Ipak, *Novinar* je najpesimističniji i politički najoštrij Hadžićev film, znatno oštrij od većine naslova tzv. feljtonističkog filma. Ovaj put kod Hadžića nema iskupljujuće posljednje rečenice, nagla obrata prema *happy endu*, partijski počudna pravorijeka. Kovač će

se, doduše, na nekoliko mjesta uteći tipično hadžićevskoj dijaloškoj frazeologiji i govoriti kako »*prešućivanje nije interes partije i socijalizma*« ili »*frazerstvo i popovanje koristi samo neprijateljima*«. Ali, ta frazeologija ni slučajno se u *Novinari* ne može razumjeti kao iskupiteljska poruka: poruka *Novinara* jest da je *establishment* uvijek jači, da on čudake poput Kovača ispljune i da sustavu popravka nema.

Novinar je osebujan i po svojoj atmosferi. Premda se i drugi Hadžićevi filmovi implicitno ili (rjeđe) eksplicitno zbivaju u Zagrebu,⁹⁷ nijedan od njih nije toliko osvojen oko zagrebačke atmosfere i urbaniteta. *Novinarom* dominiraju noćni urbani prizori, poljevači ulica, kolporter, noćni lokali i tramvajske postaje. Hadžićevi likovi ovaj put isključivo pripadaju relativno situiranoj srednjoj klasi, što filmu daje štih koji bitno odudara od crnoga vala, a mnogo više podsjeća na jedan tada recentni filmski pravac koji Hadžić vjerojatno nije poznao — na novi njemački film i njegove sumorne, klasno osviještene buržoaske drame. Nastao na smiraju sedamdesetih, *Novinar* je film koji u mnogočemu sintetizira to desetljeće hrvatskoga filma, ali funkcionira i kao pristojan reprezentant onoga što se sedamdesetih događalo u globalnoj kinematografiji.

Ambasador (1984)

Unatoč uspjehu *Novinara*, Hadžić sljedećih pet godina nije dobio film, što je poslije često navodio kao primjer nepravde. Sljedeći i (zadugo se mislilo) posljednji projekt realizirat će 1984. Bio je to film *Ambasador*, građanska obiteljska drama iz miljea komunističke elite. U intimnoj hijerarhiji vlastitih filmova Hadžić će *Ambasadora* smještati vrlo visoko. Na upit Radosava Lazića da navede svoja tri najbolja filma Hadžić će 1987. navesti *Novinara*, *Protest* i *Ambasadora* i komentirati: »*ta su tri filma u stvari jedan film o iznevjerenim idealima revolucije. To je neka vrsta raspela za socijalistički moral koji je imao romantične revolucionarne i teoretske pretpostavke i svoje naknadne, praktične korozije.*«⁹⁸

Baš kao i u *Službenom položaju*, i u *Ambasadoru*, naslovni je junak čovjek iz partizanske generacije koji je zbog ratnih zasluga stekao zavidan društveni položaj i lijep imetak. U *Službenom položaju* Hadžić će polovicom šezdesetih prikazati stidljivo prve moralne pukotine u takvoj vladajućoj kasti Titove Jugoslavije. U *Ambasadoru* on secira tu kastu u fazi njezina konačnog raspada.

Glavni junak filma bivši je partizan, komunistički uglednik, bivši Titov ambasador, a sada bogati umirovljenik, udovac koji živi u zagrebačkoj podsljemenskoj vili (Miodrag Radovanović). U ambasadorov dom preko vikenda stiže cjevar (Fabijan Šovagović) koji treba popraviti centralno grijanje. Tijekom jednog vikenda — dva dana — radnik/stranac svjedočit će kulminaciji krize i konačnom slomu u jednoj obitelji 'crvene buržoazije'.

Ambasador u kući živi s novom pratiljom (Inge Appelt), domaćicom (Marija Kohn), ruspunim sinom Ronijem (Zeljko Koenigsknecht) te depresivnom kćerkom Miki (Elizabeta Kukić). Na jutro godišnjice smrti ambasadorove žene izbije sukob između oca i kćeri, jer je otac zaboravio na godišnjicu. U vilu stiže i najstariji sin, liječnik Mark (Voja Brajović),

koji od oca traži tisuću dolara, a on mu ih odbija dati. Između Miki i Ronija izbije sukob zato što je Roni na dan obljetnice doveo svoj novovalni bend i što vježba bubnjeve u podrumu. Roni i otac konfrontiraju se jer je Roni ukrao neki auto.

Navečer se krug prijatelja i obitelj skupljaju na kartanje. Među njima je i Markova supruga Goga (Nina Erak). Tijekom oštra razgovora Goga optuži ambasadorovu novu ženu za preljub s njezinim mužem. Mark u međuvremenu odlazi u Mikiinu sobu i nalazi je polumrtvu ošamućenu tabletama nakon pokušaja suicida. Odvoze je u bolnicu, a Mark se vraća s vijestima da će preživjeti. Između Marka i oca dolazi do konačnoga verbalnog obračuna u kojem Mark ocu spočitava krivnju za obitelj u rasulu. Radnik cjevar koji je svjedočio cijeloj toj noći skandala ujutro odlazi i domaćici kaže »*kad se grane sasuše, s korijenom nešto nije u redu*«, a domaćica odšuti odgovor.

Premda Hadžić nikad nije sam tematizirao krležijansku inspiraciju u *Ambasadoru*, dojma smo kako je u tom filmu redatelj pokušao svjesno ili nesvjesno načiniti inačicu *Glembajevih* za titoističku eru. Kao što su *Glembajevi* rekapitulacija jedne klase na smrti (austroougarske elite) putem diskursa skandinavske građanske drame, tako i *Ambasador* teži biti 'nordijska' ili 'krležijanska' rekapitulacija titoističke crvene meritokracije u trenutku njezina ideološkog i biološkog odlaska u nepovrat. Između *Gospode Glembajevih* i *Ambasadora* mogu se naći i potanje tematske sličnosti. Odnos ambasadora, njegove nove žene i starijega sina Marka uvelike odgovara odnosu baruna Glembaya, barunice Castelli i sina Leona. U oba slučaja četvrti, odsutni aktant mrtva je mati/prethodna žena, pri čemu sin u oca želi inducirati grizodušje i krivnju skopčano s njezinom smrću. U oba teksta čini to monologom koji evocira epizodu vezanu za smrt: u *Glembajevima* je to monolog gdje se prisjeća pojavljivanja Castellijeve uz odar mrtve konkurentice, u *Ambasadoru* monolog prisjećanja na majčinu smrt u Londonu, smrt koja će supruga zateći na diplomatskom koktelu. I u *Krleže* i u *Hadžića* drama se uspostavlja između ranjena patrijarha kojemu vlastiti potomstvo duguje blagostanje i djece koja ga preziru. Razlika je tek što su u filmu različite Leonove sastavnice razdijeljene između ambasadorove djece: Miki posjeduje bolečivu umjetničku prirodu, Mark edipovski gnjev prema ocu, a Roni je naprosto bezobzirni delikvent. Između *Glembajevih* i *Ambasadora* postoje čak i strukturalne sličnosti. Oba su djela po općoj organizaciji dvočinska, pri čemu se drugi dio događa u kasne noćne sate nakon vrhunca kataklizme: u *Krleže* je to smrt baruna bankara, u *Hadžića* Mikiin pokušaj suicida. U oba djela rasapu svjedoče kućni prijatelji, pripadnici iste klase.

Kao bitan faktor odmicanja od *Krleže* u *Ambasadoru* se pojavljuje odnos prema klasno niže pozicioniranima. Njegove natruhe postoje i u *Krleže* u motivu žene koju je barunica pregazila kočijom. Ovdje je ta dimenzija mnogo jača, što ne čudi ako se zna da je Hadžićeva aristokracija komunistička, dakle počiva na zagovoru klasne ravnopravnosti. Ta ravnopravnost od početka ne funkcionira. Radnik i domaćica jedini su 'zdravi' elementi u cijelom, prilično 'dekadentnom'

okružju. Ambasadorova djeca preziru one dolje. Mark se ruga revoluciji i posprdno komentira »*smrt pisarima, živjeli vodoinstalateri*«. Tijekom prizora u kojem ambasador Roniju spočitava krađu auta Roni majstora nazove 'šljaker', na što mu otac zalijepi pljusku. Hadžić dosljedno kontastira one 'dolje' kao zdrave i one 'gore' kao trule dekadente i u prizoru s novovalnim bendom. Dok Vanja Matujec pjeva bedasti *new wave* pjesmuljak, a Roni snima kamerom, majstor tokari navoj na cijevi i zdvojno ih promatra. Očito je motiv 'odnarođivanja', odnosno — gubitka veze s 'bazom' i normalnim životom okosnica Hadžićeve analize komunističke aristokracije.

U strukturalnom smislu *Ambasador* počiva na kumuliranju dijaloških 'jedan na jedan' situacija u kojima se konfrontira zatvoreni krug likova u različitim kombinacijama: otac i Roni, otac i Miki, otac i Mark, Miki i Roni, Mark i Goga, Goga i maćeha itd. To nije rijedak strukturalni princip: slično je organiziran, recimo, *Almanah jeseni* Bele Tarra u kojem se pet likova varira u prizorima u kojima nikad ne sudjeluju više od dva. Kod *Ambasadora*, međutim, pojavljuje se problem raznovrsna i uvjerljiva motiviranja ovakvih scena, naprosto zato što Hadžić — krležijanski — ustrajava na jedinstvu vremena i temporalnoj zgusnutosti radnje.

Ključni konceptijski elementi *Ambasadora*, ovako kako smo ih izložili, doimaju se zanimljivo, intrigantno i plodno, čak i onda kad jesu posudba od Krleže. *Ambasador*, nažalost, nije ispio tako dobar film kako je mogao. Tomu su barem dva razloga. Prvo je Hadžićevo neiskustvo i nedostatak vještine u gradnji građanske dramske situacije. Njegovi likovi odveć rano u filmu počinju sipati tešku dramsku artiljeriju, izravno se optuživati i kinjiti. Hadžić nije uspio naći finu gradaciju koja je svojstvena, recimo, sličnom filmu *Festen* Danca Thomasa Vinterberga. Umjesto da ključne neuralgične točke indicira implicitno, a eksplikaciju obiteljskih trauma čuva za finale, on glavne argumente ispuca odmah, pa film ima odveć ravnu dramaturšku liniju.

Drugi problem *Ambasadora* su i sami likovi. Većina njih tek su karikaturalne etikete socijalnih stereotipova, a ne puni, zaokruženi karakteri. Roni je naprosto delikvent, Goga materijalistički cinik tipičan za hrvatski komunistički *middle class* osamdesetih, Mark je sveden na голу pohlepu i ambiciju, Miki je tek karikatura eterične, nadnaravne tuge. Dok su drugi Hadžićevi filmovi puni životnih likova za koje imate dojam da ih dnevno srećete na ulici, ovdje nemate takav dojam ni za jedan od bitnih karaktera. Sam ambasador koji je naslovni lik i stup disfunkcionalne obitelji, u toj mreži odnosa funkcionira kao rupa u slivniku, odsutni centar. On ne kazuje ništa u svoju obranu, djeluje samo reaktivno, nikad ne čujemo što on misli, isključivo je nijem i bespomoćan promatrač.

Hadžić je i redateljski u slaboj formi u *Ambasadoru*. Očito nevičan komornoj psihološkoj drami, on bježi od komornosti u izvanjsku atraktivizaciju, koja uglavnom biva deplasirana. Osobito su porazno slabi dijelovi koji se bave kulturom i mentalitetom mladih, što je i inače slabost Hadžićeva opusa. Dijelovi filma u kojima Roni snima novovalni spot ili niz prizora serijskoga seksa Ronija i pjevačice upravo su sramot-

no loši. *Ambasador* je u tom smislu stravično neujednačen film. Hadžićeva tadašnja redateljska forma i koncentracija očito nije bila dostatna za velike ambicije na kojima je film počivao. Umjesto krležijanske rekapitulacije sumraka poslijeratne komunističke elite, *Ambasador* se pretvorio u demonstraciju estetske nemoći te generacije. U trenutku kad *Ambasador* nastaje on je posve nedorastao konkurenciji autora praške škole. Upravo će ti tada mladi filmaši — ponajviše Rajko Grlić i Goran Marković — obaviti posao koji je Hadžić sam sebi zadao: filmski će opisati definitivni lom komunikacije između ratnoga naraštaja koji je iznevjerio ideale i mladih koji su ogrezli u cinizam.

Zaključak

U jednom od prizora *Ambasadora* majstor (Fabijan Šovagović) priznaje svom poslodavcu ambasadoru (Miodrag Radovanović) kako je u ratu bio domobran. Prizor se događa dok majstor fizički radi (popravlja centralno grijanje), a ambasador stoji na verandi svoje vile u kućnom haljetku. Cjevar ga s mrvicom drskosti pita: »*A što biste vi danas radili da ste izgubili rat?*« Taj prizor daleki je odbljesak jedne druge, slične Hadžićeve scene iz filma *Druga strana medalje*. U toj sceni pratimo noćnu partiju pokera u stanu bivšeg partizana i komunističkog policajca Ružića (Rade Marković). Tijekom partije kartaše razgovor navede na rat, pa se ispostavi da je jedan od njih u ratu bio prijeko, na suprotnoj strani. Ružić ga tada pita: »*A bi li ti sa mnom kartao da sam izgubio rat?*« Ovaj odgovara: »*Ovisi kakva bih šarža bio.*«

Te dvije scene ponajbolje ilustriraju svijet kojim se bave Hadžićevi likovi. To je svijet nakon velikoga praska, svijet u kojem su društvene uloge podijeljene nekoć davno i svi se likovi kreću po linearnoj putanji zasluga ili krivnji koje su se zbile u nultoj točki povijesti. To je zatvoreni, kastinski svijet u kojem je sudbina likova određena prošlošću, bivšim životom koji za likove funkcionira ili kao prokletstvo ili kao predmet romantizacije nečega što se neće vratiti. U tom smislu Hadžić je u svojim boljim filmovima lucidan analitičar postrevolucionarnih društava, društava zamrznutih u jednom trenu. Hadžićev repertoar likova (barem onih dobrih) zatvoren je i repetitivan: nalazimo tu mrke idealiste koje tjera samodestruktivni buntovni nagon, razočarane i posrnule vestalke revolucije, ljude koje progona avet davnih grešaka, pragmatike koji prihvaćaju realnost i vuku iz nje dobit. Nizom svojih socijalnih filmova u rasponu od (možda najboljeg) *Službenog položaja* pa do (najgorega) *Ambasadora* Hadžić je kronikalno opisao povijest titoizma od prvih vjetrova potrošačkoga društva pa do potpune moralne razgradnje u osamdesetima. U prvom svom filmu *Abeceda straha* Hadžić prikazuje Veru, revolucionarnu zanesenjakinju i pripadnicu ratne generacije, kako se poput crva uvlači u buržusku vilu da bi iznutra nagrizla tu klasu. U posljednjem filmu *Ambasador* Hadžić prikazuje pripadnika iste generacije revolucionarnih fanatika kako stoji na verandi iste takve buržuske vile koju je zaposjeo. Ambasador s verande može vidjeti samo gorke plodove vlastite generacije: neuspjelo društvo, odmetnutu djecu, materijalistički, cinični svijet.

Hadžić je svojim opusom — ili barem onim što je u njemu dobro — opisao luk tog naraštaja od dana slave do dana gor-

čine. Njegov opus, uza sve dobre i loše strane, govori o porazu te generacije. I premda je sam Hadžić bio *insider* sustava i lojalni komunistički građanin, njegov je opus osobni i nedvosmisleni dokument o nepovratnu porazu revolucionarnoga sustava. Možda je to paradoks. Ako i jest, nije jedini u vezi s Hadžićem kao filmašem.

Hadžićev opus ostao je donekle podcijenjen ponajprije zbog paradoksalnoga raskoraka privida i činjenica.

Njegovo 'gostovanje' u filmu stvaralo je privid da on nije autentični filmaš, nego pisac koji gostuje u filmu. A Hadžić kao filmaš uopće nije patio od literarnosti, dapače: u boljim filmovima pokazao je da vlada imanentno filmskim alatom i da izbjegava tipične slabosti scenarista koji postanu režiseri.

Privid o njegovu deklarativno konzervativnom ukusu zasjenio je činjenicu da Hadžić kao filmski praktičar uopće nije tako konzervativan: štoviše, u njegov eklektični autorski profil skladno se uklapa i to što je znao prepoznati i oponašati suvremene mu trendove.

Njegova velika produkcija donekle je zamutila pogled kritici, ostavljala privid da je Hadžić mediokritet, spriječila struku da uoči kako u njegovu velikom opusu pored neosporno jako slabih filmova ima i šačica izvrsnih.

Dok je Hadžićev javni status doista bio status režimskoga pobornika i apologeta, u svim pitanjima politike u kulturi, cenzure i estetskih sloboda Hadžić je redovito stajao na liberalnim pozicijama.⁹⁹

Bez obzira što je društvenokritički diskurs Hadžićevih filmova nedvojbeno pripadao onom što se u titoizmu zvalo 'afirmativna kritika' i nije nikad problematizirao temeljne dogme komunističkoga društva, komentatori koji su Hadžiću prigovarali lažnu kritičnost propuštali su zapaziti da on tematizira često prešućena mjesta i širi tematsku domenu same filmske umjetnosti. Ni Mimičin *Prometej s otoka Viševice*, ni Bauerov *Licem u lice*, pa ni Hadžićev *Službeni položaj* ili

Lov na jelene nisu bili disidentski ili antikomunistički filmovi na način filmova Živojina Pavlovića ili Krste Papića. Svaki od tih filmova mogao bi se kroz strože naočale obilježiti kao 'prorežimski'. Ali, paradoksalno, ti su filmovi učinili mogućim da društvo i njegove malformacije postanu filmska tema. Utemeljili su žanr koji su poslije drugi odveli do kraja.

Svi razlozi zbog kojih Hadžićev igranofilmski opus nije u potpunosti valoriziran bili su, dakle, na neki način jednostrani. Samo jedan od njih stoji naizgled na čvrstim nogama — a to je prigovor kako je Hadžić eklektik bez razvidna autorstva. Ipak, ono što u takvoj tvrdnji biva prevedeno jest činjenica da je Hadžićev filmski eklekticism samo poseban slučaj njegove općenite sklonosti kreativnom nomadizmu, lutanju i svaštarenju. Oboružan djetinjom, radoznom željom da se iskuša u što više toga Hadžić se okušao kao romansijer, komediograf, dramaturg, karikaturist, slikar, kolumnist, dokumentarist, libretist i putopisac. Taj ga je isti poriv djetinjaste radoznalosti u filmu naveo da snima kako 'crne' drame tako i 'crvene' spektakle, kako populističke tako i art-filmove, kako klasične trilere i krimiče tako i modernističke dramaturške *slagalice*. Hadžićev izvanfilmski i njegov filmski rad naizgled nisu u nekoj očitoj tematskoj ili žanrovskoj vezi. Njegova literatura i njegovi filmovi ne tretiraju iste probleme i autorske fiksne ideje, kao što je to slučaj (recimo) u Živojina Pavlovića ili Ivana Martinca. Ono što jedino (ali bitno) vezuje Hadžićev izvanfilmski i njegov filmski rad jest gladna, znatiželjna potreba da se pokuša baš sve.

Ta je infantilna znatiželja kao svoje drugo i neizbježno naličje nosila i stanovitu površnost i nekritičnost. A upravo će površnost i nekritičnost biti glavni uteg Hadžiću kao filmašu, navodeći ga da između utemeljenih i ozbiljnih projekata kao po tekućoj traci proizvodi one druge, slabo koncipirane, površno izvedene i nezrele. Vrijeme je išlo na ruku Hadžiću utoliko što su drugi u međuvremenu zaboravljeni, a prvi danas iskaču iz povijesnoga konteksta i privlače pozornost kao objektivna vrijednost hrvatske filmske baštine.

Bilješke

- 1 U vrijeme nastajanja ovoga teksta Hadžić je dovršavao snimanje svoga povratničkog filma *Doktor ludosti*.
- 2 Kvantitativnom analizom *Vjesnikove* dokumentacije može se ustanoviti da među člancima o Fadilu Hadžiću jedva četvrtina ima film kao temu.
- 3 Fadil Hadžić rođen je 23. travnja 1922. u Bileći, u nacionalno miješanoj obitelji: otac Šukrija bio je Bošnjak iz Trebinja, mati Marta Sukobliević Slavonka iz sela Cabuna kod Virovitice. Zbog očeve poštanske službe u mladosti se često sele: u Lašvu, pa u Bosanski Brod, Slavonski Brod i Sarajevo. Godine 1942. dolazi u Zagreb i počinje studirati slikarstvo na likovnoj akademiji. Tijekom rata aktivan je u tisku NDH kao karikaturist. Poslije rata uređuje prvo poratno humorističko glasilo, *Kerempub*. Bio je uspješan novinski urednik (*VUS*, *Telegram*, *Oko*), a poslije i popularni satirični kolumnist pod pseudonimom Zoran Zec. Kao urednik *Kerempuba* utemeljio je kazalište Komedijska, a potom i Satiričko kazalište Jazavac u kojem je bio i dugogodišnji umjetnički direktor. 1980/1. zakratko je bio i intendant zagrebačkoga HNK, ali funkciju protestno napušta zbog lošeg financijskog stanja. Kao urednik *Kerempuba* dao je i inicijalni poticaj za animirani film *Veliki miting*, čime počinje povijest poslijeratne animacije u Zagrebu. Bio je jedan od inspiratora osnivanja pulskoga festivala. Uz cjelovečernje, režirao je i sedam kratkih filmova, te jedan dugometražni dokumentarac. Pored 57 komedija napisao je i libreto za komičnu operu Borisa Papandopula *Požar u operi*. Objavio je ukupno 23 knjige, mahom zbirke komedija, članaka i putopisa, te dva romana, *Crveni mozak* i *Konvertit*. Kao slikar imao je dvadesetak samostalnih izložbi.
- 4 Uz osam kratkih i/ili dokumentarnih filmova, Hadžić je snimio ove cjelovečernje filmove: *Abeceda straha* (1961), *Da li je umro dobar čovjek* (1962), *Desant na Drvar* (1963), *Službeni položaj* (1964), *Druga strana medalje* (1965), *Konjuh planinom* (1966), *Protest* (1967), *Tri sata za ljubav* (1968), *Sarajevski atentat* (1968), *Divlji anđeli* (1969), *Idu dani* (1970), *Lov na jelene* (1972), *Novinar* (1979) i *Ambasador* (1984). Upravo dovršava film *Doktor ludosti*.
- 5 U zagrebačkim filmskim krugovima kruže legende o tome kako bi Hadžić tijekom potraga za lokacijama obično izabrao prvu lokaciju koju bi mu scenograf ponudio. Hadžić se sam hvalio kako je ratni spektakl *Desant na Drvar* snimio za samo četrdeset dana, »za cijenu koštanja komorne drame« te kaže: »zato sam morao klečati pred Titom, jer su me tužili iz branše da snižavam kriterije brzim radom i pra-

- vim sprdnju*», v. Nenad Polimac: 'Fadil Hadžić — zanemareni filmski klasik', *Nacional*, 15. 10. 2002, str. 32.
- 6 Rade Šerbedžija: 'Rade-Fadil', *Studio*, 30. 12. 1978, str. 21.
- 7 Radosav Lazić: 'Režija — traganje za životnim istinama', razgovor s Fadilom Hadžićem, *Filmska kultura*, br. 166, 1987, str. 66.
- 8 Isto, str. 67.
- 9 N. Polimac: 'Fadil Hadžić — zanemareni filmski klasik', *Nacional*, 15.10.2002, str. 33. Hadžić svoju vjeru u filmski populizam ispovijeda i u drugim intervjuima: »Ni jedan autor ne može se ispričavati da je za neuspjeh filma kriva tzv. 'neukost' publike...vjerujem u kriterije publike«, v. Intervju s M. Tkalecom, *VUS*, 15. 12. 1971.
- 10 V. Lazić 1987, str. 66. Hadžić takvu tezu zanimljivo produbljuje u jednom drugom intervjuu. Kaže: »Ako čovjek malo bolje gleda klasike, a i novije bolje pisce, vidjet ćemo da od Shakespearea do Ionesca postoje ista linija, a to je savršeno jednostavan način pričanja. Po svemu sudeći, to je i najteže... Šteta što se u nas često afirmiraju i hvale sasvim obratne težnje, dosadna i zamršena dramaturgija dobiva aplauz«, v. D. Erceg: 'Naš film je ušao u svijet na pogrešna vrata', *Vjesnik* 15. 11. 1969. Zanimljivo je da svoje protumodernističke stavove Hadžić ilustrira Ionescom, autorom koji bi bio idealna ilustracija za estetičke teze protivne Hadžićevima. Vjerojatno je riječ o želji da se pokaže kako prati suvremene autore i kako nije zatvoren za novo.
- 11 »Kod nas se riječ avangardno krivo protumačila i avangardnost se mjeri samo po tome sa koliko se drskosti makaze upotrebljavaju u montaži. Ako film lebdi u nekim apstraktnim istinama, ako se formalistički igramo slikom i kompozicijom kadra... — onda je to kod nas za nekog 'avangardno'«. V. B. Đorđević: 'Većina ličnosti sjedi na krivim mjestima', *VUS*, 7. 10. 1964. »Djela u nas dobivaju komplimente u ime neke više estetike iako se najčešće radilo o bizarnostima i ekshibicijama... Što maglovitije — to mudrije za neke naše profesionalne 'estetičare' bez pokrivača pa im ta magla najbolje odgovara«, v. Mića Milošević: 'Efekti i defekti kulturne pijace', *Borba* 19/20. 2. 1983.
- 12 »Ni Japanci, ni Talijani, ni Amerikanci — nitko nije tako nekritički i epigonski prihvaćao novi val kao mi«, B. Đorđević 1964, cit. čl. U filmu *Idu dani* Hadžić će svoj obračun s novim valom prenijeti i na platno uvođenjem cijele jedne epizode u kojoj se ismijava Jean Luc Godard. Dok su kritičari 'hitchcockovci' intenzivno revalorizirali majstore zapadne klasične narativne paradigme, Hadžić je prema toj praksi imao distancu ili ju je čak ismijavao.
- 13 *Službeni položaj* će 1964. dobiti u Puli *Veliku zlatnu arenu* kao najbolji jugoslavenski film godine. Za film *Novinar* Hadžić je u Puli 1979. dobio tada iznimno cijenjenu nagradu publike *Jelen* te nagradu za režiju. Valja spomenuti i film *Protest*, koji je doživio stanovit kritički odjek u inozemstvu, a na festivalu u Bergamu Bekim Fehmiu za taj je film nagradan kao najbolji glumac. V. C. O: Fadil Hadžić: 'Uspesi našeg filma ne treba da nas zavaraju', *Politika*, 25. 9. 1967.
- 14 *Desant na Drvar* u Zagrebu je vidjelo 130 000 gledatelja, a prodan je u 80 zemalja svijeta.
- 15 V. 'Narativni stilovi na filmu', u: Hrvoje Turković: *Razumijevanje filma*, GZH Zagreb 1988, str. 235.
- 16 F. Hadžić: 'Sloboda stvaralaštva i oko nje', *Vjesnik*, 31. 3. 1974.
- 17 Vidi polemiku Fadila Hadžića i Branimira Donata u tjedniku *Globus* tijekom 1993. i 1995: B. Donat: 'Jazavac pred sudom', *Globus*, 15. 1. 1993, Fadil Hadžić: 'Laži i denuncijacije', *Globus*, 18. 1. 1993, B. Donat: 'Fadil Hadžić, ugledni hrvatski komediograf i filmski redatelj, objavljivao je 1946. krajnje neukusne karikature protiv Alojzija Stepinca', *Globus*, 16. 6. 1995. Hadžić sam o toj epizodi govori ovako: »Stigao sam u Zagreb bez ikakvih sredstava za život. Koristeći svoje crtačko umijeće, risao sam karikature dvoje ljudi koji razgovaraju, a urednik je (Vlado Mačković, op.a.) sam izmišljao prigodne tekstove. Kad sam jednom otišao u Sarajevo na dopust, šef je preslikao neku karikaturu iz poznatog berlinskog *Simplicimusa*, a mene je, onako iz štosca, potpisao pod nju. Zbog toga sam prestao raditi, iako sam se izdržavao jedino iz Bičevih skromnih honorara«, v. P. Zlatar: 'Životna isповijest najizvođenijeg hrvatskog komediografa', *Nacional*, 6. 1. 1999, str. 60.
- 18 V. Donat 1995: za razliku od sumnjičenja u vezi s Hadžićevim ratnim djelovanjem koja nikad nisu objelodanjena i dokazana, Hadžićeve karikature protiv Stepinca i crkve naknadno su publicirane uz bučnu aferu.
- 19 Hadžić sam kaže: »Svi mi, koji nismo sudjelovali u partizanskoj borbi, bili smo pod određenom sumnjom. Nije slučajno da je jedno od najvećih pera hrvatskog novinstva, moj prijatelj Ive Mihovilović, pisao pod imenom *Spectator*. Gustav Krklec pisao je u *Kerempuhu* pod pseudonimom *Gavran*. Kao stari lisac namirisao je da njegovo ime nije počudno zbog suradnje u novinama u doba NDH.« V. P. Zlatar, isto, str. 61. Zanimljiv prilog i ilustracija te sumnjičavosti Hadžićev je briefing kod Tita: nakon što je tadašnjem jugoslavenskom diktatoru dojavljeno kako je Hadžićev *Desant na Drvar* sporan, Tito se odmah na početku razgovora izderao na Hadžića: »Tko je vama dopustio da snimate taj film!?« Čini se je Tita smetalo što je film o njegovoj značajnom ratnom podvigu režira neiskusni redatelj koji k tomu ima upitan ratni pedigre. V. isto, str. 61.
- 20 V. Donat 1993.
- 21 V. Mirela Kruhac: 'Općinski dar Fadilu Hadžiću', *Večernji list*, 15. 2. 1988.
- 22 »O mojem je filmu (Službenom položaju, op.a.) netko napisao, čini mi se, da ima 'konformističkih tendencija'. Nisam načisto šta ta riječ u ovom kontekstu znači, jer u 'Službenom položaju' otkrivam mnogo negativnih tendencija iz naše socijalističke stvarnosti.« V. B. Đorđević 1964.
- 23 U prethodno citiranom tekstu Hadžić napada kritičare koji hvale Lutetovih *Dvanaest grjevnih ljudi* što nisu prepoznali kako taj film »vrlo vješto i uvelike propagira prednost američke sudske demokracije«, isto.
- 24 Dean Šoša: 'Partija vam nije crkva, družo Tomac!', *Hollywood*, studeni 2002, str. 42.
- 25 Uključujući i dva u *Nacionalu*, autora Pere Zlatara i Nenada Polimca, koje smo ovdje obilato koristili.
- 26 Šoša 2002, str. 43-44.
- 27 *Zemlja s pet kontinenta* (1961).
- 28 Hadžić u intervjuima ističe kako je proizvodnja prvoga zagrebačkog poslijeratnog crtića *Veliki miting* začeta zato što je redakciji *Kerempuha* ostalo viška novca koji nisu željeli vratiti državi. Iz filmske produkcije Hadžića je partija po diktatu poslala u novinarstvo. Hadžić kaže: »Upravo sam bio na sastanku kolektiva kad su me pozvali na telefon. Bio je to Zvonko Brkić, organizacijski tajnik CK hrvatske partije... Samo mi je kratko kazao: Hadžiću, javi se u ponedjeljak u 'Vjesnik u srijedu', bit ćeš glavni urednik«. V. P. Zlatar, 1999, str. 61.
- 29 Vidas je u to vrijeme već afirmirani mladi prozaik, a u hrvatsku je književnost kao *novum* uveo 'tvrdno kuhani' minimalistički *short story* tipa Hemingway. Kao scenarist, Vidas iza sebe ima već jedan ekranizirani tekst, *Martin u oblacima*, u režiji Branka Bauera. U šezdesetima će Vidas razviti mali, ali vrijedan scenaristički opus, koji uključuje omnibus *Ključ* i Mimičin film *Ponedjeljak ili utorak* nastao po piščevoj istoimenoj prozi.
- 30 V. Ivo Škrabalo: *101 godina hrvatskog filma*, 1896-1997. NZ Globus, Zagreb 1998, str. 330.
- 31 Isto, str. 229-231. U taj minitrend valja ubrojiti Šimatovićev *Naši se putovi razilaze*, Tanhoferove *Osma vrata* i *Dvostruki obruč*, te Reljin *Kota 905*.
- 32 Isto, str. 229.
- 33 Zanimljivo je da I. Škrabalo u svojoj knjizi taj zaista blistavi film cijeni razmjerno nisko, baš kao i trend komornih ratnih trilera u cjelini, v. isto, str.230.
- 34 U Bauera to se i ikonografski potencira: prostori *Ne okreći se, sine* mahom su čisti, modernistički, sofisticirani prostori arhitekture tzv. zagrebačke škole, čime se unosi ikonografska začudnost u ratni film, ali i sugerira Bauerova implicitna teza kako rat i moralne konfrontacije koje on donosi ne štete ni jednu klasu niti prosvijećenu elitu.
- 35 U jednoj od najuspjelijih fabularnih linija Bauerova filma roditelji ustaškoga časnika — za razliku od sina — odbijaju odati sinova dobra prijatelja, bjegunca iz Jasenovca, koji je navratio do njih moleći pomoć. Kad ustaška policija dođe po majku da je odvede na saslušanje,

- majka i otac iskazuju duboko ogorčenje zbog sinova ponašanja u cijeloj situaciji. Bitno je napomenuti kako se roditelji ponose sinom: na početku filma srdačno ga dočekuju kad se vraća s ratišta, a njegovu sliku u ustaškoj uniformi drže vidno smještenu u sobi. Kad sin prigovori ocu što se zalaže za komunističkog ilegalca, otac to pravda lojalnošću prijatelju. Kad mu sin prigovori da je to preživjeli moral, otac mu burno odvrća: »*Ponosim se što sam starinskih nazora!*«. Paradokso je da možda ključni filmski spomenik komunističkom pokretu otpora kao temeljnu implicitnu ideološku poruku nosi apologiju 'starinskoj' građanskoj etici, što i jest Bauerov specifikum.
- 36 Primjeri su uvodni prizor bijega kroz pod stočnog vagona koji biva prekinut mostom, potom prizor skrivanja na stubištu kad glavnog junaka umalo oda pas, i mnogi drugi.
- 37 »*Prva dva-tri dana snimanja sa Zappalortom bila su grozna, jer je on glumio samo velikim gestama, još gore nego u kazalištu... Onda sam mu rekao: 'Zappalorto, odsad da niste mrduili ni okom ni rukom. Sve što radite, radite mrtav hladan'. Kad bi se opet zaigrao, ja bih iskoristio samo ton, a sliku bacio van.*« V. N. Polimac 2002, str. 33.
- 38 Isto, str. 34.
- 39 Termin 'zona' rabim u značenju koje predlaže Brian Mc Hale u *Postmodernist Fiction*, Methuen, London-New York 1987.
- 40 V. Škrabalo 1998, str. 331.
- 41 Polimac 2002, str. 32.
- 42 Isto, str. 32.
- 43 P. Zlatar 1999, str. 61.
- 44 Hadžić kaže kako je drugom prilikom na primjedbu kako u filmu ima premalo vrhovnoga štaba Tito odmahnuo rukom i rekao »*ima ga i previše!*«, isto, str. 61.
- 45 V. 'Na HTV nema humora jer ljudi ne znaju svoj posao', *Večernji list*, 30. 8. 2002, priloga *Ekran*, str. 8.
- 46 P. Zlatar 1999, str. 61.
- 47 N. Polimac 2002, str. 32.
- 48 P. Zlatar, isto, str. 61.
- 49 Stevo Ostojić i drugi: *Rat — revolucija — ekran*, GZ Hrvatske 1977, Zagreb.
- 50 M. Čolić, *Jugoslavenski ratni film*, Beograd 1984, Milan Ranković: 'Za produbljeno filmsko viđenje revolucije', u: Ostojić i drugi, str. 63-71; Ranko Munitić: 'Od Slavice do Neretve', *Filmska kultura*, br. 66-67, Zagreb 1969.
- 51 Primjerice: *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, *Sutjeska* (1973) Stipe Delića, *Užička republika* (1974) Žike Mitrovića, *Valter brani Sarajevo* (1972) Hajrudina Krvavca, *Bombaši* (1973) i *Crveni udar* (1974) Predraga Golubovića i drugi. Takvi filmovi često su nazivani 'crveni val', čime se podrugljivo aludiralo na uglavnom prihvaćenu tezu kako su tim filmovima komunisti pokušali kod publike komercijalno parirati, ali i ekonomski zagušiti u to vrijeme već neugodni 'crni val'.
- 52 Trebalo bi studioznije vidjeti u kojoj su mjeri prethodnici 'superpartizanskih' filmova dva filma starija od Hadžićeva: *Kapetan Leši* (1960) Žike Mitrovića i *Kozara* (1962) Veljka Bulajića.
- 53 Među ostalim — ofenziva na Neretvi, Sutjeski, Užička republika, prvi splitski odred i počeci partizanske avijacije. Do propasti komunizma ostao je nedovršen tek projekt o partizanskoj mornarici, koji je trebalo režirati Antun Vrdoljak.
- 54 Tako se u *Desantu na Drvar* ne naglašava činjenica da se Tito spasio praktički slučajno. Isto tako, u Bulajićevoj *Neretvi* bit će prešućeni tzv. martovski pregovori, kontroverzna epizoda tijekom te bitke kad se prema navodima dijela historiografije Tito nagodio s Nijemcima da mu omoguće da vojno uništi nepouzdanu četnike.
- 55 Tako nisu strukturirani samo Bulajićevi ratni spektakli, nego i film o poratnoj kolonizaciji *Vlak bez voznoga reda*, koji je u trenutku nastanka *Desanta na Drvar* bio jedan od najvećih svježih inozemnih uspjeha jugoslavenskog filma.
- 56 Termin 'arbitar' za akanta u dramaturgiji koristimo prema Ann Ubersfeld: *Čitanje pozorišta*, V. Karadžić, Beograd 1982.
- 57 Impresioniran junaštvom partizana koji na položaju u bezizlaznoj situaciji pjevaju, njemački časnik kojega glumi Krueger umjesto odlučna napada koji nalažu njegovi zapovjednici naređuje ukopavanje.
- 58 Neobično je kako tu jednostavnu žanrovsku formulu nisu usvojili autori hrvatskih ratnih filmova nakon 1990. Oni su obično ratne protivnike prikazivali podcjenjujuće kao rulju, čime se nisu ogriješili samo o etiku, nego i o žanrovsku funkcionalnost.
- 59 Škrabalo 1998, str. 243-244.
- 60 V. D. Šoša 2002.
- 61 I. Škrabalo 1998, str. 331.
- 62 isto, str. 331.
- 63 Isto, str. 331.
- 64 To drži i Škrabalo, v. Isto, 331.
- 65 B. Đorđević 1964.
- 66 Isto.
- 67 V. Škrabalo 1998, str. 321.
- 68 Bauer sam kaže o *Licem u lice*: »za razliku od onih filmova kod kojih je bilo: ili ćeš uspjeti, ili ćeš dobiti loše kritike... ovdje je bila puno oštrija situacija. Krajnosti su bile: ili ćeš jako uspjeti s tim filmom, ili ćeš biti onemogućen da se uopće baviš tom profesijom... To je bio jako studiozan rad i za ono vrijeme, to s ponosom mogu reći, jako brabar«. V. Branko Bauer, uredio Nenad Polimac, *Cekade*, Zagreb 1985, str. 114.
- 69 Isto, str. 113.
- 70 V. Škrabalo 1998, str. 321.
- 71 Bauer priznaje da je tog utjecaja postao svjestan tijekom finaliziranja scenarija, kad se odlučio ukloniti sva zbivanja izvan sobe, v. Polimac 1985, str. 117.
- 72 Postoji dramaturška podudarnost koja pogotovo podvlači analogiju Hadžića i Loacha. U središnjem dijelu *Službenog položaja* postoji dugi prizor sastanka radničkog savjeta, gdje se prvi put sukobljavaju pravična radnica Marija i komercijalist Radman. U brojnim Loachovim filmovima u uvodnom dijelu postoji scena radnih ljudi koji sastankom rješavaju svoj problem: to nalazimo u *Zemlji i slobodi*, *Clarinoj pjesmi*, *Navigatorkama*. Loach je inače socijalist i takvi prizori dio su njegove apologije radničkoga samoupravljanja.
- 73 To nije svojstveno samo Hadžiću, nego i mnogo većim filmašima. Komentirajući idejnu proturječnost brojnih Fordovih filmova, britanski kritičar Edward Buscombe šističe kako su najbolji Fordovi filmovi upravo oni koji su idejno shizofreni. »U filmu 'Čovjek koji je ubio Liberty Valancea'« piše Buscombe, »rečenica 'ako treba birati između istine i legende, tiskaj legendu' doima se kao moralna poenta filma. Ipak, cijeli projekt tog filma svodi se na to da raskrinka legendu«. V. Edward Buscombe: 'The Last Ford', *Sight and Sound*, 5, 2003, str. 10.
- 74 Sličnu ulogu drske radnice ista će glumica odigrati i u Hadžićevu *Protestu*.
- 75 Premda Selimović piše kratku prozu još od ranoga poraća, u trenutku premijere *Konjuh planinom* on je kao pisac posve neafirmiran. Kao partijac i intelektualac s partizanskim zaslugama Selimović je bio član više partijskih tijela, direktor u nakladništvu i kazališni upravitelj. Tek pola godine nakon premijere *Konjuh planine*, 1966, Selimović je objaviti svoj prvi istaknuti roman *Derviš i smrt*, za koji odmah dobiva NIN-ovu nagradu, ulazi u školske programe i postaje kulturni pisac.
- 76 V. Ostojić i drugi 1977.
- 77 (Mi. Bo.): 'Fadil Hadžić', u: *Filmska enciklopedija*, JLZ 'Miroslav Krleža', svezak 1 (A-K), Zagreb 1986, str. 515.
- 78 I. Škrabalo 1998, str. 331-332. Škrabalo također hvali »izvrsnog Bekima Febmiiu« i dodaje kako sudbina junaka *Protesta* biva »humana samorazorna gesta koja se pretvara u tešku optužbu protiv prilika koje nameću takvu čudovišnu dilemu«.

- 79 Poput Mimičina, koji je publika pregazila.
- 80 V. S. O.: Fadil Hadžić: 'Uspeši našeg filma ne treba da nas zavaraju', *Politika*, 25.9. 1967, M. Gligorijević: 'Život se ne uči u kinoteci', *Politika*, 25. 9. 1967. Nakon *Protesta*, te filma *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića koji je iste 1967. trijumfalno dočekan u Cannesu, Fehmiu će postati najtraženiji jugoslavenski glumac u inozemstvu. U sljedećih će nekoliko godina glumiti niz uloga u talijanskim povijesnim spektaklima, vesternima i TV-serijama, osobito za producenta Dina De Laurentisa.
- 81 V. B. Đorđević, cit. čl. 1964.
- 82 Ante Peterlić: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, 2003, str. 119.
- 83 V. M. Ranković, u: *Ostojčić i drugi (1977)*, str. 70.
- 84 Dragan Janković: 'Fadil Hadžić između dva filma', *Borba*, 22. 4. 1968.
- 85 Kao srodan primjer može se navesti Zinnemannov *Šakal*, film o atentatu skupine OAS na Charlesa de Gaullea.
- 86 Hadžić navodi kako je u Zagrebu *Divlje anđele* 18 000 ljudi vidjelo u samo prva tri dana distribucije.
- 87 Boris Homovec: 'Čovjek umjetnosti — razgovor s Fadihom Hadžićem', *Vikend*, 7. 2. 1986, str.11.
- 88 'Austin Powers koristi 30 godina stare štoseve', *Večernji list*, 30. 8. 2002.
- 89 U kasnijem Hadžićevu filmu *Novinar* televizijska neformalna cenzura iz završnice je filma skinula hrvatsku himnu koju junak sluša na radiju.
- 90 V. D. Šoša 2002, str. 44; Škrabalo 1998, str. 332. Škrabalo izrijeckom kaže kako je »s obzirom na najnovije političke okolnosti autor na samom kraju filma dodao jedan dijalog kojim je umanjena krivnja ud-baških moćnika koje ovaj film optužuje.« Škrabalo na istom mjestu Hadžiću ipak priznaje da je *Lov na jelene* »bio i ostao jedini hrvatski film koji se drznuo dirnuti bilo koju od aktualnih tema tadašnjeg marksovnog pokreta«.
- 91 Polimac 2002, str. 31-32.
- 92 Među njima su bili i filmovi *Recital* Peta Krelje i *Bino oko galebovo* Nikole Babića. V. Škrabalo 1998, str. 370.
- 93 Isto, str. 381.
- 94 »U prethodnom razdoblju takvoj su orijentaciji pripadali većinom filmovi Fadila Hadžića...«, isto, str. 381.
- 95 Polimac 2002, str. 31-32.
- 96 V. D. Šoša 2002.
- 97 *Abeceda straha, Protest, Tri sata za ljubav*.
- 98 R. Lazić 1987, str. 69.
- 99 Fadil Hadžić: 'Sloboda stvaralaštva (i oko nje)', *Vjesnik*, 31. 3. 1974.