

SAMI U SVIJETU NAHVAO: FILMSKE BIOGRAFIJE DORE PEJAČEVIĆ, SLAVE RAŠKAJ I MARINA DRŽIĆA

Bruno Kragić

Među hrvatskim cjelovečernjim igranim filmovima relativno su rijetki biografski filmovi, odnosno filmovi koji prikazuju likove slavni osoba koje su nekoć živjele i ostavile stanovit trag u povijesti i umjetnosti. Ako se izuzme *Ljeto za sjećanje* (1990.) Bruna Gamulina u kojem je junak aluzivna figura Antuna Gustava Matoša, takvih je biografskih filmova ukupno šest: jedan je biografija razbojnika – *Čaruga* Rajka Grlića iz 1991., jedan izumitelja, *Tajna Nikole Tesle* Krste Papića iz 1980. a četiri umjetnika pa tako oni čine specifičnu distinktivnu skupinu: *Lisinski* (1944.) Oktavijana Miletića koji ćemo dalje zanemariti jer je po riječima Nikice Gilića »platio danak hrvatskom neiskustvu u tvorbi igranog filma« (Gilić, 2005.: 48), te tri filma na koje ću se pobliže usredotočiti: *Kontesa Dora* (1993.) Zvonimira Berkovića, o istoimenoj skladateljici rođenoj 1885. a umrloj 1923.,¹ *100 minuta Slave* (2004.) Dalibora Matanića, o slikarici Slavi Raškaj, rođenoj 1877. a umrloj

¹ *Kontesa Dora* (1993.), boja, 117 minuta, produkcija Hrvatska radiotelevizija/Jadran film, režija i scenarij: Zvonimir Berković, direktor fotografije: Goran Trbuljak, glazba: Dora Pejačević, Igor Kuljerić (obrada), scenografija: Želimir Zagotta, kostimografija: Vanda Ninić, montaža: Maja Rodica-Virag, uloge: Alma Prica (Dora Pejačević), Rade Šerbedžija (Karlo Armano), Ksenija Pajić (Stefi), Zdravka Krstulović (Lilla), Božidar Boban (Hugo Mihalovich), Tonko Lonza (Teodor Pejačević), Sven Lasta, Irina Alfjorova (Sidonija Walhery), Helena Buljan (Didi), Mustafa Nadarević (vozač Tuna), Relja Bašić (Isidor Kršnjavi), Siniša Popović (Markus).

1906.² te *Libertas* (2006.) Veljka Bulajića, o dramatiku i pjesniku Marinu Držiću, rođenom, kako zasad stvari stoje 1508. a umrlome 1567.³

Igrani biografski film kao kategorija uglavnom graniči s povijesnim filmom, jer nastoji opisati i povijesno-društveni okvir u kojem je osoba koju film prikazuje djelovala, može ako je ta osoba bila kakav vojskovođa biti i takozvani povijesni spektakl, pa u oba slučaja važnim postaju scenografske, kostimografske a i osobito kulturološke rekonstrukcije epohe, a gotovo bez iznimke ne samo da dotiču nego i svojim glavnim interesom postavljaju privatni, sentimentalni život junaka zbog čega su ti filmovi gotovo uvijek melodrame, odnosno slijedit će modus romanse, budući da se junaci redovito portretiraju kao iznimne osobnosti, koje su nadmoćne drugim ljudima u stupnju upravo nekom svojom značajkom, koje su a upravo zbog toga često u sukobu s društvom, konvencijama, nerazumijevanjem sredine, vizionarski teže nadići postojeće granice i u tim stremljenjima mogu, iako i ne moraju, biti uspješni; ako nisu uspješni mogu postati i gotovo tragički junaci, usamljenici i skončati neshvaćeni i nepriznati (a to će vizionarstvo opravdati tek budućnost pa će zato o njima snimiti film). Pritom je njihov *hybris* upravo u njihovu talentu, idealističkim težnjama i ponosnom pa i tim težnjama opsjednutom duhu zbog kojih ostaju sami pred obrazima od mojemuče, od papagala, od žvirata, od

² *100 minuta Slave* (2004.), boja, 100 minuta, produkcija Hrvatska radiotelevizija/Fos film/Jadran film, režija: Dalibor Matanić, scenarij: Robert Perišić, direktor fotografije: Branko Linta, glazba: Pavle Miholjević, scenografija: Željka Burić, kostimografija: Ana Savić-Gecan, montaža: Tomislav Pavlic, uloge: Sanja Vejnović (Slava Raškaj), Miki Manojlović (Bela Čikoš Sesija), Darko Rundek (Charles Dubayer), Vili Matula (Rapacki), Krešimir Mikić (Imri), Kruno Šarić (otac), Luka Petrušić (brat), Nada Gačešić Livaković (Majka), Nataša Lušetić (Justina), Maja Anušić (Slava kao djevojčica), Ivana Bolanča (Klara).

³ *Libertas* (2006.), boja, 130 minuta, produkcija: Hrvatska radiotelevizija, režija: Veljko Bulajić, scenarij: Mirko Kovač, Ivo Brešan, Veljko Bulajić, direktor fotografije: Vanja Černjul, Slobodan Trninić, Živko Zalar, glazba: Ennio Morricone, scenografija: Mladen Ožbolt, Franz Prestieri, kostimografija: Željko Nosić, Nina Silobrčić, Franz Prestieri, montaža: Ivana Fumić, uloge: Sven Medvešek (Marin Držić), Sandra Ceccarelli (Deša Zamanja), Žarko Potočnjak (Lukarević), Goran Grgić (Luka), Miše Martinović (Knez), Mladen Vulić (Niko), Vanja Drach (Sabo Bobaljević), Radko Polič (Zamanja), Vlatko Dulić (Mavro Vetranović), Andrea Buscemi (Cosimo de Medici), Livio Badurina (Vlaho Držić), Biserka Ipša (Majka), Ljubomir Kerekeš (Bučinić), Urša Raukar (Lucija), Željko Vukmirica (Bunić), Predrag Vušović (Grbavac).

barbaćepa, ljudima s nogami od čaplje, stasa od žabe, čovuljcima, oslastima i s koze udrenima, tovarima i oslima, ljudima nahvao, sjemenom prokletim, kojijeh nenavidos vlada i nerazum vodi, a koji su u vremenu od kada je umro dobri starac Saturno zavlada li svijetom.⁴

U tom smislu sve troje umjetnika o čijim su životima snimljeni spomenuti filmovi umnogome su prototipski subjekti tako koncipiranih biografija.⁵

Zvonimir Berković je prvu hrvatsku skladateljicu prikazao kao fantazmu koja stalno izmiče. Stoga je zapravo protagonistom filma (barem iako ne samo) u smislu prisutnosti na ekranu postao izmaštani filmski pionir Karlo Armano (prema stvarnoj osobi kabaretskog zabavljača), a naslov, iznevjerivši, konvencije biografskog filma zapravo predstavlja figuru njegove neuhvatljive čežnje. Tako je Dora Pejačević u narativnom smislu postala marginalcem u samoj fabuli, svedena na »lijepu sliku gotovo lišenu unutarnjeg sadržaja« (Radić, 2005).⁶ Ipak, ta se marginalizacija da

⁴ Kao što se da zaključiti iz ovog uvoda, dalje ću u tekstu pojmove nazbilj i nahvao primjenjivati na spomenute filmove, odnosno, specifičnije odnos junaka i okoline u njima u skladu s tumačenjima Lea Košute i Frana Čale po kojima su ljudi nahvao svi nerazumni i lakomi, dakle svi predstavnici društva u kojem vladaju navika, proizvoljni zakon, ritualna vezanost (a ne samo aluzivne figure dubrovačke vlastele kako su najopsežnije tumačili Živko Jeličić i Slobodan Prosperov Novak). Netko interpretatorski dovoljno vješt mogao bi, s obzirom na činjenicu da su junaci filmskih biografija koje su predmet osvrta umjetnici, ove filmove analizirati i u svjetlu drukčijeg tumačenja pojmova. Autor je naime svjestan i alternativnih tumačenja o kojima termin aludira na glumce, a u skladu s metaforom kazališta svijeta. Razjašnjavanje svakako prelazi interese ovog rada kao i kompetencije njegovog autora (kompetencije vezane ponajprije za filmske zvijezde) kao osobe reduciranih kroatističkih i teatroloških znanja. Međutim, ostaje činjenica, utemeljena u tekstu, da količina invective i fantazije u prologu negromanta Dugoga Nosa (u kojem je Držić uporabio pojmove nazbilj i nahvao), ne smješta taj prolog samo u formu menipske satire o čemu se podosta pisalo, već asocira i na poetiku stare komedije, koju Držić inače nije naslijedovao, odnosno sam Dugi Nos pomalo djeluje kao reducirana figura kora koji u svom prologu izgovara izmještenu i aluzivno reduciranu parabazu, odnosno izražava pjesnikova stajališta, kako god ih tumačili. Uostalom, činjenica jest da je sama komedija Dundo Maroje s naglaskom na likovima-preprekama i svijetu iskustva i čudi, u cjelini uklopiva u opću tendenciju komičke ironije, a ne romantičke forme nove komedije.

⁵ To je doduše i naslovni junak spomenutog Papićevog filma, slavni izumitelj, dosljedno prikazan kao pravi čovjek nazbilj u svijetu ljudi nahvao. Osvrt na taj film i Teslin lik u njemu izostao je ponajprije jer autor ovoga teksta preferira neparne brojeve nad parnima.

⁶ Berkovićev je film jedini od tri razmatrana u ovom tekstu kojem su posvećene i analize šire od kritike. Tako ga je Sanja Kovačević razmatrala kao primjer redateljve

i opravdati analogijom s marginalizacijom stvarne Dore Pejačević u umjetničkom smislu, a s druge strane biva kompenzirana prisutnošću Pejačevićeve kroz izvanprizornu glazbu pa nas tako partitura filma izlaže njezinu glazbenom svijetu kasnog romantizma u kakvom je uostalom, a u pomalo banalnom obličju, uobličen i čitav film. Sudbina Dore Pejačević tako nikad ne postaje dokraja tragična, s obzirom da nam skladateljica izmiče, ona i ne može postati tragičnom junakinjom, iako se film privodi kraju njezinom smrću. Pa, iako Pejačevićeva od samog početka biva predstavljena kao idealna figura i u tom smislu može biti smatrana ženom nazbilj, ona i kao takva ostaje tek pojam i slika koja se sporadično javlja u mekom fokusu pod raspršenim osvjetljenjem ili prekrivena velom što bi pak filmu sklon kritik mogao tumačiti kao vizualizaciju ranije spomenute marginalizacije. Svijet nahvao tu se javlja tek sporadično, napose prema kraju, u sceni izvedbe junakinjine simfonije gdje se kao kontrast samoj glazbi čuje izvanprizorni komentar u kojem se verbalno izriječkom spominje da je prepreka njezinoj skladateljskoj karijeri i uspjehu to što je žena i aristokratkinja, pa u obrisima prikaza njezine obitelji gdje ona čudnovato izostaje s obiteljske večere te pri samom finalu u čitanju njezina oporučnog pisma u kojem izriječkom označuje vlastitu obitelj kao glavnu prijateljicu svom osamostaljenju, dakle u nekoj analogiji, kao skupnu figuru ljudi nahvao.⁷

»prosvijećene« patrijarhalnosti utvrdivši da se Dora kao lik konstruira tijekom Armanova prikupljanja informacija o njoj, da je ambivalentni odnos prema vlastitoj ženstvenosti razlog krahu njezine inspiracije, i da se postavljanje Dore uz bok povijesno priznatim umovima iščitava kao persiflaža tradicionalne muške optike ženskog roda (vidi Kovačević, 2000.: 142). Damir Radić je pak, utvrdivši da su Berkovića zanimali svi više od same Dore, prvo ponudio mogućnost tumačenja po kojem je takav redateljjev pristup izraz autorske samosvijesti o vlastitoj nemoći u suočavanju s patrijarhalno diskriminiranom i na povijesnoj sceni posve marginaliziranom umjetnicom, ali se potom ipak priklonio stajalištu da je riječ o lakšem izboru autora koji je pobjegao od stvarne teme filma, analitičkog portreta individualizirane umjetnice (iako mi osobno nije baš jasno kako Radić zna što je stvarna tema Berkovićeva filma, op. B. K.) da bi se infantilno bavio sekundarnim – stvarnim i izmaštanim (muškim) zaslužnicima nacionalne kulture (vidi Radić, 2005.).

⁷ U svojoj analizi filma Kovačević primjećuje da redateljjev patrijarhalni svjetonazor do izraza većinom dolazi u suodnosu Dore i drugih ženskih likova. »I tek se u njihovom suodnosu očituje aktivna poluga patrijarhalnog sustava, njegovo tajno i ubojito oružje – zločin prema ženi počinjuju žene: violinistica Steffi, Dorina prijateljica u ranoj mladosti, iznevjeri njenu ljubav kada na svom nastupu u posljednji trenutak zamijeni note Dorine kompozicije...; druga prijateljica manipulira njenom plahošću prema muškarcima, vežući je za sebe i još više je izolirajući od muškaraca kao moguće konkurencije; najveća, pak,

Ako u *Kontesi Dori* svijet nahvao ostaje tek u obrisima, u filmskom portretu Slave Raškaj, inače u konkretnoj historijskoj situaciji nesumnjivo potlačenije figure, bez aristokratske obiteljske pozadine, uz to i gluhonijeme, naposljetku i duševno oboljele, on biva jasnije pokazan. Film *100 minuta Slave* od samog početka jasno naglašava izdvojenost, neuklopljenost i neuklopljivost Raškajeve,⁸ a isto tako kontinuirano biva prožet slikama ljudi nahvao, pripadnika umjetničkih kružoka, vizualno predočenih krupnim i bližim planovima koji naglašavaju zlobne poglede, i verbaliziranih mediokritetskim iskazima, banalnim frazama i licemjerjem. U jednom trenutku žena Bele Čikoša Sesije, Slavina mentora i ljubavnika,⁹ postaje metaforička figura svijeta nahvao ključna za uzrokovanje junakinjine propasti, što se vizualizira kadrom u kojem ju ona istiskuje iz sredine na sam rub okvira upravo u trenutku Slavina potencijalnog umjetničkog trijumfa koji time osujećuje. Pa dok se taj lik kasnije ipak humanizira, ranije spomenute figure ispraznog pseudoumjetničkog društva doslovno će zagušiti protagonisticu u nizu kratkih kadrova u kojima ju, nakon što su je prethodno ironizirali, poslije uspjeha hvale a potom opet izlažu pritiscima u sve zaglušnijoj kakofoniji rečenica što se preklapaju, pri čemu njihove krupne planove sada mijenjaju detalji usta. U takvom okružju Slavina se samotnjačka pozicija, a ona biva napuštena i od Čikoša koji pod supruginim pritiskom odlazi, dosljedno naglašava i kadriranjem, napose u scenama njezina lutanja ulicama nakon sukoba s majkom gdje je često snimana s leđa kao figura čiji se identitet u srednjim planovima gubi ostajući i bez lica¹⁰ te onima u ranije

neprijateljica joj je majka, izvor traume koja ju udaljuje od suprotnog spola: potplativši nekog mladića da udvara Dori jer nije bila lijepo dijete, da bi ga sama kasnije zavela, majka je pokušava ugurati u patrijarhalni model ženske kompeticije za što bolji status kod muškarca, a on je isključivo ljubavno-reproduktivne naravi...« (Kovačević, 2000.: 142).

⁸ Koja je u tom smislu a za razliku od Dore Pejačević iz Berkovićeve filma, zaista tragički lik i to prve faze tragedije, one u kojoj je središnjem liku dano najveće moguće dostojanstvo nasuprot drugim likovima, u kojoj su junak ili junakinja obično nevini (i mladi), u kojoj je središnja i tipična ličnost oklevetana žena.

⁹ Prikaz ženskog lika i u Matanića je dan iz muške perspektive, kao i u Berkovića, ali kako je primijetio Radić, »u samoj filmskoj jezgri Slava je Čikošu ravnopravna kao protagonist, što se za odnos Berkovićeve Dore i njezina Karla Armana nipošto ne može reći« (Radić, 2005.).

¹⁰ U takvim scenama film podsjeća na jednu drugu filmsku biografiju jedne povijesno marginalne žene koja je život završila potonućem u ludilo, *Priču o Adèle H. (L'histoire de Adèle H.)* François Truffaut (iz 1975.), o mlađoj kćeri Victora Hugoa koja postaje

spomenutu društvu gdje ju kamera vozeći prema naprijed napokon izolira samu u kadru usredotočujući se potom na tugu koju je inače u mnogobrojnim krupnim i bližim planovima poprilično uspješno predočila Sanja Vejnović. I posljednji kadrovi junakinje sada već zatočene u duševnoj bolnici očituju nemogućnost pobjede u svijetu nahvao bez obzira na njezinu iznimnost koju dokazuju i citati slikarskih djela¹¹ tako da film nažalost biva nepotrebno opterećen izravnim, i verbalnim i vizualnim, iskazima autorskog stajališta o komercijalizaciji kulture i umjetnosti.

Dok spomenuta dva filma o ženama smještaju svijet nahvao primarno u obitelj, odnosno svijet kulturne elite, *Libertas* Veljka Bulajića, slobodna transpozicija života Marina Držića, taj svijet prisposobljuju političkoj vlasti Dubrovačke Republike. U tom smislu, *Libertas* je izraziti i otvoreno politički film. Od sunčanih i svijetlih kadrova kazališne predstave pred Kneževim dvorom u Dubrovniku kojima film počinje sve do završetka u sivim nijansama na venecijanskim kanalima, *Libertas* političku temu ima ne samo kao poticaj ili kontekst već i dominantu koja regulira sve ostale komponente djela. Naznačivši već naslovom temeljnu preokupaciju vezom individualne i političke slobode, Bulajić i njegovi koscenaristi Ivo Brešan i Mirko Kovač utemeljili su film na polariziranosti idejnih koncepcija slobode i tiranije te njihovih konkretnih karakternih utjelovljenja, Držića i vlasti konkretizirane napose u liku Luke, cenzora Dubrovačke Republike i njegovih plaćenika. Tako film o čovjeku koji je najzaslužniji za pojmove ljudi nazbilj i ljudi nahvao te pojmove i karakterološki figurira. U tom smislu opozicija dvaju tipova ljudi poprilično je

žrtvom romantične opsesije kao pokušaja uspostave vlastitog identiteta u kojoj uzvišena žrtva u ime ljubavi postaje način oslobođenja od tereta očeve slave i autoriteta. Završni kadrovi usamljenog lika u crnom što lutajući razgovara sam sa sobom mogli su inspirirati Matanića premda ne znam je li Matanić vidio Truffautov film.

¹¹ U vrijeme premijere određeni su kritičari prigovarali da u filmu nema dovoljno slika Raškajeve. Takvi prigovori apsolutno su neutemeljeni pa se treba zapitati nisu li ti kritičari možda prespavali film. Da i u filmu dotad nema nijedne njezine slike (a ima ih, samo možda manje no što bi se očekivalo), završni prizor s postupnim pretvaranjem filmske slike u filmski zapis (takozvani zamrznuti kadar) protagonističine slike *Lopoči iz Botaničkoga vrta* retorički je naglašen i estetički jasno obilježen te u tom smislu vrlo prikladan završetak filmske biografije jedne slikarice (i u smislu mogućih usporedbi filma i slikarstva). Film je inače izazvao poprilične kritičarske kontroverze, napose prigovore da nije riječ o biografiji Slave Raškaj već o ljubavnom filmu u kojem su podjednako važni i Slava Raškaj i Bela Čikoš, međutim takvi su prigovori deplasirani jer nisu upereni protiv samog djela nego njegove navodne ili zahtijevane intencije.

jednostavna. *Libertas* tako temeljno ponavlja pojednostavljene dihotomije iz ranijih Bulajićevih filmova, napose iz politikom itekako obilježenog *Čovjeka kojeg treba ubiti* (1979.), o progresivnom vizionaru i retrogradnim feudalnim elitama. Slika Držića kao književnika koju ovaj film nudi temeljno je ona Držića pjesnika dubrovačke sirotinje i kritičara autokracije, zbog čega naglašeno mjesto dobiva prolog negromanta Dugog Nosa koji u jednom trenutku za izgnanstva u Italiji pokušava izvesti i sam Držić, a koji se u filmu predstavlja kao izraz kritike vlasti pa i poziva na pobunu. Držić je u takvoj impostaciji revolucionarni idealist i čovjek nazbilj *par excellence*, kojem podršku pružaju tek izolirani pojedinci, diskretno nekoliko uglednika (Mavro Vetranović kao svojevrsni mentor, Bobaljević, Zamanja), potom nekoliko pučkih likova među kojima su lik grbavca i simbol puka te plemkinja Deša Zamanja kao protagonistova ljubovica i u kojem je njegovo djelovanje osuđeno na propast. Doduše, film sporadično otkriva i natruhe nehomogenosti suprotstavljenih pozicija, tako u kadrovima kada ostarjeli i pomalo senilni knez naslućuje trajnost Držića kao književnika te u onima suzdržane Dešine reakcije na Držićevo izlaganje dubrovačkog uređenja nakon svrgavanja stare vlasti kao neke vrsti socijalističke utopije, slikovno predočene u završnici filma Držićevom predsmrtnom vizijom ostvarene utopije, idiličnog svijeta nazbilj. Takvi su signali međutim rijetki (pobrojao sam sve) i ostali su nerazrađeni.

U nekoj vjerojatno učitanj liniji koja bi povezala ova tri filma, a da nije primamljiva linija otpisivanja, mogli bi pronaći rast kontekstualizacije umjetničkih sudbina gdje se u *Kontesi Dori* kontekst otkriva kao primarno obiteljski (pa su tim suvišniji prikazi društveno-kulturne pozadine života junakinje), u *100 minuta Slave* on postaje i društveni, odnosno društveno-moralni (nepotrebno a estetski neopravdano otvarajući izravnu analogiju sa suvremenošću) da bi u *Libertasu* bio primarno politički. Na isti način raste i aktivnost junaka od isključivo kontemplativne Dore Pejačević preko znatno aktivnije i u tom smislu kretanjem dinamičnije Slave Raškaj (gdje dinamičnost pokreta ima i svoje opravdanje kompezacije njezine nijemosti) do Marina Držića koji na trenutke postaje gotovo akcijski junak pustolovne romanse. Ova potonja primjedba vjerojatno bi pružila poticaj feminističkim i općenito dekonstrukcijskim usporednim čitanjima tri filma, što potpisnik ovih redaka ostavlja revolucionarnijima od sebe.

LITERATURA

- Nikica Gilić: »Biografski (i autobiografski) film«. *Zapis* (poseban broj), ljeto 2005., str. 43–56.
- Sanja Kovačević: »Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 6(2000.) 22, str. 133–146.
- Damir Radić: »Neshvaćeni ljubavnici«. *Nacional*, 11(2005.) 494 (3. IV.).

ALONE IN THE NAHVAO* WORLD: FILM BIOGRAPHIES OF DORA PEJAČEVIĆ, SLAVA RAŠKAJ AND MARIN DRŽIĆ

S u m m a r y

By starting with a wider interpretation of the terms *nazbilj* people* and *nahvao* people*, where the first are real people and moral heroes, while the others are irrational and greedy, the author analyses the relationship of heroes/artists as *nazbilj* people and their surroundings as a group of *nahvao* people in films *Kontesa Dora* (Countess Dora) (1993) about the composer Dora Pejačević, directed by Zvonimir Berković; *100 minuta slave* (100 minutes of glory) (2004) about the painter Slava Raškaj, directed by Dalibor Matanić and *Libertas* (2006) about the playwright Marin Držić, directed by Veljko Bulajić. At the same time, that relationship, which in every three films ends by the defeat of the main characters and their ambitions, is analyzed through their stories as well as on the plan of visual composition of scenes.

* These are terms for describing two kinds of people that Držić uses in his comedy *Dundo Maroje*. *Nazbilj* people are truthful and honest people, moral heroes, while *nahvao* people are those who are hypocrites, phonies and greedy people.