

FILMSKI ŽANROVI U ANTE TOMIĆA

Renate Hansen - Kokoruš

UDK: 821.163.42-31Tomić, A.:791

Polazeći od očiglednog afiniteta prema filmu koji pokazuju Tomićevi tekstovi, istražuje se značaj filmskih sižea za književne kompozicije njegovih romana. Arhitekstualni filmski elementi stvaraju žanrovsku okosnicu koja kroz koncepcije likova, prostora, motiva i sl. nosi i prenosi semantički sadržaj. Analiziraju se komedija, melodrama, vestern i podvrsta trilera, film o mafiji, koji su Tomiću služili za podlogu smisaonih relacija u narativnim djelima. Iako se služi stereotipnim predodžbama o konfliktima i likovima, on izbjegava njihovo jednodimenzionalno koncipiranje. Koristeći popularne žanrove, posebnu pažnju posvećuje rodnim ulogama, osobito kod prividno tradicionalnih ženskih likova koji često od toga odstupaju, što omogućuje i ironični i satirični pristup. Pored likova, rabi socijalne strukture i društvene konflikte, inherentne navedenim filmskim žanrovima, za koncipiranje podloge na kojoj gradi priču i budi s tim povezana očekivanja. Semantičke se relacije razvijaju u tim tekstovima u kompleksnom uzajamnom djelovanju gdje radnja i konflikt podržavaju potku filmskog sižea, ali i često na komičan način odudaraju od njega.

Ključne riječi: romani Ante Tomića; arhitekstualnost; semantika; likovi; filmski sižei

Ne iznenađuje da Ante Tomić u svojim proznim djelima pokazuje bliskost filmu. Čak na omotu posljednje zbirke *Pogledaj što je mačka donijela* (2017.) upućuje na filmski siže koji je motivirao naslov knjige: »Kad u američkim filmovima u prostoriju uđe neželjeni posjetitelj gotovo uvijek netko kaže: ‚Look what the cat dragged in‘.« Afinitet između književnosti i filma jedna je od specifičnosti Tomićeva stvaralaštva jer on se ne služi samo »čistim« književnim postupcima. U njegov opus spadaju i scenariji, na primjer za posljednji film *Ustav Republike Hrvatske* (2014.),¹ za koji ne postoji romanescna varijanta. I prijašnji Tomićevi romani koji su bili ekranizirani (*Što je muškarac bez brkova?*, 2002.; *Ništa nas ne smije iznenaditi* – filmski naslov je *Karaula*, 2005.) kao i drugi scenariji² svjedoče o takvoj bliskosti – bilo da se radi o izrazito filmskim elementima unutar tih djela (citatima, vizualizaciji, pokretu), bilo da su siže i filmskog porijekla ili vrlo pogodni za filmsku realizaciju. Ovdje nas neće zanimati pitanje o tome što je bilo prvo – kokoš ili jaje: književno djelo koje upravo poziva na ekranizaciju ili fascinacija filmom i filmskim sižeima u literarnom djelu – već kako se Tomić u svojim romanima služi književnim i filmskim, osobito žanrovskim postupcima, da bi na temelju njihove kombinacije izgrađivao specifičan smisao svakoga djela.

Kada je riječ o povezanosti između književnosti i filma, prvo se misli na vizualnost kao poveznicu između te dvije umjetničke vrste. Od značaja su semantički aspekti koji obuhvaćaju i narativne perspektive kao i fokalizacije te figuralnu percepciju, ali i retoričke postupke i stilske trope. Međutim, ne treba zaboraviti da film uključuje puno više od vizualne percepcije: On djeluje i akustikom, razvija svoju gramatiku i poetiku na temelju više kodova te uključuje publiku raznovrsnim oblicima recepcije

¹ Film je dobio mnogo nagrada, između ostalog 2014. godine na Svjetskom filmskom festivalu u Montrealu. Scenarij je objavljen 2016.

² Tomić je napisao scenarije za brojne filmove i TV-produkcije, između ostalog za TV-seriju *Novo doba* (2001.), za igrane filmove *Posljednja volja* (2001.), *Neka ostane među nama* (2006.) i *Horvatovi* (2010.).

u svoj medij. Interakcija se između književnosti i filma ostvaruje, između ostalog, i oblicima intermedijalnosti i odrednicama teksta koje upućuju na njegovu pripadnost žanru ili podžanru, a koriste te semantičke informacije kao podlogu. Konstante jednoga žanra koje su tematski određene i povezane sa stereotipnim elementima radnje te imaju bitne funkcije u kompoziciji i koncepciji djela (na primjer u koncepciji likova, pripovjedačkoj perspektivi, semantičkom punjenju prostora i drugih elemenata radnje) u tome predstavljaju strukturalne, prepoznatljive predloške na temelju kojih se razvija konkretan tekst, s kojima stvara suodnose, polemizira ili se od njih želi odmaknuti. Konkretni intertekstualni i intermedijalni odnosi u manjoj su mjeri u pitanju, iako citati kojima se upućuje na konkretna filmska ostvarenja mogu služiti i kao važan signal ili indikator za žanrovsku citatnost. Međutim, važnija je činjenica da se odrednice različitih filmskih žanrova koriste za semantiku, konflikt i kompoziciju književnoga djela. Glavno je pitanje kako se ti filmski žanrovi i podžanrovi funkcionalno uklapaju u tekst i kako se taj semantički potencijal koristi za narativno osmišljavanje. Pri tome se postavlja hipoteza da Tomić, kao prvo, polazi od vrlo popularnih filmskih žanrova koje publika zna i čije osobine (svjesno ili nesvjesno) prepoznaje, kao drugo, da on pri tome na prvi pogled potvrđuje njihove stereotipe da bi ih onda subverzivno suzbio te, kao treće, da stvara hibridne žanrovske oblike. Bitan je faktor u tome da se isključivo radi o satiri, dakle, književnom obliku s posredovanom negativnom tendencijom koju odlikuje otpor prema postojećem, prema statusu quo, na bilo kojem području ljudskog života i koja vrlo često koristi ironiju kao sredstvo.

Prvi Tomićev uspjeh *Što je muškarac bez brkova* (2000.) pripada žanru komedije. Filmska je komedija označena dominacijom tjelesnoga, gestikulacije, performansa i tipiziranoga (usp. Heller i Steinle 2005: 15-17), ponekad i slapsticka (usp. Gotto 2013: 68-72), spajanjem suprotnoga i proturječnoga. Posebno u romantičnoj komediji, centralni je motiv potraga za ljubavlju, ali s komičnim predznakom, apsurdnim i neobičnim aspektima zaljubljenosti: npr. kako se zaljubljeni čudno ponašaju, a sami to ne

primjećuju. Time ona pruža velike mogućnosti satiričnim i otuđujućim vizurama svakodnevice, osobito socijalnog i osobnog ponašanja te društvenog poretka. Komedija uprizoruje iznimno stanje i izoštrava fokus na slabostima, pokazuje prepreke i načine njihova nadilaženja uz puno mašte, s maskiranjem i pretvaranjem, promjenom uloga i kostima, s varkama različitih formata – ona se, dakle, uvelike služi karnevaleskim postupcima i pokazuje u tome žanrovsku živost. Kada se povezuje sa satikom, često ublažava kritiku jer u završetku komedija izmiruje suprotne tendencije – kažnjava zle i nagrađuje dobre namjere. Tomić u prvom romanu rabi ove žanrovske odrednice, koje vrijede ne samo za filmski, već i za književni i kazališni žanr komedije s puno podvrsta, kako bi pružio cijeli spektar čudnih, ali i prizemnih likova kojima je sljedeća crta zajednička: oni ne udovoljavaju jednodimenzionalnoj predodžbi o tome što određen tip ili lik (kao na primjer svećenik, političar, vojno lice, gastarbajter, udovica, mlada kći) treba predstaviti. Komiku vuče upravo iz potvrđivanja i istovremenog odstupanja od podložnih stereotipa. Ne afirmirajući, dakle, pojednostavljeno shvaćanje identiteta, on crta likove s manama, djelomično ih blago karikirajući, ali uz razumijevanje, ponekad i s humorom. Izbor živog dijalektnog govora, ekscentrični, ali uvjerljivi likovi i mnoštvo komičnih scena s jezičnom komikom, komikom situacije, turbulentnih akcija sigurno su bili razlozi za brzu ekranizaciju romana. Komedijski pristup u prikazivanju čudnih, ali i ljudskih likova s određenom dozom simpatije uočava se i u drugim Tomićevim djelima uz crte iz drugačijih žanrova s kojima se slijeva.

Melodrama je dominantan žanr u Tomića. Taj žanr ima sljedeće osobine: vrijedi kao žanr velikih emocija i sentimenta koji je doživio veliku promjenu od kraja šezdesetih – prije je u njemu dominirala domaćica, no poslije se i u rodnom smislu emancipirao (usp. Weber 2013: 106-108). Ženski lik u njemu često igra glavnu ulogu, i to obična, prosječna žena svakidašnjice, a ne neobična, izuzetna, mondana žena. Povezani su s time i tematski krug i pristup konfliktu jer glavna je tema nesretna ljubav i

sve s tim u vezi (traženje pravog partnera, tragične ljubavne implikacije, ljubavni trokut, nevjernost, osjećaj isključenosti i nesreće itd.) i potraga za identitetom. Pristup nije racionalan kao što je u kriminalističkom filmu – obično s dominirajućim muškim likovima – već emotivan. Melodramski modus je sentimentaln, osjećajan, a žanr ustupa prostor onome o čemu se obično ne govori: nakupljenim unutarnjim konfliktima. Kako je glavni lik u socijalnom smislu ili rodnom odnosu zapostavljen, ovaj žanr predočava njegovu vizuru; često je to ženska perspektiva. Usmjeren je na izazivanje ganuća, a završetak često ima, čak i kada se radi o hepiendu, melankoličan prizvuk jer je označen inkongruentnošću vlastitih i izvanjskih vrijednosti. Ako je sretan završetak u pitanju, on se plaća odstupanjem od vlastitih ciljeva (Weber 2013: 101). Glazba igra važnu funkciju jer njome se osjećajnost u tim filmovima naglašava; zbog toga ta filmska muzika nerijetko stekne veliku popularnost. Značaj prostora podcrtava se ne samo proturječjem između metropole i malog, naglašeno regionalnog mjesta, već i postupkom mise-en-scène čime se ističu značajni detalji. Melodrama je svojom orijentacijom na svakidašnjicu otvorena i za kritičko prikazivanje socijalnih ili društveno tabuiziranih tema.

Dok se taj žanr dugo smatrao tipično ženskim (što se u međuvremenu promijenilo), Tomić mu se obraća bez ograda, polazeći od centralnog motiva potrage za ispunjenom ljubavlju. Njegove su junakinje, sociološki gledano, sasvim »normalne«, prosječne: one se ne žele izdići od drugih i njih nadmašiti, već im je glavni motiv naći pravog muškarca. On ih prikazuje sa simpatijom, ali im daje i dosta elemenata emancipacijske samouvjerenosti. Važnu ulogu u tome igraju regionalni govor likova, njihova zajedljivost i dovrtljivost. Na taj način autor s jedne strane potvrđuje stereotype (npr. da je frizerski salon centralno mjesto trača ili da su žene oštra jezika), dok se s druge udaljava od žanrovskih predodrednica i u njima predodređenih rodni uloga. Jer umjesto čistih emocija, Tomićevim ženskim likovima vladaju logika i razum, a on duhovito prikazuje tipičnu

žensku pragmatičnost izokrenutom; sjetimo se naslova poglavlja »Pokaži koliko me cijeniš« iz romana *Ljubav, struja, voda i telefon*.

Zar ne vidi kako je vrijeđa kada kao lopov pobjegne iz njezina stana? Ponašao se baš kao da je ona kurva koju će samo tako poševiti i nestati. Jednog popodneva, gledajući ga kako se odijeva, palo joj je na pamet to s kurvom i otada je sve krenulo... pa zapravo ju je uzbuđivalo. Zamisao da joj Dinko plaća za seks neočekivano je donijela svježinu jednoj vezi na umoru. (Tomić 2012: 91)

Tomićeva se junakinja udaljava od rodne uloge melodramskog žanrovskog predloška: nekad pati, ali se takvom stanju ne predaje, već je zahtjevnija i traži seksualno ispunjenje. Ekscentrično i neizrecivo javljaju se kao jasne osobine melodramatičnoga. Iako lik poput slobodoumne frizerke Lidije izaziva smijeh svojom skandaloznom otvorenosti, kršenjem tabua (žene ne koriste vulgaran leksik, a pogotovo ne misle tako!) i jezičnom nedvosmislenosti – i uz to što se položaj rodova prikazuje kao neravnopravan, socijalne razlike među rodovima u tim pričama principijelno su individualno premostive. Smijeh se ovdje temelji na tome da rodovi upotrebljavaju različita, prenaplašena sredstva. Tomićev narator iznenađuje također i svojom maskom jer navodni ženski glas vrlo uvjerljive pripovjedačice pripada muškom autoru.

Ljubavni melodramski motiv stvara i bitnu podlogu romana *Veličanstveni Poskokovi*, dok romani *Čudo u Poskokovoj Dragi* i *Ništa nas ne smije iznenaditi* pokazuju ljubavni motiv u ključu komedije. Izvanbračna veza i venerična bolest komandanta u posljednjem romanu daju povod izvanrednom stanju vojne jedinice, a to tek pokrene i omogućuje ljubavnu aferu između vojnika Siniše i mlade komandantove žene. U romanu o čudacima u dalmatinskom zaleđu ljubavna veza između Krešimira i Lovorke kontrakarira autoritarni i patrijarhalni sistem Poskokovih. Svi ti ženski likovi, međutim, imaju zajedničko to da se žele osloboditi bračnih ili rodnih stega i ostvariti puniji, slobodniji život. Da se u tom kontekstu

ni visoko obrazovanje ne smatra garancijom za bolji život, ilustriraju npr. samosvjesne junakinje iz romana *Veličanstveni Poskokovi* koje usprkos studiju nisu našle odgovarajuće poslove. Drugi slučaj predstavlja Lidija, junakinja iz romana *Ljubav, struja, voda i telefon* koja oštro kritizira nastavne sadržaje i metode; njoj studij hrvatske književnosti kao i školska nastava ne predstavljaju nikakav životni izazov pa se odlučila za alternativnu profesiju frizerke koja je puno manje prestižna. Ona je jak ženski lik i ne zadovoljava se formalnim emancipacijskim uvjetima ili ugledom već traži za sebe pravo ostvarenja. Kraj romana, umjesto običnog melosa i vječne ženske pomirenosti, nudi neobičan hepiend, naglašavajući na taj način opravdanost njezina zahtjeva. Generalno se može naglasiti da Tomićevi ženski likovi samo prividno pripadaju slabom rodu i da ih odlikuje kritičan i nepodmitljiv stav te vrlo trezveno opažanje konstelacija moći.

Vestern predstavlja jedan od najčvršće kodiranih filmskih žanrova. Dugo je vrijedio čak kao »najznačajniji filmski žanr« (Buscombe prema Brunow 2013: 39), koji je usko povezan sa semantikom Divljeg zapada što uključuje značenje slobode, granice između prirode i civilizacije, anarhije, muškosti i čvrstih rodnih uloga. Iz vesterna progovara mit muške usamljenosti i krutih životnih uvjeta u kojima se junak mora suštinski dokazati. Iako pojedinci igraju glavnu ulogu, u ovom je žanru nacionalnost središnja vrijednost: pojmovi bijelog muškarca i Zapada, povezani s predodžbom o Americi, amalgamiraju. Vestern prikazuje vanjštinu i prirodu kao područje muškosti, fizičke borbe, hrabrosti, kao polje individualnog samodokazivanja, želje za preživljavanjem i životne borbe za opstanak (usp. Brunow 2013: 43-44). Rjeđe i u znatno umanjenom obliku uprizorena je obiteljska kuća, domaćinstvo farme kao žensko područje, obiteljsko ognjište. Svijet vesterna je muški, a žene su tek drugorazredne i objekti – prostitutke ili svetece, domaćice, a rijetko postoje jake žene, »good bad girls«, žene s prošlošću koje u sebi spajaju i osobine ženskosti i iskustva, borbenosti i odlučnosti. Tomić koristi ove filmske stereotipe kao podlogu za svoj roman *Čudo u Poskokovoj Dragi*, određujući na taj način glavnu radnju romana:

patrijarhalan otac udovac odgaja sinove beskompromisno prema vlastitim šturim i neupitnim vrijednostima. Način njegova vladanja je krajnje krut, autoritaran i pun škrtosti, a otac, osim toga, ne priznaje nikakav autoritet osim vlastitog. Koristeći ogoljele stereotipe vesterna, Tomić izlaže smijehu takav autokratski sistem na »Divljem zapadu« Hrvatske.³ Stari Poskok, zagovornik prirodnog divljaštva koje muškarac pripitomljuje, nailazi na otpor i svoje granice upravo na vlastitom tlu, jer nije računao na ljudski nagon i ljubav. Opasnost mu ne prijeti izvana, od neprijatelja, državnih institucija kojima se antiautoritarno suprotstavlja i čijem simboličnom predstavniku uskraćuje slobodu u svojem podrumu, dakle, ne prijeti od civilizacije koja prodire u njegov zatvoreni svijet, od vanjskog neprijatelja. Prijeti mu iznutra, sa vlastite strane, od sinovljeve želje za ljubavnom vezom što je u biti suštinski element za opstanak obiteljske loze. Zato Tomić ovdje upliće i elemente žanra komedije, naglašavajući subverzivne crte tog ljubavnog sižea, s koncepcijom jake žene, suvremene predstavnice matrijarhata, s izmirenjem kroz hepiend na kraju romana. Komedija mu služi i kao pogodna podloga za prikazivanje lažnosti ksenofobije i nacionalizma.

Drugačiji pristup Tomić bira u drugom romanu o Poskokovima (*Veličanstveni Poskokovi*) koji je tek asocijativno povezan s prvim. Filmski žanr trilera, zapravo film o mafiji omogućuje mu povezivanje područja organiziranog kriminala, obiteljske kriminalne organizacije, političke, crkvene i ekonomske moći, njihove isprepletenosti i korumpiranosti te zavjere. Zato se na kraju prvog poglavlja i na kraju romana ne citira slučajno »iz drugog nastavka *Kuma* od Francisa Forda Coppole« (25) koji spaja kao mafijaški siže sve te elemente: »Ako je išta u ovome životu sigurno, ako nas je povijest iščemu naučila, to je da svakoga možeš ubiti« (Tomić 2015: 24-25). Film o mafiji kao podžanr gangsterskog filma slično je reglementiran

³ Za ovu konotaciju treba voditi računa o čenjenici da su brojne ekranizacije Karla Maya snimljene u Hrvatskoj, u suradnji s Jadran filmom (usp. Vidojković 2015: 222). Zbog toga prostor dalmatinskog zaleđa u sebi nosi i taj semantički naboj.

kao vestern. U njemu je građansko društvo bitno poremećeno djelovanjem organiziranog kriminala jer tajne organizacije utječu sve više na pravni i politički, a ponekad čak na zakonodavni sustav. Kriminalna je organizacija prikazana kroz lik vodećeg gangstera koji u sebi spaja ambivalentnost zločinca i socijalnog autsajdera te predočuje stabilnost socijalnog sustava iz neobične unutarnje vizure zločinca (usp. Meteling 2013: 136-137). U mafijaškom je filmu kriminalna organizacija strukturirana kao obitelj ili je istovjetna s njom, ima patrijarhalne i vrlo hijerarhijske strukture (usp. Meteling 2013: 129) te predstavlja apsolutističku državu u državi, s ciljem povećanja profita i moći. Kako ta organizacija teži uklopiti se u društvo i legalizirati svoju djelatnost, zavjera predstavlja bitan element. Žanr se često temelji na događajima iz stvarnosti – povijesnim⁴ ili aktualnijim političkim,⁵ ekonomskim itd., a ponekad se stvarni likovi jedva fikcionaliziraju. Teži se prikazivanju stvarnosti, posebno u socijalnim dimenzijama i osvjetljavanju razlika između prava i pravednosti.

Sve te žanrovske osobine u romanu *Veličanstveni Poskokovi* stvaraju podlogu za razumijevanje radnje, konflikta i likova. Tomić konkretizira nevidljivu vlast u državi, u vodećim akterima političkog i crkvenog sistema, a jasno aludira na aktualne političke skandale (slučaj Agrokor). Tomislav Poskok ispunjava sve uvjete uspješnog predstavnika »obitelji« u dvojnem smislu čiji je uspon rezultat i mješavina vlastita rada, ali i sumnjivih poteza u prošlosti i sadašnjosti. Drugi likovi, predsjednik Meter i kardinal Lovrenčić, odgovaraju karakteristikama mafijaškog žanra u još većoj mjeri (*Kum III.*) jer oni koriste svoj položaj za malverzacije i osobno obogaćivanje. Njihove kriminalne aktivnosti dovele su državu i Katoličku crkvu u težak položaj, ekonomsku i političku ovisnost, a konflikt počinje

⁴ U tim filmovima tematiziraju se npr. razne mafijaške organizacije ili prohibicija u SAD-u.

⁵ Politički kriminalistički filmovi često obrađuju aktualne političke skandale i sadrže element zavjere, npr. *Secret Honor* (1984., Altman), *Nixon* (1995., Stone) ili *The Secret Man* (2017., Landesman), tematizirali su aferu »Watergate«.

– tipično za žanr – sukobom materijalnih interesa i područja moći. Kada Poskok sa suprugom navodno pogine u eksploziji njihove jahte, kriminalna energija i krivica dvojice očevih suparnika za sina Zdeslava nije više upitna. Zbog toga sin preuzima ulogu detektiva čiju ograničenu perspektivu dijeli pripovjedač. Akcijski element potvrđuje žanrovske predispozicije koje se potkrepljuju i drugim elementima radnje: tajni policijski izvještaj, sumnjivo ponašanje Metera i kardinala, tajno lihtenštajnsko društvo itd., između ostalog i faktička eksproprijacija i hapšenje Zdeslava. Radnjom i mnogim detaljima autor pruža sliku društvenih (ne)prilika Hrvatske, osobito socijalnih razlika i nepravdi. Kraj pojačava crte mafijaškog žanra jer se na brodu gdje se treba obaviti prodaja Poskokove tvrtke pojavljuju ne samo bivši očevi suparnici, već i »uskrsnuti« Poskok sa ženom. Pomoću talijanske, »prave« mafije koja ovdje djeluje kao instanca pravednosti, organizirao je, kao pravi »kum«, insceniranu eksploziju, ali i transakciju tvrtke koju preko kamufliiranog društva kupuje natrag za vrlo nisku cijenu, riješivši se tako cijelog niza problema. Navodna žrtva, koja je zapravo prevarila prevarante, ima i drugi uspjeh: Zdeslav, nekadašnji luzer, popravio se u svemu i postao je očeva slika i prilika. Riješio se lažnih prijatelja i djevojke, našao je pravu ženu i promijenio način života.⁶ Za tu sižejnu liniju Tomić je uključio melodramski žanr, uz žanrovske elemente erotskog filma (prikazivanje seksa s Lunom radi njezina demaskiranja) koje koristi za razobličavanje plitkog svijeta estradnih zvjezdica i senzacijskih medija, da bi na kraju sve spojio u dvojni – osobni i privredni – hepiend koji je neobičan u ovom žanru. Djeluje bajkovito i zbog toga nerealno: Zdeslav je našao pravu ljubav, obitelj je opet spojena, zli su kažnjeni, zavjera je razbijena. Osveta je uspjela, premijer i kardinal izvukli su tanji kraj i organiziranom je kriminalu oduzeta ekonomska podloga. Međutim, transakcija je išla na račun »poreznih obveznika«.

⁶ Ta sižejna linija slijedi osobine »Bildungsromana« koji prikazuje, kroz krize i konflikte, razvitak mladog junaka i formiranje zrele ličnosti.

U Tomićevim književnim djelima vizualni i filmski elementi igraju bitnu ulogu koja se s vremenom još i povećala. U kompoziciji se može uočiti značaj arhitekstualnih relacija filmskih žanrova pri čemu su najviše zastupljeni komedija, melodrama, vestern i mafijaški triler. Žanrovske odrednice melodrame pretrpjele su najveće promjene jer Tomić preinačuje tradicionalne ženske uloge češće u emancipacijske svrhe. Autor koristi karakteristike navedenih žanrova za konfliktnu podlogu i za temeljnu koncepciju likova, a i za osvjetljavanje loših društvenih prilika, ironiziranje ksenofobije, nacionalizma, zaostalosti, rodnih stereotipa i slično. Filmski žanrovi pružaju mu tematske i sižejne sheme kao pozadinu za izgradnju konkretne radnje i likova te ih slobodno kombinira. Navedeni filmski žanrovi u čitatelja stvaraju također i vizualnu predodžbu te su toliko prepoznatljiviji da sami po sebi, kontrastom između žanrovskog arhitekstualnog predložka i konkretne realizacije, očiglednog odstupanja od žanrovske odrednice, predstavljaju izvor smijeha.

LITERATURA

- Brunow, Dagmar. 2013. »Western«. U: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Ur. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. De Gruyter. Berlin, Boston, 39-61.
- Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. 2013. Ur. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. De Gruyter. Berlin, Boston.
- Gotto, Lisa. 2013. »Komödie«. U: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Ur. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. De Gruyter. Berlin, Boston, 67-85.
- Filmgenre. Komödie*. 2005. Ur. Heller, Heinz.-B.; Steinle, Matthias. Reclam. Stuttgart.

- Meteling, Arno. 2013. »Gangsterfilm«. U: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Ur. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. De Gruyter. Berlin, Boston, 119-141.
- Tomić, Ante. 2001. *Što je muškarac bez brkova*. 4. izd. Hena com. Zagreb.
- Tomić, Ante. 2003. *Ništa nas ne smije iznenaditi*. Fraktura. Zagreb.
- Tomić, Ante. 2012. *Ljubav, struja voda i telefon*. Ljevak. Zagreb.
- Tomić, Ante. 2014. *Čudo u Poskokovoj Dragi*. Rende. Beograd.
- Tomić, Ante. 2014. *Veličanstveni Poskokovi*. Hena com. Zagreb.
- Tomić, Ante; Grlić, Rajko. 2016. *Ustav Republike Hrvatske*. Hena com. Zagreb.
- Tomić, Ante. 2017. *Pogledaj što je mačka donijela*. Hena com. Zagreb.
- Vidojković, Dario. 2015. »Winnetou, Old Shatterhand, Kara Ben Nemsi und Co. Deutsche und Serben auf den Spuren Karl Mays in den Schluchten des Balkans«. U: *Serben und Deutsche im 20. Jahrhundert im Schatten offizieller Politik*. Ur. Schubert, Gabriella. Harrassowitz. Wiesbaden, 219-232.
- Weber, Nicola Valeska. 2013. »Melodrama«. U: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Ur. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. De Gruyter. Berlin, Boston, 91-113.

Filmografija

- Ustav Republike Hrvatske*. 2014. Režija: Grlić, Rajko. Scenarij: Tomić, Ante; Grlić, Rajko. In Film Praha, Interfilm, Revolution i dr. Češka, Hrvatska, Makedonija, Slovenija.
- Karaula*. 2006. Režija: Grlić, Rajko. Scenarij: Tomić, Ante; Grlić, Rajko. Refresh Production, Vertigo, Sektor Film Skopje i dr. Austrija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska i dr.
- Što je muškarac bez brkova?*. 2005. Režija: Hribar, Hrvoje. Scenarij: Hribar, Hrvoje; Tomić, Ante. FIZ d.o.o., Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski filmski savez. Hrvatska.

FILM GENRES IN ANTE TOMIĆ NOVELS

Abstract

Based on the apparent affinity of Ante Tomić's texts with film the article analyzes the role of film genres for the composition of his novels. Architextual film elements constitute typical genre structures which include and transport semantic contents through the conceptions of figures, space, motifs and the like. Central to the study are comedy, melodrama, western and a subgenre of the gangster film, the Mafia film, which serve as a basis for the relationships of meaning in the author's narrative texts. Even when he uses stereotypical images of conflicts and figures he avoids one-dimensional conceptions. Using popular genres he especially pays attention to gender roles, in particular to apparently traditional female figures who often deviate from the paradigm; this enables ironic and satirical approaches. In addition to figures he uses social structures and conflicts which are an inherent part of the film genres for the conception of the conflict's background to embed the story and awaken the reader's foreseen expectations. Semantic relations in his novels are generated in a complex interdependence where story and conflict establish the foundation of the film genre and often deviate from it in a humorous way.

Key words: novels of Ante Tomić; architekstuality; semantics; literary figures; film genres