

HRVATSKA DRAMA NA FILMU

Tomislav Radić

Kad sam prihvatio poziv na ovaj skup, učinio sam to zato što sam želio one koji se bave proučavanjem hrvatske drame potaknuti ne bi li svratili svoju pozornost i na medije filma i televizije. Činilo mi se da će makar i kratak pregled ekranizacije naše dramske književnosti biti dobar poticaj. Brzo sam, međutim, ustanovio kako bi takav pregled bio i previše kratak — za šezdeset sedam godina snimanja filmova, u Hrvatskoj su ekranizirana samo tri dramska teksta. Manje od 2% (1,6%) ukupne filmske proizvodnje igranih filmova. Usuđujem se tvrditi kako bi taj postotak bio još manji kad bi se uzela u obzir i televizijska produkcija. Takvu pretpostavku ne mogu, međutim, potkrijepiti nijednim dokazom, zato što Televizija Zagreb nema apsolutno nikakvih sređenih podataka o tome što je za 28 godina snimila u okviru svoje dramske proizvodnje. Ne zaustavljajući se sad na činjenici da tako moćan producent kakav je Televizija Zagreb nema evidencije svoje dramske proizvodnje, činjenici koja je sama po sebi vrlo indikativna, zadržat ću se u daljnjemu izlaganju samo na hrvatskoj filmskoj proizvodnji.

Znajući da su sve nacionalne kinematografije u pravilu posezale za vlastitom dramskom baštinom, a slušajući istodobno dugogodišnji plač o »križi scenarija«, moram se upitati zašto su onda ekranizirana samo tri dramska teksta. Jesu li za to krivi producenti kojima nedostaje sluha

za ukus publike ili filmski redatelji koji imaju nekakvu neshvatljivu odbojnost prema domaćoj drami? Ili pak razlog moram tražiti na području imanentnih zakonitosti filmskoga medija? Kako inače objasniti to što su u Hrvatskoj snimljeni filmovi poput »Šeki snima, pazi se!«, a nikad nitko nije ni pomislio na ekraniziranje, primjerice, »Kate Kapuralice«.

Tvrđnju kako domaća drama ima publiku, kako je drugim riječima komercijalno zanimljiva, teško je argumentirati zato što nam još nedostaje takav oblik sustavnoga praćenja naše kazališne proizvodnje, koji bi repertoarnu zastupljenost (dakle — komercijalnu vrijednost) domaćeg djela ustanovljavao brojem repriza ili brojem prodanih ulaznica, a ne brojem naslova. Mi, naime, ne možemo ovoga trenutka odgovoriti na pitanje: koji je bio naš najgledaniji kazališni komad u prošloj sezoni. Ni danas ne raspolažemo publikacijom iz koje bismo ovog trenutka mogli ustanoviti koliko je ljudi doista vidjelo Gavellinu režiju Krležine drame »U logoru«. Zato je teško osporiti tvrdnju kako bi domaća dramska proizvodnja bila mnogo zastupljenija u filmskom repertoaru, da zanimanje publike za tu produkciju nije tako slabo — to je, naime, argument koji se najčešće čuo od producenata. Čekajući na to da se »Prolog«, »Mim«, kulturna rubrika nekih dnevnih novina ili tko drugi prihvati takvoga praćenja repertoara, moći ćemo i dalje bez ikakve mogućnosti dokazivanja, tvrditi kako su Držićev »Skup« i »Dundo Maroje«, Freudenbergovi »Graničari«, Mesarićevo »Gospodsko dijete«, Kušanov »Čaruga« ili Šovagovićev »Sokol« — spominjem ovako, bez reda, samo neke naslove — svojim komercijalnim uspjehom i te kako zaslužili zanimanje filmskih proizvođača. Dogodilo se jednom, doduše, da je producent reagirao na zanimanje što ga je publika očitovala za Brešanova »Hamleta iz Mrduše Donje«, te vrlo brzo prikazao filmsku verziju te drame. Ipak, taj jedan jedini primjer ne može smanjiti krivnju što je filmski producenti snose zbog tako maloga broja ekraniziranih domaćih drama.

Braneći se od takve optužbe, producenti bi svakako izjavili kako se oni već od sredine davnih šezdesetih godina uopće ne miješaju u izbor scenarija jer da to rade posebne komisije Fonda za unapređivanje kulturnih djelatnosti, odnosno SIZ-a kinematografije, odnosno RSIZ-a kulture SRH. Članovi komisija prirodno bi prebacili krivnju na one koji šalju scenarije na natječaj, tvrdeći da se komisije bave izborom scenarija a ne njihovim pisanjem. Budući da su u nas pisci scenarija

uvijek, ili gotovo uvijek, filmski redatelji*, mora nam se nametnuti za ključak kako su upravo oni odgovorni za to što je hrvatska kinematografija jedna od rijetkih koje nisu ni pokušale ostvariti kontinuitet kazališnoga i filmskoga uprizorivanja dramske književnosti.

Ne ulazeći sad u razloge te — blago rečeno — ravnodušnosti što su je filmski redatelji očitovali za izvorišta svoje nacionalne kulture, promotrimo djela onih među njima koji su ipak posegnuli za domaćom dramom. Ovdje valja napomenuti da je u prvih nekoliko godina opstojnosti hrvatske kinematografije zanimanje za dramsku književnost bilo izraženo više nego ikada poslije. Od prvih devet filmova prikazanih 1918. i 1919. gotovo polovica je, čini se, snimljena prema dramskim djelima. Ti filmovi, međutim, nisu sačuvani, pa se tako ne može ustanoviti je li igrokaz Gjure Prejca »Tko je mrtav?« doista poslužio ustascenarij filmu »Tko?«. O filmu »Grička vještica«, snimljenu 1920, znamo pak samo to kako je scenarij napisala Marija Jurić Zagorka, pa tako možemo sa sigurnošću pretpostaviti kako je scenarij morao biti predradba autoričine dramatizacije istoimenoga romana, koja je izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu 1916. Kako ni taj film nije sačuvan, a proizvodnja filmova u Hrvatskoj je slijedećih godina gotovo i zamrla, preostaje nam svoju pozornost usmjeriti na pedesete godine — na razdoblje u kojemu se hrvatska kinematografija ustalila kao nacionalna proizvodnja. Tih godina (1957) snimljen je i film »Svoga tela gospodar«, prema scenariju Slavka Kolara. Premda je istoimena Kolareva drama izvedena u tadašnjem Zagrebačkom dramskom kazalištu, nije posrijedi jedan od filmova snimljenih prema kazališnoj drami. To je, naprotiv, primjer koji pokazuje kako su upravo kazališni ljudi imali više vida i sluha za prepoznavanje scenskih mogućnosti nekoga dramskog teksta. Drama »Svoga tela gospodar« nastala je, naime, kao rezultat razgovora što ih je Zvonimir Berković, u ime »Jadran-filma«, vodio sa Slavkom Kolarom, naručujući dramatizaciju pripovijesti »Svoga tela gospodar«. Kad je Kolar svršio scenarij i predao ga naručitelju, producent se počeo nećkati, posumnjao je bio, čini se, u vrijednost teksta. Nestrpljiv zbog odgađanja, autor je svoj tekst ponudio kazalištu. Tek nakon premijere, »Jadran film« je odlučio pristupiti snimanju filma. Sličan slučaj zbio se i petnaestak godina poslije toga. Krležin filmski scenarij »Put u raj« poslužio je kao književni predložak Rado-

* Od 48 filmova koji su snimljeni između 1971. i 1980. u 42 slučaja su redatelji bili autori ili koautori scenarija.

jevićevoj režiji u Hrvatskom narodnom kazalištu. Tako bi ta dva primjera mogla poslužiti i za drugačije, pretpostavljam također vrlo zanimljivo istraživanje koje bi se bavilo utjecajem filma kao medija na kazališnu praksu u našoj sredini.

Prvi film snimljen u Hrvatskoj prema napisanomu dramskom djelu jest »Pustolov pred vratima« iz 1961. To je ujedno i jedna od najplodnijih godina u hrvatskoj filmskoj produkciji: snimljeno je čak devet filmova, od toga šest u proizvodnji »Jadran-filma«, kojemu valja odati priznanje kao producentu koji je proizveo sve filmove zanimljive za ovo istraživanje.

Ne pokušavajući pogađati koji su motivi naveli redatelja Šimu Šimatovića na izbor upravo toga Begovićevog djela, mogu samo ustanoviti kako taj film, kad je prikazan, nije mogao potaknuti nikoga na daljnje posezanje za dramskom književnošću. Trudeći se da od Begovićeve drame, koja je »sva u irednosti a doživljava se kao nadahnuta igra mašte«, učini tzv. realistični film, Šimtović nije uspio ni u jednom ni u drugom. Zanemario je Begovićevu jasnu scensku uputu, prema kojoj isti glumac mora igrati deset uloga, to jest deset raznih obliča smrti, smatrajući vjerojatno da bi takav postupak oduzeo filmu uvjerljivost. Posljedica je bila upravo obratna. Deset raznih glumaca nije nipošto moglo utjeloviti Begovićevu metaforu, te je film izgubio baš onu uvjerljivost kojoj je težio Šimatović. Velika je šteta što taj prvi pokušaj filmske izvedbe nekoga kazališnog djela nije bio uspješniji. Možda ne bi prošlo punih dvanaest godina do dana kad se isti producent upustio u sličan pothvat. Ovaj put bila je riječ o tada vrlo gledanoj predstavi što ju je uprizorio Božidar Violać prema tekstu Ive Brešana »Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja«. Redatelj istoimenog filma Krsto Papić opetovao je, na žalost, Šimatovićevu pogrešku. Ne vjerujući Brešanovoj rečenici, trudeći se da film bude realističan i uvjerljiv — uveo je nove likove i tako nehotice postao neuvjerljiv. Hamlet je dobio živoga oca, pa je gledateljima postalo nejasno zašto se sin bori za sudbinu roditelja koji bi to sasvim dobro mogao učiniti i sam.

I Šimatović i Papić nastavili su u svojim filmovima snimiti što više različitih ambijenata, ne vjerujući u to kako je pravi prostor drame — dramski dijalog. Obojica su množenjem statista u skupnim prizorima, pokušala pružiti svojim filmovima dokumentarnu uvjerljivost, a dogodilo se i jednomu i drugomu da su tako samo pojačali

opisnu stranu dramskoga zbivanja i samim time izgubili upravo ono za čim su težili. Opredjeljujući se vrlo rijetko za krupni plan, i nehotice su robovali kazališnom predlošku, a čestim scenama u eksterijeru, razbijali su komornu narav Begovićeva odnosno Brešanova teksta. Zbog svega toga su i prvi i drugi film pružili povoda onima koji se u nas bave filmskom teorijom ili kritikom, da još jednom ustvrde kako se kazališno djelo ne može uprizoriti na filmu koji se u svima svojim estetskim odrednicama bitno razlikuje od kazališta, te da su filmovi poput Sjoebergove »Gospođice Julije«, Loseyjeva »Za kralja i domovinu«, te Bergmanove »Čarobne frule« kao i sve moguće ekranizacije Shakespearea — samo izuzetak od toga pravila.

Loše ekonomsko stanje i zanimanje za scenarije koji se mogu snimiti s malenom ekipom glumaca na nevelikomu scenskom prostoru, bili su vjerojatno glavnim razlogom što se potkraj sedamdesetih godina »Jadran-film« treći put upustio u ekranizaciju kazališnoga djela. Ovaj put bila je to »Mećava« Pere Budaka, u režiji Antuna Vrdoljaka. Premda je taj film u toku prikazivanja izazvao mnogo manje pozornosti nego prethodna dva, ipak se za njega može reći kako je jedini u kojemu je redatelj uspio filmskim izražajnim sredstvima uprizoriti jedan kazališni tekst, otkrivajući u njemu onaj specifični dramski naboj o kojemu ovisi uspjeh, bez obzira na medij koji je posrijedi. I Vrdoljak je uvodio likove i ambijente kojih nema u Budakovoj drami, ali nije dirao u strukturu dijaloga, a sjajnim snimateljskim radom Tomislava Pintera sačuvao je i cjelovitost scenskoga prostora čak i kad je izlazio u eksterijer. Nastojeći uvjerljivost dramskoga zbivanja postići prvenstveno na razini rečenice, odričući se opisne vizualizacije, Vrdoljak je uspio na filmsko platno prenijeti ono najbolje iz Budakove drame. Ne ulazeći u vrijednosnu ocjenu, mislim da se smije tvrditi kako je upravo takav redateljski postupak svrstao »Mećavu« među nekolicinu filmova što ih povjesničari našeg filma neće moći zaobići.

Time je pregled hrvatskih filmova snimljenih prema kazališnim komadima i okončan: od 182 filma — tri. Od ta tri, po mojemu sudu, samo je jedan koji se može izdvojiti kao djelo relevantno za povijest kulture ovoga prostora.

Tako neveseli zaključak potiče nas, međutim, na razmišljanje koje možda nije nekorisno, možda bi za hrvatsku kinematografiju bilo bolje da je u proteklih pedesetak godina bilo više ovakvih pothvata pa

bili oni i promašaji. Producenti su, prihvaćajući originalne filmske scenarije a kloneći se adaptacija, *de facto* stvarali kinematografiju dramskih debitanata. Svakako da je dobro pružati prilike i početnicima, ali bismo — mi gledatelji — svakako vidjeli više zanimljivih filmova, da je barem dio tih prilika ponuđen iskusnim dramskim autorima, bez obzira na to što su oni ponajprije i ponajviše pisali za kazalište. Gutenberg je tiskao knjige čak i onih pisaca koji nisu ni pomišljali na to kako će ikad biti izmišljen tiskarski stroj.

S druge strane, i ti pisci scenarija su dramski pisci. Možda bi napokon trebalo prihvatiti to da onaj tko u nas proučava dramsku književnost, ne bi smio više zaobići autore kakvi su Zvonimir Berković, Božidar Viočić, Ivo Stivičić ili Kruno Quien, premda nijedan od njih nije nikad doživio izvedbu svojeg dramskog djela u kazalištu.

Između da mislo svjetni umjetničkih vrjednosti arhitekture starih dionatnaskih kazališta. Najčešće se to izražava istaknutim njihovih funkcionalnih nedostataka s današnjeg komparativnog stajališta. Takvo mišljenje izvrsava se zaključom da se modernizira sve i pod svaku cijenu a posljedica je nastajanje objekata ili njihovih najznačajnijih dijelova. Gledalište je najviše ugroženo.

Komparativno je pitanje i zbog nepoznavanja činjenica. Kao primjer može se navesti stihar Eugenio Scamporrini koji je odličan spitalno kazalište poostje smrti Anthonia Nuccara. Mišljenje se da je on anoniman koji je angažiran u takvi radnja da bi se spazilo što se spaziti kaže. Međutim pokazalo se da je E. Scamporrini vrlo čitaviti tajfantski stihar čijom je retrospektivom izlozom otvoren modernu galeriju u Frazu kojem prošlo godina.

Moderni pokret koji je proistao iz arhitekture 18. stoljeća nastao je uglavnom umjetničke vrjednosti te arhitekture. Teorijski podloga stvarana na funkcionalističkom tehnološkom principu i ideološki sadržaja i forme nepovojna je sa ostalo umjetničkih vrjednosti arhitekture kazališta 19. stoljeća što upravo neki i čine. Nije moguće objektivno arhitekturu jedne epohe ocjenjivati na temelju kritičja