

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Amir K A P E T A N O V I Ć (Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje,
Zagreb)

akapetan@ihjj.hr

NARACIJA I KAJKAVŠTINA U FILMU
SELJAČKA BUNA 1573.
VATROSLAVA MIMICE

Primljeno: 12. 5. 2018.

UDK: 791.224(497.5):811.163.42'282.3

U ovom članku analiziraju se naracija i jezična uporaba kajkavštine u filmu *Seljačka buna 1573.* Vatroslava Mimice. Film tematizira ustanak seljaka protiv feudalaca u sjeverozapadnoj Hrvatskoj i Sloveniji u 16. stoljeću. Redatelj/scenarist Mimica unosi u povijesni film modernističke elemente. O njegovim rješenjima i uopće o narativnom oblikovanju priče izgrađene na temelju povijesnih vrela, ali s dodatkom fikcijskih elemenata (Petrekov život), u ovom radu govori se na temelju analize dviju verzija scenarija (1972. i “knjige snimanja” iz 1974) i njihove usporedbe s realizacijom u filmu i TV-seriji. S obzirom na to da Mimićini likovi govore kajkavštinom, u radu se dosta govori o jezičnom oblikovanju replika likova, o autentičnosti i anakronosti jezične uporabe.

Cljučne riječi: Vatroslav Mimica, *Seljačka buna*, scenarij, naracija, kajkavski književni jezik, 16. stoljeće

231

1. PRISTUP

Film *Seljačka buna 1573.* redatelja i scenarista Vatroslava Mimice premijerno je bio prikazan krajem 1975. godine i izazvao je oprečna mišljenja filmske kritike. Dio je kritike isticao kako je redatelj “uspio naslikati golemu povijesnu fresku” (Gajer 1976), dok su drugi osporavali, i to ne baš argumentirano, autentičnost prikazanih zbivanja (Movre 1975). Jedni su hvalili sve glumce i osobito glumu F. Šovagovića, a drugi su kritizirali upravo Šovagovićevu glumu jer se u njegovoj izvedbi M. Gubec čini “krotak” i “pitom” (Movre 1975; Tasić 1976). Osporavala se kvaliteta scenarija i režije (Mandić 1975), pri čemu se osobito isticalo to da su povijesni događaji i uzroci bune izneseni nejasno u filmu, a M. Gubec je marginalan i nejasan lik. Na Pulsском filmskom festivalu (1976) redatelj je imao više uspjeha nego 1967. s filmom

Kaja, ubit ću te,¹ ali ni tada nisu bili shvaćeni njegovi modernistički postupci i intervencije u povijesni filmski žanr.² Osvojio je treće mjesto (Veliku brončanu arenu) uz dvije Zlatne arene za kameru i glazbu. Inozemni odjeci bili su pozitivni, mnoge je u inozemstvu iznenadila spremnost i zrelost hrvatske (jugoslavenske) kinematografije da iznese do kraja takve zahtjevne filmske pothvate. Inozemni tisak upozoravao je čak da film nije objektivno ocijenjen na Pulsom filmskom festivalu (Moskowitz 1976). Mimičin film prikazivan je na inozemnim filmskim festivalima, gdje je osvajao nagrade i priznanja (1976. Napulj, 1977. Santarem, 1977. San Paolo), a uvršten je 1976. i u program "15 dana autora" filmskoga festivala u Cannesu. Nakon tih inozemnih uspjeha, o kojima izvješćuje redovito i ondašnji jugoslavenski tisak, kao da su splasnule negativne kritike u domaćoj javnosti. V. Mimica iskoristio je drugu priliku napravivši od cjelokupnoga snimljenoga materijala obećanu televizijsku seriju *Anno Domini 1573*. (1979) u četiri nastavka (*Komedijaši*, *Kovači*, *Puntari*, *Krvnici*) tako da je povijesnu sliku i fabulu iz filma upotpunio materijalom koji nije ušao u film te je unio grafike koje se pretapaju u filmske scene i dodao izvanprizorni glas naratora (Petreka).

232

Seljačkoj buni 1573. teško se može u nas supostaviti sličan filmski povijesni spektakl,³ pa je već to dovoljan razlog da se taj film ponovno s odmakom sagleda u svom kontekstu i s obzirom na svoje domete,⁴ ali da se istodobno uz pomoć verzija scenarija dotaknu i neki do danas nedirnuti segmenti autorova scenarističkoga i redateljskoga umijeća, filmske kreacije, naracije i uporabe kajkavštine u tom povijesnom filmu.

¹ O filmu *Kaja, ubit ću te!* v. npr. Kapetanović 2018.

² N. Gilić govori o "elementima modernističkoga stila u *Seljačkoj buni* (Gilić 2016: 60), a o genološkim aspektima Mimićinih igranih filmova, pa tako i o povijesnom, v. Gilić–Pelc 2017. V. i Šakić 2016 za klasifikaciju modernizma u hrvatskom igranom filmu (Mimićine filmove kao što su *Kaja, ubit ću te* i *Ponedjeljak ili utorak* Šakić smatra "visokim modernizmom").

³ Tematizirali su se često događaji iz relativno bliske (npr. partizanski filmovi), ali ne i iz daleke prošlosti kao što je *Seljačka buna*. Mimica se počeo baviti povijesnim filmom još 1961, kada je snimio pseudopovijesni film *Tvrđava Samograd* u talijanskoj produkciji, a 1981. snimio je još jedan povijesni film, *Banović Strabinja* u hrvatsko-srpsko-njemačkoj produkciji. Taj potonji nije nam zanimljiv po jezičnoj uporabi jer se ne opaža nastojanje scenarista A. Petrovića i V. Mimice da se replike likova stiliziraju u kasnosrednjovjekovnoj istočnoštokavskoj maniri.

⁴ Vrlo koristan pregled o filmovima V. Mimice u novije vrijeme objavio je D. Radić (2000b), kao i intervju s redateljem (Radić 2000a). U pregledu D. Radića odbačene su već mnoge neutemeljene kritike *Seljačke bune 1573*. i ispravno je, s odmakom nakon zaokružene redateljeve karijere, istaknuto mjesto *Seljačke bune* u redateljevom opusu i u hrvatskoj kinematografiji. Vodile su se i polemike o financiranju toga filma, o tom v. npr. Turković 2016.

2. DVIJE VERZIJE SCENARIJA

Mimičin scenarij filma nije nastao, iako to mnogi misle, kao adaptacija povijesnoga romana *Seljačka buna* A. Šenoa.⁵ V. Mimica stvorio je svoju priču na temelju proučavanja povijesnih dokumenata, tada relevantne stručne literature i uz savjete uglednoga povjesničara akademika Josipa Adamčeka, autora brojnih radova o Gupčevoj buni.⁶ Ideologizacija toga povijesnoga događaja nametanjem analogija *Gubec – Tito, seljačka buna – komunistička revolucija* može se smatrati odrazom tada vrlo proširene umjetničke manire reinterpretacije (socijalističke kontekstualizacije povijesnih događaja). Tako i Krsto Hegedušić, kada slika *Bitku kod Stubice* (1947–1949) za koju je Tito bio vezan, crta crveni barjak, pa zagorski seljaci tako "postaju preteče komunističke revolucije, koja se konačno, naravno, ostvaruje u vrijeme Drugoga svjetskog rata" (Czerwiński 2018: 171). Pa i sam A. Hegedušić ima u središnjem dijelu svojega *Spomenika Seljačkoj buni i Matiji Gupcu* (1973) u Gornjoj Stubici kip M. Gupca s raširenim rukama nalik na spomenike NOB-a.⁷ Isto tako, i ondašnja historiografija bila je fokusirana na klasnu borbu seljaka protiv bešćutnih feudalaca (kako je i u filmu to prikazano), a ne toliko na odnose tadašnjega hrvatsko-ugarskoga plemstva na susedgradsko-stubičkom području (F. Tahy i henningovci), koji su seljake iskorištavali kao pijune u svojim obračunima. F. Tahy prikazan kao zlostavljač seljaka i antagonist buntovnika s Gupcem na čelu jest ono što svaki filmski scenarij treba jer obećava sukob. Isto tako, scenarist koji želi jasno i zanimljivo ispričati priču o seljačkoj buni iz 1573. mora istinsku povijesnu fresku svjesno pojednostavniti i oduprijeti se unošenju detalja, pa nije riječ

⁵ V. npr. [https://hr.wikipedia.org/wiki/Selja%C4%8Dka_buna_\(1975.\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Selja%C4%8Dka_buna_(1975.)).

⁶ Tako je svoj rad opisao redatelj u razgovoru koji sam s njim vodio 30. travnja 2018.

⁷ Iskorištavanje povijesne kulise i kostima da se progovori o aktualnim pojavama u društvu dakako da nije nikakva hrvatska inovacija. Poljski redatelji u ono doba (npr. Jerzy Hoffman) okretali su se povijesnim filmovima jer nisu mogli otvoreno govoriti o suvremenosti. Međutim, Mimica nije bio disident i njegov film nije bio alegorija socijalističkoga društva. On je kanio preispitivati sadašnjost uz pomoć prošlosti, odnosno razumijevati prošlost uz pomoć sadašnjosti. Bez pronalaženja nečega univerzalnoga ili zajedničkoga između prošlosti i sadašnjosti nijedan povijesni igrani film ne može uspjeti jer bez toga neće pridobiti suvremene gledatelje. U jednom Mimičinu strojopisnom tekstu iz 1981. (*Na kraju balade*), koji redatelj čuva zajedno s isječcima iz novina o svojem filmu, ovo je prva rečenica: "Da bi se u budućnosti mijenjao svijet, neophodno je mijenjati sliku svijeta u prošlosti. A ta je slika u tolikoj mjeri okamenjena, da mijenjati nju znači pomicati brda." Ovom prilikom zahvaljujem V. Mimici na prijateljskom razgovoru 30. travnja 2018. i na materijalu koji mi je ustupio za ovo istraživanje.

o manjkavosti i neautentičnosti prikaza negdašnjega svijeta (npr. posve je opravdana ekonomična odluka scenarista da se izostave detalji o još trima oružanim pobunama između 1565. i 1572. koje su bile uvod u bunu 1573). U prvoj verziji scenarija (1972) postoji scena na Kaptolu u kojoj je prikazan i sukob plemićkih struja, što je u konačnoj verziji scenarija izbačeno vjerojatno zato što bi prikaz složenoga odnosa među plemstvom ne samo opteretio radnju nego i donekle relativizirao odnos Tahyja i seljaka, koji je zbog klasnih razlika za zaplet bio potentniji (i ne samo za film iz vremena jugoslavenskoga socijalizma):

TAHY: Ti si Gregor Blažević z Kapelščaka? Poznam te.

Kmet ustaje od peći i u strahu gleda Tahyja.

TAHY: Kak si ti prispel sim na Kaptol? Gda si vušel z mojega selišča? (Draškoviću) Gospodin biškup, vi ste meni vkrali mojega kmeta. Te kmet spada mojemu lastovitomu vlastelinstvu Susedgradu.

Uršula Henningh odjednom ustaje kao ubodena.

URŠULA HENNINGH: Poleko gospodin Tahy! Vu hudo ovo vreme ja nesem hotela doteknuti se toga, prem vlastelinstvo susedgradsko vaše neje. Izdana skončana pernja pred carskem sudom. Šentencija ga, ak bu pravice, nigdar ne bu dosudila vam.

Tahyju navire krv u glavu. On odjednom postaje onaj stari. Oči mu iskaču.

TAHY: Ti, kurva kurvinska[,] buš jenkrat za vekomaj prestala dirati vu moje, bum ti ja šentenciju dal, brez apelacije. Ja sem Susedgrad platil i prekplatil, z mojemi penezi, mojemi, mojemi, mojemi...

Van sebe od bijesa Tahy nasrće na Uršulu Henningh i udara je nogama u stražnjicu.

Neka vlastela priskaču u pomoć Uršuli Hen[n]ingh.

PRVI VLASTELIN: Dosti Tahy, dost je i stokrat te tvoje sile! Ne buš ti totu svoju pravicu delil.

Vlastelin navaljuje na Tahyja i snažno ga udara šakom.

PRVI VLASTELIN: Ne bute ni vi nas, Heningovci, vu mozak jebali.

Drugi vlastelin nasrće na prvoga.

Nastaje opća vika, gužva i tučnjava.

Sa polica biblioteke ruše se knjige. Padaju po vlasteli.

Kaptolski kmet uplašeno gleda. (Mimica 1972: 119–120)

S neprikladnim ponašanjem Tahyjevim u toj se sceni pretjeralo, pa je dobro da se od nje odustalo. Prvotni scenarij (1972) iz kojega je uzet ulomak scene V. Mimica napisao je najprije na hrvatskom standardnom jeziku,

potom je Kruno Quien preveo i adaptirao dijaloge na kajkavski književni jezik te je kajkavsku verziju scenarija lektorirao kajkavolog Antun Šojat. U radu je sudjelovao i Stanko Magdić kao savjetnik za lokalni govor.⁸ Već se iz navedenoga vidi da je jako puno truda uloženo da se i jezikom likova što autentičnije dočara društvena sredina i epoha, da se što kvalitetnije jezično oblikuje tekst scenarija. Ta je prvobitna verzija scenarija i strukturno i po sadržaju dijaloga prilično izmijenjena dvije godine poslije (1974), kada redatelj stvara drugu i konačnu verziju scenarija filma, koju je na kajkavski književni jezik preveo⁹ Ante Krmpotić, pisac što se istaknuo dramom *Puntari, habari i jen šašavi pop* izvedenom u HNK-u 1972. godine (Krmpotić 1971). Mimicu je na suradnju s A. Krmpotićem potaknuo Mladen Škiljan, hrvatski redatelj, dramaturg i tadašnji intendant HNK-a.¹⁰

Starija verzija scenarija (1972) ima 205 stranica (scene su neobrojčene) i podijeljena je na dva dijela (prvi dio 19, drugi 8 sekvenci). Mlađa verzija (1974) ima 223 stranice (scene su obrojčene) i također je dvodijelna (prvi dio 7 sekvenci, a drugi 4). Razlike su velike jer su dijelovi staroga scenarija izbačeni ili prerađeni. Sve su sekvence i starije i mlađe verzije imenovane.¹¹ U mlađoj, konačnoj verziji sekvence prvoga dijela nazivaju se:

1. *Lov* (6 scena)
2. *Znamenje* (6 scena)
3. *Komedijaši* (4 scene)
4. *Čovjek leti* (4 scene)
5. *Krug* (6 scena)
6. *Pijetlovo pero* (12 scena)
7. *Zidovi* (2 scene).

⁸ Ti suradnici navedeni su na početku rukopisa scenarija.

⁹ Poznajemo ju prema uvezanom (strojopisnom) primjerku *Seljačka buna 1573. Knjiga snimanja*. Iako se u tom dokumentu daju napomene, ali ne sustavno i pregledno, o kretanju/ poziciji kamere i nekim planovima, pa čak postoje napomene o montažnim sponama (npr. rez, pretapanje), ipak je riječ o tekstu koji je po sastavu i obliku bliži scenariju nego knjizi snimanja u današnjem smislu jer se scene ne nižu prema danima snimanja (nižu se onako kako su montirane) i nisu raskadrirane po planovima. Kako drugoga tekstnoga svjedoka 2. verzije scenarija nema, ovdje ćemo taj dokument zvati 2. verzijom scenarija. Primjerci verzije iz 1972. (u štokavskoj i kajkavskoj inačici) i iz 1974. čuvaju se u Hrvatskom filmskom arhivu (bez signature) u sklopu Hrvatskoga državnoga arhiva.

¹⁰ Prema redateljevim usmenim izjavama iz travnja 2018.

¹¹ Scenarijima filma bilo je predviđeno da se natpisi sekvenci pojavljuju u filmu, ali od toga se i u filmu i u TV-seriji odustalo.

U drugom dijelu sekvence su:

8. *Veliki plamen* (11 scena)
9. *Gupčeva arka* (9 scena)
10. *Boj na Stubici* (2 scene)
11. *Ĵao pobijedenima* (16 scena).

V. Mimica u razgovoru s M. Plešom kaže:

... poslao sam Titu scenarij na autentičnom kajkavskom, koji sam naučio čitajući Krležine “Balade Petrice Kerempuha”, ali i tijekom partizana. Nakon tjedan dana javili su iz kabineta da Tito ima samo jednu molbu, da izbacim scenu u kojoj Gubec prolazi kroz logor te pita komedijaše što oni rade ovdje, a oni su mu odgovorili da se griju oko njegove riti. To je Titu zasmetalo i ja sam tu scenu izbacio. (Pleše 2016)

Riječ je o dijelu scene iz 15. sekvence (*Ognji*)¹² starije verzije scenarija, gdje piše:

GUBEC: Kaj si hotel? Zakaj ga vlečete proč?

STARI GLUMAC: Kaj sem hotel? Nikaj! Hotel sem se zgreti, to sem htel.

GUBEC: Ob čem si se hotel zgreti?

STARI GLUMAC: Ob tvoje riti.

Neki se okolo smiju. Gubec je iznenadjen.

GUBEC: Zakaj mi nesi pred obraz prišel?

STARI GLUMAC: Ob tvojemu obrazu greju se drugi.

Gubec se smije.

GUBEC: Menje si lud, neg bi se reklo sprvič.

STARI GLUMAC: A ti pak si već kralj, neg se delaš.

GUBEC: Po čem tak štimaš?

STARI GLUMAC: Po tem kaj reči norčaka imaš rad.

Gubec je srdačan i otvoren. Iskreno se zabavlja u ovom razgovoru. (Mimica 1972: 172)

Povlačenjem paralele između Gupčeva i Titova okružja na ovom mjestu dobiva se jasan podtekst s kritičkom oštricom, ali možda to ipak nije bio

¹² Ta je scena neposredno prije susreta Petra i Gupca u šatoru, kad Petar Gupcu pomaže svući čizmu i govori mu da je otišao do Gregorića (ta je 66. scena na 182–183 str. mlađe verzije scenarija, u 9. sekvenci *Gupčeva arka*).

pravi razlog zašto je zatraženo, kako kaže Mimica, da se izbací čitava scena. U nastavku scene Gubec traži da Guska pročíta tekst koji je napisao o njemu, a Guska číta sve dok ne zapne na jednom mjestu, pa mu Gubec kaže da se ne boji i neka pročíta do kraja:

GUSKA: Bum prečtel. Ne bojim se. (Číta) ... a toga Gubeca bega, koj dvanajsterem kapitanom be zapovednik, za koteroga vele da je bil citarist, z neprispodobnum derskostijum kraljevskum častijum imenuvaše i daruvaše. (Mimica 1974: 174)

“Demitologizacija” velikoga vođe (tamburaš) i osobito analogija u tom kontekstu (*tamburaš: bravar*) morala je zazvučati u ono doba odviše smiono, pa ju je trebalo pragmatično (auto)cenzurirati. Tek se takvim interpretacijama Mimičina projekta, bez obzira na to što je “preživjelo” od zamisli do realizacije, dobivaju nove dimenzije autorove razrade filmske priče o svima poznatom povijesnom događaju.

3. NARATIVNA STRUKTURA, FOKALIZACIJA, JUNAKOV PUT I DRAMSKE TEHNIKE

237

Iz perspektive klasične tročinske strukture prvi čin (*postavljanje*) činile bi tri sekvence prvoga dijela: od gonjenja Petrekova oca Jure Čekola do konačne Petrekove odluke da slijedi buntovnike. Drugi čin (*sukobljavanje*) činile bi sekvence od 4. do 10., koji se otvara prizorom trgovišta i zatvara se razrušenim seljačkim taborom nakon bitke. Treći čin (*rasplet*) obuhvaćao bi 11. sekvencu, gdje su iznesene tragične posljedice poraza seljaka. S obzirom na to da verzija iz 1974. ima 223 stranice (svaka scena započinje na novoj stranici), prvi čin dovršava se na 54. stranici scenarija (oko 22. min. filma), a treći počinje na 198. stranici (oko 109. min. filma).

Poticajni je događaj smrt Petrekova oca (Petrek razmišlja o osveti i odlasku “u šumu”). Petrek iz zaseoka odlazi s pridošlim komedijašima te tako pokreće svoju “avanturu”. Prva točka zapleta dolazi u trenutku kada Petrek bez krzmanja odlučuje priključiti se Gregoriću (*Ja hoću ž njim iti. Dajte meni meč i konja...*), odnosno poslije buntovnicima (*Ja pem za njimi...*), pa na koncu prvoga čina (na kraju 3. sekvence) trči za njima u nepoznatu daljinu. Središnja točka (kulminacija) bila bi na kraju 7. i početku 8. sekvence (kada seljaci zauzmu Tahyjev dvorac i kada se ustanak rasplamsa), a druga točka zapleta bitka kod Stubice i poraz seljaka.

Petrek Čekoli kao glavni lik doživljava transformaciju, pa se mogu pratiti etape junakova puta: iz običnoga svijeta, što je uzdrman očevo smrću i bliskim susretom s buntovnicima, odlazi u avanturu, pa na svom (junakovu) putu, sudjelujući u svim ustaničkim aktivnostima, zaobilazi prepreke i preživljava iskušenja te se kao odrastao čovjek na kraju vraća običnom životu osnivajući s Regicom obitelj.

Scenarist i redatelj odabrao je Petreka za fokalizatora radnje,¹³ a ta je autorova odluka, po svemu modernistička i inovativna u hrvatskom povijesnom filmu, bila prilično kritizirana jer lik Matije Gupca u filmu ostavlja dojam marginalne osobe, premda se oko pitanja tko je zapravo bio stvarni vođa ustanka (Gubec ili Gregorić) ni povjesničari nisu mogli dogovoriti. Mimica fokalizaciju rješava ugledajući se na modernu literaturu, na *Mobyja Dicka* H. Melvillea, u kojem se svijet prikazuje iz perspektive mornara Ishmaela, a ne kapetana Ahaba.¹⁴ Kao da je u Mimičinu projektu izvršena inverzija Augustinčićeva spomenika: mala figura Petrice Kerempuha kojem u filmu slični Petrek Čekoli postavljena je u središte, a Gubec je sklonjen sa strane na Kerempuhovo mjesto. Ta zamjena pozicija može se tumačiti tako da se zasluge za borbu u filmu daju narodu, a ne jednom istaknutom vođi. Međutim, najvažnije je da je scenarist Mimica našao način da modernistički relaksira matricu povijesnoga spektakla u kojem se posreduje slika svijeta kroz očiste glavnoga buntovnika, pa je time izbjegao apsolutiziran i neprijeporan pogled na stvari i okolnosti. Osim toga autor je tako priču spustio na osobnu razinu jer se refleksi povijesnih događaja osjete u životu prosječnoga mladića Petreka, koji počinje doživljavati uznemirujuće i najzbuđljivije životne trenutke. Empatija se postiže već na prvim stranicama scenarija i u prvim minutama filma jer je kao scenaristička "udica" iskorišten potresan trenutak nagloga oprostaja Petreka s ocem, a na to se nadovezuje osobna Petrekova priča oko koje su i u koju su upleteni svi događaji. Za razliku od filma u TV-seriji postoji okvir (tehnikom omeđivanja) jer započinje prizorima iz završne scene u kojoj je Petrek na putu s Regicom i djetetom, pa se unutar toga okvira prikazuje sve što je doživio. Petrek kao sveznajući narator¹⁵ svojim izvanprizornim glasom komentira događaje iz prošlosti. U tom sklopu pronađen je i pravi smisao slikaru koji se javlja u filmu (kritičari filma isticali

238

¹³ Postoje, dakako, i scene u filmu koje nisu mogle biti videne Petrekovim očima jer on u njima ne sudjeluje (npr. scene iz radnoga kabineta hrvatskoga bana u 8. sekvenci).

¹⁴ Prema redateljevom iskazu u travnju 2018, a isto je zabilježio i Polimac 2012.

¹⁵ O liku-pripovjedaču i njegovu odnosu s drugim instancijama v. npr. Bordwell 1985: 61–62 i Chatman 1978: 151.

su nepotrebne, zalihosne likove kao što su slikar i kroničar) tako što se na početku sekvenci grafike pretapaju u stvarnost, kao da prohujali događaji oživljavaju. Kad već govorimo o eventualnim redundancijama, nikako se ne možemo složiti s kritikama koje su smatrale da su i komedijaši posve suvišni u ovom filmu. Komedijaši imaju nekoliko bitnih funkcija: svojim dolaskom u Petrekov zaselak doslovno su pokrenuli njegovu avanturu (s njima kreće na veliko putovanje koje će ga odvesti buntovnicima i tako mu izmijeniti život), komedijaši su puni crnoga humora što je iskorišten kao alat za ekspoziciju i autorsko komentiranje (ondašnjih društvenih i ljudskih problema te svjetonazorskih razlika), nadalje, susretom Petreka i komedijaša (među kojima je Regica) otvorena je i ljubavna podfabula filma, koja se do kraja filma razvija i nije pretjerano naglašena (bez melodramatskih natruha). I napokon, Petrek se opire glumačkom pozivu sve do konca filma i ne želi da ga drugi smatraju komedijašem, ali prisutnost putujućih komedijaša tijekom čitava filma upozorava nas da je život i putovanje i kazalište.

Mimica iskorištava raznolike dramske tehnike. Primjer za *podmetanje i otkrivanje* može biti amulet koji Petreku otac daje kao uspomenu na rastanku u prvoj sekvenci. To je podmetaljka jer amulet kao predmet isprva ima samo emocionalnu vrijednost za glavnoga lika, ali poslije se otkriva da on ima i simbolično značenje jer je crveni pijetao simbol seljačke pobune (i njegovo pero znak). Motiv pijetla može se tumačiti kao *osnovni motiv* (lajtmotiv) jer se provlači u različitim oblicima kroz film (npr. očev amulet, pijetao u seljačkom dvorištu, pijetao na zastavi, kukurikanje kao zvučna kulisa, vlastelinski službenik uzima u selu kopuna kao jedan od "darova", komedijašima je obećan kopun, pijetao se zloguko glasa usred noći u seljačkom logoru prije bitke kod Stubice). Ni u drugoj inačici scenarija (1974), a ni u filmu ni u TV-seriji, nema na kraju prve sekvence scene u kojoj Petrek u šumi i magli susreće Neznanca (Gupca) s kojim između ostaloga razgovara i o tom simbolu. U prvoj verziji scenarija (str. 4), kada otac daje amulet, piše: *Jura skida oko vrata amulet, komad šarenog drveta i predaje ga kroz mrežu sinu.* Neznanc (Gubec) pojavljuje se prvi put u mladoj verziji scenarija (1974) i u filmu u sekvenci *Znamenje*, ali u starijoj Petrek i Neznanc razgovaraju u 1. sekvenci, gdje se otkriva (str. 11) ovo: *Dječak sklanja nož i vadi iz njedara amulet koji mu je otac ostavio. To je šareni pijetao, izrezbaren od drveta, i to u trenutku kada Petrek Neznanca pita što će biti znak ustanka, ali ne dobiva od njega ni konkretan odgovor (Bu muško znamenje. Znamenje zmožnosti i ponosnosti.) ni potvrdu je li to kokot. Ta je scena vjerojatno odbačena jer Gupca pretvara u neko nadrealno (mitsko ili božansko) biće koje izlazi iz magle i u magli nestaje. Dok se još ne zna tko je zapravo Neznanc, nje-*

gova pojava na početku filma mogla je imati vjerske konotacije, osobito uz simbol *pijetla*, koji je u kršćanstvu važan simbol (budnosti i pripravnosti), a mogao je sugerirati i na protestantizam (npr. lik pijetla osobito je čest na protestantskim zvoncima i kućama kao vjetrokaz). To se, dakako, nije baš moglo dobro uklopiti u film koji je implicitno nudio neke paralele između davnoga seljačkoga i novijega partizanskoga otpora. U drugoj verziji scenarija, čim otac da amulet sinu, doznaje se što je: *O vratu mu visi amulet, mali šareni pijetao izdjeljan nespretno od drva. Jura skida amulet i baca ga sinu* (str. 8).

U filmu i seriji umetnuta je scena prije dolaska komedijaša u selo, koje nema ni u jednoj verziji scenarija, gdje Petrek i sestra Bara razgovaraju o očevu amuletu, a Petrek iznosi pretpostavku, naknadno osviješten o značenju toga simbola, da je i njihov otac bio pristaša buntovnika, pa ga takvo razmišljanje osokoljuje da nastavi na naslućenom očevu putu.

240 Uz pomoć *nagovještaja* Mimica ne samo da priprema gledatelja na buduće događaje nego gradi slojevite filmske prizore koji postaju iskazi što asocijativno najavljuju događaje ili su to ekspresivne vizualne metafore. Primjer iskaza koji nagovještava može biti kada najmlađi brat Petreku kaže da su mama i sestra Bara "prešle (...) gospodu vmoriti" i napominje "A našem kokotičeku su repa ofucali" (109), što metaforički nagovještava krajnji ishod buntovničke borbe. Međutim, omiljena vrsta nagovještaja bili su redatelju simboli što se pretvaraju u dojmliive vizualne metafore. Uvodne scene, zapravo čitava prva sekvenca može se protumačiti kao nagovještaj jer u njoj nalazimo koloplet simbola (magla, mreža, lov, nož) i odnosa (otac : sin, seljaci : feudalci), pa postaje sinegdoha čitava filma. Druga je sekvenca također zanimljiva po unosu simbola: ono što je prikazano kao znamenje (puk je krvavu kišu shvatio kao znamenje) nije pravo znamenje, nego nadolazak oluje i pucanje groma dok traje govor i napokon lik Neznanca (još ne znamo da je to Gubec) koji se pojavljuje pokraj Petreka. Scenarist se nije služio tehnikama prospekcije i retrospekcije (ako ne računamo TV-seriju u kojoj uvodna scena sugerira da su svi događaji prošli). Primjer za *dramsku ironiju* nalazimo na početku 7. sekvence, kad gledatelji i Gabro znaju što se sprema, a Tahy još ništa ne zna o seljačkoj opsadi dvorca. I u 9. sekvenci uočava se dramska ironija kada Petrek govori Gupcu o porazu Gregorića i Kupinića, ali ostali seljaci ne doznaju za te poraze prije bitke na Stubici.¹⁶

Na žalost, filmska kritika tražila je u Mimičinu filmu "autentičnu povijest" (autorska interpretacija povijesne priče smatrana je manom) i nije

¹⁶ O dramskim tehnikama u scenaristici s primjerima iz hrvatskih filmova v. Kallay 2013. Novije scenarističko nazivlje ovdje je prema tom priručniku.

prepoznala poštivanje scenarističkih zakonitosti, umjetničke dosege i dublje značenjske slojeve scenarija i filma. O jeziku kojim govore likovi toga filma, premda je to njegova bitna sastavnica, uopće se nije stručno raspravljalo, pa ćemo o tom govoriti u nastavku.

4. JEZIČNA UVJERLJIVOST FILMA

Kajkavština se u hrvatskom filmu javlja od sredine 20. stoljeća uglavnom kao jezik replika nekih likova, npr. u *Ciguli Miguli* B. Marjanovića (1952), u *Koncertu* B. Belana (1954), u filmu *Kad čuješ zvona* A. Vrdoljaka (1969) i u filmu *Razmeđa* K. Golika (1973). Primjeri kajkavske stilizacije čitava filma mogu biti *Svoga tela gospodar* F. Hanžekovića (1957), *Breza* A. Babaje (1967) i *Tko pjeva, zlo ne misli* K. Golika (1970).¹⁷ Iste godine kada je snimljena Mimičina *Seljačka buna 1573.*, nastaje u cijelosti kajkavski napisana serija *Gruntočani*.

Međutim, nijedan od navedenih primjera uporabe kajkavskoga u filmu ne može se mjeriti s Mimičinim zadatkom u *Seljačkoj buni* jer je Mimica trebao na kajkavskom predočiti davno minulo vrijeme. I prvi kritičari filma ističu trud “redatelja i suradnika mu da film opskrbe što izvornijim kostimima i ambijentima, da govor glumaca bude što bliži kajkavštini iz vremena bune” (D. Movre 1975).¹⁸ Postavlja se pitanje koliko se V. Mimica uspio približiti kajkavštini 16. stoljeća.

Jezikom scenarija *Seljačke bune 1573.*, i starije i mlađe verzije, Mimica je uspio *lokalizirati* prikazane događaje. U izvedbi je, načelno govoreći, uspio dočarati izvorno (kajkavsko) govorno područje tematiziranih događaja. Međutim, prilično je neujednačen kajkavski izgovor glumaca. Nije riječ samo o naglašavanju (o tom bi se mogla napisati posebna specijalistička studija, o netočnostima, dvostrukostima i unosu štokavskih naglasaka), nego o izgovoru glasova. Primjerice, velik bi se raspon mogao utvrditi od najmanje uspješnoga

¹⁷ Ti se primjeri spominju i u knjizi Vlašić Duić (2013: 84–88), s posebnim osvrtom na jezik Golikova filma *Tko pjeva, zlo ne misli*. Šteta je što autorica te knjige nije u svoj istraživački korpus uvrstila i komentirala Mimičinu *Seljačku bunu* (nije komentiran ni *Kaja, ubit ću te!* kao sjajan primjer čakavske stilizacije jezika u hrvatskom filmu). To je dodatan razlog za ovu analizu.

¹⁸ Pitanje uporabe jezika u filmu aktualno je i nedovoljno raspravljeno pitanje u hrvatskoj kinematografiji. Od konca 20. stoljeća krećemo se između dviju krajnosti: histeričnoga izbjegavanja uporabe hrvatskoga standardnoga jezika (vjerojatno kao posljedica iskustva s hrvatskim filmom u 90-ima) i isforsirane uporabe raznih oblika i prijelaza supstandardnoga govora (dijalektna, regionalna, žargonska obojenja).

izgovora B. Živojinovića (sa štokavskim izgovorom vokala *e*), puno boljega izgovora P. Vuisića do izvrsnoga F. Majetića i nasnimljenih glasova Mladena Vasaryja (Petrek) i Ane Marije Šutej (Regica) u kojima osjetimo razliku između kajkavskoga zatvorenoga *e* (*peš, bel*) i otvorenoga *e* (*nebo*). I u govoru nekih naturščika statista može se čuti dobar kajkavski izgovor, pa čak i dugi uzlazni naglasak akut. Jasno je da je s takvom velikom filmskom ekipom teško bilo postići jezičnu ujednačenost bez stručne pomoći lektora u radu s glumcima.¹⁹

Međutim, osim *lokalizacije* događaja postavlja se pitanje jesu li jezik scenarija i njegova izvedba bliski govoru "predočenoga vremena" (termin prema Turković 2005: 167–168). U nastavku ćemo izdvojiti samo desetak jezičnih značajki koje ne bi bile u skladu s kajkavskim književnim jezikom.²⁰

Najprije treba reći da u govoru likova ima nekajkavskih značajki, kao što pokazuje ostvaraj /št/ umjesto /šč/: umjesto kajkavskoga *selišče* nalazimo štokavsko *sèlište* i u scenariju i u filmu:

(1.1) *Selište* Krašovec Ivan daje na dar ti vedra prosa, košaru jajcov, dve kokice i kopuna (14)²¹

(1.2) Vu njihova *selišta* bum nove kmetove naselil (122).

242

Sekundarna jotacija nije se provodila u ono doba, kako pokazuje primjer *pramaletje*, ali se u scenariju/realizaciji nalaze primjeri njezina provođenja (umjesto *ladju* izgovoreno je *lađu*, umjesto *kopje* ostvaruje se *koplje*):

(2.1) Ta bi nam zela i *ladju* i nebo [izgovoreno: *lađu* umjesto *ladju*] (66)

(2.2) Na *pramaletje* smo v Zagrebu (156)

(2.3) Najte se plašiti blesikanja sablji njihovoh, ali dugeh *koplji* (190).

Nesumnjivo je u ono doba u kajkavštini bilo depalatalizacije /ʎ/ > /l/ (*življenje* > *življenje*), ali u scenariju i realizaciji nalazimo kaotičnu situaciju:

(3.1) Raj treba u ovom *življenju* iskati... (26)

(3.2) *Življenje* je kratek bezvreden hip prema slavi raja nebeskoga [izgovoreno: *življenje*] (131)

(3.3) Če ne navčiš, vredan²² si smerti, to ti je vsa mudrost *življenja* (62).

¹⁹ Iz razgovora s redateljem doznajemo da je samo on kontrolirao govor glumaca.

²⁰ Ovdje govorimo o općim značajkama *književnoga jezika* stiliziranoga "na kajkavsku", a ne o značajkama jednoga ili nekoliko određenih kajkavskih govora ili dijalekata. Stoga, ovdje nisu relevantne dijalektološke studije, nego studije i priručnici koji opisuju uporabu i razvoj kajkavskoga književnoga jezika (v. npr. Šojat 2009).

²¹ Brojevi na kraju citata označuju stranicu iz druge verzije teksta (Mimica 1974).

²² Tipičan kajkavski oblik bio bi *vreden*.

U čitavu filmu jezik je stiliziran ekavski, međutim na nekim mjestima u scenariju i u izvedbi Gregorić (4.1) ima i ikavski i ekavski i jekavski (ili diftonški) refleksi jata (u istoj sceni), a dvostrukosti nalazimo i u Gupčevim (4.2) i Draškovićevim replikama (4.3):

- (4.1) *Gdi* ti je pajdašija? (61); *Gde* ti je ona žena čudovite lepote kaj je bila z tebom? (61); Hoće glavom čez *stjenu* [!] (66)
- (4.2) *Treba* izderžati do *posljednjeg* časa i tad... (183)
- (4.3) ... Duh božanski koji su plemeniti ljudi kroz *vjeke* [!] vskupljali i šćitili, se bi to *zavek* (...) trebalo nestati (142).

Umjesto dosljedne stilizacije devokaliziranoga /r/ > /er/, kako je najčešće u kajkavštini, u scenariju i izvedbi nalazimo šarenilo:

- (5.1) Vidi [ti] se s *verba* brega (62)
- (5.2) Če ne navčiš, vredan si *smerti* [izgovoreno: *smrti*] (62)
- (5.3) Bormeč se svet naopak *obarnul*... (124)
- (5.4) Hoćeju *obarnuti* svet... [izgovoreno: *obrnuti*] (142).

Što se oblika tiče, u 16. stoljeću bila je u kajkavštini posve uobičajena dvojnost nastavaka *-u* i *-e* u Ljd. m. i s. r., pa je to primjer dobre stilizacije u *Seljačkoj buni*:

- (6.1) Eh, poklen kral Matijaš spi, nikakšne pravde na *svetu* ni (17)
- (6.2) A nam ni treba raja na *nebe* (131).

Međutim, kajkavski nema vokativa (osim oblika *Bože* i *gospone* u nekim starijim tekstovima, v. Šojat 2009: 47), pa je on jednak nominativu (kako doista jest u mnogim replikama *Seljačke bune*), ali je ipak promaklo *Ivane*, oblik netipičan za kajkavštinu:

- (7) *Ivane*, Benko, Jakov! Oklop i oružje mi prinesite (123).²³

U staroj kajkavštini oblici zamjeničko-pridjevske deklinacije m. i s. r. imaju završne samoglasnike u nastavcima (Gjd. *-oga/-ega*, Dj. *-omu/-emu*), a u scenariju i filmu vrlo su često bez njega premda to nije karakteristično za stariju kajkavštinu (te sažetost oblika *mog* < *mojega*):

- (8.1) Pusti *mog* noža, nedam ti ga (17)
- (8.2) *Črlenog* kokotičeka jim bumo denuli²⁴ na krov (25).

²³ U sljedećoj replici nalazi se kajkavski prihvatljiv oblik: *Benko, Ivan! Vami velim* (123).

²⁴ Izgovoren je oblik *deli* (od *deti*), što je bolji izbor (jer je u starim tekstovima obilno potvrđen), a glagol *denuti* samo je kod Krleže potvrđen prema RHKKJ-u. Treba također opaziti da se /r/ u obliku *črlenog* ostvaruje bez popratnoga vokala.

Međutim, kolebanje nastavaka zamjeničko-pridjevske deklinacije u Gmn. *-eb/-ib* (isto i u Lmn.) izgleda prilično jezično autentično jer je u ono doba to bilo uobičajeno u kajkavštini:

- (9.1) Najte se plašiti blesikanja sablji *njihoveb*, ali *dugeb* koplji (190)
 (9.2) Pripečenije ob tem kak je Petrica Kerempuh, svetski potepuh, prihajajući *praznih* ruk i zub od zagrebačkoga škofa, zajebal našega gospona grofa (35).

Duga osnova množine jednosložnih imenica (Amn. *kmetove*) ne može se smatrati autentičnim jezičnim podatkom jer nije tipičan za kajkavski, pa je trebalo upotrijebiti kratku osnovu množine (*kmete*):

- (10) Vu njihova selišta bum nove *kmetove* naselil (122).

U množini su najzanimljivi padežni oblici u dativu, lokativu i instrumentalu. Uz korektne starinske oblike nalazimo netočne, štokavske ili mlade oblike. Tako se uz posve pravilne oblike za Lmn. s nastavkom *-ab* (npr. *A Gregorič je propal vu gorab?* 182) nepravilno rabi i nastavak karakterističan za Imn. (*-ami*) – *galgami* i *kolenami* umjesto *galgab* i *kolenab*:

- (11.1) Kose prekivaš. Zbogradi tega se na *galgami* visi (82)
 (11.2) Gospoda su velika ar vi klečite na *kolenami*... (26).

244

Umjesto korektnih oblika u Dmn. *cuckom* i *Turkom* nalazimo oblike koji se zbog nastavka *-ima* čine novoštokavskima:

- (12.1) Vse kotrige našeg tela buju *cuckima* hitili (125)
 (12.2) Dvakrat je *Turkima* iz sužanjstva prebegnul²⁵ (81).

Uz korektne oblike Imn. (npr. Gde smo mi med *ovimi piknjami* 64, *Mi smo od prisegnutog bractva koji se za pravdu i jednakost med ljudmi boriti bočemo* 27) nalazimo novoštokavski nastavak *-ima* umjesto starijih i kajkavskih *-imi* (*mislimi*, *soldatimi*), *-mi* (*ljudmi*), *-i* (*noži*):

- (13.1) Daj nož. Negdo²⁶ ti je bedastim *mislima* glavu napunil (16)
 (13.2) Kaj nis mogla i ja ze *soldatima* ostat (41)
 (13.3) Kaj je to s tobom i z ovim *ljudma* (166)
 (13.4) Joj, vse buju nas vmorili! Na kolec napiknuli, *nožima* klali... (125).

Od glagola spomenimo prezentske oblike *pem*, *peš*, *pe*, *pemo*, *pete*, *peju*, koji mogu biti upotrijebljeni i u futurskoj službi glagola *iti* (*pem* < *pojem* <

²⁵ Izgovoreno *pobegnul*.

²⁶ U scenariju iz 1974. godine na tom je mjestu oblik *nišče*, a u filmu *nigdo*. U istoj rečenici umjesto *bedastim* stoji nepotvrđen oblik *bandastim*.

pođem < pojvdq), ali nisu karakteristični za kajkavštinu 16. st. jer su potvrđeni samo u mladim izvorima iz 20. st. (v. RHKKJ, s.v. *iti*):

(14) *Ja pem za njimi* (53).

Na samom početku 2. verzije scenarija Jura izgovara riječ *krivolov* u replici koja nije ušla u film, ali nalazi se u TV-seriji.

(15) Milost jih prosim, gospodar. Nismo vu *krivolovu* bili. (Mimica 1974: 6)

Uporaba složenice *krivolov* zasigurno je jezični anakronizam jer ne samo da taj leksem nije potvrđen uopće u kajkavskim pisanim vrelima (nema potvrde u RHKKJ-u) nego u hrvatskom nastaje tek u 19. stoljeću prema tvorbenom modelu koji je u nas postao plodan zahvaljujući ponajprije kontaktu s njemačkim jezikom. Među leksemima iz *Seljačke bune* ima onih koji nisu zabilježeni u starim pisanim kajkavskim vrelima, pa je njihova autentičnost upitna (npr. *obleka* 124, *buncutarija* 61, *falaček*, *mufta* 56, *nadimak* 213), a očit je utjecaj M. Krleže (npr. imenica *ketač* 145, pridjev *bogi* 7).

Usporedbom jezika starije i mlađe verzije scenarija može se utvrditi na mnogim mjestima u tekstu da je kajkavština točnija i uvjerljivija u starijoj (nerealiziranoj) verziji scenarija, a možda je tako i zato što ju je redigirao kajkavolog A. Šojat, koji se bavio poviješću hrvatske kajkavske riječi. U drugoj verziji nije se pazilo na dosljednost u jezičnoj stilizaciji. U primjerima Tahyjeva i Gupčeva obraćanja iz dviju verzija vidi se da je starija točnija i jezično uvjerljivija (npr. *selišće*, a ne *selište*, *den*, a ne *dan*, *kopji*, a ne *koplji* itd.):

(16) OKLOPNIK–OFICIR: Bi streljali, gospodar? Bi ih rastirali?

OFICIR: Moremo li zdaj streljati, vele-možni gospodar?

TAHY (urla): Streljajte, kaj čekate! Pobjite vse kuliko ih je. Ni jeden kmet naj mi ne ostane. Na njih *selišća* bum nove dovlekel. (Mimica 1972: 90)

TAHY (tiho, mračno). Ni jen prokleti pes ne sme ostati. Vmorite jih! Vu njihova *selišta* bum nove kmetove naselil. (Mimica 1974: 122)

(17) GUBEC: Bratja vitezi! Ne bum vas na reči dugo deržal, vreme se je pobiti. Ov je *den*, ov je harc ki vam, ali hvalu i diku i željnu slobodu doprineše, ali vas i ves vaš ostanek na strašne muke dopela. Vmetelno i serčeno baratčete z oružjem! Ne strašete se lisikanja sablji njihovih ali dugih *kopji*. Znati tulikajše morate, da denes, priliku imate na verh sreče vaše priti. Denes nam je obladati, ali – jaj obladanem! (Mimica 1972: 182)

GUBEC: Brati! Vitezi! Ovo je *dan* i boj koji nam bu prinesel slavu i željenu slobodu ili bu nas i decu našu bacil vu strašne muke zemalske. Najte se plašiti blesikanja sablji njihovih, ali dugih *koplji*. Borite se hrabro i prisebno, ar je prilika na sam verh sreče naše priti. Za slobodu! (Mimica 1974: 190)

Međutim, nijedna od tih verzija scenarija nema staleški iznijansirane razlike u jezičnoj uporabi likova, pa se tako plemići i seljaci podjednako izražavaju.

5. ZAKLJUČAK

Seljačkom bunom 1573. scenarist i redatelj V. Mimica dao je važan doprinos hrvatskoj kinematografiji u žanru povijesnoga filma i napravio je u njemu smjele iskorake. Analiza prve verzije scenarija i druge verzije scenarija (koju poznajemo prema “knjizi snimanja” iz 1974) osvijetlila je proces postupnoga oblikovanja scenarija i nastanka filma. Mimičina je naracija uspješna, dobro osmišljena na temelju istraživanja povijesnih vrela, uredno je tročinski strukturirana (scenarij se formalno dijeli na dva dijela, dijelovi na sekvence i scene) i zastupljene su raznovrsne pripovjedne tehnike. Osobito se ističe Petrekova fokalizacija događanja.

246

Sudeći po svim nastojanjima oko toga projekta, i jezikom se film trebao približiti 16. stoljeću. Ne može se reći da je jezična stilizacija svih replika likova uspjela jer su utvrđeni anakronizmi, netočnosti i nedosljednosti. Očito se scenarist/redatelj oslonio na kompetentne suradnike (znanstvenike i izvorne kajkavske govornike) koji su mu prevodili scenarij na kajkavski (u dva navrata) i redigirali kajkavski tekst, a redatelj je s velikom glumačkom ekipom radio sam na setu bez pomoći lektora. V. Mimica bio je svjestan da neće od svih glumaca moći tražiti i dobiti korektnu izvedbu kajkavskoga izraza, pa je nekim likovima govor nasnimljen u postprodukciji. Unatoč svemu tomu redatelj je dobro učinio kada se upustio u projekt snimanja filma o buni seljaka jer je tako pomakao postojeće granice u povijesnom filmu što prikazuje starija povijesna razdoblja.

LITERATURA

Bordwell, David. 1985. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Czerwiński, Maciej. 2018. “Imaginarna Galicija. Varijacije”. U: *Poljsko-hrvatske veze kroz stoljeća. Povijest, kultura, književnost*. Ur. Damir Agičić i Maciej Czerwiński. Zagreb: Srednja Europa: 167–178.

Gajer, D. 1976. “Najzad pravi film”. U: *Politika ekspres* 3772, 12. 1. 1976: 10.

- Gilić, Nikica. 2016. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Internet. 15. rujna 2018.
- Gilić, Nikica i Adrian Pelc. 2017. “Genološki aspekti cjelovečernih filmova Vatroslava Mimice”. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIX. Vrsta ili žanr*. Ur. Vinka Glunčić-Bužančić i Kristina Grgić. Split/Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 325–332.
- Kallay, Jasmina. 2013. *Napiši scenarij: Osnove scenarističke teorije i prakse*. Zagreb: Palunko i Hrvatski filmski savez.
- Kapetanović, Amir. 2018. “‘Kaya’: from novella to film”. U: *Colloquia Humanistica* 7: 135–152.
- Krmpotić, Ante. 1971. “Puntari, hahari i jen šašavi pop”. U: *Kaj* VI, 11: 86–101.
- Mandić, Igor. 1975. “Drugi slom Seljačke bune”. U: *Duga* 48, 27. 12. 1975: 29–30.
- Mimica, Vatroslav. 1972. *Seljačka buna 1573. Filmski scenarij (kajkavska verzija)* [strojopis].
- Mimica, Vatroslav. 1974. *Seljačka buna 1573. Knjiga snimanja*. [strojopis].
- Moskowitz, Gene. 1976. “Yugo Quality Still So-So; Best Film Not No. I Prize”. U: *Variety*, 18. 8. 1976: 30.
- Movre, Dražen. 1975. “Gubec pogubljen drugi puta” U: *Glas Slavonije*, 22. 11. 1975.
- Pleše, Mladen. 2016. “Razgovarali smo s najvećim živućim redateljem, Vatroslavom Mimicom, o čijim je filmovima pisao i NYT”. U: *Telegram*, 23. 1. 2016.
- Polimac, Nenad. 2012. “Ep o potlačenima koji je razbio famu o zatucanom zagorskom seljaku”. U: *Jutarnji list*. Internet. 15. rujna 2018.
- Radić, Damir. 2000a. “Najljepši i najzbuđljiviji posao. Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom”. U: *Hrvatski filmski ljetopis* 23: 2–38.
- Radić, Damir. 2000b. “Filmovi Vatroslava Mimice”. U: *Hrvatski filmski ljetopis* 23: 39–54, 194–195.
- RHKJ = *Rječnik hrvatskoga kajkavskoga književnog jezika*, 1984–2017, sv. 1–14. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Seljačka buna 1573*. http://arhiva.kinotuskanac.hr/baza_film.php?id=163 (filmografija). 15. rujna 2018.
- Seljačka buna (1975.)*. [https://hr.wikipedia.org/wiki/Selja%C4%8Dka_buna_\(1975.\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Selja%C4%8Dka_buna_(1975.)). 15. rujna 2018.
- Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*. Zagreb: Disput.
- Šojat, Antun. 2009. *Kratki navuk jezičnice horvatske*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Tasić, B. 1976. “‘Seljačka buna’ bez slabih glumaca”. U: *Narodne novine* (Niš), 2. 9. 1976.
- Turković, Hrvoje. 2005. *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje. 2016. *Politikom po kulturi: Polemike (1968–2002)*. Zagreb: Meandar-media.
- Vlašić Duić, Jelena. 2013. *U Abesiniju za fonetičara*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Abstract

NARRATION AND KAJKAVIAN IDIOM IN VATROSLAV MIMICA'S *ANNO DOMINI 1573*

This article analyses the narration and language in *Anno Domini 1573* by Vatroslav Mimica. This film deals with a 16th-century peasant rebellion against feudal lords in north-western Croatia. The director/screenwriter has included modern elements and original accents into this historical film. On the basis of an analysis of two versions of the screenplay (from 1972 and the “film log” from 1974) and their comparison with the film and TV series adaptation, this paper discusses Mimica's interpretation and narrative design of a story, which draws on historical sources and is topped with fictional elements (the life of Petrek). As Mimica's characters speak in the Kajkavian idiom, the paper focuses on the linguistic aspect of characters' lines and the authenticity and anachronicity of the language.

Key words: Vatroslav Mimica, *Anno Domini 1573*, screenplay, narration, Kajkavian literary language, 16th century