

Jurica Pavičić

Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: Samo jednom se ljubi Rajka Grlića

SAMO JEDNOM SE LJUBI (Hrvatska 1981), režija: Rajko Grlić, scenarij: Rajko Grlić i Branko Šoemen u suradnji s Aleksandrom Koenigsmarkom i Perom Kvesićem, a po dnevnicima Ruže Jurković, uloge: Predrag Miki Manojlović (Tomislav), Vladica Milosavljević (Beba), Mladen Budišćak (Vule), Zijah Sokolović (Mirko), Erland Josephsson (Rudolf, Bebin otac), Dragoljub Lazarov (Pero policajac), Neva Rošić (Elizabeta, Bebin mati), Miljenko Brlečić (doktor), Zvonko Lepetić (partijski rukovodilac), Maja Freundlich (sluškinja), Edo Peročević (tamničar), Jagoda Kaloper (Jagoda), direktor fotografije: Tomislav Pinter, glazba: Branislav Živković, montaža: Živka Toplak, scenografija: Stanislav Dobrina

SINOPSIS. *Mali grad u kontinentalnoj Hrvatskoj, 1945. Nakon ulaska partizana u grad, vlast preuzimaju trojica partizanskih oficira: Tomislav, Vule i Mirko. U gradu počinje obnova. Pri obilasku kazališta koje se obnavlja Tomislav sabire prisutne kazališne radnike i potiče ih na rad. Jedina koja ne kliče parole lijepa je strankinja koju Tomislav poziva u sobu na razgovor. To je Beba, balerina iz Zagreba koja je poslana u grad po kazni jer joj je otac bio tvorničar, a sestra udana za Nijemca. Tomislavu se žali na smještaj. On joj daje ključeve stana i kaže da zauzme jednu sobu. Ispostavi se da je to stan u kojem on živi, što ona prima s negodovanjem. Na činjenicu da je sustanar s buržujskom balerinom nevoljko reagiraju i Tomislavovi partijski drugovi.*

Između dvoje sustanara postupno se razvija bliskost i erotska privlačnost. Jedne večeri, pripiti Tomislav izvlači Bebu iz kreveta i silom je odvodi u Narodni odbor. Podiže iz po-

stelje Vulu i Mirka i organizira noćno vjenčanje lišeno romantike. Iako se isprva opire, Beba potpisuje brak. U grad uskoro dosele njezini roditelji Rudolf i Elizabeta. U seljavaju se u njihov stan, premda s Tomislavom imaju vrlo loše odnose. Tomislav sve teže podnosi njihov građanski način života, uključujući i posjete župnika i unajmljivanje sluškinje. Tomislav je sve posesivniji prema Bebi, pa joj među ostalim brani plesati i zaključava je u sobu.

U međuvremenu, komunistička se vlast počinje polako korumpirati. Mirko postaje direktor tvornice i ulazi u napuštenu židovsku vilu. Probiye se glas kako se u inozemstvu ponašao rasipnički i primao mito. Vule mu želi oduzeti pasoš dok se to ne razjasni, Mirko traži još jedno putovanje u inozemstvo da potpiše ugovor. Tomislav staje na njegovu stranu i daje mu pasoš, Mirko bježi. Partijski rukovodilac kori Tomislava zbog nebudnosti i oduzima mu ovlasti. U međuvremenu, Tomislav pušta iz zatvora nasilnog supruga sluškinje Bebinih roditelja. Kad stigne kući, sluškinju nađe krvavu — muž ju je ubio jer ju je našao u krevetu sa starim Rudolfom.

Tomislav sad pada u nemilost. Nakon više pijanih ekscesa trpaju ga u zatvor, a nakon jedne kućne pucnjave i u ludnicu. Beba i roditelji sele u Zagreb, gdje Beba nalazi posao. Tomislav odlazi iz ludnice i stiže u Zagreb kao shrvan čovjek. Prve večeri prati Bebu na posao. Shvaća da ona sad radi kao plesačica u noćnom klubu. On je čeka u garderobi, i dok Ivo Robić s orkestrom svira Samo jednom se ljubi, puca sebi u usta.

1. Uvod / nastanak filma

Odobren na filmskom natječaju godinu prije Titove smrti 1980, te snimljen i prikazan godinu nakon nje, film Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi* naslov je koji u hrvatskoj kinematografiji simbolički razdvaja dva desetljeća i dvije epohe.

Dok su se socijalno angažirani filmovi sedamdesetih mahom bavili životom i malformacijama suvremenika, u *Samo jednom se ljubi* Rajko Grlić će prvi put nakon 'crnog vala' kritičku aparaturu uperiti unatrag, te genuzu socijalnih defekata potražiti u mitskom djetinjstvu komunističkog poretka — u neposrednom poraću. Dok su dotadašnji 'revizionistički' filmovi progovarali ponajprije o komunističkoj represiji na

polju ekonomije i ideologije, Grlićev će film pokazati kako represivno djelovanje sustava ne staje ni na granicama krajnje privatnosti — točnije, erosa i seksualnosti. S namjerom da pokaže djelovanje političke represije na područje intimnog, Rajko Grlić će u *Samo jednom se ljubi* fuzionirati politički film i klasičnu melodramu, tvoreći onaj žanrovski hibrid koji je upravo u prethodnim godinama proslavio Fasbindera, Klugea i novi njemački film. Obnavljajući crnovolsku tradiciju kritičkog filma, ali je premještajući u nove žanrovske okvire i na viši stupanj populističke atraktivnosti, Grlić je napravio film kojim se hrvatska kinematografija oprašta od mršavih sedamdesetih i doba tzv. 'feljtonističkog filma' te ulazi u novo desetljeće. To će desetljeće u ideolo-



Naslovni kadrovi (špica) filma

kom smislu biti obilježeno nestankom Tita kao fizičke osobe (te dijelom i ideološkog autoriteta), a u filmskom prevlašću autora tzv. 'praške škole', kojoj je Grlić pripadao.

Samo jednom se ljubi na hrvatski je republički natječaj za kinematografiju dospio godine 1979, dakle godinu prije smrti Josipa Broza Tita i godinu nakon što je *Okupacijom u 26 slika* na veliku filmsku scenu izišao Lordan Zafranović, prvi od hrvatskih predstavnika 'praške škole'.¹ Grlićev film temeljio se na neobjavljenim dnevnničkim zapisima koje je redatelj ustupila nekadašnja balerina, a poslije koreografkinja zagrebačkoga HNK Ruža Jurković.² Sam dnevnik bio je napisan s književnim pretenzijama, a Grlić sumnja da je možda antidatiran i napisan samo za njega.³ Premda je okosnica situacije u filmu slična onoj iz dnevnika, priči su scenaristi Grlić, Šömen, Kvesić i Königsmark⁴ pridodali znatne fikcionalne elemente.

Grlićev film nije realiziran odmah iz birokratskih razloga. Te 1979. Sud udruženog rada iz proceduralnih je razloga osporio natječaj za filmove, pa je cjelokupna godišnja proizvodnja bila odgođena (v. Homovec, 1980: 26).⁵ Nakon što su upravne peripetije razmršene, Grlić i ekipa počeli su snimati film. Bilo je to u lipnju 1980, dakle mjesec nakon Titove smrti i velebnoga pogreba početkom svibnja iste godine. Film je pretežno sniman u Samoboru i okolici, budžet filma bio je 7,8 milijuna tadašnjih dinara (v. Marković, 1981), a radni naslov filma *New York, Pariz, London* (v. Homovec, 1980: 26).

Po dovršenju, *Samo jednom se ljubi* bio je predmet cenzorske afere, koja je za dlaku završila zabranom filma. O kronologiji tih događaja Grlić je u intervjuima često govorio,⁶ pa čak i u onima objavljenim u vrijeme komunizma (v. Starčević 1987, str. 30). Početkom 1981, kad je film dovršen, Jadranski film organizirao je internu projekciju za partijski i policijski vrh pošto se pročulo da je *Samo jednom se ljubi* film politički neprihvatljiva sadržaja. Projekcija je protekla vrlo neugodno. Neki od nazočnih ispratili su ga povicima »*Da smo od neprijatelja naručili film, ne bi dobili ovako nešto*« (v. Pavičić, Tomić, 2001), a pripadnici službe sigurnosti bili su nezadovoljni i prikazom rada Ozne.⁷ Grliću je poslije projekcije rečeno da neko vrijeme ne putuje nikamo, a negativ je filma privremeno zaplijenjen. Ali, Grlić je poučen jednim Wajdinim intervjuom (v. Starčević 1987) unaprijed napravio dvije kopije, jednu poslao sestri u Pariz i prijavio film na kanski festival, na kojem je tri godine prije sudjelovao s *Bravo maestro*. Kad je potkraj proljeća Cannes objavio da je film uvršten u program *Certain regard*, zagrebački je tisak neupučen u sudbinu filma vijest objavio na sva zvona i s mnogo entuzijazma. Službeni Zagreb sad je trebao donijeti političku odluku da li stati iza 'disidentskog filma' ili izazvati inozemnu cenzorsku aferu. U tom trenutku Grlićev je film već nekoliko mjeseci u limbu, ni dopušten ni zabranjen. Kao spasitelj filma tada se pojavila glumica Semka Sokolović Bertok. Ona je u to doba kartala bridž s mladim komunističkim rukovoditeljem zaduženim za kinematografiju, Ivicom Rača-

nom. Nagovorila ga je da organizira novu internu projekciju za partijski vrh, na kojoj je, među ostalima, bila i Ema Derossi-Bjelajac. Grliću je naloženo da čeka ispred dvorane Croatia filma, u drvoredu platana. Nakon projekcije, tamo mu se pridružio Račan i predložio mu kompromisno rješenje. Po Račanovu prijedlogu, film će ići u distribuciju, ali u pokrajnja, manje strateška kina. Na kraju su se tadašnji partijski funkcioner za kulturu i redatelj nagodili da će film ipak igrati u središnjem kinu Zagreb te da će biti prikazan u Puli, ali tamo neće dobiti glavne nagrade. Isto tako, u Cannesu će biti prikazan kao službeni jugoslavenski predstavnik.

Tako se i dogodilo. Film je doživio distribuciju koja je bila uspješna: samo u Zagrebu, film je vidjelo sto tisuća ljudi. U Cannesu film je doživio hvalospjeve kritike. *Positif*, *Nice Matin* i *Le Monde* film su nazvali »pravim otkrićem festivala«, poljski *Ekran* »moralnim pobjednikom festivala«, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* »iznimnim i erotski odvažnim« filmom. *Samo jednom se ljubi* nedugo nakon toga osvojiti će *Grand prix* u Valenciji te doživjeti prikazivanje u SAD, koje je popraćeno povoljnim prikazima u *Los Angeles Timesu*, *Varietyju*, *Village Voiceu* i drugim novinama.⁸ Komunističku vlast u Zagrebu osobito je zadovoljilo što su poneki recenzenti ljevičarskih novina isticali kako je *Samo jednom se ljubi* dokaz slobode stvaranja u zemljama iza željezne zavjese. Dopunski poen jugoslavenski je režim dobio time što je *Samo jednom se ljubi* gotovo puno desetljeće bio zabranjen u SSSR-u.

Na festivalu u Puli stvari su se pak odvijale sukladno nagodbi Račana i Grlića. Te je godine pulska konkurencija bila jedna od najjačih u povijesti. Tada službeni miljenik partije Lordan Zafranović pojavio se s *Padom Italije*, prvim filmom koji je napravio nakon gledane i nagrađivane, ali napadane i afera opterećene *Okupacije u 26 slika*. Mladi Emir Kusturica pojavio se s debitantskim filmom *Sječaš li se Dolly Bell*, koji će samo mjesec poslije dobiti nagradu za najbolji debitantski film na Mostri u Veneciji. U konkurenciji su bila i dva važna hrvatska filma: poslije kulturni Tadićev krimić *Ritam zločina* (koji je tada prošao relativno nezapaženo) te povijesna drama *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice (koja će uskoro postati velikim domaćim hitom te lansirati karijeru Sanje Vejnović). Tu konkurenciju (u kojoj su uz iznimku Kusturice očividno dominirali hrvatski naslovi) upotpunjavao je i Grlić. *Samo jednom se ljubi* imao je mahom povoljne prikaze te je na koncu dobio i nagradu kritike. Ipak, službeni je žiri očekivano obdario službenog favorita Zafranovića nagradom za režiju i najbolji film, a Kusturčinu scenaristu Ab-

dulahu Sidranu pripala je nagrada za scenarij. Od nagrada žirija, Grlićevu je filmu pripala samo ona za kameru, koju je ponio Tomislav Pinter.

2. Kontekst nastanka

U vrijeme nastanka *Samo jednom se ljubi* tzv. praška škola već je zauzela ozbiljne pozicije u tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji. Već od polovice sedamdesetih, 'pražani' su prvim filmovima počeli stjecati ugled i izvan Jugoslavije te osvajati inozemna priznanja.⁹ U Srbiji, trojac autora praške škole strelovito je uskočio u ispražnjeni prostor nastao nakon što je partijskom čistkom 1973. razjuren 'crni val' (v. Polimac 2004, str 5-6). U Hrvatskoj je ulazak praške škole u srednju struju bio nešto usporeniji. Tomu je svakako kumovala činjenica da je najstariji autor grupe — Zafranović — bio politički neomiljen, a njegovi su se filmovi nakon 1979. i *Okupacije u 26 slika* obično držali režimskim povlaštenim proizvodima.¹⁰

Kao jedini zagrebački 'pražanin', Grlić je u vrijeme nastanka *Samo jednom se ljubi* imao dva realizirana filma. Prvi, *Kud puklo da puklo* (1974) bio je smjesa metafilmkoga 'filma o filmu' i političkoga pamfleta o pobuni mladih protiv društva. Modernističkim pristupom koji je podsjećao na Veru Chytilovu, Formana ili Cassavettesa Grlićev je prvijenac zainteresirao dio kritike, ali je široj publici bio odveć zakučast, pa je tako u Puli izviždan na otvorenoj sceni. Drugim filmom, *Bravo maestro* (1978), Grlić je napustio metafilmске eksperimente i vratio se tradicionalnijoj dramaturgiji. Pokušao je snimiti društvenokritički film o karijerizmu i nepotizmu u tadašnjim umjetničkim (konkretno — glazbenim) krugovima. Kad je dovršen, *Bravo maestro* imao je čudnu sudbinu. S jedne strane, film je uvršten u konkurenciju Cannes, gdje je dobio povoljne kritike.¹¹ S druge strane, zagrebačka ga je kritika pregazila. Uz iznimku nekoliko rijetkih branitelja (među kojima spominjemo — kuriozuma radi — tada mlada redatelja i publicista Slobodana Praljka),¹² većina je hrvatskih kritičara Grliću spočitavala kompromiserstvo, mlaku kritičnost i površno zadiranje tek u periferne porije društva. Paradoksalno je da je slične teze iznosila i tada neslužbena režimska filmska kritičarka, Mira Boglić. Boglićeva je Grliću otvoreno zamjerila 'oportunističkim'.¹³ Napisala je kako se u hrvatskim filmovima poput Grlićeva »kritizira nešto, ali se vrlo oprezno to nešto izdvaja kao fenomen sam za sebe... da bi se dala samo na prvi pogled efikasna kritika koja međutim nikoga ne pogada« (v. Boglić 1978). Ti i slični komentari u to su se vrijeme redovito upućivali autorima i naslovima tzv. *feljtonističkog smjera*.¹⁴ Očito je da je Grlićev



Komesarski govor pred glumačkim ansamblom: Miki Manojlović te Jagoda Kaloper i Vladica Milosavljević

drugi film prepoznat kao 'tek još jedan' u nizu društvenokritičkih filmova koji šibaju lokalizirane društvene fenomene, ali ne problematiziraju cjelinu. I dok je inozemna kritika lišena balasta lokalnog kulturnog konteksta poštovala film, domaća je u njemu prepoznavala previše sastavnica filmske prakse i žanra koji je domaću filmsku javnost već puno desetljeće iritirao.¹⁵

Čini se da je toga bio svjestan i Grlić. U kasnijem intervjuu za list *Danas* Grlić je i sam priznao kako je *Bravo maestro* bio odviše sličan normativnoj formi tadašnjeg 'društvenokritičkog filma':

Pa ja se ježim rečenice koja se zove društveno-kritički film. Mislim da je ona u našim uvjetima strašno zadana i zna se od kuda, preko čega i do kuda se smije ići. A ta igra koja se zove igranje u zadanom dvorištu, sa zadanim zidovima nešto je što mene sve manje zanima. Ja sam se zapravo te rečenice i toga prepao nakon filma *Bravo maestro* koji sam učinio iz krajnje iskrenih pobuda i shvatio da sam odjednom upotrebljen kao tzv. društveno-kritički film. Prepao sam se da cijeli život igram u nekom zadanom dvorištu lošeg dječaka koji više nešto protiv nekog i točno zna kuda može ići jer je zid visok. Panično sam od toga pobjegao i moj bijeg iz tog svijeta zove se *Samo jednom se ljubi*.

(Starčević 1987, str. 31)

Bijeg od 'površne', 'feljtonističke' kritike prema kritici same srži sustava u Grličevu se slučaju manifestirao povratkom u četrdesete godine i neposredno porače. Grlić je odabrao povratak u povijest — dakle, žanrovsku gestu koja se obično podrazumijeva kao eskapistička. Taj pomalo paradoksalni izbor Grlić će objasniti u drugom intervjuu za *Danas*, načinjenu nedugo nakon nastanka filma:

Činilo mi se da čeprkam po posljedicama, a da na taj način ne mogu utvrditi razloge postojanja tih posljedica. Sa *Samo jednom se ljubi* sam se vratio u vrijeme kad sam bio u maminu trbuhu, dakle u 1947, jer me zanimalo gdje su nastale okolnosti u kojima danas živim... Želio sam na uzročno posljedični način čitati društveno vremenske konotacije.

(Muzaferija 1983, str. 54)

3. Nad Titovim grobom: rekapitulacija četrdesetih

U tom povratku na kasne četrdesete Grlić nije bio osamljen. Slično Grliču, brojni su autori u Jugoslaviji shvaćali da korijene zakona titoističkoga svemira valja tražiti u vajnbervgove 'prve tri minute' — to jest, u neposrednom poraču. Uostalom, cijela jedna linija crnovalovskih filmova bavila se nekonformističkom revizijom poslijeratne Jugoslavije, a među takvim su naslovima i Papićeve *Lisice*, Pavlovićeva *Zaseda* te *Jutro* Puriše Đorđevića (v. Goulding 2004, str. 94-115). No, možda je još važnije da je u godinama uoči i (pogotovo) nakon Titove smrti interes za prljavo rublje komunističkoga poslijerača bio svojevrsna kulturna dominantna u jugoslaven-skoj publicistici, književnosti, teatru i, nešto kasnije, filmu. Tomu je svakako pridonijelo kolektivno 'otkriće' 1948, od-

nosno staljinističkih represalija koje je Titov režim provodio nad komunistima koji su u sukobu oko rezolucije Informbiroa stali na Staljinovu stranu. Još prije Titove smrti (1975) bivši sibirski logoraš i komunist Karlo Štajner objavljuje memoarsku knjigu *7000 dana u Sibiru*, koja na dotad najeksplicitniji način opisuje strahote sovjetskih gulaga. Odmah po Titovoj smrti beogradski će pisac Antonije Isaković objaviti dokumentarni roman *Tren*, koji se temelji na svjedočenjima logoraša-informbiroovaca interniranih na logoru Goli otok. Goli otok i '48 u sljedećem će razdoblju postati tema brojnih reprezentativnih kulturnih proizvoda,⁽¹⁶⁾ u rasponu od dva istaknuta filma (Kusturičin *Otac na službenom putu* i *Srećna nova '49* Makedonca Stole Popova), pa do glasovite predstave *Karamazovi* Dušana Jovanovića, koja je premijerno izvedena u Ljubljani 1980.¹⁷ Nedugo nakon toga (1982) slovenski pisac, bivši komunist, a potom i komunistički uznik Vitomil Zupan, objavit će memoarski roman *Leviatan* u kojem prikazuje prvo čudorednu dekadansu poslijeratne partije elite, a potom i pripovijeda o vlastitom iskustvu političkoga zatvorenika koji je u zatvoru proveo osam godina. Svi su ti kulturni proizvodi razbili mit o poslijeratnom razdoblju kao o dobu obnove i entuzijazma. Oni su ukazali na 'kostur u ormaru' koji moralno kompromitira cjelokupno titoističko društvo, društvo koje se tada — u doba prije nego što je razotkriven jugoslavenski vanjski dug i proglašen ponižavajući 'stabilizacijski program' — činilo relativno uspješnim.

Sličnu namjeru ima i Grličev film. Smješten u neposredno porače (i to prije događaja '48, koji se u filmu ne spominju), *Samo jednom se ljubi* teži prikazati kako je komunistička vlast u samim začecima iskazala sklonost s jedne strane materijalnoj korupciji, a s druge represiji nad pojedincem, njezinom slobodom, pa i spolnošću. *Samo jednom se ljubi* je, dakle, s jedne strane film o 'tijelu' ideologije (njezinoj karnalnoj, hedonističkoj strani protivnoj proklamiranom 'duhu'), a s druge strane film o ideološkoj vlasti nad tijelom, odnosno eroskom žudnjom. S jedne strane taj je film politički film, s druge, čak i važnije, on je melodrama. Upravo ta melodramska žanrovska orijentacija bitno određuje Grličev film.

4. Melodramsko u *Samo jednom se ljubi*

Elemente melodrame u *Samo jednom se ljubi* nije teško pokazati. Sam film bavi se takoreći arhetipskom melodramskom situacijom — zabranjenom ljubavi dvoje mladih koji pripadaju protustavljenim svjetovima. Ta 'grešna' ljubav u filmu je finalizirana teatralnim samoubojstvom, baš nalik sudbini Romea i Julije ili ljubavnika iz Meyerlinga. Isto tako, u filmu važnu ulogu ima glazba, koja u Grličevu filmu kao i u mnogim melodramama ilustrira, ali i simbolički konotira strast. Sve su to elementi koji *Samo jednom se ljubi* nedvosmisleno identificiraju kao melodramu (v. Bourget, 1994).

Povezivanje melodramskog i političkog nije tipično za tradiciju melodrame. Premda danas kritika odčitava s uspjehom političke i ideološke aspekte, recimo, Sirkovih filmova, u sedamdesetim godinama melodrama se još pretežito doživljavala kao eskapistički i politički nesvjestan žanr koji 'zaglupljuje'. Takvo su gledanje u godinama uoči nastanka Grličeva filma počeli mijenjati Nijemci, a ponajviše Reiner Werner



Muške igre ratnih prijatelja — (Manojlović i Budščak u igri šaha; Manojlović i Sokolović isprobavaju 'gospodski' krevet; Manojlović i Budiščak — igra na kupanju)

Fassbinder. Lider 'novoga njemačkog filma' bio je, kako je poznato, veliki poklonik Douglasa Sirk, o kojem je napisao i važnu studiju. U filmovima poput *Život i brak Marije Braun*, *Lili Marlen* ili *Effi Briest*, Fassbinder je demonstrirao naguču Sirku i u praksi, povezujući političku kroniku Njemačke 20. ili 19. stoljeća s melodramskim posrnućima, ljubavnim i životnim težnjama svojih (redovito ženskih) junakinja.

Do Grlića, u Jugoslaviji su bili rijetki pokušaji fuzije političkog i melodramskog.¹⁸ Jugoslavenski 'crnovalovski' film bio je tradicionalno hermetičan i izrazito nežanrovski orijentiran. 'Feljtonistička' kinematografija sedamdesetih težila je egzaktnoj elaboraciji društvenih fenomena i izbjegavala likove neobjašnjivih, iracionalnih strasti.¹⁹ U trenutku kad se sedamdesetih pojavljuje 'praška škola', lijepi će se dio njezinih predstavnika diferencirati od tradicije upravo po tome što će raditi politički svjesne filmove, ali i koristiti pritom miteme i dramaturgiju zapadnih žanrova. U tome je najdalje otišao Goran Marković, koji koristi žanr omladinskoga filma (*Nacionalna klasa*), filma katastrofe (*Variola vera*) ili horora (*Déjà vu*) snimajući filmove koji su istodobno i politički vrlo osviješteni prikazi društva.²⁰ Grlić je na istom tragu. On izrije kom odbacuje poetiku žanrovskog filma, definirajući vlastitu poziciju kao onu »između žanrovaca i ždanovaca« (Čuljić, 1984).²¹ On se, međutim, principom 'samoposluge' (uzmi što i koliko ti treba) koristi žanrovskim repertoarom i ugrađuje ga u film. Upravo takva 'žanroidna' strategija pospješila je da veliki broj filmova 'pražana' dosegne status nacionalnih hitova.²²

Ono što je Grlićev slučaj činilo donekle drukčijim bio je ipak izbor povlaštena žanra. Dok su, naime, unutar socijalističkoga žanrovskog kanona komedija i ratni film bili dobrodošli, triler i SF zamislivi, a krimić priželjkivan, ali smatran praktički neizvedivim,²³ melodrama nije imala ni minimum kulturnog digniteta. Nju žanrovska kritika nije revalorizirala, o

njoj se nije vodila meritorna filmofilska rasprava, a službena ju je kultura eksplicitno smatrala eskapističkim, glupim i buržoaskim žanrom. Nije slučajno da je kritika kraja pedesetih pregazila Bauerov *Samo ljudi* jedino zato što je taj film bio melodrama (v. Polimac, Turković 1985, str. 80). Melodrama se doživljavala kao nešto što pripada otuđenoj, eskapističkoj kulturi građanskog društva, što otupljuje klasnu oštricu i uvaljuje radničku klasu u sanjarenje, drijemež i pasivnost. Iz istih razloga do početka osamdesetih na jugoslaven-sknoj su televiziji bile zabranjene i sapunice.²⁴

Upravo taj status melodrame kao 'štetne' i 'dekadentne' presudan je za Grlićev film. Jer, ako je melodramsko u rigidnoj socijalističkoj kulturi imalo status 'trula' zapadnog kulturnog parazita, tema Grlićeva filma upravo i jest 'zatovanje' komunističkog sustava, koji nakon rata neizbježno biva inficiran, a na kraju i preplavljen plodovima 'dekadentne' kulture. Tako žanrovska postava u Grlićevu filmu postaje meta-komentar sustava vrijednosti koji film secira.

5. Klasno posrnuće junaka i posrnuće 'nove klase'

Po svojoj melodramskoj postavi *Samo jednom se ljubi* prati tragičnu ljubav i tragični pad glavnoga junaka, partizanskog zapovjednika, ratne žrtve, ali i ratnog heroja Tomislava. Na samu početku filma Tomislav je pobjednik, vladar, neprijeporni gospodar grada i slijepi vjernik revolucionarne ideologije. On je čovjek od akcije. U prvom kadru filma on sa džipa u vožnji puca na odbjegloga 'narodnog neprijatelja' i ranjava ga, ali potom pokazuje milost i nalaže podložnima da bjeGUNCA u bolnici 'zakrpe'. U sljedećih nekoliko scena promatramo masovne, epske prizore nalik onima iz sorealističkih filmova: masu u kretanju, stjegove, parole, političke govore.

Junakovo posrnuće počinje onoga trenutka kad Tomislav pri prozirci u kazalištu spazi Bebu — balerinu u koju se zaljubi, premda je ta ljubav politički neprihvatljiva i njegovoj i njezi-



Uhićanje i zatvaranje Tomislava (Miki Manojlović)

noj sredini. Od tog trenutka, sudbina Tomislava i Bebe nalik je sudbini Romea i Giuliette, koji tragično svršavaju jer se vole preko političke demarkacijske crte. Veza s Bebom izravno diskreditira, a potom i psihofizički uništi mladoga ratnog pobjednika. Komunisti isprva malo, a potom sve više prigovaraju Tomislavu erotsku vezu, a po ženidbi i buržujsko podrijetlo njegove žene. Istodobno, sam se sustav postupno korumpira. Personifikacija te korupcije je Mirko, koji u istoj dijaloškoj sceni priopćuje Tomislavu da se drugovima njegova erotska veza ne sviđa, ali mu i najavljuje da će zbog ugošćavanja stranih partnera tvornice useliti u jednu od bogataških vila. Mirko će biti taj u komunističkoj nomenklaturi koji će prvi dospjeti pod sumnju za korupciju i neposlovno ponašanje. On od sama početka iskazuje zametke hedonizma: tijekom kupanja na vodopadu pije vino iz demizane, dopušta da mu tajnica zakopčava ovratnik. Mirko prvi usvaja hedonističke običaje nove elite, pa Tomislavu koji ga prati na kolodvor daje dar za Bebu, žensko svileno rublje koje njegovoj ženi ne pristaje. Nakon što kratko bježi, Mirko se u finalu filma vraća i biva rehabilitiran, čime se pokazuje kako se režim pomirio s novim, 'buržujskim' životnim stilom revolucionarne elite. Mirko je u tom smislu personifikacija onoga društvenog sloja koji će u publicistici pedesetih tadašnji komunistički moćnik Milovan Đilas nazvati 'novom klasom', da bi ga čačkanje po malformacijama te 'nove klase' na kraju odvelo u disidentsku nemilost. Na jednoj svojoj razini, *Samo jednom se ljubi* inscenira podrijetlo i nastanak upravo te đilasovske 'nove klase'.²⁵

Tomislavovi ratni drugovi su, dakako, u filmu izdiferencirani. Mirko je doista hedonist i amoralan, policajac Pero je pak asket, ali i sadist koji uživa u represiji, Vule neka vrsta moralnog autoriteta i Tomislavova dobrohotnog pokrovitelja. Grlić samo Vuli daje šansu za emocionalno iskupljenje, u prizoru iz završnice filma kad posjećuje zaboravljenoga Tomislava u sanatoriju i priušta mu vožnju džipom. Ali, odnos cijele partijske vrhuške prema Tomislavu bitno je licemjeran, jer mu zamjeraju mnogo blaže stvari nego one što dopuštaju sebi. Taj odnos Grlić naznačuje visoko metaforičkim prizorom iz sredine filma. Taj prizor smješten je odmah uz dijalošku scenu u kojoj drugovi prvi put izokola kritiziraju Tomislavov brak i najavljuju upad u židovske vile. U prizoru četiri partizanska druga igraju nogomet. Igra se uskoro svodi na to da trojica Tomislava drže 'u kolu' i ne daje mu loptu, što biva metaforom njihova stvarnog odnosa. Ta metafora dopunski je naglašena režijom. Grlić nogometase kadrira u američkom planu, tako da im se ne vide noge i lopta, nego

samo glave i torza. Tako kadriran, nogomet postaje groteskna igra u kojoj muška zajednica muči i ponižava junaka.

Bivajući odbačen od svoje klase, Tomislav vodi klasni rat i u svojoj kući. On se ženi Bebom unatoč činjenici da joj je otac razvlašteni tvorničar (dakle — klasni neprijatelj), a sestra udana za njemačkog oficira. Prvi kompromis s klasom 'neprijatelja' morat će prihvatiti kad Bebini roditelji dosele iz Zagreba u njihov stan. Nakon toga, Tomislav se nemoćno suočava s njemu mrskim manifestacijama buržoaskoga načina života koji mu se uvlače u dom. Bebini roditelji angažiraju sluškinju, koja šokira Tomislava kad mu ponudi da će mu ulastiti simbol ratnog autoriteta — čizme. Beba uskoro baca Tomislavove čizme i vojnički pojas. Naziva ga 'Tomi', što on mrzi i zahtijeva da ga naziva 'muškije' i punim imenom, 'Tomislav'. Tomislava iritira što im u kuću zalazi župnik. I dok, paradoksalno, po pitanjima vjere on u kući biva nepopustljiv, upravo će ta nepopustljivost konačno stvoriti jaz između njega i njegovih partijskih kolega. Nakon scene noćnoga partijskog sastanka na kojoj partijski šef kritizira Tomislava zbog 'nebudnosti' i rasterećuje ga jer je 'preopterećen' (čime formalno počinje Tomislavov politički pad), Tomislav će pripit pucati na trgu i ometati procesiju sv. Ane. Po nalogu komiteta policajac ga prvi put zaozbiljno hapsi, čime mu se daje do znanja da više nije nedodirljiv. Od toga trenutka, Tomislavov je politički pad strmoglav i nepovratan. Istodobno, buržujska tazbina, koja je Tomislavu dotad bila politički uteg, s novim režimom stvara veze kudikamo bolje no otpadnik Tomislav. Tako će crveni buržuj Mirko potkraj filma učiti od Tomislavova tasta tenis. Kad Bebini roditelji nakon jednog od posljednjih Tomislavovih ekscesa govore o zetu, Rudolf kaže: »*sad ga se više ne trebaš bojati*« (s obzirom da je Tomislav pao u nemilost). Punica Elizabeta na to odgovara: »*Ja se tih primitivaca nikad nisam ni bojala*«, iskazujući potpuni prijezir prema Tomislavu i njegovu svijetu.

6. Između mačizma i erotskog

Ipak, dramska kataklizma koju će uzrokovati veza Bebe i Tomislava ne može se tumačiti isključivo kroz klasnu i ideološku prizmu. Ona je duboko obilježena i seksualnom politikom.

Na početku filma, Tomislavov svijet eksplicitno je svijet bez romance. To je ujedno i vrlo muški svijet, s implicitnom homoerotskom dimenzijom. Da je tomu tako, Grlić naznačuje već u ranoj fazi filma, i to prvim nježnijim i dirljivijim prizorom u filmu. Taj se prizor u filmu nalazi nakon opore, socrualističke scene masovnoga mitinga i funkcionira kao njezin



'Ljubavni zatvor' — zaključani u sobi (sobarica odnosi jelo)



Nasilje u ljubavi

lirski kontrapunkt. Riječ je o prizoru u kojem se trojica partizanskih lidera (Tomislav, Vule i Mirko) kupaju na vodopadu imitirajući ptičje glasanje i glodući zrele lubenice. Prizor trojice razgolićenih drugova pun je implicitne erotičnosti, pa završava čak i dvosmislenim motivom hrvanja u vodi. Partizanska vrhuška predstavljena je kao čvrsto isprepletano mačo-bratstvo u kojem za žene nema mjesta, a međusobna povezanost nadilazi ideološku. Grlić će tijekom filma komunizam dosljedno prikazivati kao izrazito mačističku kulturu.

U tom homoerotskom bratstvu kao pukotina se pojavljuje žena — Beba. Kad je Tomislav useli k sebi, drugovi mu prigovaraju s argumentom »Znaš što ljudi misle. Glumice, plesačice, to su za njih kurve.« Prigovori su Tomislavu, dakako, čudoreдно-ideološki. Ali, Grlić naznačuje i drugu dimenziju, onu rata spolova. U prizoru u kojem Tomislav i Mirko obiju bogatašku vilu ne bi li Bebi našli bračni krevet (budući vizualni znak Bebine i Tomislavove veze), Mirko pita Tomislava »Je li, jebeš li ti to [Bebu]?«, pa mu na postelji skače na leđa i valja se preko njega. Nakon te posljednje geste homoerotskog 'zavodjenja' slijedi Tomislavov odgovor. Naočigled cijeloga mjesta djeca prenose bračni krevet u Tomislavov stan. Nevinost je višestruko razbijena: partizani su obili i načeli 'nevinost' intaktne buržujuške vile, grad je dobio potvrdu erotske razularenosti nove elite, a u mačo-bratstvo nepovratno se usijeca žena.

Isprva je Tomislavov odnos prema Bebi posve instrumentalan, lišen ikakve romantičnosti i vrlo patrijarhalan. Baš kao što su svi građani nove države doslovce predmeti u rukama novog i totalitarnog poretka, tako je Beba i privatno bez prava na svoju volju, te doslovce seksualni objekt. Nakon prvoga prisnijeg prizora između budućih ljubavnika — onog u kojem Beba Tomislavu ispovijeda da voli crkvu zbog romantičnih vjenčanja — Tomislav je nasilno odvodi u Narodni odbor i ženi. Riječ je o vjenčanju koje je radikalna opreka romantičnoj sanjariji balerine. Nema crkve ni svećenika, odbornik je pripit i u košulji i gaćama, kumovi se supijano smijulje. Beba nema ni toliko prava na svoje ja da smije odbiti prosidbu. Ona je i politički i fizički 'u vlasti' Tomislava, a na tu vlast nevoljko pristaje potpisom u knjigu vjenčanih.

Premda je novi poredak deklarativno posvećen ravnopravnosti žene, Tomislav je kao njegov stjegonoša krajnji mačist. U ranoj fazi braka on Bebu nasilno odvodi iz kazališta i brani joj plesati. Dok ona tom prilikom indikativno viče: »Balkanac jedan!«, a on patrijarhalno odgovara: »Ti si moja žena!« Tomislav je zaključava u sobi. U izvrsno režiranom

prizoru u kojem po Tomislava prvi put dolazi policija lupanje po staklenim vratima prekida Tomislavovu i Bebinu erotsku igru. Tomislav ih otključava, ali ne pušta u sobu Bebinu majku Elizabetu, koja nasrće hoteci vidjeti kako joj je dijete. Da je cijeli novi *establishment* jednako mačistički, svjedoči i prizor u kojem zatvorenik Tomislav prilikom posjeta navali na Bebu. Policajci liječniku kao dokaz Tomislavova ludila navode da je »silovao vlastitu suprugu u miliciji«, a liječnik odgovara »to znači da je zdrav«. Tako mačistički usmjeren, na kraju filma Tomislav mora doživjeti dvostruko poniženje: ne samo da je politički pao nego je pao i u ekonomsku ovisnost o ženi koja zarađuje plešući, i to ovaj put ne u baletu nego u noćnom baru. Na kraju filma ostaje otvoreno da li se Tomislav ubija samo kao razočarani revolucionar, ili ipak i ponajviše kao detronizirani patrijarh.

Pokraj svih političkih, klasnih i mentalitetnih razlika koje dijele Bebu i Tomislava, nad *Samo jednom se ljubi* sve se vrijeme nadvija dramaturška dilema — što uopće drži zajedno zlosretne ljubavnike? U Grličevu filmu odgovor je nedvosmislen — erotska žudnja. Ali, način na koji se ta žudnja mijenja i razvija tijekom filma složen je i bitan za cjelinu filma. Isprva, Beba se vezuje za Tomislava iz smjese krotke podložnosti i čistog pragmatizma: bliskost čovjeku iz vlasti pomoći će joj da prebrodi agoniju poratnoga siromaštva i političke deklasiranosti. Istodobno, Tomislav se za Bebu vezuje iz gole seksualne privlačnosti. Beba je na početku filma izrazito seksualno kruta, pa tako prve bračne noći traži od Tomislava da ugasi svjetlo i pasivno trpi koitus bez užitka. Premda u mnogočemu drugom porobljena, Beba u novom braku otkriva seksualnost. Grlić posvećuje mnogo vremena režijski raznolikim i raskošnim erotskim prizorima. Ti su prizori sve strastveniji i sve lascivniji što film ide dalje, a nerijetko se u njima manifestira i rat spolova. Primjer je erotski prizor u kojem Beba Tomislava stalno zove 'Tomi', a on je tijekom seksa višekratno ispravlja kako je on 'Tomislav'. Taj prizor naznačuje kako će eros biti oružje kojim će Beba podčiniti Tomislavovu mušku, mačističku i revolucionarnu kulturu. No, i Beba proživljava otkriće erotskoga postajući u drugoj polovici filma nosilac erotske inicijative.

Da je seks prokletstvo dvoje supružnika, Grlić jasno poentira u sceni kad Beba posjećuje Tomislava u zatvoru nakon što je remetio procesiju i prvi put bio uhićen. Tamničari ih ostavljaju same u pokrajnjoj sobi, što oni umjesto za razgovor koriste za brzi i žestoki seks. Bivaju zatečeni, a činjenica da su seksualno općili tijekom zatvorskog posjeta postaje argumentom da je Tomislav lud. Postaje jasno da je njihova



Prva intimnost i prosidba

veza protivna revolucionarnom režimu ne samo zbog svoje klasne prirode, nego i zbog strasti. Sada 'neprijateljska' za poredak nije više klasa ili ideologija, nego erotska strast.

Sazdana na žudnji, veza Tomislava i Bebe na kraju će se urušiti i u tom jedinom stupu. Kad psihofizički slomljeni, ošišani i u dronjke odjeveni Tomislav napušta umobolnicu i dolazi Bebi u Zagreb, ona mu priređuje erotsku plesnu igru. No, Tomislav je odveć slomljen i zaspao tijekom njezina plesa. Uloge su se izmijenile: na žudnju koju je u Bebi pobudio Tomislav više ne može odgovoriti, vlast koju je nad njom imao urušila se zajedno s njegovim političkim autoritetom. Od vladara i posjednika Tomislav se pretvara u najpodčinjenijeg, a politička nemoć ide pod ruku sa spolnom.

7. Pristup vremenu i prostoru

Samo jednom se ljubi događa se u neodređenom gradu u sjevernoj Hrvatskoj. Film je sniman u Samoboru i manjim dijelom u Zagrebu (interijer stana), ali mjesto radnje nije naznačeno. Ipak, Grlić želi naglasiti središnji motiv sukoba klasa time što za ambijente bira poviješću bremenite urbane prostore pune tragova građanske kulture. Takva scenografska dominantna ide pod ruku s dramaturgijom filma i razvija se. U prvom dijelu filma dominiraju prizori gradilišta, ruševina i povijesno ispražnjenih prostora koje prekrivaju kulise, transparenti, skele i golema svjetleća petokraka od crvenih

žarulja. Kako film ide dalje, radnja se premješta u kultivirane barokne, historicističke i secesijske interijere i eksterijere, da bi završnica filma bila oprostovena samo u takvim ambijentima — sanatorijskom dvorcu s parkom, zagrebačkoj vili Bebinih roditelja te Bebinom kući. Scenografski sudar dvaju svjetova prvi se put očituje u prostoru koji i služi kao točka kontakta Tomislava i svijeta buržoazije — u stanu koji dijeli s Bebom. U tom je smislu indikativna scena kad Tomislav prvi put zalazi u Bebinu sobu, nakon što mu je ona skuhala večeru. Soba je u kjaroskurnom polumraku, a osvijetljena je improviziranom golom žaruljom koja visi na žici iza sekretera. Sam komad pokućstva, međutim, lijep je primjer baroknoga drvodjelstva, pa se sudarom njegove starine i grube, gole žarulje vizualno kontrastiraju profinjene povijesne naslage i gruboća sadašnjice. Sličnu dramsku ulogu u filmu ima i sjajna kamera Tomislava Pintera. Pinterova kamera u tom filmu doista je nezaobilazna pomoćnica dramaturgije. Prvi dio filma u skladu s epskim sadržajem osvijetljen je ravnomjerno i jasno. U trenutku kad se dominantna radnja preseli u interijer i kad počne Tomislavovo 'skretanje', snimateljska dominantna postaje interijerni kjaroskuro koji podsjeća na barokno slikarstvo. Kadrovi su tamniji, lica glumaca u polumraku, a svjetlo daje ugođaj duplje ili skrovišta u kojem su likovi našli utočište te opstaju sami protiv svih.²⁶ U samoj završnici filma Tomislavovo ludilo prati se sve prozračnijom

i svjetlijom fotografijom, koja u eksterijerima po bogatstvu svjetla podsjeća na impresionizam. Kao da Tomislavovo ludilo ne samo oslobađa njegovu žudnju od ideoloških stega nego oslobađa i cijelu prirodu, koja ponire u vizualni delirij.

Zahvaljujući takvu scenografskom i snimateljskom 'etapiranju' filma, Grlić je sebi mogao dopustiti vremensko sažimanje koje čak ide i protiv sižejne logike filma. Premda točna datacija zbivanja u filmu nije posve jasna, očito je da radnja filma počinje upravo 1945, i potom traje neodređeno vrijeme. To vrijeme ne može biti odveć kratko. Mi pratimo Tomislavovo sustanarstvo u ženidbu, politički pad, duševni slom, dočekamo njegov izlazak iz sanatorija, novu hospitalizaciju i na kraju samoubojstvo. U realnom vremenu teško je zamislivo da se zbivanja u filmu odvijaju u manje od dvije godine. Ipak, to protjecanje vremena nije ničim naznačeno. Godišnje se doba ne mijenja, u filmu je stalno ljeto, osim Tomislava likovi se fizički ne mijenjaju, tako da gledatelj ima dojam da su događaji sabijeni u jedno zgsunuto, dramatično ljeto. Grlić sam ističe kako je namjerno postupio tako, da izbjegne epsku kronikalnost koja bi prkosila melodrami.²⁷ Posljedice su mogle biti pogubne, s obzirom da takvo vremensko sažimanje može oduzeti uvjerljivost mijenama karaktera. Tu upravo uskaču scenografija i kamera, sugerirajući likovnim i prostornim aspektom filma mijene koje nosi vrijeme.

8. Glazba kao melodramski i politički znak

Samo jednom se ljubi nije izvorno trebao nositi taj naslov. Radni naslov filma bio je *New York, Pariz, London*, a taj se naslov temeljio na sceni u filmu u kojoj Tomislav i Beba u kinu gledaju žurnal s pretapajućim kadrovima velikih svjetskih metropola, što nju navodi na sanjarije o internacionalnoj baletnoj karijeri (Homovec, 1980: 26). Ta je scena ispla već tijekom pretprodukcije, tako da je bilo jasno da film u konačnici neće nositi taj naslov. Grlić ga je na kraju naslovio po slavnom sentišu iz pedesetih tekstopisca Marija Kinela i skladatelja i pjevača Ive Robića. Skladatelj Branislav Živković glazbu je u filmu osovio upravo o varijacije naslovne teme. Naslovna se pjesma i pjeva u završnom prizoru filma. Upravo dok ta pjesma teče na programu u glazbenom kabaretu, Tomislav uzima pištolj u ruke i puca sebi u usta. U toj završnoj sceni filma naslovnu pjesmu pjeva osobno Robić. On se međutim u kadru pojavljuje samo kratko, ponajprije zato jer je Grlić morao prikriti njegovu pravu dob.²⁸ Zanimljivo je i to da je naslovna pjesma prilično antidatirana: premda je Robićeva poslijeratna glazbena karijera počela već '47, hit *Samo jednom se ljubi* snimio je tek 1956, dakle puno desetljeće nakon radnje filma.²⁹

Samo jednom se ljubi ne daje slučajno naslov filmu. Ta pjesma u Grličevu filmu nije samo lijepa, srceparajuća melodijska ilustracija središnje melodramske veze. Štoviše, ta pjesma u filmu ima i ozbiljne socijalne i kulturno-političke konotacije koje konstituiraju *Samo jednom se ljubi* kao politički film. Ali, da bismo to pokazali, valja prvo prikazati kako Grlić i skladatelj Živković rabe naslovni glazbeni motiv.

Robićev glazbeni motiv u samu se početku filma ne pojavljuje. Njega se prvi put čuje negdje nakon dvadeset i pete minute filma, u sceni koja naznačuje početak emocionalnog odnosa Bebe i Tomislava. Riječ je o noćnoj sekvenci u stanu, tijekom koje Tomislavu Beba predloži da će mu prišiti gumb. Razgovorna scena odvija se u polumraku sobe. Tomislav potom izlazi na balkon stana koji gleda na trg. Slijedi lijepi i semantički prebogat kadar, kojim stvarno počinje tragična romanca. Tomislav je snimljen u bliskom planu, u polutami je, a iza ramena vidi mu se električna crvena zvijezda na suprotnoj fasadi. Tada se prvi put u filmu začuje motiv Robićeva šlagera. Zvijezda u pozadini kadra opominjući je znak rigidne ideološke dužnosti koja obvezuje Tomislava. Glazba koju čujemo prvi je navještaj njegovih emocija spram Bebe. Glazba funkcionira kao introspekcijsko sredstvo, ali i kao jasan znak nadolazeće ljubavi. U idućoj sceni impulsivni Tomislav odvodi Bebu na poluprisilno vjenčanje.

U prvih sedamdesetak minuta filma naslovna će se glazbena tema pojaviti samo još dvaput. Negdje potkraj prvoga sata filma čut ćemo je u sceni nakon što sluškinju Bebinih roditelja pronađu zaklanu. To je trenutak kad su oboje ljubavnika slomili mostove prema svojim kolektivitetima: slika solidne buržoaske obitelji Bebinih roditelja raspala se Rudolfovom preljubom, a Tomislav je puštanjem budućeg ubojice iz zatvora napravio neoprostiv gaf, koji ga staje političke budućnosti. Beba i Tomislav ostaju prepušteni jedan drugom. Treći put kad se Robićev motiv čuje u filmu jest u sceni kad Beba posjećuje Tomislava u pritvoru i kad u pokrajnoj sobi iskoriste prigodu za brzi seks. Tim činom zatečeni će ljubavnici definitivno postati 'ludi', odnosno, njihova žudnja postaje protivna granicama razumnog i politički prihvatljivog koje sustav postavlja. Glazba se opet pojavljuje kao nedvosmisleni znak te i takve strasti.

Četvrti put Robićev će glazbeni motiv Branislav Živković uporabiti u završnici filma. On se začuje u trenutku kad Tomislav napušta Vulin džip, čime nepovratno okreće leđa revoluciji, drugovima koji ga žele vratu u mačističko bratstvo, ali i privesti 'zdravu razumu'. U trenutku kad je fatalna strast definitivno prevladala Tomislavom, i glazba se u filmu poč-



U noćnom lokalnu (na prvoj slici Ivo Robić koji pjeva pjesmu *Samo jednom se ljubi*)

ne neograničeno razlijevati, tako da je od tog trenutka pa do svršetka film gotovo bez prestanka ozvučen Robičevim motivom. Samom glazbenom motivu u završnici će se pridružiti i Robičev vokal te Kinelov tekst. On se začuje onoga trenutka kad se Tomislav približava noćnom baru. Zvuk revijskog orkestra i Robičev glas pratit će cijelu posljednju sekvencu filma sve do konačnog samoubojstva.³⁰

Robičeva glazba, glas i pojava u toj su posljednjoj sceni mnogo više od melodramskog glazbeno-ilustracijskog začina. Puno značenje glazbe u tom prizoru može se razumjeti jedino ako se rasvijetli i pozicija Ive Robića u cjelokupnom hrvatskom popkulturnom kontekstu. Ivo Robić je, naime, među prvima, ako ne i prva šlageraška, popkulturna zvijezda koju je proizvela komunistička Jugoslavija. Pritom Robičevu karijeru nije zaustavila činjenica da je pjevati počeo u ratu na ustaškom hrvatskom krugovalu, kao ni činjenica da je u neposrednom poraću glazbeni idiom koji je prakticirao bio prezren i potiskivan kao malograđanski. Već od prvih poratnih snimaka 1947, Robić je svojim ugodnim glasom i dopadljivim sentimentalnim pjesmama osvajao široku publiku. Njegova je slava rasla paralelno s otvaranjem komunističkog društva prema trivijalnoj i masovnoj kulturi. Vrhunac lokalne slave doživio je niskom hitova iz pedesetih godina, u koje pripada i *Samo jednom se ljubi*. Godine 1959. pjesmom *Morgen* Robić je postao i internacionalna zvijezda, postajući sinonimom za inozemno uspješan, visokokvalitetan popkulturni proizvod socijalističke Jugoslavije. Samim tim Robić, osobno inače konzervativni katolik, postat će sinonimom otvaranja isprva suhe i krute komunističke Jugoslavije prema popularnoj i trivijalnoj kulturi, hedonizmu, sentimentalizmu, pa i malograđanskoj ugodi.

Upravo taj i takav Robić i u Grličevu filmu funkcionira kao prvorazredni politički znak. Kročivši u kabaret, partizanski puritanac Tomislav ulazi u svijet koji je zasićen svime onim protiv čega se njegova puritanska revolucija borila. Kabaret je mjesto za gospodu, tu se odvija ugodna malograđanska zabava, pjevaju sentimentalne pjesme, žensko se tijelo eksploatira plesom, a da stvar bude najgora po Tomislava, jedna od eksploatiranih njegova je žena, prema kojoj je mačistički posesivan. Pjesma *Samo jednom se ljubi* u tom je posljednjem kadru filma sad već ne samo simbol herojeve tragične strasti nego i simbol epohe. To je glazbeni znak koji denotira novi svijet prema kojem je komunistička država evoluirala, svijet u kojem pravila određuje malograđanska ugoda i pragmatizam. Ta pjesma označava Mirkov svijet, svijet u kojem foteljaški užitak nije zazoran, plesačice nisu više 'kurve', u kojem 'nova klasa' igra tenis. U tom novom svijetu za Tomislava nema mjesta, on je kao rigidni puritanac iz njega ispljunut, a istodobno je svjestan da je pred tim svijetom pokleknuo jer ga je svladala erotska strast. Glazba kao znak žudnje i glazba kao simbol nove političke epohe ujedinjuju se u toj posljednjoj sekvenci. Melodrama i politički film konačno su svezani u čvor.

9. Fassbinder i Grlič: melodrama kao politička alegorija

Ta posljednja sekvenca po simboličko-političkoj uporabi zvuka u *offu* podsjeća na drugi veliki europski film koji je

snimljen tek koju godinu prije Grličeva, ali je strelovito se kao status suvremenoga klasika. Taj je film *Brak Marije Braun* Reinerja Wenera Fassbinderera iz 1978. Slično kao i Grlič, i Fassbinder (kako smo spomenuli — gorljivi ljubitelj Douglasa Sirka) nastoji fuzionirati melodramu i politički film, i to tako da osobnim padom heroine (Hanna Schygulla) alegorijski prikaže poslijeratnu SR Njemačku. Nakon poslovnog uspjeha, ali i 'gubitka duše' i nenadoknativa emocionalnog manjka, naslovna junakinja Fassbinderova filma počinje će samoubojstvo, i to tako da će u svojoj imućnoj buržujskoj vili potpaliti eksploziju plina. Suicidalna gesta — dakle, podudarna onoj Tomislavovoj — popraćena je znakovitim zvukom u *offu*. Na radiju se čuje radijski prijenos finala svjetskoga nogometnog prvenstva u Švicarskoj 1954, u kojem je Njemačka neočekivano pobijedila Mađarsku 3:2. U njemačkom kolektivnom imaginariju ta je pobjeda upamćena kao dan povratka njemačke veličine, odnosno dan kad je vrsnoćom u nogometu kao simboličkom ratu Njemačka vraćena u obitelj priznatih i uvažanih naroda te izbačena iz pozicije globalnog parijske. Taj kolektivni trijumf ovdje biva kontekstom osobnom, privatnom porazu, što je po Fassbinderu tipično za njemačku poratnu sudbinu.

Grlič radi nešto jako slično.³¹ Robičevo iznimno profesionalno popističko pjevanje, njegov uspjehi (pa i danas zarazni) šlager simbol su uspjeha mladoga društva, koje se hedonističkim vitalitetom otrglo suhoj, rigidnoj i mrkoj kulturi parada i parola kakvima film počinje. Taj je kolektivni trijumf, međutim, za propaloga puritanca Tomislava osobni poraz, poraz njega kao političkoga fanatika, ali i poraz kao mačističkog supruga. Kao i za Mariju Braun, i za Tomislava dozezanje je kolektivne sreće kontekst (pa i uzrok) samoubojstvu. Razlika je tek u tome što je suicid Marije Braun germanski planiran i minuciozno izveden, a Tomislavov je časovit i impulziv, popraćen junakovom grimasom zadovoljstva prije nego što će sebi ispaliti metak u usta. U toj se točki Maria Braun i Tomislav razlikuju onoliko koliko se razlikuje tipizirani karakterološki imaginarij promišljenih, racionalnih Nijemaca, te impulzivnih, iracionalnih, strastima razjedenih Balkanaca.

Fassbinderov film često je i ispravno tumačen kao politička alegorija poslijeratne Njemačke koja je doživjela privredno čudo, ali je to čudo platila potiskivanjem prošlosti i emocionalnom prazninom. Na isti je taj način Grličev *Samo jednom se ljubi* alegorija poratne titoističke Jugoslavije. Taj film alegorijski prikazuje društvo koje je iz zadržanih, netolerantnih i puritanskih ideala strelovito prešlo u hedonizam i pragmatizam 'nove klase', izbacujući putem krute puritanice kao neželjeni balast. U tome je dvostrukost Tomislavove tragike. Stjegonoša diktature koja se pozivala na ideje (duh), on promatra kako se 'njegova stvar' preusmjeruje prema zadovoljenu praktične ugone (tijela). U ime autoriteta vlasti, Tomislav u film ulazi kao onaj tko u ime duha (ideologija) gospodari tuđim (Bebinim) tijelom. Na kraju filma, on vlast nad Bebinim tijelom gubi istodobno s gubitkom političke vlasti. A uzrok tog pada njegovo je vlastito tijelo, točnije neobuzdana žudnja. Ta dijalektika neumoljive karnalnosti stvarna je tema Grličeva filma, filma koji jednako govori o tragičnoj erotskoj strasti, koliko i o tragičnoj svakoga političkog fanatizma.

Bilješke

- 1 Termin 'praška škola' skovan je polovicom sedamdesetih za skupinu tadašnjih jugoslavenskih redatelja, kojima je zajedničko što su studirali na praškoj filmskoj akademiji FAMU. Od redatelja, skupini su pripadali Goran Marković i Srđan Karanović, Goran Paskaljević iz Beograda, Rajko Grlić iz Zagreba te nešto stariji i tada već afirmirani kinoamater, Šoltanin Lordan Zafranović. U 'prašku školu' poslije se uvrstio i mladi Emir Kusturica. Skupini valja pridodati i niz snimatelja, montažera i drugih filmskih profesionalaca kao što su bili Andrija Zafranović, Živko Zalar, Vilko Filač, Ante Verzotti i drugi.
- 2 Detaljnije o tome sam Grlić pripovijeda u intervjuu za reviju *Start*, 15. 8. 1981, str. 33.
- 3 U razgovoru s autorom teksta 2004.
- 4 Na špici filma kao scenaristi su potpisani samo Šömen i Grlić, a Königsmark i Kvesić kao »suradnici na scenariju«. U radu na scenariju u ranoj je fazi, kao i kod drugih Grličevih filmova, sudjelovao i Srđan Karanović. Alexander Königsmark češki je scenarist i Grličev kolega s FAMU, a sudjelovao je u fazi rada na dramaturgiji. Kvesićev je udio bio u radu na dijalozima.
- 5 Uzrok odgode bila je tužba tvrtke Adria film, koja je nezadovoljna rezultatima sudski osporavala natječaj.
- 6 V. Starčević 1987, Pavičić i Tomić 2001, Jergović 2003.
- 7 »Bez obzira što se mi nismo bavili djelatnošću te organizacije... film su gledali ljudi koji su danas vezani za unutrašnje poslove i oni su odgledali i bili su strašno nezadovoljni filmom turdeći da vrijeda njihovu djelatnost« (Starčević 1987).
- 8 Recenzije filma citiram prema privatnoj arhivi redatelja.
- 9 Paskaljevićev *Čuvar plaže u zimskom periodu* 1976. je dobio specijalnu nagradu žirija u Berlinu, Karanovićev *Miris poljskog cveća* 1977. dobio je nagradu FIPRESCI kritike u Cannesu, a Grličev *Bravo maestro* i Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika* uvršteni su 1978. i 1979. u konkurenciju na tom festivalu.
- 10 V. Škrabalo, 1998, str. 380-81.
- 11 Među ostalim i u torinskoj *Stampi*, *L'Humaniteu* i *L'Unita*. V. Praljak (1978), str. 7.
- 12 Praljak (1978), str.7.
- 13 Boglić piše: »Bojimo se da smo na pragu jedne pojave u domaćoj kinematografiji koju bismo mogli nazvati moralnim i političkim oportunistizmom.«
- 14 Termin rabim u značenju koje mu daje Ivo Škrabalo (v. Škrabalo 1998, str. 381-2).
- 15 Refleksi te iritiranosti mogu se lako razabrati u Škrabalovim primjedbama na 'feljtonistički' film. Cit. djelo, str. 381-2.
- 16 Goulding (2004), str. 164-172.
- 17 Predstava je ledila krv u žilama gledateljima prizorima psihičkog mučenja informbiroovaca, a osobito prizorima u kojima ih policija tjera da recitiraju samooptužbu »Ja sam bandit, dezertar, hulja, bez ikakve vrijednosti i časti, bez ponosa, kameleon, sektaš, provokator, slijepi putnik na brodu revolucije.«
- 18 Kao rijetki protuprimjer navodi se roman *Pesma* Oskara Daviča, kao i TV-serija po njemu Živojina Pavlovića.
- 19 Po tome je donekle iznimka Kovač, glavni junak Hadžićeva *Novinara*, kojega neobjašnjeni gnjev navodi da se suprotstavlja društvu i naređenima.
- 20 Upravo zato Polimac uspoređuje Markovića s Brankom Bauerom, doduše dajući prednost Baueru u pripovjednoj vještini. V. Polimac, 2004, str. 6.
- 21 Grlić je izazvao i bijes žanrovaca u devedesetima tvrdnjama da je »žanrovstvo u filmu isto što i nacionalizam u politici«, te da su »žanrovci u pravilu završavali ili u crnim košuljama ili u Belim orlovima«.
- 22 Znatna dio redatelja škole mogao se pohvaliti golemom gledanošću u tadašnjoj SFRJ, uključujući čak i najhermetičnijeg Zafranovića. Grličevi *Samo jednom se ljubi* i *Čaruga*, sva tri Kusturićina filma iz osamdesetih, ali i neki Paskaljevićevi i Markovići filmovi, imali su gledanosti koje su se mjerile stotinama tisuća.
- 23 O čemu u književnoj esejistici tog razdoblja postoji podulja debata.
- 24 Prva sapunica pripuštena na TV Zagreb bila je *Dinastija*, i to sredinom osamdesetih. Toj odluci prethodila je opširna medijska rasprava i, vjerojatno, odluka partijskoga vrha.
- 25 Tvrdnja da je Grlić nadahnut Dilasom i pojmom 'nove klase' pojavila se, barem prema sjećanju sama redatelja, i tijekom pulskoga festivala u reakcijama nekih članova žirija.
- 26 Pinter sam govori o *Samo jednom se ljubi* ovako: »Da, u tom filmu je bila dosta važna opća atmosfera. Često se lice ide specijalno osvjetljivati... Međutim, u nekim situacijama se ne brinem da je glumac osvijetljen posebnim svjetlom, nego ga ostavim u svjetlu atmosfere objekta...« V. Černjul, 2004, str. 99.
- 27 U razgovoru s autorom teksta 2004.
- 28 U vrijeme nastanka filma Robić ima 58 godina, a u vrijeme radnje filma imao je 23 ili 24 i već bio aktivan pjevač.
- 29 Grlić je u razgovoru s autorom ovoga teksta istaknuo kako mu je ta činjenica bila poznata, ali ju je zanemario.
- 30 Kako vidimo, u *Samo jednom se ljubi* praktički nema originalne novonapisane glazbe, nego skladatelj Živković varira preuzeti motiv. To je bio razlog zašto se smatralo da on ne može dobiti nagradu za glazbu u Puli. Riječ je o gledanju koje pokazuje potpuno nerazumijevanje naravi filmske glazbe. Jer, posao skladatelja za film nije u tome da smisli zapamtiv naslovni motiv, nego da napravi glazbu koja će na razne načine ispunjati dramaturške funkcije.
- 31 U vrijeme rada na *Samo jednom se ljubi* Grlić je, prema vlastitoj izjavi, poznavao ranije Fassbinderove filmove, ali ne i *Brak Marije Braun*, koji je u Jugoslaviji prikazan poslije.

Bibliografija

- Boglić, Mira, 1978, 'Kritika karijerizma, ali...', *Vjesnik*, 10. 10. 1978.
- Bourget, Jean-Loup, 1985, *Le Melodrame hollywoodien*, 1985 Stock
- Černjul, Vanja, 2004, *Subjektivni kadrovi, razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*, 2004, Zagreb: V.B.Z.
- Čuljić, Branka, 1984, 'Između ždanovaca i žanrovaca — intervju Rajko Grlić', *Intervju*, 14. 9. 1984.
- Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001. — oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z.
- Homovec, P., 1980, 'Ljubavna priča s asfalta', *Studio*, 17. 5. 1980, str. 26-28.
- Jergović, Miljenko, 2003, 'Rajko Grlić — Račan je moj film *Samo jednom se ljubi* spasio od bunkera', *Globus*, 8. 8. 2003, str. 75-77.

- Marković, Ranko, 1981, 'Jednom se ljubi, jednom se snima', *Vjesnik* — 7 dana, 30. 5. 1981, str. 11.
- Muzaferija, Sanja, 1983, 'U raljama činjenica', *Danas*, 6. 9. 1983, str. 54-5.
- Pavičić, Jurica, Ante Tomić, 2001, 'Priznajem, nakon Praškog proljeća nije me uspjela zapaliti ni jedna politika', *Jutarnji list*, 18. 8. 2001, str. 21
- Polimac, Nenad (ur.), 1985, *Bauer*, monografija, Zagreb: CEKADE
- Polimac, Nenad, 2004, 'Praška škola — istočnoeuropski filmski fenomen', *Filmski programi* (programska knjižica), Zagreb: Hrvatski filmski savez/Hrvatska kinoteka, rujan-prosinac 2004, str. 5-6.
- Praljak, Slobodan, 1978, 'Što će nama palme iz Cannesa', *Oko*, 15-29. lipnja 1978, str. 7.
- Starčević, Ivan, 1987, 'Rajko Grlić: Dali smo se upecati', intervju, *Danas*, 27. 1. 1987, str. 29-31.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina hrvatskog filma, 1896-1997*, Zagreb: NZ Globus