

ŽENA IZ PRERIJE, SANDOKAN IZ MEĐIMURJA  
TRAGOVI POPULARNE FILMSKE KULTURE  
U NOVOJ HRVATSKOJ PROZI

*Ivica Matičević*

UDK: 821.163.42-3:791

Suvremena je kulturna svagdašnjica bitno slikocentrična i filmocentrična. Autori nove hrvatske proze, pisci između tridesetih i šezdesetih godina života, odrastali su s popularnom filmskom kulturom, bili su aktivni svjedoci njezina razvoja i rasta, i posve je očekivano da se to, u globalnoj kulturi interferencije i transfera, osjeti i u njihovim djelima. Izbor hrvatskih pripovjedača i njihovih djela u ovome opisu utemeljen je na provokaciji kritičke svijesti, pa su u obzir za interpretaciju odabrana samo ona djela koja zadovoljavaju svojom kultiviranom estetičkom razinom, a dio je te kultiviranosti i parafraziranje filmske kulture, uglavnom holivudske. Mehanizmi preuzimanja filmskih aspekata u literarnim djelima oslanjaju se uglavnom na pojave reminiscencije i analogije, uz mjestimičnu eksplicitnu citatnu vezu.

Ključne riječi: nova hrvatska proza; književnost i film; citatnost; umjetnički transfer; popularna kultura

Posve je jasno da holivudski producenti nisu imali nikakvog izgleda za uspjeh kada su pokušavali nagovoriti novoproglašenoga nobelovca Ivu Andrića da im proda prava na filmsko uprizorenje njegova romana *Gospođica*. Na temelju poznatih i bogatih biografskih podataka o Andrićevu

životu,<sup>1</sup> lako je zaključiti da oni to nisu mogli zbog triju razloga – prvo, Andrića novac nije zanimao, čak je i ukupni iznos Nobelove nagrade od 250.000 švedskih kruna darovao bosanskim knjižnicama; drugo, Andrića nije zanimao publicitet i slava, poznata je njegova karakterna povučенost i bijeg od javnosti; i treće, Andrić nije podnosio prekrajanje svojih radova, eventualno bi dopustio mjestimično skraćivanje, ali kojekakva dopisivanja, »dorađivanje« fabule i dijaloških dionica nikako. Uostalom, govorio je kako on ne razumije filmske scenarije i nijedno svoje prozno djelo ne vidi kao nizanje kojekakvih slika na sceni, kako nijedno njegovo djelo nije za uprizorenje, a zbog toga je i sam u svom višežanrovskom opusu izbjegavao pisati za kazalište. Roman je roman, a drama je drama, i nema se tu što misliti i mijenjati! Pa ipak, nekom čudnom aluzivnom i analoškom sudbinskom igrom, jedan je Andrićev lik zadobio tvarne filmske, upravo holivudske koordinate. Kada u svom bijesu, traumatskoj životnoj povijesti i potrazi za vlastitim emocionalnim izbjavljenjem, usamljeni silnik Mustafa Madžar u istoimenoj noveli pokušava definirati svoj ubilački poriv kao da je posrijedi sveta misija i samonametnuti zavjet o odstranjivanju zla, govoreći o tome kako je previše *gada i prljavštine* na svijetu, time kao da projicira univerzalnu poruku koju će u posve drukčijim društvenim, civilizacijskim i kulturološkim sredinama pokušati ostvariti i ikone holivudskog filma – psihopatski taksist Travis Bickle iz Scorseseova *Taksista* i okorjeli revolveraš i ubojica William Munny iz Eastwoodova *Nepomirljivog*. Čišćenje prljavštine, gada, uklanjanje s ovog svijeta svega onoga što smeta trojici protagonista postala je tako opsesivna univerzalija koja je spojila udaljena i različita povijesna vremena i civilizacijske sredine: tursko razdoblje bosanske povijesti, život na divljem američkom zapadu i urbanu džunglu modernoga kapitalističkog društva.

---

<sup>1</sup> Vidjeti o tome u knjizi *Gospodar priča* Krešimira Nemeca, Školska knjiga, Zagreb, 2016., i tamošnji popis literature o Andrićevu životu i djelu (napose radove M. Karaulca, Lj. Jandrića, R. Vučkovića i dr.).

O vezama književnosti i filma napisane su mnoge knjige i studije, a onda i o fenomenu koji se može opisati kao prelazak književnocentrične kulture u filmocentričnu, ili barem do uspostavljanja kakvog-takvog balansa između dviju sličnih, a onda opet i različitih umjetničkih sfera i praksi. Suvremeno doba, označeno frazom postmoderne, a ona je formalno-sadržajno golema rupa bez dna, može se uvjetno opisati kao vrijeme interferirajuće kulture, može se opisati i fenomenom transpozicije i transfera označitelja i označenoga iz jednoga medija u drugi, s manjim ili većim prijelaznim šavovima, s manjom ili većom vidljivošću uključenosti jednoga u drugome.<sup>2</sup> Tko bi znao gdje su granice i mogućnosti medijskih transfera, i gdje će to sve završiti, u kojem i kakvom nadmediju i hipertekstu, u suigri izraza i sadržaja superznakova?! (Zamišljam tako budući interplanetarni svijet s neizmjenim preskripcijama umjetničkom stvaranju, ili možda upravo kontra toga: sa slobodom spajanja i reduciranja, u onkraj i beskraj, što neće moći opisati niti jedna teorija i nijedan trust humanističkih mozgova. Povratak *Tristramu Shandyju* ili Cervantesovim vjetrenjačama, kako god.)

U okviru popularne kulture od 60-ih godina prošlog stoljeća naovamo, sa SAD-om kao centrom moći, a u skladu s galopirajućim razvojem tehnologije i općom prevlašću slike nad riječju, film nije samo najpopularnija umjetnost – film je postao i najmoćniji medij današnjice, što jasno implicira njegov utjecaj na svakodnevni život.<sup>3</sup> A to nas onda odvodi

---

<sup>2</sup> Olga Burenina, »Književnost – Film – Književnost (o ekranizacijama)«, u: *Transfer. Zbornik radova o transferu u kulturi*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2012., str. 373-386; Željko Uvanović, *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*, Matica hrvatska, Osijek, 2008.

<sup>3</sup> O najvažnijim događajima i fenomenima koji su obilježili američku popularnu kulturu u 60-im i 70-im vidjeti pregledne knjige, primjerice: Sharon Monteith, *American Culture in the 1960s*, Edinburgh University Press, 2008., ili Michael Burgan, *Popular Culture: 1960-1979. From soul and psychedelia to*

do političke i korporacijske moći, do temeljnog utjecaja na oblikovanje javnog mišljenja, do eventualne manipulacije medijskim sredstvima, itd., itd., do kojekavih politoloških, socioloških i psiholoških analiza, tako da i sami, na zaslonima globalističkog smeća, postajemo objekti onih monotonih večernjih TV-emisija u kojima se rašomonski analizira pojedini suvremeni fenomen i u kojima kojekakvi intelektualci mudro vrte prstima i govore uglavnom o smaku svijeta i propasti čovječanstva, što je opet s jedne strane i utjecaj filmskog medija. Itekako: *rašomonski o apokalipsi sada*.

Nego, da mi konačno progovorimo o novoj hrvatskoj prozi koja u jednom dijelu svoga korpusa zrcali utjecaj i fasciniranost filmskim, napose američkim filmskim ikonama, do te mjere da semantika, a napose smisaonost pojedinih i zapaženih djela nove hrvatske proze nije dohvatljiva bez uključenosti toga dominirajućeg izričaja popularne kulture. Ili barem ne bi bila interpretativno dohvatljiva u svojoj punoj zaokruženosti. Autori današnje hrvatske proze, pisci između tridesetih i šezdesetih godina života, uglavnom, odrastali su u popularnoj filmskoj kulturi, bili su aktivni svjedoci njezina razvoja i rasta, i posve je naravno da se to, u globalnoj kulturi interferencije i transfera, u masmedijskoj slici svagdašnjice, manje ili više osjeti i vidi i u njihovim djelima. Danas, kada i najmanje naseljene sredine imaju pristup širokopojasnom internetu teško je ne biti dio sveprožimajuće ili, ako hoćemo baš biti nekako ironični, sveproždiruće tehnološke kulture. Izbor hrvatskih pripovjedača i njihovih djela u ovome opisu utemeljen je na provokaciji moje osobne kritičke svijesti, pa sam u obzir uzeo samo ona djela za koja smatram da u okviru naslovne teme zadovoljavaju i svojom kultiviranom estetičkom razinom, a dio je te

---

*punk and pop art*. Heinemann Library, Chicago, 2013. Kad se govori o teorijskim pristupima u tumačenju fenomena popularne kulture nezaobilazni su radovi Johna Fiskea (*Understanding Popular Culture*, Routledge, London, 1991.), Johna Storeya (*Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Malden et al., 2003) i Dominica Strinati (*An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London, 2004.).

kultiviranosti i parafraziranje filmske kulture, uglavnom američke. Čini mi se kako odabrani autori i njihova djela zrcale onu sposobnost koja bi se mogla pronaći u Eizenštajnovim razmišljanjima o *filmičnom mišljenju*, pa su i ova djela možebitno otvorenija ekranizacijama nego neka druga koja nastaju u isto vrijeme.<sup>4</sup>

A eto, već prvi u opisu, Josip Mlakić, donekle izbjegava svođenje svog filmsko-poetičkog aranžmana i poznavanja filmske umjetnosti na isključivo holivudski obrazac snova. U njegovoj zbirci priča *Mrtve ribe plivaju na leđima* (2011.) provodni je motiv let ždralova iznad malog bosanskohercegovačkog grada nakon posljednjeg rata. Ratna se pustinja, nakon višegodišnjeg širenja i čupanja korijenja, preselila u Mlakićeve ljude, ona im upravlja mislima, utječe na njihovu egzistenciju, određuje njihove postupke, ponašanje, temperament, snove... Nije li već netko jednom napisao da su ratovi rovovi u nama?! Aluzija na određene aspekte ruske ratne drame Mihaila Kalatozova *Ždralovi lete*, u kojem pratimo kako se ratni sukob i trauma reflektiraju u ljudima u pozadini neposrednog sukoba, više je nego jasna, na granici s citatnim odnosom, jer su sivi ždralovi mogući vanjski signali te citatnosti. Citatnost, pak, nije izbjegnuta kada se ubojstvo jednog od uglednih mještana, Profesora, uspoređuje s protagonistom, manijakalnim ubojicom iz filma *Nema zemlje za starce* braće Coen, budući da se Profesor, pasionirani filmofil, ubio na isti način na koji je u grotesknom trileru plaćeni ubojica ubijao svoje naručene mete – pištoljem za svinje. Kao i gledatelji filma, tako i likovi Mlakićeve proze, postavljaju isto pitanje: zašto baš pištolj za svinje, pa se u nekoj vrsti nadmudrivanja i ispraznog kolektivnog sučeljavanja trude odgonetnuti Profesorovu tajnu, tek naposljetku zaključujući kako je to zato što je Profesor bio – čudan. A najčudnije je zapravo to što su svi i zadovoljni tim odgovorom generičkog karaktera. Za shvaćanje poetičkog kôda ove zbirke od iznimne je važnosti i to što se većina novela završava

---

<sup>4</sup> Vidi o tome u O. Burenina, nav. rad.

citatom, aluzijom ili analogijom s nekima od autoru važnih filmova (npr. filmovi o Bruceu Leeju, spomenuti Scorsesejev *Taksist*, pa Hitchcockove *Ptice*, Bergmanov *Sedmi pečat*, horor-filmovi...), dodatno naglašavajući time iracionalnu atmosferičnost i neprikrivenu simboličnost svoje kratke proze, kao da se radi o izmišljenim filmskim pričama, a ne o stvarnim događajima unutar svijeta djela koje su, ironično, ne bez metapoetičkih impulsa, i same oblikovane kao priče.

Distopijski, fantastični i/ili postapokaliptični svjetovi s markiranim izgledom materijalne i duhovne zbilje, nerijetko *wasteland* krajolikom, i društvene i ljudske zajednice koje čine i nastanjuju takav prostor jedno su od tipičnih mjesta popularne američke filmske kulture.<sup>5</sup> Ne treba ni početi nabrajati niz temeljnih i srodnih filmova s različitim žanrovskim i podžanrovskim inačicama, poneki među njima i s visokim umjetničkim dostignućem. Nekoliko je uspješnih djela nove hrvatske proze koja se djelomice napajaju na tome izvoru, uspijevajući na manje ili više aluzivan i analoški način s filmskim svijetom zaokružiti svoju poetičku fizionomiju i privlačnost. Među njima je još jedno Mlakićevo djelo, roman *Planet Friedman* (2012.), zatim roman *Lomljenje vjetra* (2011.) Ede Popovića te dva romana Luke Bekavca, *Drenje* (2011.) i *Viljevo* (2013.). Mlakićev roman crpi iz literarne distopijske tradicije, od Zamjatinova *Mi*, Orwellove *1984.* i Bradburyjeva *Fahrenheita 451* (potonja su dva ekranizirana i kao uspješni filmovi), preko filmskih rastezanja modela s prikazom izoliranih gradova i zona zbog divljanja agresivnih virusa i postapokaliptičnih vizura u kojima se knjige, napose Biblija, smatraju najvećim blagom (spomenut ću ovdje samo film *Book of Eli – Knjiga iskupljenja* braće Hughes iz 2010.).

---

<sup>5</sup> O tome vidjeti: Dave Golder, *Dystopia: Post-Apocalyptic art, fiction, movies & more*, Flame Tree Publishing, London, 2015; Emma Anne Harris, *The Post-Apocalyptic film genre in American culture 1968-2013*, University of Leicester, 2016 (<https://ira.le.ac.uk/bitstream/2381/38758/1/2016HARRISEHPHD.pdf>); *Reel Revelations: Apocalypse and Film*, ur. J. Walliss, L. Quinby, Phoenix Press, Sheffield, 2010.

Manje uspješno od Mlakićeva romana, Popovićevo je djelo trendovski eko-friendly roman, koji netaknutu prirodu velebitskih pašnjaka parolaški priziva kao mjesto neporočnog i iskrenog suživota čovjeka s čovjekom i čovjeka s prirodom, a pritom reminiscira poruke i pouke »prozelenjenih« filmova poput *Avatara* i crtića *Wall-E*, ali i filmske radove koji odlazak u prirodu semantiziraju kao pokušaj pronalaženja i potvrde čovjekove unutarnje ravnoteže, utjehe i snage duhovnoga izlječenja (primjerice, Antonionijev *Zabriskie Point*, Weirov *Paris, Texas*, ili film novijeg datuma, *Divljina* Jean-Marca Valléa... a nije neprimjereno spomenuti i tradiciju westerna s Indijancima kao čuvarima prirode i bijelim doseljenicima-uzurpatorima, dolazak željeznice, nastanak gradova, tiraniju lokalnih veleposjednika, sukobe farmera i stočara itd.). Mlakić na drugoj strani ne rastvara građu u više fabularnih tokova i ne smješta apokalipsu u strogo nacionalne okvire, iako imena pojedinih likova i vladajućih korporacija (Steven Yobs kao najmoćnija osoba na planetu, Jamie Rumsfeld kao operativka iz najveće zaštitarske tvrtke Blue Water, Paula Bolt kao vrhunska atletičarka te Macrosoft, Rodafon, E-Bell, C-Cola...) prizivaju američku aktualnu gospodarsku i tehnološku premoć.

U jednom od najzbuđljivijih kreativnih prostora nove hrvatske proze, u drenjsko-viljevskom svijetu Luke Bekavca, atmosfera kataklizme i neizvjesnosti oko naravi potencijalne opasnosti koja vrebava iz dubina razlokanaog i rastočenog tla, konstrukcija slavonske puste zemlje kao enigmatске alegorijske ploče iz koje odčitavamo aktualnu duhovnu i egzistencijalnu sudbinu Hrvatske i ostatka svijeta, ostvarena je i aluzivnim oslanjanjem na pojedina mjesta stripovske i filmske kulture, a to su, u smislu razorena i ljudima ispražnjena, pustinjskog krajolika Hermannov strip *Jeremiah*, u njegovoj filmskoj inačici serijal Georga Millera *Mad Max*, zatim australski klasik – s magično zavodljivim i iracionalno dimenzioniranim pejzažima egzotične Australije – *Piknik u Hanging Rocku* Petera Weira, te slika džungle – baš zato što je pretrpana raslinjem, postiže sličan efekt kao i pustinjski ogoljeni bridovi – a to je u krajnjem smislu

slika egzistencijalne nepoznanice i straha konradovskog »srca tame« u Coppolinoj *Apokalipsi*, odnosno sirovi reljefi suncem spržene, prašnjave i neplodne prerije s minimumom civilizacije u *Bilo jednom na Divljem Zapadu* Sergia Leonea itd... Usamljenička pozicija istraživačice Marte fragmentarno podsjeća na neshvaćenu i ponešto izgublenu i situacijom zatečenu poručnicu Ripley iz prvog nastavka *Osmog putnika* Ridleya Scotta, s tim da je i porijeklo Martina istraživanog opetovanog šuma nepoznato, a možebitno se radi o signalima, porukama i aktivnostima opasne i razarajuće sile kao što su to bili i sami filmski »slijepi putnici« te postupno narastajuća tjeskobnost i osjećaj nelagode, i u čitatelja i u protagonista, zbog dojma da Martu, profesora Markovića i ostale stanovnike Drenja i okolice promatra Nepoznat Netko, poput mrtvih ili nezemaljskih spodoba iz Amenábarovih i Shyamalanovih horora/trilera *Uljezi* i *Misteriozni znakovi*.

U posebno poglavlje odnosa nove hrvatske proze spram popularne američke filmske kulture spada roman *Adio kauboju* (2010.) Olje Savičević Ivančević, u kojem je intermedijalni transfer poetički premrežio i obilježio znatan dio romana, vidljiv već i u naslovu. Formativni dio zlatnog doba djetinjstva i odrastanja protagonistkinje Dade činili su kaubojski filmovi. Tomu nije smetala ni sjena materijalne oskudice i narušenog očeva zdravlja. Zapravo, u toj su sjeni šerifske metalne zvijezde i ulašteni koltovi revolveraša još jače sjali. Magična je ikonografija *kaubojaca* galvanskom jezom rubila maštu i stvarnost, dopuštala blaženi bijeg u carstvo imaginarnog, pretvarala ružnoću trpkę svakodnevice u »ono malo sjaja« koje je potrebno svakom čovjeku da se bolje osjeća i da barem na tren uspije primiriti i pokoriti izvanjsko ludilo vladajuće primitive, beznađa i nemogućnosti da se živi bolje i sretnije. Vestern-filmovi, u različitim poetičkim fazama i podžanrovima, ovdje s naglaskom na italovesternima, metaforički su lakmus, indikator svijeta heroja, junaka, borbe i velikih poduhvata, ogoljeni predlošci brzopoteznog okidanja/djelovanja pravde i morala. Vesterni su u svojim ukalupljenim poetičkim odrednicama postali avantura odrastanja i sazrijevanja, projekcija idealnog omjera zločina i



kazne, algoritam svladavanja nametnutih prepreka. S kaubojima, plastičnim herojima jednog izumrlog vremena, činilo se da život, ipak, nije nužno negdje drugdje. Ovisnička iluzija bila je surogat tvarne sreće. Željeznička je pruga mogla biti granica dvaju neprijateljskih teritorija, požutjelo ljetno polje beskonačna prerija, a pračke ubojite vinčesterke. Dada ili Ruzinava, žena iz prerije, iz jednog suncem opaljenog i ofucanog istočnog predgrađa mediteranskog grada, progutala je vlastitu prošlost i zaputila se dalje, na zapad, kako bi bila bliže granici vlastita samoodređenja i samosvijesti. Je li upravo Berlin onaj famozni eldorado, kaubojski Mehiko, je li njezin odlazak u grad zaborava, kako se nada junakinja, sudbinski obred inicijacije nakon kojeg će konačno pronaći ono što traži, posve je neizvjesno... i nevažno. Važno je da je tjeskobna slika prošlosti, koja je bjesomučno živjela u sadašnjosti, dovršena bez ostataka i skrivenih upitnika.

Odmotavajući priču o sebi i drugima kroz mišung sadašnjih i prošlih stanja i događaja, a formalnoiskazni dio toga jesu i dijelovi bilježaka iz Dadine bilježnice, odnosno interpolacija pisama i mailova pokojnoga brata Danijela, autorica pažljivo bira i dozira trenutak kada će prestati s takvom pripovjednom strategijom i prebaciti se u drukčiji pripovjedni kôd. To znači koncentrirano voditi priču, jer se ne dopušta lakomisleni izlet u formalno opetovanje. Dozirati znači stvarati, i to autorica dobro razumije i pokazuje. Da se otišlo dalje u supostavljanju i križanju fragmenata iz jedne u drugu vremensku os, priča bi izgubila na zanimljivosti, postala bi monotona i zamorna, a semantička informacija nefunkcionalna i zalihosna. Čekajući da konstrukcijska izmjena *nekada-sada* popuni značenjski agregat željenim sadržajem, da istraga o naravi bratova samoubojstva dođe do mogućeg kraja i dobije obrise dovršenog djela, a to znači konačnog odgovora (u najdužem bloku romana nazvanom *Eastern*), autorica prekida s poosobljenom pričom, i prebacuje se, u trećem pripovjednom licu, na završetak detronizacije i dekonstrukcije vesterna i vestern junaka preko umetanja priče-izvještaja o snimanju špageti-vesterna koje se, zbog primjerenog divljeg krajolika i jeftinije produkcije, smjestilo upravo u njezinu naselju (negdanji heroj

Ned Montgomery sada je čangrizavi i oronuli starac, a snimanje se pretvara u kaos s pucačinom i tragičnim posljedicama u dijelu romana simbolički nazvanom *Western*). Osim što je završila dvoboj s gonetanjem Danijelove sudbine, Ruzinava je sada u prašinu prerije, na užegla polja iznad pruge u Starom Naselju, odbacila i svoje usamljene i patetične filmske heroje. Svijet bez voljenog Danijela više nije isti svijet – to je ujedno i svijet bez kauboja *sa srcem na pravom mjestu*, okamenjeni svijet dinosaura koji priziva tragače za novim prostorom i smislom. Trebalo je krenuti dalje, ne misliti na prošlost, ne živjeti više u prošlosti. U trećem i najkraćem kompozicijskom dijelu, *Adio*, Ruzinava je opet u svojoj priči, pa u početnoj optici ja-pripovjedača iz *Easterna*, zatvara okvir dolaska i odlaska, konačno zaključava svoju potragu te ironično, metapoetički servira da se više niti nema što ispričati, jer joj je – eto – misteriozna gospođa Nula u vlaku za Zagreb/Berlin pokrala bilješke za eventualnu priču. Ruzinava je prerasla jedan i otputila se u drugi, kako se nada, bolji svijet, u *jedan od centara svemira, koji ne možemo prehodati za stotinu dana* i u kojem *ću možda zaboraviti ovo što ostavljam, samu sebe...* Poput usamljenog ali zadovoljnog kauboja koji je upravo uspostavio pravdu u gradu grijeha i sada, zagubljen na horizontu vrelog pijeska Arizone, nastavlja svoju lutalačku sudbinu. *Adio*, Ruzinava, moćna ženo iz prerije! Možda nekada, negdje, sretnes melankoličnog Shanea iz istoimenog vesterna Georga Stevensa.

Ono što dodatno proširuje značenjski opseg ove intrigantne priče jest autoričina povezanost s filmom, ne samo s vesternima, što je očekivano i jasno naznačeno, nego s filmovima redatelja koji nisu izrijeком spomenuti, a čiji se utjecaj itekako osjeti. Ekscentrični, groteskni, začudni, samozatajni, autsajderski likovi brata Danijela, Her Profesora, mame, sestre, Anđela... prizivaju energiju iz Jarmuschevih i Almodóvarovih radova. Posve rubno, i filmova braće Coen i Tima Burtona. Nije posrijedi nikakva konkretna transpozicija jednog filmskog lika ili situacije u prozni kontekst, kao što se ni žanr vesterna ne *prebacuje* u romaneskni kôd (aluzija je jedno, a analogija nešto sasvim drugo), ali je u odrednicama nekih likova i motiva

moguće prepoznati refleksivni poetički premaz spomenutih redateljja. Primjerice, majka podsjeća na luckaste, tabletirane i pomaknute babe iz Almodóvarovih filmskih svjetova; Danijel, Anđelo i Her Profesor, upravo zato jer su emotivno i mentalno *drukčiji* od ostatka svijeta, uz dodatnu seksualnu pozadinu, također su almodovarovski likovi; u olinjaloj i prekuhanjoj pejzažnoj slici Staroga Naselja, u opskurnoj socijali lokalne birtije *Posljednja šansa* vonja atmosfera Jarmuschevih ogoljenih prostora i bizarnih, luzerskih spodoba; prababa u *vičnoj tami* koja želi da joj se pjeva *Ti si rajski cvijet*, posjet šašavog turističkog majmuna, metafora o kutijama u kući kutija – kao da su otisci burtonovske fantazije iz njegova *Bubimira* i *Edwarda Škarorukog*.

Kad se odabere jaka priča i kada se zna kako s njezinom obradom, tada će se pojaviti i jaki likovi koji će se još dugo pamtiti, likovi koji s vremenom postanu simboli određene teme ili fenomena. Kristian Novak u svome trećem i najpopularnijem romanu, *Ciganin, ali najljepši* (2016.), pronalazi i izabire temu »jake priče« koja nije vidljiva i prepoznatljiva u cijeloj Hrvatskoj, ali na prostoru između Drave i Mure to je već dugo opće mjesto, svakodnevna tema koja se neće doskora riješiti – napeti odnos između romske nacionalne manjine i većinskoga hrvatskog stanovništva. Do koje mjere ide ta napetost i što ona može izazvati, barem radi uvida u stvar, dovoljno je preko Googlea i You Tubea zaviriti našim međimurskim susjedima u dvorište, u tamošnja romska naselja, predgrađa većih gradova, na ulice i u škole gdje su u kontaktu »mi« i »oni«... obično u ono za što ne vjerujemo da se događa u ovoj zemlji, okrećemo glavu, trpamo ispod tepiha da se to nekako riješi samo od sebe, dosljedno vježbamo zanemarivanje, nerazumijevaje i zaborav... Ono što ne vidimo vlastitim očima kao da ne postoji. A sve ostalo neka prođe mimo nas, komu se danas uopće može vjerovati. Novak zaoštrava priču o odnosu Roma i Hrvata (»bijelih«) u tome naročitom kraju Lijepe naše tako što u središte postavlja ljubavnu vezu između Hrvatice Milene, žene srednjih godina, povratnice u rodni Sabolščak nakon razvoda braka, i Sandija Ignaca, mladog Ciganina iz

susjednog naselja Bukov Dol. Fatalni susret dogodio se kada je Sandi počeo obavljati ličilačke radove u kući Milenina brata, a dobio je taj posao jer se znalo u tom kraju da je Sandi pouzdan i marljiv mladić, nimalo nalik tipičnim godišnjacima iz Dola. Sandija je prihvatio i Milenin djed Rudolf/Japica, ali malo-pomalo i najratoborniji mještani s kojima je obavljao protuzakonite, ali unosne poslove krijumčarenja imigranata s istoka preko granice, dalje u Sloveniju i Austriju... Zajedno sa zamišljenim i predočenim kontekstom romskoga života, s cjelokupnim repertoarom njihovih navika, običaja, vjerovanja, retoričke egzotike, kriminala, neurednoga obiteljskog života i nomadskog prokletstva, s jedne strane, te s pritiscima i otvorenim dramatičnim i intrigantnim potresima što ih je u »bijeljoj« sredini izazivala intimna veza domaće žene i romskog poluuljeza, a na to nisu blagonaklono gledali niti sami Sandijevi sumještani u Dolu, Novak je dobio cijelu skalnu otvorenih narativnih mogućnosti da uredi i predoči cijelu stvar kako zna, hoće i umije. Naposljetku, i da cijeli postav likova i situacija zaokruži u tragičnom finalu, po mogućnosti ubojstvima/likvidacijama u nerazjašnjenim okolnostima, a pod pretpostavkom međuetničkog sukoba. Kada se u to umiješa i hrvatska policija sa svojim istražiteljskim (ne)sposobnostima (Plančić, Padolek i Bule), narušenim međuljudskim odnosima i puzećom organizacijom reda i sigurnosti, tijekom odmotavanja romaneskne radnje poprima i razmjere detektivskog žanra koji na sebe veže i semantiku tzv. »međunarodnog aspekta«: ni kriv ni dužan, u međusobnoj vatri između Hrvata i Roma, nađe se Nuzat, izbjegli Kurd iz Mosula, na svom neljudskom putu prema Francuskoj. Kada se ovako nabroje temeljni tematsko-fabularni slojevi, narativna građa buduće romaneskne cjeline zvuči ponešto zastrašujuće i ne obećava suvislu konzumentsku recepciju i estetički užitak. Nije li motivsko-tematski krug pretvoren u rupu bez dna, ne guši li moguća količina narativnih dionica, rukavaca i građe ono što se očekuje od dobro sačinjenog romanesknog sastava – konzistenciju pripovijedanja, jasnoću izlaganja, dosljednost fabuliranja?! Odgovor na

to pitanje treba potražiti u autorovu umijeću komponiranja te u precizno supostavljenima perspektivama pripovjedača.

Pripovjedni je materijal Novak raspodijelio u četiri narativno-pripovjedačke cjeline, u ispovjednu perspektivu Milene, Sandija, Nuzata i policajca Plančića. Četiri pripovjedna lika, svaki u svojoj optici, svjedoči i izvješćuje osobi pred sobom – slušatelju, zapisivaču... svjedoku iskaza – što se dogodilo u njihovim životima s obzirom na intimnu vezu Milene i Sandija i Sandijev posao s lokalnim štemerom Hamerom oko krijumčarenja izbjeglica. U svjedočenju Nuzata taj se pripovjedni iskaz odnosi na njegovu izbjegličku sudbinu, a samo pri kraju njegova iskaza, odnosi se i na tragične događaje u šumi kod Sabolščaka što onda i formalno spaja njegovu fabularnu liniju s dominantnom fabulom Sandijeve sudbine. Svi pripovjedači, osim Sandija, imaju za primatelje svojih iskaza »stvarne fiktivne« slušatelje u svijetu djela (novinarka kod Milene i Plančića, prevoditelj kod Nuzata), dok Sandi, budući da njegov iskaz nastaje dok leži u komi, »daje« zamišljeni iskaz o svom životu funkcijski imaginarnom slušatelju Japici, koji inače »realno« postoji u svijetu djela kao njegov stariji prijatelj/simpatizer i Milenin djed, s kojim se dobro slagao i zbližio dok je ličio zidove u kući Milenina brata. Svaki je od pripovjedača ono što se obično u književoteorijskim podjelama drži fiktivnim pripovjedačem, unutarnjim pripovjedačem, a kako je svaki od pripovjedača i lik romana, to je ovo djelo i umnoženi »ja-roman«. Usložnjavanjem perspektiva oko uglavnom iste teme, uz niz podzapleta i fabularnih mikroregija, Novak je dobio nešto poput pitome rašomonske strukture, kontrolirano dopuštajući i dozirajući izlete pripovjedača u opise vlastitih dodatnih priča iz života i opise unutarnjeg stanja. Pa ipak, sve je to zbog toga da se stekne što bolji uvid i da se što plastičnije i neposrednije predoči kontekst fabularne osi: odnos Hrvata i Roma preko ljubavne i »poslovne«, kriminalne veze dviju strana, odnos koji završava tragično obračunom samih Roma, ali motiviranog i tradicionalno netrpeljivim odnosima između Bijelih i Garavih. Tragičnu sudbinu nomadskih naroda u srcu Europe upotpunjuje

ubojstvo Nuzatova suputnika Azada, arapskoga izbjeglice u potrazi za životnom srećom na drugom kraju svijeta. Rom ubija Arapa pred očima Kurda i drugih Roma kako bi pokazao da je on glavni u sredini u kojoj inače dominiraju »bijeli«. Da nije završilo tako tragično, bilo bi ironično.

Novak će kontrolirati dinamiku ispovjednih iskaza svojih četvero pripovjedača-likova tako što njihove iskaze-svjedočanstva prekida i nastavlja kada on to želi: to mu omogućuje da neposredno ravna dinamikom i opsegom iznesenih činjenica, emocija i psihičkih stanja protagonista, ne zamarajući se izradom nenametljivog, finog spajanja dijelova, onih očekivanih plastičnih šavova između pojedinih epizoda čime znademo mjeriti autorovu narativnu osposobljenost i vještinu. Ovdje počnem, tamo prekinem, da vidim što bi sada bilo najbolje izabrati, koji dio, malo od ovog lika, a zatim ću preći na onog drugoga, pa ću se opet vratiti na prvoga u trenutku kada..., itd... Naravno da je takav posao stvar autorove uvjetovane slobode, jer zahtijeva precizni i pravovaljani izbor pripovjedača, osjećaj i ocjenu trenutka u kojem treba stati s iskazom i kojeg zatim novog-starog pripovjedača uvesti u fabularnu međuigru. Fino pletenje pripovjednih niti izmjenom pripovjedača i propuštanjem primjerene količine materijala o kojem pripovijedaju. U pojedinim dijelovima Novak je to možda mogao načiniti i uspješnije, rezati poneke preduge dionice ili ih uopće ne uvoditi (napose neke s Plančićem kao iskaznim subjektom), robujući mjestimice i previše uređenom redosljedju izmjena iskaznih perspektiva (primjerice, Sandi-Milena-Plančić/Sandi-Milena-Plančić/Sandi-Milena-Plančić... i tako više puta), nikada ne sinkopirajući jednom uspostavljenju matičnu ploču izmjenâ, što je – da se dogodilo i malo hrabrije postupilo – moglo samo dodatno dinamizirati i ubrzati čitateljski adrenalin, nategnuti strune događajne osi do krajnjih granica.

U cijeloj galeriji živopisnih likova Hrvata i Roma, ističe se jedan *Ciganin, ali najljepši*, Sandi, Sandokan Ignac, Milenin ljubavnik, Hamerov pomoćnik u krijumčarenju izbjeglica, stanovnik Đinjca/Bukovog Dola,

prijatelj Tompe i Mirze, od kojeg naposljetku i strada, jer Mirza ne može podnijeti u svome egoizmu, zavisti i ludilu da mu netko zapovijeda i da on nije glavni u ekipi romsko-bijelih lopova i krijumčara. Oko Sandija je organiziran cijeli fabularni materijal i svi narativni pravci vode do Sandija, odnosno do njegove svađe s Mirzom i tragičnog završetka u šumi pokraj Sabolščaka. Šuma je mjesto u kojem se sabiru svi pripovjedni tokovi i sve što se događa u romanu, događa se zbog tog jednog mjesta, zbog te jedne epizode nakon koje slijedi razvezivanje pripovjednih čvorova, rješavanje odnosa među likovima i zaokruživanje osobnih priča u temeljnoj priči o Sandiju. I Nuzatova ispovijed, koja se prvotno čini dalekom i posve nevezanom za zbilju napetih odnosa između Hrvata i Cigana u tamo nekom nepoznatom geografskom, međimurskom džepu, dobiva u toj šumi i na tome mjestu svoj konačni smisao, svoj pripovjedni razlog postojanja, preklapajući se s ostalim fabularnim linijama i tvarno i simbolički. Tvarno, jer u toj šumi Nuzat završava svoj izbjeglički put, nakon što je Mirza skraćenom puškom raznio glavu njegova prijatelja Azada, i simbolički, jer je sudbina nomada i izbjeglica – Kurda, Roma, Arapa... – uvijek teška, neizvjesna i univerzalna patnja, nije ograničena na pojedine krajeve i zemlje, već koegzistira s uređenijim i sretnijim životnim sudbinama. Između Nuzata i Sandija zapravo i nema neke suštinske razlike, svaki od njih traži svoj životni izlaz, a putovanje do njega vodi kroz patnju i nesreću. Sandi, koji iskreno želi pomoći svima i koji želi biti na korist svima, i očekivano i ironično strada od onih koji su mu bili najbliži... Previše dobrote i previše poštenih namjera da se pomogne drugima nije moglo proći nekažnjeno. Sandi je kažnjen jer je volio ljude i svijet u kojem je trenutno živio, pored svih trauma koje je dotad prošao. Postao je element sustava koji se nije ponašao onako kako se to od njega očekivalo, izdvojeni pojedinac koji fatalistički srlja u vlastitu propast. Sandi je velik i važan lik nove hrvatske proze, a njegova ispovijed Japici, opisi romskog života u Đinju i naputci o odrješenju od simboličko-iracionalnih čvorova

iskustva što ih je za osobne zemaljske orijentire svezao strašni pauk – najupečatljivija su mjesta romana, dokaz duboke Novakove imaginacije, mjesta koja stvaraju razliku.

Novak se romanom, rasporedom narativne građe, stvaranjem istodobno ograđenih i ispremiješanih svjetova i sudbina, upotrebom izdvojenih očišta u izgradnji pripovjednog sloga, literarno približio onome što se u filmskoj kritici naziva *hyperlink cinema*. Poigravanje s vremenskom dimenzijom i osobnim povijestima likova, međusobna povezanost pojedinih aspekata njihovih priča-života u smislu da se veze ili utjecaji tih aspekata jednih na druge otkrivaju u vrlo doziranom, postupnom ritmu kako bi se postigla i sačuvala napetost i zanimljivost pripovijedanja, a time, dakako, osiguralo i specifično dohvaćanje značenja i smisla djela. Od čitatelja/gledatelja traži se naročiti angažman, aktivno sudjelovanje u prepoznavanju ulančanih epizoda te zasebnih i kontaktnih linija pripovijedanja koje u jednom trenutku postaju jedinstvena priča. Dakle, srodan je način na koji čitatelj Novakova romana doznaje i spoznaje priču i način na koji to čine gledatelji tzv. *hyperlink* filmova redatelja Alejandra Gonzáleza Iñárritua (*Pasja ljubav, 21 gram, Babel*), Paula Haggisa (*Fatalna nesreća*), Stevena Soderbergha (*Traffic*), i dr.

Na samome kraju tek spomen na filmsku sudbinu Andrićevo djela s kojim smo i započeli: koliko god se navodno sâm opirao celuloidnim adaptacijama, do danas je Andrićevo djelo doživjelo 19 ekrinizacija, a navodno se spremala, u povodu pedesete godišnjice dodjele Nobelove nagrade 2011. i spektakularna Kusturičina filmska adaptacija romana *Na Drini ćuprija*. Ekrinizacijama kao načinima filmskog osvajanja književnosti, ili barem, kao načinom dinamičnog dijalogiziranja jedne umjetnosti s drugom, ne može se izbjeći, tako da je opiranje transferu jednog medija u drugi uzaludno. Naša je kulturna svagdašnjica bitno sliko- i filmocentrična. Još je Pasolini 1936., nakon prvih projekcija Chaplinovih *Modernih vremena*, tvrdio da je film prevladao nad književnošću, bez obzira na to jesu li fabularne, motivske ili situacijske posuđenice putovale



u smjeru književnost-film ili film-književnost.<sup>6</sup> Tada je to bila preuranjena izjava, danas se smatra gotovo samorazumljivom. Ponešto smo od tih tragova interpretativno predočili i u ovom radu.

A WOMAN FROM THE PRAIRIE, SANDOKAN FROM MEDIMURJE  
TRACES OF POPULAR FILM CULTURE  
IN NEW CROATIAN PROSE

*Abstract*

Modern cultural everyday life is essentially image- and film-centric. The authors of new Croatian prose, writers at the age of thirty to sixty, grew up with the popular film culture. They were active witnesses of its growth and development and it is quite expected that, in the global culture of transfer and interference, it is also felt in their works. This selection of Croatian prose-writers and their works is based on the provocation of the critical consciousness of the author of this work. Therefore, only the works satisfying by their refined esthetic level have been chosen for the interpretation, where a part of this refinement is also the paraphrasing of film culture, mostly that of Hollywood. The mechanisms of taking over the film aspects in literary works rely mostly to reminiscences and analogies, with sporadically explicit citations.

Key words: new Croatian prose; literature and film; citation; artistic transfer; popular culture

---

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, »Poetic Cinema. Report to the International festival of New Cinema in Pesaro, Italy«, u: *Film Critica*, 1965., br. 156-157.