

Damir Radić

Filmovi Vatroslava Mimice

Vatroslav Mimica višestruki je prvak hrvatskog filma, preciznije rečeno pionir niza njegovih značajnih segmenata. Ukratko, Mimica je, ne računajući izgubljene filmove desetih i dvadesetih godina koji na kasniju hrvatsku kinematografiju nisu polučili nikakav (izravan) utjecaj, tvorac prve prave hrvatske melodrame (*U oluji*), prvi je u hrvatski film uveo elemente slapsticka (*Jubilej gospodina Ikla*), prvi je izraziti modernist Zagrebačke škole crtanog filma (*Samac*, *Inspektor se vratio kući*, *Mala kronika*), prvi je sustavni i oblikovno najradikalniji hrvatski cjelovečernji igranofilmski modernist (*Prometej s otoka Viševice*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Kaja*, *ubit ću te!*), prvi je i jedini hrvatski autor koji u opusu ima niz (pseudo)povijesnih filmova (*Tvrđava Samograd*, *Seljačka buna 1573.*, *Banović Strahinja*). Čak i uz apstrahiranje kvalitativnih dosega Mimičina umjetničkog djela, neosporno je dakle da je riječ o jednom od ključnih hrvatskih filmaša, ili, kako se to frazeološki voli reći — jednom od (kamen) međaša hrvatske kinematografije. U proteklom desetljeću Mimica je zbog ideološke nepodobnosti prešućivan i marginaliziran (ipak je 1995. Ivan Ladislav Galeta u danas nepostojećem Art kinu FilMOTEKE 16 organizirao kratku retrospektivu njegovih filmova), što nije nikakvo čudo jer vrijeme nacionalističke HDZ-ove vladavine općenito je bilo nenaklonjeno hrvatskoj filmskoj baštini, a onda naravno posebno autorima ljevičarske političke provenijencije poput Mimice. U sklopu nastojanja nekih ljudi od filma (Petar Krelja, Vjekoslav Majcen) da se opusi doajena hrvatske kinematografije sustavno i temeljito izvuku na svjetlo dana i iznova valoriziraju, u Multimedijalnom centru Studentskog centra, pod vodstvom Ivana Paića, organizirana je u lipnju ove godine gotovo najopsežnija moguća (kopije dugometražnih igranih filmova *Tvrđava Samograd* i *Makedonski dio pakla* te crtanog filma *Vatrogasci* nisu bile dostupne, sam Mimica je zamolio da se ne prikaže crtani film *Perpetuum Mobile* zbog naknadnih producerskih intervencija, dok nije postojala dobra volja organizatora iz MM centra da se prikažu kratkometražni dokumentarci *Oslobodene snage*, *Zasluge kardinala Stepinca* i *Poslije deset godina*, koje je Mimica korežirao s Veljkom Bulajićem odnosno Milanom Katićem) retrospektiva Mimičinih filmova (prethodila joj je retrospektiva Ante Babaje, a trebale bi ju slijediti one Zvonimira Berkovića i Fadila Hadžića), čiji je neposredni rezultat tekst koji slijedi te velik intervju s autorom.

Žanrovsko/populistički počeci — *U oluji*; *Jubilej gospodina Ikla* (1952.-1955.)

Vatroslav Mimica se u početnom razdoblju svog filmotvorstva usmjerio k žanru i odmah odabrao dva tradicijski izrazito populistična žanrovska modela — melodramu i komediju. Međutim, orijentacija na žanrovsko oblikovanje neće sasvim sakriti modernističke impulse, koje Mimica već tad iskazuje. Tako samo otvaranje filma *U oluji* (1952) protječe u atraktivnoj montažnoj smjeni niza izrazito ekspresivnih brodskih kadrova (odličan snimateljski rad Frane Vodopivca), a negdje u drugoj polovici filma Mimica će se poslužiti i izrazitom metaforom: na kopno izvučena hobotnica snimana u plastičnom krupnom planu treba upozoriti na ljigave



Jubilej gospodina Ikla (1955.)

pipke negativca Vincenca (Antun Nalis) koje se sprema oviti oko dobronamjernog junaka Drage (Dragutin Felba); u *Jubileju gospodina Ikla* (1955) svojevrsna je modernistička igra samo zaglavlje filma u kojem se prikazuje pogrebna povorka na Iklovu sprovodu, a koju čine članovi filmske ekipe koji se u vidokrugu kamere pojavljuju točno u trenutku kad su njihova imena ispisana na filmskom platnu (počasno posljednje mjesto u povorci pripalo je samom Mimici kao redatelju).

U oba filma, usprkos neprijepnom slijeđenju žanrovskih obrazaca (prisutan je tu, u tradiciji Johna Forda i drugih američkih klasičara, i lik ridikula koji bi trebao biti nosilac humornih tonova, a kao Mimičina specifičnost, koja je bila usklađena i s ondašnjim ideološkim dominantama, važnu ulogu ima i prilično uspjeti lik svećenika ženskara i zaplotnjaka /Veljko Bulajić/ što za razliku od spomenutog ridikula ima negativno-humorni predznak) Mimica će ugraditi i neke osobite i osobne elemente koji navješćuju njegove kasnije poetičke interese. *U oluji* je specifičan po naglašenim etnografsko-običajnim elementima (sajmišni prizori s plesom, lov na sviću, klapska pjesma) koji zasigurno dosta duguju i pozitivnom egzotično-etnografskom iskustvu onda ultrapopularnih melodrama Emilija Fernandez, međutim ta je orijentacija vrlo važna u kasnijem Mimičinu radu (jednako kao i posebna pozornost usmjerena svijetu prirode, u prvom redu životinja — u *U oluji* pored krupnih kadrova hobotnice prisutan je i kadar, dva majmunića u sekvenci na sajmu; jednako je prisutna i izrazita sklonost vizualno-likovnim vrijednostima koja će postati jedan od Mimičinih zaštitnih znakova), tako da nema razloga sumnjati u njezinu autentičnost. *Jubilej gospodina Ikla* burleskni je tip komedije (jedina, no manje čista burleska hrvatske kinematografije koja mu je prethodila bila je *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića po scenariju Jože Horvata) koji sadrži i neke mračnije, morbidnije tonove (oživjeli mrtvac, groblje noću, umobolnica, prizivanje duhova), neku dubinsku nelagodu čak i u onim prizorima koji su mišljeni izrazito komično (npr. natjeravanje po brojnim prostorijama i hodnicima Iklove vile), a koja može prizvati atmosferu filmova francuskog poetskog realizma, napose Renoira (npr. u sceni razgovora Ikla i prosjaka u podrumu Iklove vile), ali i izdaleka navijestiti mračne motive filmova *Kaja, ubit ću te!* i *Događaj*.

Filmom *U oluji* Mimica, ponovo prvi, u hrvatsku kinematografiju unosi i (za ono doba) otvorenu erotičnost. Prizor u kojem Dragica Malić u ulozu Vincencove plavokose djevojke Kike skida majicu i ostaje odjevena (u gornjem dijelu) samo u crni grudnjak kao da tek korak dijeli od kadrova nastalih petnaestak godina poslije (u znatno liberalnijem društvenom okružju) u Makavejevljevom *Ljubavnom slučaju ili tragediji službenice PTT-a*, kad Eva Ras prvi put u tadašnjem jugoslavenskom filmu pokazuje gole grudi, odnosno, da ostanemo na hrvatskom tlu, od prizora s kratkotrajno obnaženom Jagodom Kaloper u Papićevim *Lisicama* (to je već sedamnaest godina razlike); uz to, u *U oluji* postoji i strastvena scena između Drage (Felba) i Rose (Mia Oremović), kad ju on, neposredno pošto je bila na rubu samoubojstva skokom u more, položi na stijenu i počne ljubiti u vrat i naniže (u tom trenutku, jasno, slijedi rez na dramatično nebo). U *Jubileju gospodina Ikla* nema izravnijih erotskih interakcija, ali zato

platinasta plavuša Lila Andres u ulozu Iklove nesuđene udovice intenzivno zrači seksepilom iz svakog kadra u kojem je prisutna.

Naposlijetku, kako *U oluji* i *Jubilej gospodina Ikla* funkcioniraju s obzirom na svoju žanrovsku zadanost? Intenzivna melodramatičnost prvog filma, garnirana s nešto humornih tonova i elemanata krimića/trilera (kriminalac Vicenco i njegov dramatičan obračun s Dragom na brodici usred uzburkanog mora), i danas se, premda snimana u vrijeme kad je većina naših redatelja tek svladavala zanat (što je očito i u Mimičinoj režiji koja mjestimično pati od početničkog raskadriravanja scena), doima umješnom i uvjerljivom, a temeljni odnos između likova, onaj Rose i Drage, dirljivim, štoviše u kratkom prizoru obiteljske dokolice na plaži (u kojoj učestvuju Drago, Rose i njezina mala kći Jadranka) dostiže i antologijske domete. Što se tiče *Jubileja gospodina Ikla*, taj film često odlikuje mehanička režija (ali i vrstan vizualni stil kojem velik obol daje Oktavijan Miletić), što dakako ne ide u prilog tečnosti i gipkosti koje traži tzv. urnebesna komedija, a osim toga i humor je nerijetko nategnut (osobito facijalno preglumljivanje Augusta Cilića); pa ipak se komedijska funkcionalnost filma čini korektnom, premda pozitivan odnos prema njemu, reklo bi se, ipak dosta ovisi o uvažavanju vremensko-prostornih okolnosti u kojima je film nastao i ranije spomenutih intrigantnih vanžanrovskih elemenata koji su u njemu prisutni. S tim u vezi treba istaknuti i činjenicu da *Jubilej gospodina Ikla* bez nekog osobito naglašenog društveno-kritičkog, a kamoli klasno osvještenog pristupa, koji je u ono doba bilo logično očekivati, slika buržoaski milje Zagreba između dva rata (radnja se odvija 1929.); ignorirajući podrazumijevajuću potrebu za eksplicitnom kritikom građanske klase, Mimica je ostvario film čiji je dominantni interes — zabava, *entertainment*.

Ako se *U oluji* i *Jubilej gospodina Ikla* kvalitativno sagledaju u kontekstu hrvatske filmske produkcije pedesetih godina, oni nedvojbeno znatno zaostaju za vrhuncima tog razdoblja — Belanovim *Koncertom* (premda melodramska okosnica filma *U oluji* u najmanju ruku nije nimalo inferiorna onoj *Koncerta*) i Tanhoferovim *H-8*; Mimičini filmovi ne mogu se staviti ni uz bok Bauerovih ostvarenja iz tog vremena, međutim oni svakako sadržavaju jednu zanimljivu osebjnost i nesumnjivo imaju istaknuto mjesto u prvom sustavnoprodukcijskom desetljeću hrvatske kinematografije.

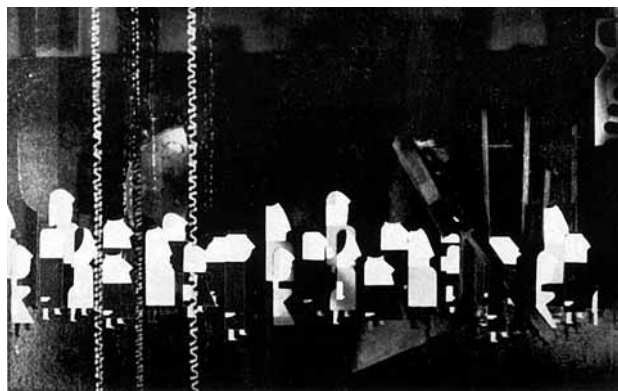
Prijelaz na crtani film i prijanjanje modernizmu (1957.-1962.)

Mimica se 1957. priključio Nikoli Kostelcu, Dušanu Vukotiću i ostalim pionirima nastajajuće Zagrebačke škole crtanog filma, koje je, u suradnji s Vladimirom Tadejem, isprva opskrbljivao scenarijskim predlošcima. Iste je godine ostvario i redateljski debi disneyjevskim filmom *Strašilo*, toplom i dirljivom pričom o prijateljstvu strašila i ptičića, koja zaslužuje znatno veće uvažavanje od onog koje joj povijesna tradicija vrednovanja Zagrebačke škole obično pridaje. No prvi 'pravi' Mimičin crtanofilmski ostvarjak (Mimica je, kao što je poznato, jedini znatni autor Zagrebačke škole koji sam nije bio ni crtač ni animator; glavni crtač mu je redovno bio

Aleksandar Marks, a animator Vladimir Jutriša), kojim on snažno i nedvojbeno manifestira svoju umjetničku orijentaciju, jest godinu dana kasnije nastali *Happy End*. Ovdje prvi put potpuno jasno dolazi do izražaja Mimičina orijentacija k tzv. velikim, univerzalnim temama (i inače karakteristična za zagrebačke crtanofilmske autore, napose prve faze); konkretno, *Happy End* je upozorenje na kataklizmu svjetskih razmjera kojoj je, kako se opravdano činilo u ono doba, naša civilizacija, rastrgana hladnoratovskom utrkom u naoružanju i opterećena strahovitim tehnološkim razvojem s nizom negativnih nusprodukata (mimo samog oružja), velikim koracima hodila. No još je važnija oblikovna izvedba *Happy Enda*. Čitav desetominutni film odvija se u jednom kadru, pretežno u melankoličnoplavoj intonaciji, a od standardnih 'rekvizita' klasičnog crtanog filma gotovo da ništa nije sačuvano.

Takav rasplinuto-onirično-vizionarski pristup Mimica će još iste godine zamijeniti vrlo konkretnim rješenjima u filmu *Samac*, koji će biti presudan orijentir najvećeg dijela njegova budućeg crtanofilmskog opusa. Dvanaestminutni je *Samac* — nagrađen u svojoj kategoriji prvom nagradom u Veneciji, što je značilo definitivno priznanje novopridošlog zagrebačkog crtiča na svjetskoj sceni — ponovo bio u dosluhu s vladajućim svjetskim, u prvom redu zapadnim trendovima: tematizirao je dezorijentiranost i izgubljenost pojedinca u visokotehnološkom svijetu moderne civilizacije, no Mimica je njime pronašao i svoj presudni oblikotvorni model. Ravne raznobojne plohe koje se izmjenjuju dokidaju perspektivu, odnosno njezin uobičajeni tretman (Mimica u *Samcu* demonstrativno perspektivu rješava 'skokovitim' smanjenjem lika koji na taj način odlazi u 'dubinu' plohe na kojoj se odvija zbivanje, a uz to njegov naslovni junak lakonski izlazi i ponovo se vraća u prostor kadra), likovi su ultimativno plošni i nadasve skloni geometrizaciji i djelomičnoj transformaciji — 'razvlačenju' i 'skupljanju' (što nije bila novost unutar Zagrebačke škole, takve je postupke promovirao Kostelac u *Premijeri*, za koju su scenarij napisali Mimica i Tadej), animacija je naravno reducirana, a zvukovi, čiji je izvor uglavnom tehnološkog porijekla (pisače mašine, automobili), izrazito naglašeni. No, za razliku od *Happy Enda*, *Samac* je i geg film te posjeduje i izrazit humoran ton.

Vrhunski je izdanak takve poetike sljedeći Mimičin najbolji crtani film i jedan od vrhunaca Zagrebačke škole — *Inspektor se vratio kući* (1959). Perspektiva je potpuno dokinuta, suodnos međusobno smjenjujućih i nadograđujućih ploha-ambijenata dodatno je dinamiziran i obogaćen fotografijama i izrescima iz novina, a cjelinu upotpunjuju raznovrsni zvukovi — od šumova različita porijekla do glasa Gaby Novak koja pjevno izgovara slogove mo-no-to-ny. Plošni lik inspektora proteže se u svim smjerovima, ako treba glava ide u jednom, a noge u drugom pravcu, dok je sama priča, kriminalističko-detektivska, dakako, reducirana poput animacije i sastoji se u inspektorovu sljeđenju zločinačke mrlje. Ukratko, Mimica je u *Inspektoru* uspio kreirati vizualno iznimno bogat svijet izrazito slojevite teksture i raznovrsnih animacijsko-grafičkih rješenja koji će predane poklonike umjetničke slikovnosti ostaviti bez daha, a pritom je ponovo progovorio o usamljenoj i otuđenoj individui koja se dala ne u istje-



Mala kronika (1962.)

riavanje pravde, nego zapravo u avanturu bijega od dosade i egzistencijalne monotonije.

Treći je ključni film crtanofilmskog opusa Vatroslava Mimice *Mala kronika* (1962), u kojoj je njegov modernistički izraz već krajnje radikaln. Bučni zvukovi gradskih ulica zakrčenih prometom komplementarni su plohama nakrcanima gomilom malih plošnih likova koji se mehanički kreću, a jednako tako, odražavajući dehumanizirajuću prirodu svakodnevnog ljudskog ritma (na posao — s posla — na posao), mehanički se smjenjuju i planovi-plohe, gubeći raniju gipkost. O elementima humora, jasno i podosta prisutnima u svim ranijim Mimičinih filmovima s izuzetkom *Happy Enda*, nema govora, osim dakako u onom smislu kojeg može izlučiti groteska. Kako bi dojam bio pojačan, Mimica scenografiju garnira realnim natruhama — dijelovima strojeva i industrijskih sporednih proizvoda. Nije naodmet primijetiti da je u *Maloj kronici*, filmu koji svojom intenzivnom vizualno-mobilnom i zvučnom energijom podsjeća na godinu ranije nastalog *Don Kihota* Vlade Kristla, ključni lik jedan nesretan pas, prema čijoj će pogibiji prolaznici izraziti ravnodušnost jednaku onoj koja se u to vrijeme zatječe u Godardovim filmovima; taj je pas, naime, još jedna od životinja kojima je Mimica napucao svoje filmove i u ovom slučaju može se ga shvatiti i kao predstavnika prirodnog, stradalog u srazu s invazijom mehaničko-civilizacijskog.

Mimičina crtanofilmska faza bila je presudna po njegov daljnji opus. Pod plodonosnim utjecajem suvremenih likovnih (i književnih) strujanja i strastajući s tadašnjim duhom vremena čija je možda najprestižnija tema bila alijenacija pojedinca i društva, Mimica je u svom animiranom razdoblju udario snažne temelje vlastite modernističke poetike koja će obilježiti sljedeće, najreprezentativnije razdoblje njegova stvaralaštva. Međutim crtanofilmska faza nije bila, kao što bi se na prvi pogled moglo učiniti, ni toliko drastičan rez u odnosu na Mimičine igranofilmske početke, ne samo u pogledu naznačenih modernističkih iskoraka koji su već u tim filmovima očiti; naime, kao što je rečeno, Mimica u većini svojih crtanih filmova nije odustao od gega i humora, a to je bitna poveznica s filmom *Jubilej gospodina Ikla*, koji sadrži i elemente komike apsurdna što se opet mogu naći u Mimičinih crtanim filmovima.

Prethodeći interval igranofilmskom modernizmu — Tvrđava Samograd, Telefon, Ženidba gospodina Marcipana, Tifusari (1961.-1963.)

U jeku svoje afirmacije kao jednog od ključnih autora Zagrebačke škole crtanog filma, što je automatski značilo i jednog od vodećih predstavnika suvremene filmske animacije u svijetu, Mimica se odlučio na, gledajući iz elitnoumjetničke perspektive, neobičan potez. Prihvatio je ponudu talijanskog producenta i snimio svoj treći dugometražni igrani film, *Tvrđavu Samograd* (1961). Riječ je bila o ostvarenju tipično talijanske tradicije pseudopovijesnih spektakala za široku publiku, a Mimica je priču filma temeljio na stvarnim povijesnim događajima opsade Sigeta. Taj film, koji u Hrvatskoj nije prikazivan, koliko mi je poznato, od vremena svoje premijere, a neprikazan je ostao, kao što je na početku teksta spomenuto, i prilikom aktualne retrospektive u MM centru, očito je bio spona između Mimićinih žanrovsko-populističkih početaka i kasnijeg interesa za ozbiljnije shvaćen žanr povijesnog filma, realiziranog kroz *Seljačku bunu* i *Banovića Strahinju*.

Po svršetku talijanske epizode Mimica se vratio crtanom filmu, ali i nastavio 'pripremati teren' za povratak dugometražnom igranom kinofilmu, tom kralju filmskih rodova. Za

'predigru' se okušao u dva kratkometražna igrana filma, sedamnaestminutnom *Telefonu* (1962) i jedanaestminutnoj *Ženidbi gospodina Marcipana* (1963). Vizualno ekspresivni *Telefon* s Vanjom Drachom u glavnoj ulozi može se okarakterizirati kao film u duhu krugovaške alegorijske književnosti, koju je u to vrijeme filmski sustavno u svojim kratkometražnim ostvarenjima promovirao Ante Babaja, a svojim motivima izolirana pojedinca i apsurdna posredovana putem strane i prijeteće tehničke naprave (stanar trošnog stana nikako ne može na miru u laboru namočiti noge jer mu neprestano iz čistog mira zvoni telefon, mada s druge strane slušalice nema nikog) skladno se uklapa u Mimićine tematske preokupacije, a vještim redateljskim snalaženjem u malom ograničenom prostoru navješćuje mnogo kasniji *Posljednji podvig dverzanta Oblaka*. Film *Ženidba gospodina Marcipana*, koji se i dizajnerski i tematski prirodno nastavlja na Mimićine crtanofilmske radove, razigrano je pak kolor ostvarenje koje čitav čovjekov svijet prikazuje kao kičastu artificijelnu tvorevinu, a u središtu zbivanja je samodostatni mladoženja u postvarenom svijetu koji ni ne primjećuje, ili ga to nimalo ne smeta, da mu je nevjesta (bezglava) lutka.

Posljednji je 'intervalski' film crtanofilmska adaptacija Kaštelanove partizanske poeme *Tifusari*, nastala 1963., u kojoj je Mimica eksperimentirao s animacijom grafike rađene u



Tifusari (1963.)

stilu drvoreza. Riječ je o neočekivano doslovnoj, prozaičnoj i patetičnoj "interpretaciji" koja se nijednog trenutka ne približava vrijednosti antologijskih Kaštelanovih stihova, ostajući uvjerljivo najnezanimljivije ostvarenje cjelokupna Mimičina opusa.

Ultimativni igranofilmski modernizam — *Prometej s otoka Viševice, Ponedjeljak ili utorak, Kaja, ubit ću te!* (1964.-1967.)

Prometejem s otoka Viševice (1964/65) Vatroslav Mimica polučio je prvi eksplicitni i drastični modernistički cjelovečernji igrani film hrvatske kinematografije, ujedno i najradikalniji dotadašnji iskaz dugometražnog filmskog modernizma u Jugoslaviji, kojeg su prethodno začeli Boštjan Hladnik u Sloveniji (*Ples na kiši*) i Saša Petrović u Srbiji (*Dvoje, Dani*). Film otvaraju vizualno bravurozni prizori Zagreba (vjerojatno nikad prije ni poslije Zagreb nije izgledao tako svjetski kao u tih prvih desetak minuta *Prometeja*, što nije samo Mimičina zasluga, nego i sjajnog Tomislava Pintera za kamerom), u kojima se kao središnja figura usidruje pomalo oronuli sredovječni direktor socijalističkog poduzeća Mate Bakula (Janez Vrhovec), kojeg nakon godina odsustva očekuje put s (drugom) suprugom (Mira Sardoč) na rodni otok Viševicu, gdje treba otvoriti spomen-ploču. Atmosfera zagrebačkih prizora, kao i scena u vlaku kojim supružnici putuju prema moru, kreirana je u najboljoj tradiciji francuskog novog vala (i djelomično mu srodnog ondašnjeg poljskog filma), no kad se Bakula i supruga nađu na brodu koji ih prevozi na otok i tamo susretnu Bakuline nekadašnje partizanske suborce te zajedno s njima zapjeva jednu od standardnih partizanskih pjesama (*Oj Mosore, Mosore*), blistavu urbanu atmosferu zamjenjuje posve drugačiji, ruralni ugođaj koji se doima poput šake u oko.

S povratkom na Viševicu Bakulu pohode fragmenti sjećanja (realizirani u ne najsretnije izvedenoj fotografiji visokog ključa, naime njezini su kontrasti često pretjerano oštri i odvođe sliku u neželjeno artificijelnom smjeru), koji su isprva posve nepovezani, kronološki skokoviti, da bi u drugom dijelu filma, kad se Bakula 'aklimatizira' nakon dugih godina svojevrsnog dobrovoljnog izgnanstva, retrospekcije postale uredno organizirane i kroz njih se onda u dugim odsječcima, kronološki (uglavnom) linearno, pripovijeda priča o mladom i zgodnom komunistu i prvoborcu iz siromašne obitelji Mati Bakuli (Slobodan Dimitrijević), izdvojenom neshvaćenom pojedincu s vizijom, koji se prvo u ratu borio protiv okupatora i pritom mnogo pretrpio (za odmazdu su mu ubijeni roditelji i drugi stanovnici otoka; osim toga u ratu je poginuo i njegov prijatelj, mladi liječnik Niko iz imućne građanske obitelji kojeg je sam Mate poveo u partizane i čija je sestra Matina ljubav i buduća prva supruga), a potom je pod svaku cijenu (koja je uključivala i prisilno oduzimanje žita od seljaka te uvođenje dodatnih lokalnih poreza, a na intimnom planu posvemašnja posvećenost svom idealu Bakulu je napsljetku stajala odlaska zanemarene supruge koja je sa sobom povelala i njihovo dijete) htio dovesti električnu energiju na Viševicu, smatrajući je *sine qua non* razvoja otoka.

Značenjska poenta filma, temeljno njegovo pitanje jest je li doista vrijedilo toliko mnogo žrtvovati, toliko mnogo uzimati od sebe i drugih zbog udaljene vizije koju su drugi listom smatrali iluzijom. U tijeku cijelog odvijanja filma Bakula, koji je u mladosti bio spoj Prometeja i Don Quijotea te pomalo Hamleta (hamletovska meditativna crta i kolebanje u donošenju konačnog zaključka posebno dolaze do izražaja u sredovječnog, egzistencijalno umornog i rezigniranog Bakule), pada u veliko iskušenje da rezimira kako je žrtva bila ne samo prevelika nego dobrim dijelom i nepravedna, a kako je djelovanje Mate Bakule odraz djelovanja Saveza komunista u cjelini kao ondašnje, kako se govorilo, vodeće društvene snage, jasno je da je Mimičin film (na čijem su scenariju sudjelovali i Slavko Goldstein te Kruno Quien) vrlo kritičan i za ono doba poprilično pa i izrazito provokativan (npr. kad Pavle Vuisić u ulozi nekad najimućnijeg mještana, inače oca Bakuline prve supruge, kaže svom zetu kao pripadniku vladajuće komunističke elite da su sad svi jednaki, ali u siromaštvu). Međutim, u samoj konačnici Mimica logičan pesimističan kraj stubokom mijenja i psihološki pojednostavljeno i politički podobno Bakuli daje ozarenu i optimističnu intonaciju — trenutak prije povratka on je doživio svojevrsno prosvjetljenje (prisjetio se kako je mlad u dramatičnom trenutku, okružen i pritiješnjen lokalnim neistomišljenicima i nezadovoljnicima odlučno rekao bit će svjetla na Viševici, i svjetlo je zaista došlo pa makar i nakon njegova odlaska s otoka) te u tom zanosu poručio mladom Viševljaninu (Ivica Vidović), svom svjevrsnom *alter ego* koji želi od Viševice stvoriti turističko središte i čak na njoj izgraditi aerodrom, da ne odustaje ni od jedne točke svog plana (mladić se naime na kraju ipak pokolebao i već pomalo bio spreman odustati od nekih svojih zamisli koje su nadležni funkcionari proglasili nerealnima), nego da teži optimalnom cilju. Poruka je jasna: podnijeli smo velike žrtve u ratu i poraću, ali vrijedilo je jer dosegnuti cilj bio ih je vrijedan, izgradnja samoupravnog socijalističkog društva s ljudskim likom vizija je koja se dijelom pretvorila u okrepljujuću realnost što toliko toga žrtvovanog pa (možda) i krivo urađenog nadoknađuje, a dijelom je još u perspektivi (avangardistička optimalna projekcija u budućnost po Flakerovoj terminologiji) koja zaslužuje daljnje odricanje, no ovog puta znatno lakše jer cilj je izvjestan, a i sredstva njegova ostvarivanja su se razvila i čitavu tu posvećenu djelatnost čine znatno ugodnijom.

Bez obzira na znatnu kritičnost koju *Prometej s otoka Viševice* zaslužuje, ne treba nikako zaboraviti, još jednom to ponavljam, da je riječ o prvom hrvatskom transparentno i drastično modernističkom cjelovečernjem igranom filmu te najradikalnijem modernističkom iskoraku dotad na čitavom jugoslavenskom dugometražnom igranofilmskom prostoru i tu povijesnu dimenziju Mimičina filma valja uvažiti. Prepoznata je uostalom i na festivalu u Puli gdje je *Prometej* pomalo iznenađujuće dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film (*ex equo* s neusporedivo impresivnijim filmom Saše Petrovića *Tri*, uskoro nominiranim za Oscara) i nagradu publike Jelen (što s obzirom na ultraantipopulističku orijentaciju filma djeluje bizarno), a Mimica Srebrnu arenu za režiju (*ex equo* sa Živojinom Pavlovićem koji je režirao također bolji film

Neprijatelj). Usto, u prilog Mimičina filma treba reći da su neki njegovi trenuci nezaboravni, a tu prije svega mislim na spomenute zagrebačke uvodne prizore i čitavu dirljivu (i naposljetku tužnu) fabularnu liniju koja se bavi odnosom Mate i njegove najprije djevojke i potom supruge (gracilno erotična Dina Rutić), s tim da je šteta što ta linija nije dobila i nešto više prostora. Nije naodmet spomenuti ni zanimljiv i zapravo afirmativan klasni suodnos težaka Mate s predstavnicima građanske obitelji (djevojkom/suprugom i njezinim bratom), pogotovo svojevrsno konačno pomirenje umornog sredovječnog Bakule i njegova ostarjeloga bivšeg tasta, koji je u predratnim danima Matu dijelom svakako i fascinirao kao zapravo prvi otočki 'Prometej' (on je naime još onda imao ideju dovođenja struje na Viševicu).

Nakon prvog, podosta labilnog koraka, Mimičina sljedeća modernistička opservacija bila je znatno zrelije i uspjelije ostvarenje. *Ponedjeljak ili utorak* (1966), temeljen na prozi Fedora Vidasa (koji je s Mimicom i koautor scenarija), film je čija je ambicija, sukladno poznatoj rečenici iz znamenitog eseja Virginije Woolf *Modern Fiction* (prema kojoj je Vidas nazvao svoj rad, a onda i Mimica film), prikazati neizmjereno mnoštvo dojmova (»beznačajnih, fantastičnih, neuhvatljivih, ili urezanih oštrinom čelika«) koji se javljaju u svijesti jednog običnog čovjeka jednog običnog dana (»ponedjeljkom ili utorkom«). U Mimičinu filmu taj je čovjek novinar Marko Požgaj (Slobodan Dimitrijević), u njegov tok svijesti (u kojem se miješaju sadašnjost, prošlost i fantazijski prizori) uključena su i ondašnja trendovska pitanja, kod Mimice već otprije poznata, o otuđenom i postvarenom pojedincu, o odnosu pojedinca i njegove šire okoline u suvremenom industrijskom društvu te, također Mimičin 'trademark', bolne ratne traume (junakova su oca, glumi ga Pavle Vušić, ubili ustaše), sjećanja na strahote koncentracionih logora (izrije-kom Jasenovac) i atomske bombe te strah od prijetnje budućih ratova i nuklearne kataklizme; ukratko — dehumanizacija suvremene civilizacije i stanje izoliranih pojedinaca koji su njezini dionici.

Ovaj značenjsko-idejni sloj filma može biti iritantan u svojoj eksplicitnosti i trendovskom slijeđenju 'gorućih svjetskih pitanja', no opet, kao što je to bio slučaj i s Mimičinim crtanim filmovima, on punim plućima udiše i (kozmpolitski) želi dijeliti aktualnu idejnu problematiku svijeta (da se ne zaboravi, to je u prvom redu zapadni svijet), prema tome dovodi taj svijet u europsku provinciju gdje je Hrvatska (o većem preostalom dijelu tadašnje Jugoslavije da se ne priča) najčešće tijekom svoje povijesti bivala; međutim, daleko je važnije da Mimica u *Ponedjeljku ili utorku* oblikuje fascinantnu vizualnu strukturu, plodno se oslonivši i na vlastito crtano-filmsko iskustvo. *Ponedjeljak ili utorak* (koji se inače otvara identičnim kadrovima Zagreba kao i *Prometej s otoka Viševice*, ali snimljenima u boji i tijekom cijelog svog trajanja neosujećenima prizorima suštinski različita ugođaja kao što je to bio slučaj s prethodnikom) sastoji se od niza slika raznorodnog porijekla (od fascinantnih, naglašeno realističkih krupnih planova i detalja strojeva — sjajan je snimatelj ponovno bio Pinter — preko lirskih i oniričkih do sasvim artificialnih kadrova koje Mimica kao da je preuzeo iz vlastitih crtanih filmova) i izvanredno slojevite teksture, odnosno

Mimica njime postiže jednako vizualno bogatstvo kao i u jednom od ključnih filmova svoga opusa — *Inspektor se vratio kući*. Najvjerojatnije je u povijesti hrvatskog i jugoslavenskog igranog filma nemoguće naći slikopis (*Ponedjeljak ili utorak* stvarno jest slikopis u najboljem smislu te riječi) kultiviranije, bogatije i uzbudljivije likovnosti, koji lakoćom nadoknađuje određenu, uostalom namjernu bezličnost glavnog lika (on je programatski 'običan', ali to ne treba doslovno i još manje negativno shvatiti; fragmenti njegovih sjećanja i zamišljaja nisu nimalo mediokritetski, krhotine njegova odnosa s bivšom suprugom, s kojom dijeli sina, i sadašnjom djevojkom, kojoj mora platiti abortus, vrlo su zanimljivi, obje su mlade žene vrlo erotične, a naposljetku i Dimitrijevićeva vizualna izražajnost diže njegov lik iznad 'prosječne običnosti') koju kao nekakav vrlo važan prigovor filmu upućuje npr. Ivo Škrabalo u obje svoje knjige o povijesti hrvatske kinematografije.

Kreativni uzlet od *Prometeja s otoka Viševice* do *Ponedjeljka ili utorka* (nagrađen Velikom zlatnom arenom za najbolji film i Zlatnom arenom za najbolju režiju pa je u njegovoj sjeni ostao iznimno dojmiv Berkovićev debi s *Random*) nastavio se u sljedećem Mimičinom filmu *Kaja, ubit ću te!* (1967), gdje je i dosegnuo svoje vrhunce.

Kao i kratkometražni Babajin biser *Tijelo, Kaja, ubit ću te!* (nadahnut tekstom Krune Quiena koji je s Mimicom potpisao i scenarij) film je posebne magije i intenziteta i gledatelja ostavlja ravnodušnim spram detaljnijeg racionalnog pristupa i svake interpretacije. Mada će se poenta filma redovno tražiti u tematiziranju provale iracionalnog zla u pitomom mediteranskom urbano-prirodnom okolišu, njegova je bit u nečemu drugom — u fascinantno ostranjenom doživljaju kojeg izazivaju narativno-montažno fragmentirane slike iznimnog ugođaja i nerijetko iznimne ljepote (snimatelj Franjo Vodopivec), u preplitanju prirodnog i civilizacijskog, u etnografsko-prirodoslovnom dahu i kulturološkim fragmentima. Lišen fabule i kompozicijski sastavljen od slabo povezanih ili posve nepovezanih narativnih komadića, u kojima se naslućuju obrisi likova — u prvom redu Kaje (Zaim Muzaferija), kojim dominira prostodušnost, i njegova budućeg crnokošuljaškog ubojice Piera (Uglješa Kojadinović), kojeg će obuzeti zlo, *Kaja, ubit ću te!* daje sliku svijeta ispunjena i dobrim i zlim, a kako je zlo ono koje izravno ili neizravno dominira zbiljskim svijetom, ono se polako ali neodoljivo uvlači u svijet filma, da bi njime zavladao, ostavljajući u recipijentima pustoš tjeskobe pomiješanu s dragocjenim sjećanjima na plemenite trenutke duševnog i tjelesnog mira prije intenzivnog nailaska zla.

U motivu iracionalnog zla može se tražiti srodnost s Hitchcockom i Chabrolom, zanimljivo je spomenuti da se film može opisati kao (spomenuti) spoj etnografsko-prirodoslovnog i kulturnog filma s hororom, zapaziti da je iz njega Lordan Zafranović (angažiran na filmu kao Mimičin asistent) djelomično mogao crpiti nadahnuće za tretman zla i groteskne elemente u svojim budućim ostvarenjima *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*, da se Mimičina blaga simpatija spram građanskog sloja izražena u *Prometeju s otoka Viševice* ovdje podjednako blago nastavlja kroz lik uglednog građanina

(Antun Nalis) koji postaje žrtvom fašističkog nasilništva, da prvi put u svojim cjelovečernjim igranim filmovima *Mimica* izostavlja svaki erotski trag, ali suština filma *Kaja, ubit ću te!* ostaje u onom prije izrečenom, u činjenici da taj film ima vrlo posebnu osobinu intenzivnog djelovanja posve nestandardnim putem na iracionalan psihički sloj sklonog recipijenta.

Kao što je poznato, *Kaja, ubit ću te!* doživljela je kod pulske publike pravi fijasko, a niske masovne nagone sramotno je slijedio i žiri, ne dodjelivši jednom od najosebujnijih (i najboljih) hrvatskih (i jugoslavenskih) ikad snimljenih filmova ni jednu jedinu nagradu, što je i u kontekstu iznimnih ostvarenja poput *Sakupljača perja*, *Buđenja pacova*, *Jutra*, *Breze* neshvatljivo.

Poetičko smirenje i povratak fabuli — *Događaj, Hranjenik (1969.-1970.)*

Dosegnuvši s *Kaja, ubit ću te!* vrhunac modernističke radikalnosti, Mimica se logično okrenuo klasičnijem narativnom prosedeu, odnosno priči u pravom smislu riječi. Izraziti je modernistički eksperiment tako bio završen i Mimica je nov izazov našao u fabuliranju, kojim će se desetak godina poslije, ali s manje uspjeha, pozabaviti i drugi transparentni modernist s tadašnjih jugoslavenskih prostora, Dušan Makavejev.

Bavljenje (iracionalnim) zlom iz filma *Kaja, ubit ću te!* Mimica je nastavio i u *Događaju* (1969), temeljenu na Čehovljevoj noveli, filmu u kojem također postoje (no blaži nego u *Kaji*) elementi grotesknosti, a koji se žanrovski može odrediti kao tzv. triler-drama s elementima horora (što ga ponovo povezuje s *Kajom*). No ključno poetičko određenje *Događaja*, koji je i svojevrsni film putovanja (djed, glumi ga Pavle Vuisić, i unuk — Sergio Mimica, koji žive u usamljenoj kući na rubu šume, pješice odlaze na sajam kako bi prodali konja, pri čemu kao jedino prijevozno sredstvo koriste riječnu skelu, a potom se s novcem dobivenim od prodaje istim riječnim i šumskim putem vraćaju natrag, međutim psihički labilni lugar /Boris Dvornik/ i njegov pokvareni sudrug /Fabijan Šovagović/ izvrše na njih prepad kako bi ih opljačkali) oko kojeg se formira kompozicija filma (prvo putovanje /odlazak na sajam/ — sajam — drugo putovanje /povratak sa sajma/ — prepad u šumi — samostalno dječakovo putovanje /bijeg do usamljene kolibe u šumi/ — zbijanja i pokolj u kolibi — završno /'krnje'/ putovanje /dječakov bijeg nakon pokolja/, ili shematski A1 — B1 — A2 — B2 — a3, pri čemu malo slovo *a* označava završno mini-putovanje, obzirom da od tog putovanja vidimo samo početak, jer s dječakovim bijegom iz kuće užasa film završava) svakako je (morbidni) naturalizam.

Ambijenti zemljanog puta obraslog gušćom i rijedom bjelogoričnom šumom odnosno šikarom, riječne skele, stočnog sajma, kao i sami ljudi koji se zateču u tim prostorima — sve je to ruralna realističko/naturalistička građa (u koju Mimica odlično uvodi više ili manje kontrastni tehničko-urbani detalj dječakova tranzistora koji svira neku popularnu zabavnoglazbenu melodiju) koja je priprema za naturalističku kulminaciju u sekvenci tučnjave djeda s lugarom i njegovim su-



Nakon premijere filma *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) — F. Vidas, T. Pinter, S. Mimica, V. Mimica

drugom u šumskoj, točnije šikarskoj (šikara je svojom oskudnošću, ogoljenošću i neuređenošću naturalističniji dekor) bari, gdje dvojica pokušavaju svladati trećeg, a sva trojica su blatni i mokri i sopću od iscrpljenosti i iznemoglosti. Mimica sekvencu razloma u dva dijela uvodeći začudni, ali opet realistički interval u kojem se trojica, koji se međusobno bore na život i smrt, odmaraju naslonjeni na drveće, a napadači počaste napadnutog cigaretom, koju on prihvaća. Potom se borba nastavlja i svršava ubojstvom djeda.

Naturalizam u završnom dijelu filma koji se odvija u usamljenoj šumskoj kolibi (a razlomljen je u dvije cjeline — prvu čine zbrinjavanje dječaka od strane začudno lijepe domaćice kolibe /Neda Spasojević/ i igra na tavanu između dječaka i pomaknute ženine kćeri /Marina Nemet/, a drugu dolazak lugara i njegova sudruga, pri čemu se ispostavi da je lugar ženin suprug i otac djevojčice, te konačni obračun kojeg preživi samo dječak) prerasta u izrazitu pomaknutost i morbidnost — pomaknuta djevojčica, pomaknuta žena, pomaknuti lugar, strastven suodnos ljubavi i mržnje u pomaknutoj relaciji lugar — njegova žena, lugarev racionalni i do srži pokvareni prijatelj u odnosu međusobne netrpeljivosti sa ženom, lugar koji balansira između njih dvoje (s tim da se u odnosu lugara i sudruga bez imalo natezanja mogu prepoznati i latentno homoseksualne natruhe), a sve to garnirano apartno poetičnim licima Marine Nemet i Nede Spasojević, pa u ovom slučaju i dijabolično lijepim licem i skladnom figurom Borisa Dvornika (kojem je to možda najbolja, a svakako najosebujnija uloga u karijeri) te u datom kontekstu nestvarnom tavanskom igrom dječaka (čija se ugodna fizionomija skladno uklapa s onima djevojčice, žene i lugara, a kviri ju tek lugarev prijatelj što je i logično jer on svojom dominantnom hladnoćom i proračunatošću, premda i sam posjeduje crtu iracionalnosti, zapravo jest ovdje strano tijelo) i djevojčice — sve to čini jednu vrlo posebnu, strastveno-tjeskobnu cjelinu koja morbidni vrhunac dosiže u ubilačkom nizu započetom lugarom ubojstvom (sjekiro) vlastite kćeri, za koju je, pošto je bila prekrivena dekom, mislio da je dječak što su ga on i njegov sudrug kao opasnog svjedoka odlučili ubiti.

Događaj je film kojem se štošta može prigovoriti, a uglavnom je riječ o nizu sitnica (npr. zašto djed ranije ne potegne pištolj na progonitelje, zašto lugarev sudrug ranije ne pokuša nožem okončati borbu u bari kako bi uspjeli uhvatiti dječaka koji bježi s novcem, ili s druge strane može zasmetati prenatraglašenost isticanje dječakove napuštenosti koja se tijekom filma povećava i u konačnici kulminira) koje se mogu opravdati nepredvidljivom psihologijom likova, odnosno iracionalnošću kojoj je Mimica u to vrijeme bio sklon, premda je istina da u filmu realističke utemeljenosti i standardnije naracije svođenje likova na psihološke naznake (što se mogu shvatiti i tumačiti na razne načine) ne može funkcionirati jednako dobro kao u modernističkoj, ultrafragmentarnoj strukturi filma *Kaja, ubit ću te!*.

No u svakom slučaju *Događaj* (nagrađen Velikom srebrnom arenom u Puli) i njegov tjeskobni naturalističko-morbidni svijet, u kojem dobro (dječak) na kraju preživi, ali ne i pobjeđuje (čini se da je Mimičin tadašnji stav, koji se može isčitati i iz narednog filma *Hranjenik*, da dobro uistinu može preživjeti, ali da se mora zadovoljiti samo labavom i posve neizvjesnom nadom u bolje dane; osim toga nositelji dobra u oba su filma bar malo okaljani — u *Događaju* zapravo dječak da bi spasio sebe žrtvuje djevojčicu /on je naime znao što će se dogoditi, da će lugar ubiti svoju kćerku misleći da ubija njega/), jedan je od najposebnijih filmova hrvatske kinematografije. Hrvatski će film poslije imati i (fantastičnih) horora i (socijalnih) (proto)trilera (Papić, Tadić, Tomić, Šorak), ali iznimno intrigantnim motivima (odnos dječaka i djevojčice, odnos lugara i žene, dijabolika likova, ambijentacija) kojima Mimica barata u *Događaju* i ugođaju koji kreira, neovisno o samoj kvaliteti filma koja ipak nije vrhunska, nijedan se kasniji hrvatski film neće (ni izdaleka) približiti, kao što mu nijedan nije prethodio.

Hranjenik je ponovo manifestirao Mimičinu preokupaciju ratnim nasljeđem i univerzalnim pitanjima o prirodi čovjeka (njezinoj silnoj slabosti, ali i neočekivanoj postojanosti) i civilizacije (koja sama proizvodi ili omogućava proizvodnju dekadentnosti što ju prije ili kasnije počinje agresivno nagrizati). Kao što je naprijed uzgred dotaknuto, film se bavi i zlom u čovjeku i otporom prema njemu koji je čini se osuđen na neuspjeh, odnosno na jalovu ali u svojoj postojanosti dostojanstvenu sizifovsku sudbinu. Mimica je film utemeljio na drami i scenariju Milana Grgića, gdje su intrigantnost i provokativnost bili sadržani već u samoj činjenici da naci-fašistički koncentracijski logor nije prikazan u skladu s ondašnjom izrazito dominantnom, gotovo ultimativnom (a uglavnom krivom) predodžbom o koncentracijskim logorima kao mjestima gdje se neprestano vrši (masovna) likvidacija zatočenika kao na tekućoj vrpici; kod Grgića i Mimice izravno je fizičko nasilje rijetko, a nasuprot njemu dominira psihička tortura; također se u logoru gotovo nijednog trena ne prikazuje prisilni zatočenički rad, nego Grgićevi i Mimičini logoraši uglavnom kontempliraju. Dakako, nije Mimičina namjera bila revizionistički poručiti kako su stradanja ljudi u koncentracijskim logorima preuveličana, niti da su ti logori bili radno-rekreacijski kampovi u kojima se skrbilo i za kulturne potrebe robijaša pa su im onda priređivani i koncerti klasične glazbe; posve suprotno, Mimica u logorima vidi idealne

uvjete za provalu niskih, izrazito nedostojanstvenih strana ljudske prirode, a skupinu logoraša kojima se bavi izolirao je u svojevrsnom irealnom vakuumu kako bi što čišće i zornije pokazao djelovanje ljudske naravi u zadanim okolnostima. Uostalom činjenice izvanjske zbilje Mimici nikad nisu bile na prvom mjestu (v. u intervjuu njegov iskaz o teroru faktografije povodom filma *Kaja, ubit ću te!*), pogotovo ne u filmu poput *Hranjenika* koji je sav podređen poruci s velikim P. Naime načelna intrigantnost i poticajnost *Hranjenika* s jedne je strane opterećena velikim porukama i mudrim iskazima likova (najpamtljiviji je onaj jednog od logoraša, inače profesora, koji zaključuje da će se jednog dana za ovo /misli na zločin koncentracijskih logora/ suditi pojedincima, možda i cijelim narodima, ali da bi pred sud zapravo trebalo izvesti našu civilizaciju koja je takav zločin omogućila), a s druge, važnije, mlakom režijskom izvedbom koja je, bez obzira na određeni broj snažnijih naturalističkih prizora, nekoliko začudnijih scena i nešto natruha interesantnih odnosa (šteta što je ostala nerazvijena erotski poticajna linija s logoraškim kapom Gustijem i fatalnom i raskošno senzualnom plavokosom nacisticom), izrazito sterilna i dominantno u duhu televizijskih drama ondašnje TV Zagreb, a komplementarni su joj svojom poznatom 'školovanom' glumom tadašnji prvaci zagrebačkog glumišta (Zvonimir Črnko, Kruno Valentić, Edo Peročević, Boris Festini), s izuzetkom izvanseirskog Fabijana Šovagovića i Makedonca Kole Angelovskog u najistaknutijim rolama. *Hranjenik* tako ne ispunjava svoje intrigantne mogućnosti, ostajući najnepotentnijim igranim filmom Mimičina opusa.

Utemeljenje žanra povijesnog filma — Seljačka buna 1573. (1975.), Banović Strahinja (1981.)

Novi iskorak u Mimičinih filmotvornim sklonostima bilo je okušavanje u žanru povijesnoga kostimiranog filma, kojeg je načeo još 1961. *Tvrđavom Samograd*. No taj uradak, nastao u talijanskoj produkciji, nije hrvatskoj kinematografiji dao poticaj za inauguraciju vlastitog (pseudo)povijesnog filma, vjerojatno manje zbog nedostatka autorskog interesa koliko radi skupoće takvih produkcija i ideološke klime u kojoj su partizanski spektakli i borba za 'narodno oslobođenje' i 'socijalistički preobražaj društva' bili mnogo dobrodošliji od priča iz davne prošlosti, koje su u krajnoj liniji mogle afirmirati i nacionalnu posebnost raznih jugoslavenskih naroda, što, suprotno službenim proklamacijama, uglavnom nije bilo naročito poželjno. S druge strane, *Tvrđava Samograd* vjerojatno ni za samog Mimicu nije bila neki orijentir u kreativnom smislu, s obzirom da je bila riječ o populističkom filmu nastalom unutar talijanske konfekcijske proizvodnje pseudopovijesnih spektakla. Sada, nakon elitnomjetničkog modernističkog iskustva i stjecanja statusa vodećega hrvatskog i jednog od vodećih jugoslavenskih filmskih autora (koji pored velikoga igranofilmskog uvažavanja ima dodatnu rezervu ugleda u svom crtanofilmskom opusu), Mimica ima daleko veće ambicije od dramatično-romantične zabave za mase. O tome svjedoči već sam izbor teme njegova ponovnog okušavanja u žanru povijesnog filma, velika hrvatsko-slovenska seljačka buna koja je 1573. izbila na stubičkom vlastelinstvu Franje Tahija i koja u hrvatskoj historiografskoj tradiciji, jed-



Seljačka buna 1573. (1975.)

nako građanskoj i socijalističkoj, ima posvećeno i neupitno mjesto. Usto, godinu prije nego je Mimica počeo sa snimanjem filma navršila se 400-godišnjica bune koja je 'dostojno' obilježena, a iste su godine Ivica Krajač i Karlo Metikoš začeli prvu hrvatsku (i jugoslavensku) rock-operu *Gubec-beg*, koja će praeizvedbu, u aranžmanu Miljenka Prohaske i režiji Vlade Štefančića, doživjeti u ožujku 1975., kad je Mimica usred priprema za filmsku verziju. Smatrajući svoj film projektom od 'posebnog društvenog značaja' Mimica je tražio da mu se dodijeli prosječan budžet dva cjelovečernja igrana filma (opravdavajući to i predviđenim trosatnim trajanjem filma, koji će naposljetku ipak biti otprilike pola sata kraći), međutim nije mu udovoljeno pa je dio potraživanja kompenzirao dotacijom Televizije Zagreb, obvezavši joj zauzvrat isporučiti mini-seriju od četiri epizode (ako se ne varam bio je to prvi takav dogovor, čime je Mimica anticipirao čestu praksu osamdesetih i devedesetih).

Mimicina ambicioznost i želja da se napravi drugačiji film od uobičajenog povijesno-herojskog spektakla s punim uvažavanjem 'folklorne' vizure emanirala se u samim narativnim temeljima. Umjesto da u središte zbivanja postavi legendarnog vođu bune Matiju Gupca, Mimica se odlučio sva zbivanja sagledati iz perspektive mladog kmeta Petreka (Sergio

Mimica), što je predstavljalo slijedenje odavno afirmiranih književnih koncepata, čiju je jednu varijantu Henry James i teorijski obrazložio pod svojim poznatim terminom središnje inteligencije. Puk je međutim Gupčevom marginalizacijom bio posve nezadovoljan, što je i razumljivo, no odgovor na to zašto su (hrvatski) kritičari bili alergični na takav postupak moguće je naći ponajprije u njihovoj poznatoj konzervativnosti i idolopokloničkom odnosu spram klasične naracije.

Nadalje, Mimica film napućuje nizom živopisnih likova i situacija, od kojih je uvođenje putujuće kazališne družine (izvrsne glumačke izvedbe Marine Nemet, Franje Majetića i Zdenke Heršak) posebno uspješno, a interesantne su i epizode s plemićkim lovom na čovjeka te slikarom koji se lažno predstavlja kao Nijemac (lik koji je Mimica zamislio kao svoj *alter ego*; v. intervju).

Onaj isti (malo)građansko-nacionalistički duh koji je 1971. napao antologijsku Štivičićevu i Hetrichovu seriju *Kuda idu divlje svinje* predbacujući joj neprimjereno i lažno portretiranje Hrvata u Drugom svjetskom ratu isključivo kao kriminalaca i pandura (!?), a kasnije će žigosati Zafranovićevu *Okupaciju u 26 slika* kao tobože antihrvatski film (!?), namjerio se i na *Seljačku bunu* pa je u marginalizaciji Gupca,

kojem je po filmskoj minutaži pretpostavljen Ilija Gregurić (pri tome u izvedbi Srbina Bate Živojinovića, što je dotični duh vjerojatno doživio kao dodatnu provokaciju), i davanje velikog prostora 'nekakvim cirkusantima' (vjerojatno je razmišljanje bilo da se Hrvate ponižava tobožnjim svodenjem na lakrdijaše, hoštaplere i dečece) vidio antihrvatsku rabotu, što je naravno rezoniranje izvan svake pameti. No što bi tek bilo da je Mimica slijedio interpretaciju kontroverzne povjesničarke Nade Klaić (koja je, premda prononsirani antikomunist, za nacionalistički um bila i ostala *persona non grata*) prema kojoj su seljaci stalno »zajebavali«
Tahija i neprestano ga tužakali caru, a bunu su podigli zato jer se Tahti nije želio odreći svog prava prve noći na seljačke nevjeste; uz to, po njoj, ključni vođa bune nije bio Gubec nego Gregurić, te po ugušenju pobune Gubec nije pogubljen već je nastavio mirno živjeti u jednom selu, a u Beč je poslan lažni izvještaj o nemilosrdnom pogubljenju kako bi se caru zamazale oči.

Primjedbe pak u pogledu povijesne neautentičnosti Mimičina filma s obzirom na situacije koje su inspirirane nekim drugim (u ono doba materijalno i kulturno znatno razvijenijim) sredinama (i filmovima; npr. putujući zabavljači lako mogu asociirati na Bergmanov *Sedmi pečat*), mogu biti točne (o tome Mimica dosta opširno progovara u intervjuu), no kako nijedan igrani film nije povijesni dokument (u užem smislu) i kako se *Seljačka buna* bavi udaljenim povijesnim zbivanjem koje donekle precizno poznaju samo specijalisti (pa ni oni se ne mogu osloniti na pretjeran broj povijesnih izvora), takvi prigovori zapravo su uglavnom irelevantni; ključno je pitanje što ti 'neautentični' motivi (lov na ljude, putujući kazalištarci, slikar) donose autonomnoj filmskoj cjelini, a u ovom slučaju (pozitivan) odgovor je već dat — narativnu dinamičnost i ugodajnu živopisnost.

Jedini znatan prigovor (uz zapažanje da su neke fabularne linije, likovi i odnosi mogli biti razvijeniji, npr. još se mnogo moglo dobiti iz relacije Petrek — Gregurić, a bilo bi dobro i da je erotska komponenta, zastupana u likovima Petreka i djevojke iz lakrdijaške družine, dobila više prostora; također, odlučna bitka kod Stubice režirana je iznimno statično, pretežno iz jedne jedine generalne vizure, bez pravih snimateljsko-montažnih prodora u tkivo zbivanja) koji Mimičin film zaslužuje jesu jasno zamjetljive natruhe ideologiziranosti. Možda je nategnuto pomalo štreberski Petrekov lik (koji i kad ga zgodna cura pozove na posve obnaženo kupanje u toploj bari razmišlja ni o čemu drugom nego o ustanku koji će uskoro početi jer pao je prvi snijeg) shvatiti kao Mimičinu aluziju na mlade skojevece, ali Gupčevo pogubljenje jednog od vođa bune, trgovca Mikule koji je za vlastiti račun želio otuđiti dio zaplijenjene imovine iz osvojena Tahijeva dvorca, evidentno asociira na partizanska (što stvarna, što 'pravdanički' izmistificirana) pogubljenja svojih saboraca radi ukradene jabuke ili vina; no najjasnija paralela znaemite seljačke bune s partizanskom borbom je scena u kojoj odred seljačke vojske prolazi zavojitom cestom sa zastavama i pjeva pjesmu s napjevom *heja-hoj*, koji svakog treba asociirati na čuvenu partizansku melankoliju *Sred pušaka bajoneta*.

Seljačka buna 1573. (nagrađena Velikom brončanom arenom u Puli) posve je uspjelo i u našem kontekstu izvanred-

no zanimljivo ogledanje u žanru povijesnog filma, pri čemu ne treba zaboraviti da Mimica u hrvatskoj (a koliko mi je poznato ni u drugim jugoslavenskim kinematografijama, ako ne računamo srbijansku kostimirano-pustolovnu bajku *Baš Čelik*) po tom žanrovskom pitanju nije imao prethodnika (izgubljeni filmovi poput *Matije Gupca* Ace Biničkog iz 1917. ili *Gričke vještice* nepoznatog autora iz 1920. samo su virtualno nasljeđe); u općim okvirima to je solidno ostvarenje koje ulazi u gornji dio Mimičina opusa i bez ikakvih kompleksa moglo bi ga se uvrstiti u svaki izbor europskog povijesnog filma.

Sličan zaključak može se izvesti i za šest godina kasnije nastalog *Banovića Strahinju*, prvi i jedini Mimičin film nakon *Tvrđave Samograd* koji je realiziran i uz učešće nehrvatskog kapitala (ovaj put riječ je o hrvatsko-srpsko-njemačkoj koprodukciji). Za razliku od *Seljačke bune* koja se temeljila na stvarnim povijesnim zbivanjima, uporište *Banovića Strahinje*, kojeg je Mimica temeljio na scenariju Saše Petrovića, istoimena je srpska tradicijska pjesma o srednjovjekovnom junaku Strahinji i nevjeri njegove žene što se podala turskom silniku koji ju je oteo. U osnovi je dakle dramatična melodramska situacija ljubavnog trokuta (garnirana naravno 'ognjem i mačem'), jer nije riječ se samo o pukom seksualnom podavanju kao posljedici dezorijentirajućeg kaotičnog vrtloga u kojem se mlada Strahinjina (Franco Nero) žena Anda (Sanja Vejnović) našla, nego i o evidentnim natruhama pravog ljubavnog čuvstva koje je osjetila za svog otmičara, turskog razbojnika Aliju (Dragan Nikolić). Koliko god takva složena emocionalna situacija uvijek bila intrigantna, u ovom slučaju pojačana i dilemom izbora između dobra i zla (Anda mora presuditi u dvoboju Strahinje kao predstavnika dobra i Alije kao zastupnika zla, pri čemu je njezino prosuđivanje dodatno zamagljeno i stavljeno na iskušenje jer dobro je ovdje, kao i mnogo puta ranije i kasnije, kruto i pomalo nespretno, a zlo mlade, gipkije, erotičnije, atraktivnije), ona ostaje u sjeni fascinantna lika Alijina brata Abdulaha (Rade Šerbedžija), naigled neugledna narkomana (predanog uživatelja hašiša) i slabića, sitne duše iza koje se krije čovjek koji ipak nije izgubio svaki osjećaj časti (sasječe dvojicu svojih sudrugova da bi spasio Strahinju i tako mu vratio dug, jer je on njemu u ranijoj prilici poštedio život), a jataganom barata bolje od bilo koga drugog.

Naime ljubavni trokut nema dovoljnu draž zbog nemogućnosti Strahinjina lika da se u bilo čemu nosi s Alijom. Alija je karizmatični nomadski zlikovac u naponu snage, sposoban i za plemenita erotska čuvstva, dok je već pomalo ostarjeli Strahinja čvrsto ukotvljen u vlastelinsku statiku i tradicionalne muško-ženske, bračne odnose; mlada mu i svježija žena pere noge, a njemu je čini se zanimljiviji odlazak u lov negoli bračna ložnica. Strahinja je pritom senzibilno i socijalno vrlo ograničen i uopće ne može pojmiti Alijine prednosti (on je nešto poput uštogljenog profesora u doba studentskog bunta i hipi pokreta). Njegova ga temeljna pravednost, vjernost prema Andi i odlučnost da ju, usprkos sugestijama svog tasta Jug Bogdana koji mu je već ponudio novu, mladu i jedru nevjestu, ne otpiše, štoviše da ju pod svaku cijenu izbavi iz turskih ruku, i u konačnici njegovo izdizanje iznad okoštalog mediokritetskog uma tog vremena i podneblja

(odbija Anđi iskupati oči kako nalaže tradicija), uma kojem je po svemu sudeći do tada i sam u velikoj mjeri pripadao (u filmu ta problematika nije dovoljno elaborirana), čine dignitetnim likom, međutim inferiornim Aliji, a kad između dvojice rivala ne postoji ravnoteža onda njihov međusoban odnos, isprepleten s presudnom sponom koja ih veže, Anđom (troje glavnih likova — posebno Anđin odnos sa Strahinjom, ali i njezina odluka da se poda Aliji — psihološki su skućeno ocrtani, što je prisutno u većini Mimićinih filmova), ne može u pravoj mjeri funkcionirati, a to su dakako ključne relacije filma na kojima on kao cjelina raste ili pada.

Stoga efektno profiliran pobočni lik Abdulaha, u zavodljivoj izvedbi Rade Šerbedžije, lakoćom dolazi u središte zanimanja, dajući naslutiti da je Mimica njime potegao vezu s likom samuraja (ikonografska izvedba Abdulahova lika doima se izrazito samurajskom — on nosi perčin i kratku pletenicu, halju nalik na kimono, jataganom barata na način sasvim srodan onim filmskih samuraja) kakvog je kod Kurosawe znao tumačiti Toshiro Mifune (prije svega se to odnosi na Mifuneov *enfantterribleovski* lik iz *Sedam samuraja*), s tom bitnom razlikom da je Mimićin 'samuraj' složeniji i znatno mračniji lik, a mračnija mu je i sudbina (njegovi ga sudruzi živog nabijaju na kolac zbog izdaje, a po naredbi vlastitog mu brata Alije). Mogao je, dakako, i iz Abdulahova lika Mimica više izvući, no i ovako on svojom izražajnom pojavom i karakterom ostaje najdojmljivi sastojak filma s obzirom na likove.

Nerazrađenost ključne dramaturške (melodramske) situacije filma i nedorečen psihološki tretman nje i njezinih dionika u velikoj su mjeri nadoknađeni bitnim sastojkom, dragocjenim fluidom umjetničkog djela — atmosferom. Oskudna no ugođajna ikonografija balkanskoga bizantinskog srednjovjekovlja, garnirana spomenutim 'samurajskim' dodacima, živopisni sporedni likovi (uz Abdulaha posebno su zanimljivi groteskni razbojnici oba spola koje je Jug Bogdan dodijelio Strahinji kao pripomoć u pokušaju Anđina spašavanja, a koji kao da anticipiraju spolno heterogenu razbojničku družbu Rutgera Hauera u najboljem Verhoevenovom filmu *Meso i krv*), naturalistička uprizorenja s mjestimičnim grotesknim elementima (nabijanje Abdulaha na kolac, barski dvoboj Strahinje i Alije koji se doima kao inačica barske tučnjave iz *Događaja*), vrijeme i prostor zbivanja koji Mimici ponovo omogućuju prodor u svijet prirode (šume i šikare, proplanci, jezero, lov sa sokolom, konji, majmun koji se ponovo javlja nakon debitantskog filma *U oluji*), sve to čini osnovno tkivo filma koje je solidno sazdana i može otprijeti nezaokruženost načelno vrlo poticajnog dramaturško-psihološkog sloja. Posebna je pak priča erotska dimenzija filma — lik Anđe, kao glavni nositelj erotske komponente, Mimica je zamislio kao tzv. ženu — dijete (v. intervju). Tim pristupom iskočio je iz vjerojatno očekivane balkanske šablone o mačo ratnicima i rasnoj ženki koja svojim raskošnim oblinama muškarcima pomućuje pamet. Vrlo mlada, suptilne, tzv. dječake figure, nježnih grudi i kože, Anđa, odnosno Sanja Vejnović promovira erotičnost nimfete, ili vremenom radnje filma bliže određenje — anđeosku erotičnost. U grubom svijetu u kojem se zatekla Anđa je dragocjena iznimka, a za razliku od Babajine *Breze*, čiji primitivni seljani (izuzev mentalno pomaknu-

tog Jože Svetog) ne mogu pojmiti da bi netko slab i tanak poput Janice mogao imati osobitu privlačnost, stameni muškarci *Banovića Strahinje*, napose Alija, upravo u takvoj Anđi vide erotski vrhunac.

Mimićina gracilna erotska koncepcija Anđe nije međutim došla niotkuda. Nakon rasne, raskošne Mie Oremović i otvoreno provokativne Dragice Malić u *U oluji* (pri čemu su oba ta lika dobre čudi što njihovu naglašeniju i populističkiju erotičnost upitomljuje) te eksplicitno seksepilne rasne plavuše Lile Andres u *Jubileju gospodina Ikla*, Mimica je redovno (s izuzetkom raskošne naci-plavuše u *Hranjeniku*, koja sadrži crtu sadističke seksualnosti) baratao s profinjelijem, krhkim i modernijim primjercima ženske erotičnosti. U *Prometeju s otoka Viševice* to je Dina Rutić, u *Ponedjeljku ili utorku* Jagoda Kaloper; poseban je slučaj u *Događaju*, gdje se u Nedi Spasojević osebujno spajaju fizička poetičnost i psihička pomaknutost, a ne treba zaboraviti ni podjednako ostranjenu, komplementarnu pojavu devetogodišnje Marine Nemet i njezinu suptilnu dječju erotičnost. Šest godina kasnije Marina Nemet u *Seljačkoj buni* igra djevojku iz putujuće kazališne družbe, pučki neposrednu i seksualno liberalnu (crta modernosti), no bez obzira na ruralne manire ona je i ovdje nosilac rafiniranije erotičnosti — duga plavo-žuta kosa, blijeda put i vitka figura logičan su doprinos Mimićinu poimanju ženske erotičnosti. Rafirman je prisutan i u muškom dijelu erotskog para, ponajprije u pojavi Slobodana Dimitrijevića, dok je privlačan izgled 'ruralnog ljepotana i lole' Borisa Dvornika u *Događaju* garniran patološkim crtama, a sličan model spoja suptilnijeg i divljeg primijenjen je i u Dragana Nikolića u *Banoviću Strahinji*, s tim da u njega nema (barem ne izrazitih) patoloških karakternih momenata. Junak pak prvog Mimićina filma *U oluji*, Dragomir Felba, predstavlja uvijek zanimljivu inačicu tzv. ružnog ljepotana, psihološki oplemenjenu dobrodušnošću i ranjivošću koja se ogleda u njegovoj škrtosti na riječima i introvertiranosti.

Na žalost, Mimica se u tretmanu erotskog, kao i psihološkog, uglavnom zadovoljava naznakama, erotsko izbija onoliko koliko ga glumci i glumice sami nose u sebi, a erotske interakcije nositelja erotskog naboja vrlo su rijetke i kratke. Zanimljivo je s tim u vezi zapaziti da je Mimica erotski najizrazitiji u davnom prvom filmu *U oluji*, kad je erotika još tabu tema i njezina uporaba predstavlja provokaciju, te u svom posljednjem filmu *Banović Strahinja* (potpuna obnaženost Anđe u kratkom trenutku kad joj Alija mačem smakne halje s tijela, kratak Anđin i Alijin seksualni snošaj). I između ta dva ostvarenja ima nešto kratkih i slabo vidljivih natruha erotskih ili proerotskih međudnosa (*Događaj*, *Seljačka buna*), no sve u svemu daleko premalo od onog što je Mimica, čini se, mogao ponuditi da je bio spreman podrobnije erotski izložiti sebe i svoje glumce.

Prilog socijalno-kritičkom filmu sedamdesetih — Posljednji podvig diverzanta Oblaka (1978.)

U međuvrijeme između Seljačke bune i Banovića Strahinje Mimica se okušao u društveno-kritički angažiranom filmu *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, koji predstavlja čudan spoj suprotnosti. To je naime politički izrazito reakcionaran

film (vjerojatno najkonzervativniji prilog dominantnoj socijalno-kritičkoj struji hrvatske kinematografije sedamdesetih), ali je s druge strane najvećim dijelom virtuozno režiran. Priča govori o starom komunistu, španjolskom borcu i NOB-prvoborcu zvanom Oblak (Pavle Vuisić), čovjeku sa zagrebačkog Trnja koji je oličenje skromnosti i poštenja, čime predstavlja, uz još nekoliko dobrih, jednako skromnih, štoviše siromašnih ljudi iz susjedstva (kaskader Miki Manojlović i njegova trudna supruga Marina Nemet), iznimku u društvenom okruženju kojim dominiraju korumpirani menadžeri velikih poduzeća, razmažene i bahate nogometne zvijezde kojima je glavni životni cilj dobro se prodati u inozemstvo, naizgled principijelni a zapravo beskičmeni novinari što se spremno povuku čim previše 'zatalasaju'. Oblak se sukobi sa socijalističkim menadžerskim moćnicima iz susjedne Zagrepčanke koji žele srušiti kućicu u kojoj živi sa svojom dugogodišnjom suprugom i odluči se tim malverzorima suprotstaviti i silom oružja (odnosno eksploziva). Uglavnom, poenta filma leži u tome da su zdrave snage socijalističkog društva nepotkupljivi prvoborci koji nisu kapitalizirali svoje ratne ideale te ostali skromni, siromašni pripadnici radničke klase, nasuprot beskrupuloznim tehnomadžerima i prodanim dušama koji ruše temelje samoupravljanja. Naravno, u protežiranju siromašnih na račun imućnih uvijek ima nečeg simpatičnog, većina je sklona, barem kad su film i sport u pitanju, navijati za slabijeg, no u ovom slučaju Oblak se prije svega doima kao predstavnik onih rigidnih slojeva bivšeg društva čiji su pripadnici u određenom

broju jamačno bili poštene (a u određenom broju jednostavno neposobni da privrede više od onog što su imali), ali su odlučno zagovarali čuvanje vrednota koje nisu mogle opstati, ne samo onih za koje je vrijeme pokazalo da se ne mogu održati, nego i onih koje su u startu bile lažne. Nekima od potonjih se u drugoj polovici osamdesetih pozabavio Krsto Papić u *Životu sa stricem*, a kao što je poznato ljudi čijim se Oblak čini uvjerljivim reprezentom su mu zbog toga htjeli zabraniti film. Desetak godina kasnije neki novi SUBNOR došao je na ideju da se zabrani Dubrovački suton Željka Senčića, nedavno su neke druge subnorske varijante peticijama pozivale na državni udar, a u međuvremenu smo prošli kroz rat u kojem su ljudi tvrda Oblakova senzibiliteta i svjetonazora uglavnom držali stranu JNA, a ako su se našli na hrvatskoj strani onda su obično završavali u partiji koja po ovogodišnjem gubitku vlasti podržava spomenute pučističke zahtjeve, dapače takvi ljudi znaju biti i perjanice tih zahtjeva (Janko Bobetko). Zbog svega toga značenjsko-idejni sloj Posljednjeg podviga diverzanta Oblaka čini mi se odioznim.

Međutim u tom nadasve ideologiziranom filmu Mimica je demonstrirao sjajno režijsko umijeće. Mnogo godina ranije na 'mini razini' imao je slično iskustvo s kratkometražnim *Telefonom*, a ovdje ga je uspješno elaborirao. Veći dio filma snimljen je u 'reportažnom' stilu, s kamerom iz ruke (snimatelj Božidar Nikolić), tvoreći, u simbiozi sa 'socijalnom' gradom, sugestivan realističan ugođaj, a posebno je umijeće pokazano u skučenom interijernom prostoru male Oblakove kuće, u kojem se tzv. montažom unutar kadra (montaža ka-



Dodjela nagrade Vladimir Nazor (lipanj 1987.)

merom) suvereno opisuju ambijent i likovi. S obzirom da su i glumačke izvedbe u istom realističkom ključu uglavnom vrlo uspjele (Mimica se tu osigurao angažmanom dvojice vrhunskih srpskih glumaca u nosećim ulogama, klasika Vujića i onda još relativno slabo poznatog Manojlovića, koji su izdanci srpske/beogradske 'prirodne' škole glume, za film generalno mnogo zahvalnije od teatralne zagrebačke glumačke tradicije što dominira hrvatskom kinematografijom) doista je šteta što film nije izbjegao opterećenje ideologiziranom semantikom. Da se to dogodilo, *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* zacijelo bi zauzeo mjesto pri vrhu Mimičina opusa.

Prošlost i budućnost

Vatroslav Mimica tvorac je jednog od, kvantitativno i kvalitativno, najplodnijih opusa hrvatskog filma. Dok su drugi prvaci hrvatske kinematografije obično kombinirali cjelovečernji igrani s kratkometražnim dokumentarnim i eventualno kratkometražnim igranim filmom, on je vrlo malo, (politički) prigodno i u redateljskoj suradnji s drugima radio na dokumentarcima, a usmjerio se k animiranom (crtanofilmskom) rodu. Takva je orijentacija vrlo rijetka u svjetskim razmjerima (najpoznatiji je primjer Walerian Borowczyk), a u hrvatsko-jugoslavenskim gotovo da je i nije bilo (cjelovečernji igranofilmski opus Dušana Vukotića sadrži tek tri filma čija se vrijednost, unatoč nekim drukčijim mišljenjima, teško može smatrati usporedivom s njegovim crtanofilmskim djelom). To je tek jedna od Mimičinih posebnosti i 'prvenstava' što su pobrojane u uvodnom dijelu teksta, a ovdje se može dodati da je on jedan od najizrazitijih vizualaca hrvatskog filma (kreativna suradnja s Franom Vodopivcem i Tomisla-

vom Pinterom pritom je naravno izuzetno važna), da je više nego ikoji drugi hrvatski autor bio zainteresiran i za urbano visokotehnološko okruženje i za svijet prirode, da je sklonost etnografskom bila česta sastavnica njegovih radova, da je u hrvatski film donio pored novih žanrova i svjetski relevantne teme otuđenosti i postvarenosti (koje su istina kod njega nerijetko bile trendovski obilježene), da je iskazivao, na načelnoj razini, zanimljive erotske sklonosti. Njegovi kritičari predbacuju mu »umjetničarstvo«, »pozerstvo«, »umjetnički snobizam« i slično; nije sporno da se kod Mimice javlja crta trendovske pretencioznosti, da su mu filmovi ponekad poprilično opterećeni poručivalačkim ekspliciranjem (potonje je karakteristika i Ante Babaje), pokatkad je prisutna i ideologiziranost, međutim to nipošto nije dominantna njegova djela, nego u najgorem slučaju drugi-treći plan, a zapravo margina. Vatroslav Mimica unio je prijeko potrebnu kreativnu ambicioznost u hrvatski film, a to je ono što je potonjem bilo jako potrebno. Da je u hrvatskoj kinematografiji posljednjeg desetljeća bilo podjednako ambicioznih sljedbenika njegovih modernističkih i žanrovskih tekovina, njegove visoke vizualne kulture, njegovih etnografskih i 'prirodoslovnih' sklonosti imali bi daleko kreativnije slikopisno stanje i bolje raspoloženje. Uostalom, nije mali broj naših kritičara koje je na ovogodišnjoj Puli impresionirao film Lukasa Nole *Nebo, sateliti*; u vezi s njim izgovarala se čak i riječ remek-djelo. Jedina hrvatska igranofilmska tradicija u koju se *Nebo, sateliti* može smjestiti jest tradicija Vatroslava Mimice. Time je mnogo toga rečeno i o Mimici i o hrvatskom filmu. Opus Vatroslava Mimice nije samo vrijedna prošlost, nego i jedan od orijentira za budućnost hrvatskog filma.

Filmografija Vatroslava Mimice

1952.-1981.

1952.

U OLUJI / HR, Jadran film : 1952. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Boris Papandopulo. — sgf. Vladimir Tadej. — ul. Mia Oremović, Dragomir Felba, Antun Nalis, Dragica Malić, Asja Đurđević, Veljko Bulajić — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.322 m

1953.

BRIGA O LJUDIMA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 116 m

OSAM GODINA POSLUJE RATA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 98 m

OSLOBOĐENE SNAGE / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Jure Ruljančić, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 120 m

ZASLUGE KARDINALA STEPINCA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Vatroslav Mimica, Katić Milan, r. Vatroslav Mimica, Milan Katić. — arhiv. snimci, mt. Blaženka Jenčik. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, opt, 131 m

1954.

POSLIJE DESET GODINA / HR, Jadran film : 1954. — sc. Vatroslav Mimica, Veljko Bulajić, r. Vatroslav Mimica, Veljko Bulajić, Branko Majer, k. Jure Ruljančić, mt. Lida Braniš. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, opt, 210 m

1955.

JUBILEJ GOSPODINA IKLA / HR, Jadran film : 1955. — sc. Vatroslav Mimica, Antun Nalis (prema ideji Tomislava Pecelija), r. Vatroslav Mimica, k. Oktavijan Miletić, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Milo Cipra, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Antun Nalis, Lila Andres, August Cilić, Mila Mosinger, Asja Đurđević, Zvonko Strmac, Nela Eržišnik. — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.041 m

1957.

COWBOY JIMMY / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vjekoslav Kostanjšek, Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek, Boris Kolar. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 370 m

NA LIVADI / HR, Zagreb film, SCF : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Aleksandar Marks, mt. Maja Marković, m. v. — gl. Milko Kelemen, sgf. Ivo Dulčić. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 210 m

PREMIJERA / HR, Zagreb film, SCF : 1957. — sc. Vladimir Tadej, Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Tea Brunšmid, m. v. — gl. Aleksandar Bubanović, Ferdo Bis. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 271 m

STRAŠILO / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Vatroslav Mimica, crt. Ivo Kušanić, ani Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — gl. Vla-

dimir Kraus-Rajterić, sgf. Bogdan Debenjak. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

SUSRET U SNU / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Ivo Kušanić, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Boris Kolar. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 264 m

1958.

HAPPY END / HR, Zagreb film, SCF : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Vatroslav Mimica, crt., Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Bojan Adamić, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

NOCTURNO / HR, Zagreb film, SCF : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Tea Brunšmid. — gl. Dragutin Savin, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 300 m

ROMEI I JULIJA / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Vladimir Tadej, Vatroslav Mimica, r. Ivo Vrbanić, crt. Borivoj Dvorniković, ani. Vladimir Jutriša, Marija Koletić. — gl. Dragutin Savin, sgf. Ismet Voljević. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

SAMAC / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Ivo Vrbanić, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Marija Koletić. — gl. Kurt Grieder, sgf. Sablić Rudolf. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 338 m

1959.

DJEVOJKI ZA SVE / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Aleksandar Marks, mt. Anđelko Klobučar, mv. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, 293 m

INSPEKTOR SE VRATIO KUĆI / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Kurt Grieder, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 314 m

JAJE / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Anđelko Klobučar, Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, 294 m

KOD FOTOGRAFA / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 253 m

LUDO SRCE / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Anđelko Klobučar. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 274 m

1960.

TOČNO U PONOĆ / HR, Zagreb film, SCF : 1960. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Mladen Feman, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Živan Cvitković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Bogdan Debenjak. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, —, 255 m

PROLJETNI ZVUCI / HR, Zagreb film : 1960. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vladimir Jutriša, Aleksandar Marks, crt. Vladimir Jutriša, ani. Aleksandar Marks, mt. Anđel-

ko Klobučar. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 294 m

1961.

SOLIMANO IL CONQUISTADORE / TVRĐAVA SAMOGRAD / IT : 1961. — sc. Mario Ciano, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica. — ul. Giuseppe Addobbati, Silvio Bagolini, Raf Baldassarre, Alberto Farnese, Loris Gizzi, Evi Maltagliati, Luciano Marin, Stane Potokar. — igr, dgm, col

1962.

101 ŽENA TONY CANTAREA / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Mladen Feman, crt., ani. Branislav Nemeth, mt. Živan Cvitković, m. v. — gl. Davor Kajfeš, sgf. Srđan Matić. — ani, ktm. — 35 mm, col, 218 m

KOSTUR POSTAVLJA ZAMKU / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Ivo Vrbanić, crt., ani. Zlatko Grgić, mt. Živan Cvitković, m. v. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Ismet Voljevica. — ani, ktm. — 35 mm, col, 210 m

LJEPOTICA JADRANA / HR, Zagreb film, SDF : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, Mladen Feman, r. Mladen Feman, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Ivančević. — gl. Davor Kajfeš. — dok, ktm. — 35 mm, col, opt, 421 m

MALA KRONIKA : EVERYDAY CHRONICLE / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, Zvonimir Berković, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Živan Cvitković, sgf. Mladen Pejaković. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 292 m

PERPETUUM MOBILE LTD / HR, Zagreb film, SCF : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt., ani. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, mt. zvuka Anđelko Klobučar, (sgf. Zvonimir Lončarić). — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 123 m

TELEFON / HR, Atelier I, Zagreb : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Boško Petrović. — ul. Vanja Drach. — igr, ktm. — 35 mm, c/b, —, 472 m

1963.

ŽENIDBA GOSPODINA MARCIPANA / HR, Zora film : 1963. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Oktavijan Miletić, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Mladen Pejaković. — ul. Vanja Drach, Relja Bašić, Josip Marotti. — igr, ktm. — 35 mm, col, opt, 302 m

TIFUSARI / HR, Zagreb film, SCF : 1963. — sc. Vatroslav Mimica (prema poemi Jure Kaštelana), r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Branko Sakač, sgf. Aleksandar Marks. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 356 m

OBRAČUN U MUZEJU VOŠTANIH FIGURA / HR, Zagreb film : 1963. — sc. Vatroslav Mimica, r. Josip Duiela, crt., ani. Milan Blažeković, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Stipica Kalogjera, sgf. Rudolf Borošak. — ani, ktm. — 35 mm, col, 197 m

1964.

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE / HR, Jadran film : 1964. — sc. Vatroslav Mimica, Slavko Goldstein, Kruno Quien, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Slobodan Dimitrijević, Mira Srdoč, Janez Vrhovec, Dina Rutić, Pavle Vuisić, Dragomir Felba. — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.593 m

1966.

KROTITELJ DIVLJIH KONJA / HR, Zagreb film : 1966. — sc. Vatroslav Mimica, r., crt. Nedeljko Dragić, ani. Vladimir Jutriša, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 214 m

MUHA / HR, Zagreb film, SCF : 1966. — sc. Vatroslav Mimica, Aleksandar Marks, r. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. zvuka: Tea Brunšmid. — gl. arhivska, sgf. Pavao Štalter. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 228 m

PONEDJELJAK ILI UTORAK / HR, Jadran film : 1966. — sc. Fedor Vidas, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Zvonimir Lončarić. — ul. Slobodan Dimitrijević, Pavle Vuisić, Gizela Huml, Fabijan Šovagović, Sergio Mimica, Rudolf Kukić, Jagoda Kaloper, Zoran Konstantinović, Olivera Vučo, Renata Freiskorn. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.118 m

1967.

KAJA, UBIT ĆU TE / HR, FRZ, Jadran film : 1967. — sc. Vatroslav Mimica, Kruno Quien (prema noveli Krune Quiena), r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Joja Remenar. — gl. arhivska, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Zaim Muzaferija, Uglješa Kojadinović, Antun Nalis, Izet Hajdarhodžić. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.256 m

1969.

DOGADAJ / HR, Jadran film : 1969. — sc. Željko Senečić, Vatroslav Mimica, Kruno Quien (prema motivima pripovijetke A. P. Čehova), r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Majer. — gl. arhivska, sgf. Željko Senečić. — ul. Pavle Vuisić, Sergio Mimica, Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, Neda Spasojević, Fahro Konjhođić, Marina Nemet, Zdenka Heršak, Lena Politeo, Stevo Vujatović. — igr, drama, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.499 m

1970.

ČVOR (NA PUTU) / HR, Adria film : 1970. — sc. Vatroslav Mimica, r., crt., ani. Martin Pintarić. — gl. Tomislav Simović, sgf. Martin Pintarić. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 243 m

HRANJENIK / HR, Jadran film : 1970. — sc. Milan Grgić, r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Majer. — gl. Živan Cvitković, sgf. Željko Senečić. — ul. Fabijan Šovagović, Nikola Angelovski, Zvonimir Črnko, Kruno Valentić, Edo Peročević, Boris Festini, Ilija Ivezic. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.382 m

POZIVNICA / HR, Mozaik film, Zagreb : 1970. — sc. Vatroslav Mimica, r. Branko Ranitović, crt., ani. Stefan Janik, mt. Lidija Jojić. — ani (kolaž), 35 mm, boja, 280 m

1971.

MAKEDONSKI DEL OD PEKLOTO / MK, Vardar film, Skopje : 1971. — sc. Slavko Janevski, Pande Taškovski, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Kiro Bilbilovski, mt. Vangel Čemčev. — gl. arhivska, sgf. Nikola Lazarevski. — ul. Darko Damevski, Pavle Vuisić, Fabijan Šovagović, Milena Dravić, Neda Spasojević, Ilija Milčin, Petre Prlička. — dgm, igr, 35 mm, boja, 2.610 m

VATROGASCI / HR, Adria film Zagreb : 1971. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt., ani. Martin Pintarić, mt. Lidija Jojić. — gl. Tomislav Simović. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 298 m

1975.

SELJAČKA BUNA 1573. / HR, Jadran film, Croatia film : 1975. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Branko Blažina, mt. Vuksan Lukovac. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Veljko Despotović. Ul. Fabijan Šovagović, Velimir Živojinović, Pavle Vuisić, Sergio Mimica, Franjo Majetić, Zdenka Heršak, Marina Nemet, Zvonimir Črnko, Đuro Utješinović, Stojan Arandelović, Boris Festini, Ivica Pajter, Ade, Čejvan. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 3.722 m

1977.

KENTAUR / HR, Adria film : 1977. — sc. Vatroslav Mimica, r. Branko Ranitović, crt. Joža Ladović, ani. Witold Giersz, mt. Lidija Jojić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Witold Giersz. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 264 m

1978.

POSLEDNJI PODVIG DIVERZANTA OBLAKA / HR, Jadran film, Croatia film : 1978. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Božidar Nikolić, mt. Vuksan Luko-

vac. — gl. Marijan Makar, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Pavle Vuisić, Slavica Jukić, Mili Manojlović, Ratko Buljan, Ana Hercigonja, Ivica Pajer, Jagoda Kaloper, Izet Hajdarhodžić. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.664 m

ŽENA BEZ PREDRASUDA / HR, Adria film : 1978. — sc. Vatroslav Mimica (prema A. P. Čehovu), r., crt., ani, sgf. Martin Pintarić. — gl. Tomislav Simović. — ani, 35 mm, boja, 300 m

1981.

BANOVIĆ STRAHINJA / HR, Jadran film, Avala film : 1981. — sc. Aleksandar Petrović, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Branko Ivatović, mt. Vesna Kreber. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Milenko Jeremić. — ul. Franco Nero, Dragan Nikolić, Sanja Vejnović, Gert Fröbe, Rade Šerbedžija, Nikola Angelovski. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.850 m