

## KOJIH SE FILMOVA SJEĆA ARSEN DEDIĆ?

*Bruno Kragić*

U svojim pjesmama i fragmentima Arsen Dedić poimence spominje filmove *Netrpeljivost*, *Nosferatu*, *Plavi anđeo*, *Noćni posjetitelji* (pod izvornim naslovom *Les visiteurs du soir*), *Ministarstvo straha*, *Dama iz Šangaja*, *Čovjek bez zvijezde*, *Plakat ću sutra*, *Moderato cantabile*, *Licem u lice* (u istoimenim pjesmama), *Zmajevu sjeme*, *Gilda* (oba u pjesmi »Original Soundtrack«, a prvi i u »Zatvoreno posljednje šibensko kino«), *Treći čovjek* (u pjesmi »Dama iz Šangaja«), *Cesta* (pod izvornim naslovom *La strada*, u pjesmi »Čovjek bez zvijezde«), *Most na rijeci Kwai* (u pjesmi »Pjesma zatočenika ili Pjesma za povratak tvoj«), *Psycho* (u pjesmi »Vježbajte s nama«), *Ples na kiši* (u pjesmi »Dva ljubljanska dana«), *Pepeo i dijamant* (u pjesmi »Cybulski«), *Muka Isukrstova*, *Sin puka*, *Podvig obavještajca*, *Timur i njegova četa*, *Tahir i Zuhra*, *Treći udar* (sve u »Zatvoreno posljednje šibensko kino«), *Kum I* (u »Kino dvadeseti april /danas Odeon/«), *Put nade*, *Ekstaza* (u »Kino Tesla«), *Posljednja volja* (u »Kino Šibenik«)<sup>1</sup>, te, kao skupni pojam, filmove Antonionija, Berg-

---

<sup>1</sup> *Netrpeljivost* (Intolerance, Dawid Wark Griffith, 1916.), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.), *Plavi anđeo* (Der Blaue Engel, Joseph von Sternberg, 1930.), *Noćni posjetitelji* (*Les visiteurs du soir*, Marcel Carné, 1942.), *Ministarstvo*

mana i novog vala (u pjesmi »Provincijsko kino«).<sup>2</sup> Mogla bi se ubrojiti tu i *Nježna koža* François Truffauta, koja se spominje u pjesmi »Lakše sam se odvikao«, ne kao naslov već kao pojam koji se međutim izravno dovodi u vezu s redateljem istoimena filma. Isto se tako i više spomenutih

---

*straha* (Ministry of Fear, Fritz Lang, 1943.), *Dama iz Šangaja* (Lady from Shanghai, Orson Welles, 1948.), *Čovjek bez zvijezde* (Man without a Star, King Vidor, 1955.), *Plakat ću sutra* (I'll Cry Tomorrow, Daniel Mann, 1955.), *Moderato cantabile* (Peter Brook, 1960.), *Licem u lice* (Ansikte mot ansikte, Ingmar Bergman, 1976.), *Zmajevno sjeme* (Dragon Seed, Harold S. Bucquet i Jack Conway, 1944.), *Gilda* (Charles Vidor, 1946.), *Treći čovjek* (The Third Man, Carol Reed, 1949.), *Cesta* (La strada, Federico Fellini, 1954.), *Most na rijeci Kwai* (The Bridge on the River Kwai, David Lean, 1957.), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960.), *Ples na kiši* (Ples v dežju, Boštjan Hladnik, 1962.), *Pepeo i dijamant* (Popiół i diament, Andrzej Wayda, 1958.), *Muka Isukrstova* (vjerojatno La Passion de Notre Seigneur Jésus Christ, Ferdinand Zecca, 1905.), *Sin puka* (Syn polka, Vasilij Pronin, 1946.), *Podvig obavještajca* (Podvig razvedčika, Boris Barnet, 1947.), *Timur i njegova četa* (Timur i ego komanda, Aleksandr Razumnij, 1940.), *Tahir i Zuhra* (Takhir i Zuhra, Nabi Ganijev, 1945.), *Treći udar* (Tretij udar, Igor Savčenko, 1948.), *Kum 1* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972.), *Put nade* (Il cammino della speranza, Pietro Germi, 1950.), *Ekstaza* (Gustav Machatý, 1933.), *Posljednja volja* (Zoran Sudar, 2001.). Iscrpne filmografije filmova za koje je Arsen Dedić pisao glazbu ili pjesme i koje je u pjesmama spominjao ili na njih aludirao (osim filmova *Muka Isukrstova* i *Pepeo i dijamant*, koji su mu promakli) donosi Daniel Rafaelić u zbirci Dedićevih pjesama o filmu i za film *Kino Sloboda*.

<sup>2</sup> Rafaelić u predgovoru spomenute knjige navodi da: »Arsenov panteon čini trinaest redatelja koji su u pjesmama poimence spomenuti i time *uzdignuti na razinu oltara*: Friedrich Wilhelm Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang, Jean Cocteau, Howard Hughes, Pietro Germi, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, Federico Fellini, Andrej Tarkovsky (!), Louis Buñuel i Orson Welles« (Rafaelić, 11). Rafaelić nastavlja: »Dodamo li tome glumce Emila Janningsa, Marlene Dietrich, Ritu Hayworth, (opet) Orsona Wellesa, Vladimira Visockog, Marinu Vlady i Hedy Lamarr, dobivamo cjelovitiji uvid u Arsenovu celuloidnu religiju...« (ibid.). Rafaelić je ipak zaboravio spomenuti Zbigniewa Cybulskoga i Jamesa Deana. U radu ću se pak osvrnuti samo na one filmove koji su po mom mišljenju semantički iskorišteniji ili se javljaju u onim pjesmama ispunjenije poetske funkcije.

filmova kao takvi mogu razumjeti ponajprije iz konteksta, s obzirom na to da ih Dedić u samom tekstu ne označava takvima, ali ih izravno dovodi u vezi s njihovim režiserima ili glumcima (*Nosferatu*, *Plavi anđeo*, *Dama iz Šangaja*, *Treći čovjek*, *La strada*).<sup>3</sup> Pojedini pak – *Ministarstvo straha*, *Čovjek bez zvijezde*, *Plakat ću sutra*, *Most na rijeci Kwai* i *Moderato cantabile* – potpuno su određeni poznavanjem konteksta, odnosno znanjem da je riječ o naslovima pojedinih filmova, a onda i mogućnošću uspostave analogija tih filmova i samih pjesama u kojima se naslovi spominju ili se pjesme tako naslovljavaju. Onkraj tih naslova, možemo spekulirati ili čak tvrditi da se pjesma »Parobrod Rex« asocijativno odnosi na *Amarcord* (Federico Fellini, 1973.)<sup>4</sup>, koji se imenom ne spominje.

Znači li išta to što se Dedić u svojim pjesmama sjeća upravo tih filmova? Odgovor bi naravno morao biti potvrđan, to nešto znači, ali prije same elaboracije što to znači donosim kratak ekskurs kao tangencijalni uvod u temu izlaganja, obrazloženje same teme, puta od filma općenito do filma i lirike a potom do upravo određenih filmova kao teme određene lirike.

Sama filmska umjetnost naime umjetnost je sjećanja *par excellence*. Filmska je slika prošlost, i to prošlost koja se stalno, mehanički obnavlja. Film koji gledatelj gleda stvar je prošlosti. Gledatelj prisustvuje zbivanju koje se dogodilo (snimljeno je) i ponovno se događa (prikazuje se). Ta

---

<sup>3</sup> A u slučaju *Plavog anđela* referira se i na odnose likova, nalazeći analogije u općoj temi pjesme, kada pjesnik žaleći zbog izgubljene ljubavi razglaba na što bi sve pristao radi povratka te ljubavi, čak i da mu predmet njegova obožavanja »kad bi bio njen / ...radi što Emilu Marlene«.

<sup>4</sup> Rafaelić u filmografiju *opjevanih* filmova uvrštava još nekoliko naslova: Buñuelova *Andaluzijskog psa*, Cocteauovu *Krv pjesnika*, holivudske produkte iz 1930-ih *Mata Hari* i *Povratak Arsena Lupina*, Wellesova *Otela*, Hitchcockov *Držite lopova*, Truffautov *Pucajte na pijanista*, *Princezu od Clèvesa* Jeanna Delannoja, *Nostalgiju* Andreja Tarkovskoga i *Amadeusa* Miloša Formana. Čini mi se da je međutim u njihovim slučajevima, bez obzira na iste ili gotovo iste naslove u nekima (»Arsen Lupin«, »Othello od Arsena Dedića«, »Drž' te lopova«), riječ o upisivanju filmskih asocijacija koje više nisu ovisne ni o kontekstualnim analogijama nego isključivo o zbilji izvan bilo teksta bilo filma.

povratna sprega vremenskog podrijetla filmske slike i njezina djelovanja, odnosno nastanka filmske slike u prošlosti i gledateljske pretpostavke da se slika na ekranu podudara s gledateljevom sadašnjošću iliti, još snažnije, djelovanja filmske identifikacije koja uzrokuje subjektivno vjerovanje da se zbivanje na ekranu odvija u sadašnjosti, dovodi film u analogiju s psihološkim i emocionalnim procesima poput sjećanja i pamćenja. Kao vizualni trag nečega čega više nema, film je inherentno nostalgičan. I zaista, bolja prošlost te umjetnosti niz je djela koja se bave upravo odnosom prema vremenu i specifično protoku vremena, sjećanjem: *Fedora* (Billy Wilder, 1978.), *Hirošima, ljubavi moja* (Alain Resnais, 1959.), *Prošle godine u Marienbadu* (Resnais, 1961.), *Drage zvijezde Velikoga medvjeda* (Luchino Visconti, 1965.), ili nostalgijom kao u emblematski naslovljenoj *Nostalgiji* (Andrej Tarkovski, 1983.), te primjera iz opusa trojice velikih filmskih nostalgičara, Claira (*Šutnja je zlato*, 1947.), Forda (*Kako je zelena bila moja dolina*, 1941.; *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea*, 1962.) i Fellinija (*Osam i pol*, 1963.; *Amarcord*). Ta je tema toliko velika da je morala dotaknuti i hrvatski film, pa je sjećanje postalo tema i forma nekih rijetkih remek-djela naše kinematografije poput filmova *Prometej s otoka Viševice* (1965.) i *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) Vatroslava Mimice.

Izvor pak veze filma i lirike može se naći u postavci da je rod lirike u nekoj čudnovatoj vezi s ironijskim modusom (kako ga definira Northrop Frye), napose u oblicima elegija, tužaljki, pjesama o izgnanstvu, zanezarenosti, pjesama o sjeti, sve do onih o sjeti u njezinu krajnjem obliku duhovnog mrtvila, u kojima je pojedinac toliko izdvojen da svoje postojanje osjeća kao živu smrt, pjesama smirena prisjećanja. Film dakle, kao uzorita umjetnost sjećanja, ali i umjetnost neproblematične asocijativnosti, prislanja uz liriku ili barem uz onaj veliki dio lirike kao roda kojem je temeljni poticaj upravo u ritmu asocijacije, odnosno asocijativnom retoričkom procesu, kaosu paronomazije, zvukovnog veziva, višeznačnog smislovnog veziva te uspomenskog veziva sličnog onomu iz sna, iz čega izranja sprega zvuka i smisla. Ako prihvatimo ovakvu konstataciju, a prihvatiti je

trenutačno moram jer bih inače bio prisiljen završiti tekst, dalje možemo s manje upitnosti utvrditi da se navedene značajke (dijela) lirike mogu više ili manje elegantno primijeniti na stihove Arsena Dedića, pa tako među ostalima i na one njegove stihove koji su nadahnuti pojedinim filmskim djelima ili pak imenima, odnosno pojmovima kao figurama tipa filmova. Naime, Dedićeva lirika u cjelini je lirika naglašene slušne, ritmičke i melodijske komponente pjesme, stoga i što je ona tzv. popularna lirika, umnogome pisana s namjerom uglazbljivanja i recitativnog pjesvnog izvođenja, tako i u opasnosti, karakterističnoj za taj tip poezije, da (asocijativni) ritam potpuno prevlada nad smislom. Također, to je lirika naglašene elegičnosti, barem i napose kada pronalazi poticaj u filmu; njoj bi se, kako je ustvrdio Tonko Maroević, lako mogao pripisati neoromantičarski predznak, ali s verističkim pa i pop-artističkim začinom.<sup>5</sup> Zbog toga ni ne čudi izbor filmova o kojima Dedić pjeva ili ih tek spominje, prisjećajući ih se.

U tom je smislu prilično prikladno da je prva Dedićeva pjesma o filmu, »Moderato cantabile«, nastala 1964., nadahnuta istoimenim filmom Petera Brooka prema scenariju Marguerite Duras. Prikladno naime, jer je rečena ljubavna melodrama usmjerena onkraj opće teme nemoguće ljubavi udane žene i mladića, na vraćanje izgubljenoga koje postoji isključivo i samo u sjećanju. Stil filma, negdje na razmeđu modernizma lijeve obale Seine koji su tada u radikalnijim formama izražavali Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet, kao i scenaristica Duras, i tradicije klasičnoga francuskog filma ljubavne tematike utjelovljene najslavnije u remek-djelima poetskoga realizma Marcela Carnéa i Jacquesa Préverta, stil je naglašenih igara svjetla i sjene, naglašene uporabe sjene općenito, stil gotovo impresionističke estetike, u kojem je ugođaj jesenske melankolije s polutotalima pustih ulica i ispražnjenih interijera, što je u filmu doseglo stupanj konvencije za izražavanje elegičnih, melankoličnih i sjetnih stanja, osjećaja i raspoloženja. Pjesma »Moderato cantabile« naslanja se na tako opisan

---

<sup>5</sup> Maroević, 393.

film, gdje početni i završni stihovi »rijeka donosi jesen / dugo umire grad / i u nama toliko ljeta«, odnosno »duga očajna kiša / magla zastire zrak« prizivaju svojom naglašenom opisnošću upravo kadrove filma, kao što stihovi daljih triju strofa (»reci da li ćeš noćas / moći ostavit sve / svoju kuću, navike, ljude / i poći a ne znati gdje«) prizivaju samu fabulu filma.

Ako prihvatimo postavku, negdje s početka ovog teksta, da je i pjesma »Parobrod Rex« nadahnuta filmom, i to konkretno Fellinijevim *Amarcordom* (koji se poimence ne spominje), možemo još konkretnije ustvrditi da se spomenuta pjesma referira na sekvencu dočeka i promatranja luksuznoga preookeanskog putničkog parobroda, retorički vrhunac klizanja u oniričko u spomenutom filmu. Nakon što u prvom stihu izravno uvodi temu sjećanja (»prvi put sam ovu priču čuo kad sam bio dijete«), specifično udvostručivši memoaristički impuls (iako zbiljski Dedić naime fizički nije bio dijete u vremenu premijere *Amarcorda*, ali je mogao, kao i autor filma Fellini, biti dijete u vremenu priče filma), Dedić dalje podsjećanje na film kao mogući izvor pjesme izražava u smislu sjećanja općenito, kao proces gotovo nehotičnog, iracionalnog naviranja uspomena pa je asocijativnost slika ovdje dominantna, uspostavljajući tako konvergentnu paralelu s pretpostavljenim filmskim izvorom. *Amarcord* je naime jedan od vrhunaca Fellinijeve sklonosti mozaičnoj dramaturgiji i fragmentarnoj narativnoj strukturi, oslonjenima na asocijativne veze i temelje te oniričke slike u elaboriranoj mizansceni. Još i više no u slučaju »Moderato cantabile«, pojedini stihovi ove pjesme djeluju kao opis kadrova iz filma (»isplovit će bijela prova iz kanala i iz tame / tako plove fini ljudi tako plove fine dame«), napose i u gradnji same pjesme, koja se, paralelno s izrazitijim naslanjanjem na korijene lirskog *opsisa* u rimovanjima (samih stihova u prvim dvjema strofama između kojih se ponavlja pjevni refren, a potom završetcima osmoga i posljednjeg, šesnaestog sloga u stihovima posljednje strofe), poput spomenute sekvence filma, kreće od sveobuhvatne sjetno-sentimentalne nostalgije preko balansiranja nostalgije blagom ironijom u dvosmislenostima i nestalnostima (»restorane i kabine sve odnese svjetlo

danje») do otkrivanja ironijske vizije i obrtaja nostalgije («to predanje i sad živi čekaju ga još na rivi / nadaju se toj sireni ostavljeni izgubljeni / ali broda niotkuda sve je samo želja luda / samo plovi crnom vodom moja čežnja za slobodom«).

Pa, ako je sjećanje na »Moderato cantabile« vrhunac Dedićeva sjećanja na filmove iz vlastite mladosti, koja se poklopila s prodorom filmskog modernizma, a ako nadahnuće *Amarcordom* postaje nekovrsni dijalog s nostalgijom, poseban kompleks tvori nabranje naslova u tekstovima otvoreno autobiografskih referencija i posljedično izrazite impregniranosti ugođajem nostalgije a i osjećajem melankolije: »Provincijsko kino«, »Zatvoreno posljednje šibensko kino«, »Kino dvadeseti april (danas Odeon)« i »Kino Tesla«. Među njima, jedino bi prvospomenuti tekst mogao zaslužiti status pjesme, s obzirom na to da uspostavlja relativno pravilan ritam te ga podupire i rimom, dok su ostala tri naslova prozni zapisi sporadično ritmizirajuće proze. Nabranje filmskih naslova ima u njima naglašenu referencijalnu funkciju prema pjesnikovoj zbiljskoj prošlosti pa »Zatvoreno posljednje šibensko kino« spominje filmove koje je gledala njegova majka (svega dva): *Muku Isukrstovu* i *Zmajevu sjeme* (inače jedini filmski naslov koji Dedić spominje dvaput<sup>6</sup>), kao izraz obiteljskog sjećanja, a potom i filmove koje je on sam gledao kao dječak, ruske pustolovne i ratne filmove prikazivane u drugoj polovici 1940-ih. »Provincijsko kino« bliži se pak prvom kompleksu Dedićeve *filmske* poezije. Iako se može prihvatiti i kao referentna na kina pjesnikove zbiljske mladosti u zbiljskom rodnom gradu, ta pjesma takvu moguću referenciju nadograđuje upućivanjem opet na kompleks filmskog modernizma, dvojice možda u svjetskim razmjerima najreprezentativnijih i najpoznatijih nedvosmisleno modernističkih autora, Bergmana (na čiji će se film *Licem u lice*, inače djelo u kojem junakinji upravo sjećanje postaje izvor frustracije, izravno pozvati kao izvor istoi-

---

<sup>6</sup> Riječ je inače o adaptaciji romana *Pearl Buck*, obiteljskoj melodrami s radnjom koja se odvija u Kini za japanskih osvajanja u Drugom svjetskom ratu.

mene pjesme) i Antonionija, i samih autora koji su se okušavali u temi sjećanja, pisanih malim slovom kao da je riječ o općim pojmovima, što podupire i spomen jedne filmske struje odmah iza njihovih imena, novoga vala, opet kao zbirnog pojma, reprezentativnog fenomena modernizma zvučnoga filma. Pjesma je ujedno izraziti primjer Dedićeve sklonosti ironiji, već od prvih stihova u kojima konstatira da »u provincijskom kinu vrijeme kao da stoji« specifično ironizirajući temu sjećanja, a potom i temu progresa, društvenog i umjetničkog (»i nikad neće stići / do onih jadnih sala / bergman, antonioni / filmovi novog vala«), pa dalje, ponovno filmskim aluzijama i to na figuru koja u okvirima američkog filma može biti ekvivalent novim tendencijama u Europi, barem u pogledu novih junaka, vlastitu ljubavnu prošlost (»i ti si jedne zime / u tami našeg kina / ljubeć divlje mene / ljubila james deana«), naposljetku filma i svijeta općenito kada zaključuje da »u provincijskom kinu / loše filmove daju / tamo i danas pravda / pobjeđuje na kraju«.

Izravno je referentna i pjesma »Cybulski«, u smislu posvete poljskom filmskom glumcu, gdje pjesnik rekreira ugođaj druženja s njim i svojom kasnijom suprugom u trajnom spoju sarkazma i patetike (»Jednoć u Krokodilu / Gabi, ja i Cybulski / pilo se po poljski / pilo se po ruski«... »Čujem da ga je poslije / vlak zgazio / tako je pomno pio / a slabo pazio / Jedan vrhunski glumac / ženskica i muzikant / na mojoj grješnoj duši / Pepeo i dijamant«)<sup>7</sup>.

Pjesma »Original soundtrack« primjer je pak sjećanja na klasični Hollywood, na filmove koji sami ne inkliniraju sjeti ni sjećanju na tematskoj razini, a ni na razini stila (*Zmajevno sjeme*, *Gilda*).<sup>8</sup> Spominjanje tih

---

<sup>7</sup> Posvetnog je naslova i pjesma »za Buñuela«, u kojoj raspoloženi čitatelj može naslutiti asocijacije na poetiku slavnog Španjolca (»jug im nudi dušu / sjever daje tijelo / ti si već shvatila / i znaš što to znači – / povjerenje tijela – / srce ćeš već naći«).

<sup>8</sup> Iznimka je u tom smislu »Plakat ću sutra«, gdje se referira na istoimenu biografski film o glumici Lilian Roth te u pojedinim stihovima na fabulu filma,



filmova postaje ponajprije uvjetovano svjesnim izborom lirskog subjekta u prisjećanju na mladost, na »duge šetnje poslije kina, razgovore o ženama, političke teme, prve čaše vina, prve cigarete, uzdrhtale ljetne večeri«. Spominjani filmovi tu su kao dio individualnog pamćenja, znak vremena, dio slike bolje prošlosti, element tvorbe nostalgije, ali i možda ponajprije kao element samog izraza. Jer, *Zmajevu sjeme* mora biti tu da bi omogućilo političke teme, kao što – da ovu konstataciju proširimo i na ranije spomenute naslove – do onih jadnih sala nikad ne mogu stići nijedni drugi filmovi nego filmovi novog vala.

## LITERATURA

Arsen Dedić: *Kino Sloboda*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2008.

Arsen Dedić: *Stihovi*. Zagreb: Konzor, 1997.

Tonko Marović: »Bratić nadvladao obrtnika. Pjesnički opus Arsena Dedića«. U: Arsen Dedić, *Stihovi*, 1997., str. 389-398.

Daniel Rafaelić: »Arsenov slikopis u stihu i slici«. U: Arsen Dedić, *Kino Sloboda*, str. 9-12.

---

priču o nesretnoj sudbini protagonistice koja ostaje osamljena alkoholičarka (»plakat ću sutra, sada nije čas / u praznoj sobi umorna i sama / ali još večeras moram biti dama«).

## WHAT FILMS DOES ARSEN DEDIĆ REMEMBER?

### *Abstract*

In many of his songs, Arsen Dedić mentions or alludes to specific films. Starting with a connection between film and lyrics, the connection primarily found in their associative rhetoric, and its ties to the memory process, the author analyzes some of Dedić's songs («Moderato cantabile«, «Steamboat Rex«, «Original soundtrack») and their relation towards the films that have inspired them or are mentioned in them. The author establishes that Dedić is most successful when referring to those films which powerfully stress the theme of memory, while through his verses he recreates the mood of a specific film, and describes some of the scenes in great detail. Also, the poet very often uses specific film titles as the tokens of memory of his own youth, as well as some elements that create a mood of nostalgia which is constantly on the verge of irony.