

NEŠTO JE TRULO U SOCIJALISTIČKOM KOLEKTIVIZMU

Dvije filmske drame Krste Papića
(*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i *Život sa stricem*)
u usporedbi s predlošcima Ive Brešana i Ivana Aralice

Meni se čini da je rad omladine na selu još daleko zaostao. Tu ćete morati pokazati veću inicijativu i napraviti program akcije. /J/er nam odlaze van na rad oni omladinci koji nisu bili obuhvaćeni radom omladinske organizacije, i oni brzo potpadaju pod uticaj raznih negativnih elemenata vani. /.../ Zbog toga je rad na selu veoma važan, pošto sa sela omladina najviše odlazi. Veoma je važno da se njoj objasne pitanja naše svakodnevne prakse i uspjesi koje postižemo.¹

Raskrinkat ćemo mi tebe prid narodnim masama. Pokazat ćemo mi narodu tvoje pravo lice. Nemoj mislit da ćeš nas ti privariti. Dobro smo mi tebe nanjušili. Ti si, druže, satelit jedne kapitalističke sile...

(lik Bukare, *Predstava...*, str. 29)

1. UVOD

Jednako kao u svojim dvama dokumentarnim filmovima – *Halo München* (1967) o masovnom napuštanju Dalmatinske zagore zbog neimaštine te o odlasku na rad u inozemstvo kao i u filmu *Specijalni vlakovi* (1972) u kojem u nizu intervjuja s gastarbajterima na putu u Njemačku razotkriva ekonomske uzroke emigracije – redatelj Krsto Papić i u adaptaciji dvaju djela hrvatske fikcionalne književnosti, jedne drame i jednog romana (1973. i 1988), bavi

¹ Titov razgovor s delegacijom Predsjedništva Saveza socijalističke omladine Jugoslavije u Beogradu 21. svibnja 1975. Usp. Pero Simić / Zvonimir Despot, str. 357.

se nedostacima i glupostima u socijalističkom društvenom uređenju za koje je Josip Broz Tito (Bukara nad Bukarama!) bio slijep i pet godina prije vlastite smrti (vidi gornji citat). Drama Ive Brešana o balkanskoj verziji *Hamleta* u miljeu stupidnosti ruralnog socijalizma očito je imala, barem podsvjesno, status disidentskog djela (ali na sreću bez izvanjskoga disidentskog statusa autora). *Opasne* dijelove svoje ekranizacije Papić je, čini se, u više navrata izbacivao te je trajanje filma u nizu naknadnih rezanja u postupku autocenzure skratio s prvotnih 95 minuta na 82 minute!² Puno manje problema je imao s Araličinim romanom, čiji pripovjedač godine 1987. svjedoči o ublažavanju nekih *tekovina* socijalizma: *Takav razvoj pisac početnice nije bio predvidio. Kao da mu je bilo nedokučivo da će doći vrijeme kad će politikantska emfatičnost ustuknuti pred znanjem i smirenošću. Što je, valja priznati, otvorilo prostor i ovoj priči.* (str. 260) Cilj je ovoga rada prikazati tematske poveznice između ovih dviju filmskih drama Krste Papića vremenski smještenih *svega nekoliko godina poslije oslobođenja* (*Predstava Hamleta...*, str. 33) odnosno pri kraju 1951. godine u Araličinu romanu. Papićeve adaptacije u filmskom mediju kritiziraju socijalistički kolektizam još u vrijeme vladavine socijalističkog poretka u Hrvatskoj, odnosno SFRJ. Istovremeno se želi ukazati na stilske razlike (modernizam *Života sa stricem* vs. postmodernizam *Predstave Hamleta...*) i postupke adaptiranja predložaka za filmske ekranizacije.

2. PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA (1973)

Je li Brešanovo djelo *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* moderni pučki komad, tj. socijalnokritički, *protupučki komad* (Adornov pojam!), koji ne može računati s masovnom publikom zabavnog kazališta iz vremena prije Ödöna von Horvátha,³ autora koji predstavlja najočitiju cezuru u razvoju od zabavnog prema kritičnom pučkom komadu? Ili je ovo rustikalna, intertekstualna groteska, vrsta groteskne tragikomedije? Radi li se o postmodernističkoj artikulaciji pomirenja sa zločinom nedodirljivih članova uže političke elite u nekom fiktivnom selu Dalmatinske zagore nekoliko godina poslije Drugoga svjetskog rata? Je li autor stvorio komad koji funkcionira kao vrtlog nemorala te simpatičnoga pomirenja s njime na svim razinama? Ili je ovo (i) politički teatar u dramskom tekstu, politički teatar koji se poigrava sa Shakespeareovim *Hamletom* i onima koji pokušavaju biti hamletovski i modernistički naivni u traženju pravde i istine. Doduše, zapravo je upitno koliko je ta hamletovska strast istinoljubljivosti i pravednosti uistinu autentična, modernistička. Naime, balkanski Hamlet Joco sam sebe karakterizira kao kukavicu na sljedeći način: *Ja sam skot, ništarija, pas podvijena repa.* (43) *Moj čaća pravedan strada. I ja... ja sam se tute šporka ovom prestavom.* (45) I njega je začarao politički teatar te je ostavio svoga oca na cjedilu, bez prave djelatne sinovske pomoći. Pokušaj otpora gasi i ljubav prema Anđi koja tvrdi: *Ne možeš se s rogatim bosti. /.../ Svome čaći nećeš pomoći, a mene ćeš upropastiti.* (isto) Pobunu mu gasi i učitelj Škunca kada mu savjetuje da pobjegne jer se ne može boriti protiv onoga što se dogodilo i jer se ne može dokazati tko je pravi zločinac: *rulja će uvijek biti na strani svojega predvodnika čopora. A predvodniku će čopora otpor bilo kojeg pojedinca biti tek prilika da dokaže da je takav otpor uvijek iznova uzaludan – jer ima svoje ljude koje plaši i ucjenjuje prijestupima koje im je namjerno progledao kroz prste. Stoga Bukara pun zadovoljstva zbog sudjelovanja*

² Bilo bi definitivno više nego izazovno usporediti prvu verziju u trajanju od 95 minuta, ako još postoji, s onom posljednjom u trajanju od samo 82 minute. Kada i pod čijim pritiscima su nastajali ti zahvati (samo)cenzure?

³ Usp. Schmitz, str. 21-22.

čopora u njegovoj režiji političkog teatra može reći sljedeće: *Bravo, kurvini sinovi! /.../ Sve vas volim ki braću rođenu kad tako lipo predstavljate!* (str. 53) Pojedinaac koji se opire žigosan je kao psihički bolesnik kojem je mjesto u ludnici. Načela određivanja pravde su groteskna: *Ko bude jači, na njegovoj je strani pravda.* (64) Vrhunac manipulacije je u Bukarinu tumačenju samoubojstva lažno optuženoga kao krunskog dokaza njegove krivice: *Eto, drugovi, sad vam je sve jasno... Sad vidite i sami da mi nismo ništa krivi! Pravedan čovik neće se nikad obisiti... A ja se nadam, Joco, da sada i ti vidiš kako stvari stoje... /.../ Skupo, priskupo je platija svoju pogrišku /.../* (str. 67).

Prikazan je svijet seoskih lupeža, selo u kojem vlada izvorna, biološki spontana, vitalna zloba, krvoločni karneval, zasjeda i umorstvo s leđa – i pragmatika svih onih koji također imaju putra na glavi: *Puljo tiho: Pušti, Joco! Dosta je šporkice na svima nama. Šta ćemo se jošte šporkavati? Ionako tvoga ćaću više niko ne može vratiti.* (67) Čemu istina kada se svi mogu napiti, povesti kolo i zapjevati (na početku ipak nešto nevoljko, sa strahom, ali onda sve uvjerljivije i slobodnije) zajedno: *Uživajmo braćo draga, / Neka ide sve dovraga!* Slavi se poredak u kojem su moralne vrijednosti izvrnute naglavačke.⁴

Brešanov komad projicirao je na seljake Dalmatinske zagore, u likove koji odišu elementarnom narodnom mudrošću i strašću biološki nadmoćnog kova ljudi koji pucaju od tjelesnoga zdravlja i seksa, ideologiju socijalističkog kolektivismu u seoskim zadrugama. Sovjetski eksperiment sa svojim zastavama, parolama i sastancima za dizanje socijalističke svijesti proširio se i na Balkanu te ušuljao u duh, mentalitet i rječnik polupismenih i nepismenih seljaka s njihovim milozvučnim psovkaama koje asociraju predjele ispod remena i seksom koji im stalno kaplje iz usta, s njihovim učestalim poštapalicama uzajamnog proklinjanja da im *vrag sriču odnese*, s blasfemičnim poštapalicama sa čudnovatim seksualnim konotacijama.

Primitivnost i glupost preuzele su floskule službenog autoriteta Partije, te se trude ne skrenuti s *linije*, u hijerarhiji biti ispravan u očima pretpostavljenoga druga, ako uopće postoji savjest, ona se preispituje samo na nivou kolektivnog bića. Takvo kolektivno biće se uvijek veseli kada nestaje individualistička disonancija i otpor kolektivnoj gluposti, kao što to odaje replika Bukarina učitelju Škunci: *Takvog te oču! Evo ruke! Sad znam da si naš čovik.* (str. 30) To je svijet ucjenjivanja dojavom *pretpostavljenim drugovima* (str. 28) ako se ne pristaje na naloge. I o takav se soj ljudi *kultura /.../ očešala* (str. 19) u Brešanovoj drami. To je svijet bez samostalnog, individualnog razuma koji vodi čovjekovo biće, te se u dramu uvodi komentator za potrebe publike i tu ulogu preuzima Šimurina, uz sljedeće obrazloženje: *Znaš kako je, ljudi neće razumit prestavu ako im je niko ne bude tumačija. Mi smo ti, brte, ki čuci. Eto, ni ja ne bi zna što sam gleda da mi uni drugovi iz Zagreba nisu cilo vrime tumačili: Ovo ti je, druže, ovako, a ovo jope onako!* (str. 30) On želi biti Hanswurst koji će *zajedno s narodom komentirati ono što se zbiva na sceni.* (str. 61)

U zastavu vladajućeg režima zamata se i zaštićeni kriminalac na položaju upravitelja zadruge i sekretara Mjesnog aktiva Partije, lažni prvoborac koji se priključio partizanima tek u zadnjoj godini rata, Mate Bukarica, koji kao pravi glumac kazališta u politici umješno širi lažni patos vidljiv iz sljedećeg citata: *Kad smo mi mogli cilu borbu iznit na svojim leđima, možemo i tu prestavu.* (str. 17) U njegovoj je srži laž i obrtanje stanja stvari: *Dok sam ja pušku nosija i dok su meci oko mene ki muve letali, tvoj ćaća je guzicu kraj peći grija. I sad bi tija*

⁴ Bobinac (str. 191) ispravno primjećuje: *Nad ličnostima s moralnim integritetom trijumfiraju u Brešana dakle osobe bez ikakve moralne vrijednosti, kriminalni, autoritarni tipovi, i u tome uživaju potporu okoline – seoskog ili malograđanskog kolektiva.*

na milijunima da leži, a ja da lozu brstim. (str. 18) Pitanje između redova teksta glasi: čemu raditi kad se može ukrasti? Uz zločin otuđenja deset milijuna dinara isti čovjek koji se drži za inkarnaciju *narodne vlasti* počinja i zločin prebacivanja krivice na nedužnoga čovjeka te uz pomoć raznoraznih komisija, upravnih odbora, sudstva i milicije, koji su samo točkići u mehanizmu jednopartijske svestlasti, u svojevrsnom montiranom procesu manjih razmjera navodi nedužnoga na samoubojstvo vješanjem u zatvoru. I dok je Brešan možda aludirao na tip smrti Andrije Hebranga, kakav stoji u službenoj verziji, Krsto Papić tu smrt pretvara u samoubojstvo bacanjem pod vlak. Indirektni počinitelj likvidacije bio to Bukara iliti Broz, svejedno je, no Papić nije htio izazvati takve asocijacije u mediju filma. Čovjek koji očito ima podosta zločina na savjesti, ne bavi se vlastitom psihom, nego projicira stanje krivice na svoj okoliš, u svojevrstnoj aktivnoj paranoji spajanja elemenata stvarnosti u zavjeru širih razmjera kojoj se valja suprotstaviti – jer bi se inače strani elementi mogli *infiltrirati u vlastite redove*. Treba se boriti protiv *mračnih sila reakcije*. Tako lik Bukare primjećuje sljedeće: *Vidija sam ga u zadnje vrime nekoliko puta s onim Markanom šta mu je čaća bija ustaša. A i s popom sam ga vidija kako se ništo došaptava.* (str. 35) Krsto Papić nije svoj film (barem u verziji u trajanju od 82 minute) htio opteretiti i ovim elementom partizanskoga stalnog kopanja po potomcima ustaša, elementom emigracije, robijanja, niti je htio uvrstiti četnike iz beskrajno glupe replike lika Mačka: *Ja mislim, drugovi, da je taj šta je napisa toga Amleta surađiva za vrime rata s četnicima!* (str. 29)

Humor ove groteske počiva nadalje i na kulinarnom poigravanju riječima i početnog pretvaranja Hamleta u Omlet (kasnije će biti Amlet), na primitivizmu crijevnih plinova o kojima govori Bukara: *I niki zrak izlazi iz mene i gorika i dolika.* (str. 25) Također, kulinariizam i opijanje postaju sredstvom za potiskivanje grižnje savjeti, ali i simbolom za staleško izdizanje vladajućeg dijela socijalista nad socijalističkim podanicima:

SVI PJEVAJU:

*Žderi, loči, tovi se ki prase,
Meći u se, na se i poda se,
Na grbači potlačene klase,
Sirotinje i narodne mase!
O – ho – hoj! (str. 52)*

Sljedeći je element seks: ženska prsa i debelo meso unose element strasti koja pomućuje razum, suknje se metonimijski pomamljuju, *njojzi ti zagori ispod suknje* (str. 16), valja se i u slami na otvorenome kao i na podu zgrade zadruga. Spolnost je i dobar špijunski mamac upotrijebljen da bi žrtva progovorila ono što misli. Bukara stoga kaže Anđi: *Imaš ti dobar mamac tute otpozadi. Mrdni mu njime dva-tri puta i šmugni vamo, pa ćeš vidjeti kako će on sam za tobom doći.* (str. 36) Potencijalna buduća supruga bez skrupula je pretvorena u špijuna. Međutim, izdajnička manipulacija spolnošću događa se u miljeu s visokim stupnjem ruralnoga seksualnog liberalizma, kojeg i opet zastupa Bukara: *Ajde, curo moja! Ko ti danas koga voli. To su sve šurke babe Jurke. Dođe i ode ki da nije ni bilo.* (str. 36) O raširenosti stereotipa nepostojanja povjerenja među bračnim drugovima govori njegov kompanjon Mačak: *Nema ti u ženi vire. Privarit će te i s reakcijom kad joj dođe škerac.* (str. 14) Konačno, i muško-muški odnosi opterećeni su perversijom: jedan drugom ližu petu, *jedu govna*, i sami su kozji brabonjak, pljuju si u gubicu, mogu si puhati otraga. Seoski učitelj pretvara Shakespeareovog Hamleta u perversnu balkansku varijantu te stavlja u usta ruralnih političara sljedeće karak-

terizacije, kao npr. Puljo: *Kralj ga uvijek do sebeka diže, / Jerbo on mu golo dupe liže...* (str. 38); Škunca pretvara izvornu dilemu *Biti ili ne biti* u sljedeće nadmetavanje sa seksualnim konotacijama: *Ili ću ga ja njemu ili će ga on meni...* (39) *Ili jesam ili ti ga nisam /.../ Nećeš našeg uživati truda, / Neg ćeš isti od labuda muda...* (str. 40), *Guzicom ćeš ti u draču sisti* (42). Bukara je i tu neizravan: *Vidit ćemo ko će kome podrepiti...* (46) Brešan razotkriva pun arsenal muško-muških uvreda i verbalnih sodomiziranja u borbi za hijerarhijsku premoć u odnosu gazda-sluga, u igri svojevrsnog nadmuškivanja tko će kome stati na rep. Vrhunac groteskne inverzije muškosti i analnih konotacija pruža sljedeća scena:

PRVI SELJAK u ženskoj haljini: *Dobar dan! Dobar dan! Ja sam gospodična mački slična!*

DRUGI SELJAK diže mu haljinu: *Gledaj mu noge, sriću mu vrag odnija! Vake nema ni Greta Garbo!*

/.../

ČETVRTI SELJAK bode ga mačem otraga: *Gospodična, šuplja vam je kanta! Triba je malo letovati!* (55)

Svojevrsnu himnu (ne)morala u ruralnoj varijanti socijalizma pjeva Šimurina, dok se vrti kolo svih mještana oko pobjednika Bukare kao barabe i zločinca koji ostaje bez kazne:

Poloči, popišaj, požderi, poseri,

izvuci, navuci, nataknj, oderi,

obrni, navrni, potari, pomuzi,

posrči, uteci, zataji, naguzi.

/.../

Jače, jače, jače, jače,

skini gaće, skini gaće. (str. 70)

Parole kondenzirane u gornjoj poskočici – svojevrsnom izvratnom *trijumfu naroda* – stoje u najvećoj mogućoj suprotnosti s parolom *Prosvjeta narodu*, kojom se svi kite na početku.

Brešanovi rustikalni Dalmatinci igraju se teatra – iako im tek lik Šimurine daje neku prvu (i opet srdačno grotesknu) definiciju tog pojma: *A teatar, drugovi i drugarice, to vam je nika velika kućetina di se svaku večer daje nika predstava, ki u nas tute za narodni praznik.* (str. 13) Ideološke floskule prožimaju i recepciju predstave Hamleta u zagrebačkom kazalištu, kojoj je prisustvovao i Šimurina. No, prava pobjeda nad buržoaskom Engleskom tek slijedi: Shakespeareov Hamlet treba biti izmijenjen po nalogu Bukare: *Pa lipo, brte, popravi kako bog zapovida, da te vas svit tute u selu razumi. Zar tebi nije lipše i, kako bi reka, telegentnije kad se ono u pismi veli: Oj ti mala iz mogega sela...* (str. 27)

Dolazi do ideološke prepravke teksta, individualizam se pretvara u kolektivizam. Onu staru Šekspirovu subjektivističku dilemu učitelj Škunca pretvara u ono što je *naša, balkanska, hajdučka alternativa* (str. 39), uz dodatak sloja ideološkog novogovora novopečene elite u potrazi za političkim neprijateljem. Lik Ofelije postaje Omelija – *naša prava narodna korenika, a ne niko osušeno gospodsko strašilo u očalima.* (str. 39) Ona ne smije ocu krpiti hlače – jer je takav tip aktivnosti tobože simbol privatnog sektora, dok je pređenje vune politički korektno – jer se radi o poslu od *kolektivnog značaja*. Tekst izvornika ima se očistiti od svakog utjecaja *onog starog konzervativca* (str. 42). *Mišolovka* kao drama u Shakespeareovom Hamletu pretvorena je u *demonstraciju radnog naroda protiv diktatorskog monarhističkog*

režima (str. 49). Brešan ovdje uistinu ostvaruje briljantnu performativnost poigravanja sa Shakespeareovim tekstom i stvaranja nove balkanske varijante koja je *work in progress*. Papiću nije preostalno ništa drugo nego da taj genijalni zahvat vjerno prenese u filmski medij.

Lik učitelja Škunce je lik rezonera koji je popustio gluposti: *Ali što se ja tu... Uostalom, zašto ne! Imat ćete to što želite. Samo molim, da se zna. Ja za to ne snosim nikakvu odgovornost!* (str. 28) On odgovara Hamletu Joci Škoki na sljedeći način: *Znam ja bolje od tebe kako izići na kraj s glupošću. Već deset godina se ja s njom rvam i gonim po ovom terenu. Iz pet sela ona me je dosad istjerala, a u ovom šestom postalo mi je jasno da s njom treba živjeti u dobrom sustanstvu.* (str. 30) *Sve može! Što god hoćete – može!* (isto) U postmodernističkom prijevodu na engleski: *Anything goes!* – sve ide, pa i ono nečasno i pogrešno. Poluglasno čita dio Shakespeareova originala u kojem se pojavljuju riječi *mlitavac* i *kukavelj*. No, on je zapravo postmoderni prilagođeni klaun koji želi opstati i preživjeti unatoč gluposti oko sebe. Njegov je stav tipa *keep acting and smiling*. On ima obitelj i teret starosti – teško mu je *plivati protiv bujice*. (str. 48) Utopijska vjera u postojanje pravde ustuknula je u njemu pred distopijskim okruženjem ubilačkog nemoralna. On sam se pretvorio u neutralnog redatelja zadane igre, on je prilagodljivi kameleon, aranžer kaosa koji si život olakšava paradoksalnim intencijama. Nakon što je bio upozorio na Jocu što slijedi ako nastavi s istjerivanjem pravde, ni on mu ne želi pomoći: *Oprosti, Joco... Znaš i sam! Ja se ni u što ne petljam. Mene se to ne tiče.* (str. 68) Zapravo, on jest primjer *autonomne, slobodne ličnosti* (Bobinac, str. 195), ali ona svoju autonomiju čuva rezignacijom i povlačenjem na granice egzistencijalnog preživljavanja.

3. ZAKLJUČAK O EKTRANIZACIJI BREŠANOVOG HAMLETA

I drama i njezina adaptacija kruže takoreći u postmodernističkom mraku socijalističkih ideoloških floskula, u mraku žrtvovanja moralne savjesti molohu kriminalno stečenog profita. Za razliku od Dürrenmattove drame *Posjet stare dame* (*Der Besuch der alten Dame*, 1956) u kojoj obećanje novčane nagrade (jer kapitalizam se uvijek trudi isplatiti odgovarajuću odštetu, novčani iznos koji zaustavlja svako daljnje potraživanje) cijeli jedan kolektiv pretvara u *Judu* koji treba izdati odnosno zažmiriti pred ubojstvom lika Illa, likove Brešanove drame i Papićevog filma pokreće u istom cilju primitivni nagon kolektivne mržnje prema nedužnom pojedincu koji je s više instance proglašen krivim bez mogućnosti neutralne sudske instance, gdje inkasira samo ta viša instanca Bukara, i to krađom kolektivnog dobra – naravno, bez ikakvog izgleda za kaznu (zločin bez kazne!). I Max Frisch bio je zaokupljen problematikom nastanka masovne agresivnosti u liku palikuća u drami *Poštenjak i palikuće* (*Biedermann und die Brandstifter*, 1958). Dok je kod njega prikazan malograđanski sloj i njegovo agresivno razularenje, kod Brešana i Papića imamo u finalu svojevrzni krešendo dirigiranog orgijanja alkoholom, hranom i seksom u ruralnoj sredini. Alkohol, hrana i seks aktiviraju se kao pradaвні mitološki opijati za amputaciju organa za glas savjesti u duši. Ne pojavljuje se nikakvo svjetlo u tami i nema paljenja modernističke svijeće uvida. Nema preuzimanja vlastite moralne odgovornosti za smrt nevinog čovjeka, nema utopističkog, modernističkog, moralističkog protesta.

Kada je riječ o sadržajnim razlikama između predloška i adaptacije, upada u oči da su ostala neuporabljena tri umetka pod naslovom *ČUJE SE RADIO EMISIJA* (str. 20-21, 32-33 i 59-60). Skoro bi se moglo reći da je to šteta. Papić je propustio tematizirati barem u isječcima moćni socijalistički medij radija, propustio je barem ponoviti intermedijalni

iskorak predloška. Propustio je preuzeti i kvalitetne satirične bodlje o inspiriranosti *velikim primjerima heroja socijalističkog rada u kolhozima i sovhozima bratskog Sovjetskog Saveza* (str. 20), o dobrovoljnim radnim akcijama koje su svjedočile o *pravilnom ideološkom djelovanju partijskog rukovodstva* (isto). Glavnu temu drame (otuđenje kolektivne imovine, ekonomske *malverzacije*) nije dovoljno naglasio u kontekstu satirički, uvijek iznova retorički ponavljane borbe *protiv tendencija egoizma, privatizacije, neodgovornog rukovođenja i nebrige u odnosu prema društvenoj imovini* (str. 33), a koje prijete uzeti *toliko maha*. Konačno, bilo bi zanimljivo vidjeti i čuti i u samom filmu kako se ideološka socijalistička kritika u metafikcionalnom pasažu s radio-aparata svojim apsurdnim i *visokoparnim* floskulama okomljuje i protiv izvedaba Shakespeareovog *Hamleta* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (odakle stižu i kostimi za predstavu u Mrduši Donjoj): *U vrijeme velikih i po naš narod sudbonosnih društvenih zbivanja, okupacije, narodnooslobodilačke borbe, izgradnje i obnove, pa temeljite izmjene društvenog sistema, baviti se kazališnim djelima svjetske književnosti /.../ ne znači li to u stanovitom smislu i nemoć jednog kazališta da se uključi u tokove društvenog razvitka /.../* (str. 59)

4. ŽIVOT SA STRICEM (1988)

U ovoj ekranizaciji postoji tendencija uklanjanja svih vidova kritičkih oštrica. Roman shvaćen kao rasprava o stvaranju opravdanja za kolektivno usmjeravanje mržnje na izoliranog pojedinca stvara naslovom u svojoj filmskoj inačici početni dojam da se radilo o nekakvom idiličnom životu nećaka i strica. Međutim, roman s više detalja, a film u naznakama, iznose priču o nećakovu proklinjanju strica i udaljenju iz vlastitog života koje je potrajalo čak trideset šest godina: od 1951. do 1987. Kajanje potiče strica da izdaleka, kao partijski moćnik, štiti svog nećaka koji gradi karijeru sveučilišnog profesora sociologije. Taj reformirani socijalist i intelektualac je moralist i čovjek koji je u stanju organizirati rimokatolički pogrebni obred i za vlastita oca kao i za svog strica – unatoč protivljenju *drugova*.

No, nabrojimo i ostale razlike između predloška i ekranizacije. Signifikantna je promjena mjesta radnje: Knin je zamijenjen neimenovanim istarskim gradićem četiri kilometra udaljenim od talijanske granice. Kninski kontekst – preparandija preseljena iz Imotskog, s poprsjem Lovre Montija u blizini kao orijentir, sa Srbima i kućom pristaše dinastije Karađorđevića Nike Novakovića-Longa koji je isposlovao gradnju preparandije za stvaranje širitelja *karađorđevićevskog rojalizma* (98) – zamijenjen je multikulturalnom hrvatsko-slovensko-talijanskom sredinom. Mjesto radnje prešlo je iz sredine koja ima običaj *da se sporovi rješavaju nožem* (str. 11) i da se seks obavlja padanjem *na meko i tvrdo, gdje god bi se našli nasamo* (str. 25) u sredinu u kojoj ima više šakanja i zapadnjačkoga promiskuitetnog seksa i komercijalne golotinje. No, u oba slučaja sa *sisama Tereze Rakvin* (65), ali opet bez prikaza ušljivosti i svrabljivosti u ekranizaciji. U oba slučaja s trgovima nepotizma i familijarnosti sa stričevima i ujacima. Ali i s tragom moralističkog strukturiranja u filmskoj ekranizaciji. Martin je sudjelovao u kamenovanju prethodnog ravnatelja škole koji mu u zatvorskoj sceni pri kraju filma govori da ga je isto snašlo jer ga je i on bio kamenovao kao nedužnog čovjeka: bumerang je na kraju pogodio svoj cilj. Moralizam je naglašen i u kažnjavanju nepotrebnog karikiranja i ismijavanja osoba na nižoj intelektualnoj razini u *Šaljivom kutiću* zidnih novina. Kozar i šaljivdžija završava tragično zbog hibrisa otvorene, grube satire protiv vladajućih polupametnih likova.

Prikazano je vrijeme prevladavanja staljinizma i kremaljske birokracije, vrijeme točkica te prijelaza na tržišne cijene, vrijeme psihološki sugestivnih i pomalo grotesknih parola (npr. *ILI ĆE UŠI POBIJEDITI SOCIJALIZAM, ILI ĆE SOCIJALIZAM POBIJEDITI UŠI*) i borbe protiv tzv. *unutarnjega neprijatelja*, borbe protiv onih koji i nehotice zaborave redovito pljeskati i ustati sa stolice kada to svi ostali rade, borbe protiv grafitu seksualne naravi i sumnjive političke naravi, vrijeme borbe za kolo kao simbol socijalističkog kolektivismu i borbe protiv individualističkih, malograđanskih, dekadentnih plesova kao što su to tango, valcer i sving, protiv nemoralnog plesanja *tijelom uz tijelo i licem uz lice* (59). Prikazano je i vrijeme uzajamnog špijuniranja i tzv. ulančane hijerarhijske radoznalosti: *Počinje odozgo, pa se od karike do karike penje sve do klina o kojem visi lonac*. (198)

U Papićevoj ekranizaciji nema spominjanja izbjeglištva u El Shattu, nema spominjanja organizacije CARE, Glasa Amerike, broda *Travel Star*, Trumanovih jaja i sušene ribe. Ne spominje se velika suša koja je bila pogodila Jugoslaviju. Ne događa se pohod u splitsko kazalište s predstavom Puccinijeve opere *La Bohème*, put brodom do Rijeke i Postojne, put u Zagreb, razgledavanje grada, susret s Tinom Ujevićem koji se gubi odlazeći prema Kamenitim vratima, nema intertekstualnih poigravanja (Vidrićeva pjesma *Dva levita* i pjesma Grigora Viteza *Brazda na ledini*). Nema niti spominjanja rušenja Aleksandra Rankovića 1966. godine. U naznakama se spominju reakcije na prisilan ulazak u zadrugarstvo, ali bez primjera školskog sastavka učenika Mile Babajka koji citira očeve psovke i opiranje transformaciji kapitalističkih odnosa u socijalističke. Ne prema postignućima se ima ocijeniti i naplatiti učinak, nego po vrlo čudnim kriterijima nove socijalističke pedagogije. Tako primjerice učitelj Maglica oponaša Makarenka, koji je nagrađivao trud kod loših učenika, a pametnijima je davao manje ocjene.

U takvu se logiku ne uklapa glavni lik romana i filma Martin Kujundžić, lik mladića koji prihvaća najbitnije od teorija Đilasa, Lenjina, Zihlerla i Kardelja (po pitanju socijalističke poljoprivrede), kojega nazivaju novim Janom Amosom Komenskyjem, koji prije političke eliminacije još uspijeva održati vrlo uspješno predavanje pred ostalim učenicima, i to pod naslovom *PREORIJENTACIJA SELJAČKIH RADNIH MASA NA SOCIJALISTIČKI SEKTOR POLJOPRIVREDE*.⁵ On je žrtva svojih životnih uvjerenja, žrtva kritike socijalističkog uređenja koje je u seljaku vidjelo klasnog neprijatelja, žrtva iskrenosti u korespondenciji sa stricem, koji je kao bivši domobran (nije naznačeno u filmu; u romanu vidimo da je i Nijemac Viler na strani partizana) morao pojačanom ideološkom korektnošću dokazivati svoju partizanstinu, pa i time što je tajno prokazivao nećakovo ideološko *zastranjivanje*. No, najviše od svega Martin Kujundžić je žrtva kolektivnog mobbinga i otvorenog neprijateljstva nastavnika. Čak su se i njegovi prijatelji bojali da *Martin ne izgubi živce i ne pobuni se, jer su znali da njegovo "da, druže nastavnice" ne sadrži u sebi glupu pokornost nego tonu baruta, zasad bez kapsla i fitilja*. (124) On je čovjek koji se ne miri s dvoglavo konstruiranim svijetom koji se sastoji od fasade i pozadine, površne parole i suštine koja je zapravo uvodila diskriminaciju seljačke djece prema djeci iz drugih društvenih staleža. Novi financijsku sustav opisao je kao *nož u leđa*. I kazna koja je uslijedila bila je kazna *koja višestruko nadilazi težinu prijestupa* (240). No, Aralica i to prikazuje kao dio prдавne praksa mržnje prisutne u svim civilizacijama. Prekomjerno kazniti kao primjer za plašenje ostalih – to je recept koji

⁵ U tom smisli je glavni lik Araličinog romana kao i Papićeve adaptacije socijalistički modernist koji vjeruje u poboljšanje stanja u svijetu i koji vjeruje u postojanje istine i čovječnosti, te stoga protestira protiv stanja nepravde.

je socijalizam samo preuzeo iz ranijih vremena. Kao i mješavinu karnevala i križnoga puta u ispraćaju kažnjenika u status rugla i izopćenja.

Da ideolog mržnje može biti i žena, dokazuje prikaz lika Korine Kužine – koja je *naučena i uvjerena da neprijatelj nikada ne spava* (37). Radi se o kćeri iz obitelji krčmara iz Ciste Prove koji je samoinicijativno predložio da njegova privatna krčma postane zadružna. Inače, bila je *dobrano tupa, i to je kod nje bilo najgore* (51), *nije umjela razlučiti bitno od nebitnoga* (52), mučena je bila osjećajem da njoj antipatične osobe nešto mute. Poslušni instrument masovika Maglice u ideološkom i seksualnom smislu, bila je produktivna u montiranju dokaza o unutarnjem neprijatelju. Bila je maestralna redateljica za stvaranje vibracija kolektivne mržnje i atmosfere spremnosti na linč. U završnoj sceni romana (str. 247 i d.) i filma, Korina utjelovljuje biće koje ponovno pali prastaru inkvizicijsku lomaču bezuvjetne eliminacije pojedinca koji se na uklapa u kolektiv zaslijepljen netrpeljivošću, glupošću i mržnjom: *Histerično Korinino pitanje djelovalo je kao bacač plamena. Vatra je zahvatila sva lica i nastalo je očekivanje u tišini: tko će što učiniti da Martin izgori na tom plamenu?* (247) Stvorena je povorka s mješavinom asocijacije karnevala i križnog puta, ismijavanja, kamenovanja i gađanja puškom (u ime oponašanja revolucionarnih uzora). Orkestrirana mržnja u ime ideološke isključivosti postala je sveta, opravdana, legitimna, u funkciji obrane monolitnog sustava i rigidne regulacije svakog aspekta privatnog života.

Svojevrsni *happy end* u ovoj priči omogućilo je nesmrtonosno ranjavanje te isključivanje samo iz svih škola u Hrvatskoj, uz olakotnu okolnost *što nije bio povezan s neprijateljskim elementima i što je pismo pisao stricu u polupijanom stanju* (260). Međutim, taj *sretni* svršetak ima svoj jako gorki prizvuk. Stričeva denuncijacija bila je otponac za kaznu koja je dovela do kobnog ranjavanja. A scena susreta nećaka i strica u bolničkoj sobi u Papićevoj adaptaciji medicinski je naturalistična. *Kastrati mogu biti sjajni ljubavnici* – tako Martina tješi bolnički liječnik u filmu. No, preslaba je to utjeha za čovjeka koji priznaje da je ona jedna ljubavna noć s Martom, noć u kojoj je bio začet njegov sin John, imala više životnog smisla od svih njegovih znanstvenih knjiga. S vremenom je ta životna epizoda preuzela ulogu reguliranja životnog smisla u jednom besmislenom društvenom uređenju i u besmislu socioloških istraživanja. Važan trag te ljubavne afere su fotografije. Pri tome Papić čini još jedan veliki otklon od predloška i scenu iz romana gdje razdragana petorka prijatelja u punom sjaju ide na slikanje te imaju uspomenu iz Postojne od 25. listopada 1951, (navodi se i ime fotografa Cirila Dolničara, usp. str. 125), pretvara u scenu gdje Martin i Marta idu na slikanje moguće i u talijansku zonu Trsta. Martin Kujundžić postaje Clark Gable (s utrpanim briljantinom Rudolfa Valentina, s ručnim satom i kravatom), a Marta postaje Alida Vali. Fotograf se zove Toni, ima samo američke kamere te nudi fiktivne pozadine s prizorima Beča, Venecije, Dubrovnika i Havaja. Socijalizam je dolina smrtno ozbiljnosti i nedostatka humora, a fotograf Toni primjećuje: *Ti Slaveni, oni se ne znaju smijati*.

5. ZAKLJUČAK O ADAPTACIJI ŽIVOT SA STRICOM

Iako je i filmska priča adaptacije Araličina romana još uvijek i priča o kolektivističkom linču nad inteligentnim pojedincem koji prozire nepravdu socijalističkog poretka te biva izložen prastarom mehanizmu projiciranja kolektivne mržnje na žrtveno janje koje treba stravično kazniti za primjer drugima, filmska adaptacija romana pretvara se u svojoj konačnici u film s okvirom za prisjećanje, s retrospektivnom pričom iz perspektive svijesti

uglednoga sveučilišnog profesora kojemu cjelokupna uspješna karijera znači puno manje od jedne ljubavne noći u kojoj je začet njegov sin John, australski pomorski časnik u sadašnjosti filmske fikcije. Okvir za mržnju pretvorio se u život sa stricem koji pred smrt traži oprost i pogreb s rimokatoličkim svećenikom. Drama sukoba između kreativnog individualizma s jedne te kolektivismom kao vida vladavine gluposti u socijalizmu s druge strane, postala je melodramom o pomirbi s Bogom i o povlačenju prokletstva izrečena stricu zbog nesvjesnog poticanja ideološke mržnje i stravične kazne indirektnog kastriranja. Redatelj Krsto Papić koji je već u svojim u uvodu spomenutim dokumentarnim filmovima bio dubinski zavirio u problematiku odlaska u ekonomsku emigraciju, prvenstveno u Njemačku, ovom adaptacijom progovara i o političkoj emigraciji. U ovu ekranizaciju Papić ubacuje impresivnu ljubavnu priču sa sljedećom dilemom između redaka filmske priče: ili sretan život u Australiji (uz preduvjet slušanja ženske intuicije koja osjeća dobru priliku za bijeg u emigraciju), ili kastracija u socijalizmu. Sve u svemu, filmska adaptacija romana *Okvir za mržnju* postala je okvirom za pomirbu i uzajamni oprost i to godinu dana prije rušenja Berlinskog zida, koje je izazvalo lavinu demokratskih promjena te u biti ukinulo postmodernističku tezu o nužnom kruženju u muzeju svih već postojećih mogućnosti uz trpljenje postojećeg stanja s ove ili one strane željezne zavjese.

6. USPOREDBA OBJE ADAPTACIJE

U obje svoje filmske drame, pri čemu je jedna možda lošija od predloška (*Predstava Hamleta...*), a druga pak bolja (*Život sa stricem*), Krsto Papić uspijeva sugestivno predložiti razdoblje socijalističkog kolektivismom u Hrvatskoj sa svim svojim bolnim glupostima, nepravdama i nehumanostima. *Predstava Hamleta...* vjerno je preuzela postmodernizam Brešanova predloška, dok se u slučaju *Života sa stricem* može govoriti o preuzimanju Araličine inačice modernizma, uz dodatak sentimentalizma i melodrame.⁶ Ako oba djela pokušamo povezati u svojevrсни filmski diptih, zatvoreni se postmodernistički krug nepromjenljivosti kolektivističkoga socijalističkog društvenog poretka rastvara u modernističku linearnost i proboj novih vrijednosti u vidu priznavanja prava na rimokatolički pogreb. (Usp. slike 8 i 9.) Kotač povijesti kao da se je malo pokrenuo nakon razdoblja začaranosti komunističkom ideologijom.

⁶ O postmodernizmu književnosti i filmu, kao i o modernizmu, usp. npr. Uvanović (str. 95-182).

PRIMARNA LITERATURA

Ivan Aralica, *Okvir za mržnju*. Priredio za tisak Zlatko Crnković. Mladost, Zagreb; Svjetlost, Sarajevo 1990.

Ivo Brešan, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj. Ledeno sjeme. Stani malo, Zvonimire*. Tri drame. Znanje, Zagreb 1993.

SEKUNDARNA LITERATURA

Marijan Bobinac, *Ivo Brešan i tradicija hrvatskog pučkog komada*. "Umjetnost riječi", XXXVII, 3-4, 1993, str. 183-209.

Thomas Schmitz, *Das Volksstück*. Metzler, Stuttgart 1990.

Pero Simić / Zvonimir Despot, *Tito. Strogo povjerljivo. Arhivski dokumenti*. Večernji posebni proizvodi, Zagreb 2010.

Željko Uvanović /koautori: Snježana Opačak, Robert Stam i Phyllis Zatlin/, *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Ogranak Matice hrvatske, Osijek 2008. (ovdje poglavlje Željka Uvanovića pod naslovom *Postmodernistička poetika u književnosti i filmu*)

FILMOGRAFIJA

Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja (1973)

Trajanje: oko 95 minuta; 85 minuta (različiti izvori); 81 minuta i 50 sekundi (verzija gledana u Hrvatskoj kinoteci Hrvatskoga državnog arhiva 2009)

Tehnika: 35 mm widescreen, boja

Režija: Krsto Papić

Produkcija: Jadran film

Snimatelj: Vjenceslav Orešković

Filmski rod: igrani film

Zemlja proizvodnje: Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (Socijalistička Republika Hrvatska)

Scenarij: Ivo Brešan, Krsto Papić (prema istoimenoj drami Ive Brešana)

Glazba: Đelo Jusić

Montaža: Lida Braniš

Scenografija: Željko Senečić

Kostimografija: Željko Senečić

Uloge: Rade Šerbedžija (Joco / Hamlet), Milena Dravić (Anđa / Ofelija), Krešimir Zidarić (Bukara / kralj), Fabijan Šovagović (učitelj), Izet Hajdarhodžić (Jocin otac), Ljubiša Samardžić (Mačak / Laert), Zdenka Heršak (udovica Mara / kraljica), Zvonko Lepetić (Puljo / Polonije).

Život sa stricem (1988)

Godina proizvodnje: 1988.

Trajanje: 116 minuta

Tehnika: 35 mm widescreen, boja

Režija: Krsto Papić

Produkcija: Urania film, Stassen Productions, Kinematografi Zagreb, Avala film

Snimatelj: Boris Turković

Filmski rod: igrani film

Zemlja proizvodnje: Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (Socijalistička Republika Hrvatska i Socijalistička Republika Srbija) / Sjedinjene Američke Države

Scenarij: Ivan Aralica, Krsto Papić (prema Araličinu romanu *Okvir za mržnju*)

Glazba: Branislav Živanović

Montaža: Robert Lisjak

Scenografija: Tihomir Piletić

Kostimografija: Jasna Novak

Uloge: Davor Janjić (Martin Kujundžić), Alma Prica (Marta), Miodrag Krivokapić (Stjepan), Branislav Lečić (učitelj), Anica Dobra (učenica – učiteljeva ljubavnica), Ivo Gregurević, Radko Polić (sredovječni Martin), Ksenija Pajić (Veronika), Fabijan Šovagović (Martinov djed), Mustafa Nadarević, Filip Šovagović, Dejan Aćimović i drugi.