

## Silvestar Mileta

# Tko pjeva zlo ne misli – kritička recepcija i kvaliteta

89/2009

Film *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika posjeduje kritičku recepciju razgranatu u vremenu, razinama i ključnim aspektima interesa, no uglavnom suglasnu kada je riječ o neprolaznim kvalitetama djela koje se često nazivalo najboljim hrvatskim filmom. Kako takve kvalifikacije, naročito kada se zateknu u argumentaciji visoke kritike, uvijek pozivaju na propitivanje, nove konfrontacije s filmom i njegovom refleksivnom pisanom popudbinom moguće su i potrebne. U ovom preglednom radu uočava se kontinuirano postojanje visoke kritike koja se, naprotiv čitanjima filma kao temeljno masovno prihvaćenog, lepršavog i zanatski sredeog, ne promeće u dominantu, već se artikulira putem pomirljive teze da je film smješten na granici visokog i popularnog. Na taj se način otvara prostor registriranja podjednako onoga što cijeni široka publika, kao i onog što provocira kritičko oko. U najvećem broju slučajeva riječ je o autorskom poigravanju temom filma i pitanju u kolikoj se mjeri malograđanština vjerodostojno prikazuje, a u kolikoj, u jednoj sasvim stiliziranoj formi, kritizira. Propitivanje odnosa filmskog i povijesnog svijeta ukazuje na to da film mentalitete istodobno i tvori i prenosi, da se poigrava granicama medija, da naglašava svoju artifičijelnost, ali se istovremeno otvara trendu pisanja “malih povijesti”. Kvalitete filma, kao i njegova recepcija, dualne su prirode, pa se zahvaćaju one dimenzije koje se nameću žarišnim točkama kritičkog fokusa: likovi, fokalizacija, glazba, humor, stupanj autentičnosti mentaliteta i ambijenta, upotreba filmskog medija – naročito modernističkih postupaka u naoko jednostavnom, žanrovskom djelu. Poziv na nova bavljenja filmom nudi se kroz njegove nepotpuno pročitane sastavnice, poput funkcije nekih detalja, ili nagovještaja postmodernizma.

## 1. Uvod

Film *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika hrvatski su filmski kritičari često isticali kao ponajbolji domaći film ikad snimljen.<sup>1</sup> I dok se tom neupitnom *blockbusteru* hrvatskih, a samo dijelom i općejugoslavenskih sedamdesetih ne mogu odreći mnoge kvalitete, na prvi se pogled čini kako

one u najvećem broju pripadaju razinama koje profesionalna kritika nije uobičajila tako visoko vrednovati. Čini se da bi se naoko značenjski potentniji filmovi, barem prema prostoru koji u iskazima kritičara zauzimaju, trebali u anketama naći iznad lepršave operetne komedije kičastog ruha s temom malograđanštine,<sup>2</sup> na što se film *Tko pjeva zlo ne misli* u kraćim pregledima često svodi. Dopadljivost ovog filma široj publici lako je “demistificirati”, ali da bi se odgonetnulo koje su njegove razine tako privlačne oku kritičara i koja mu se potencijalna značenja još mogu ustanoviti, potrebno je ponovno se pozabaviti (i možda još i više konfrontirati) s filmom, njegovom kritičkom recepcijom i relativno mršavom stručnom literaturom o njemu. Time ovaj rad<sup>3</sup> teži biti preglednog karaktera, no s prikriivenom namjerom provociranja nekih novih pisanja o tome filmskom djelu.

## 2. Popularni pregledi

Bavljenje ovim filmom može se započeti njegovom popudbinom – prigodnim sažecima s interneta ili iz dnevnog tiska. Najčešće se tu susreću ove kvalifikacije: najpopularniji hrvatski film i najbolji hrvatski film svih vremena.<sup>4</sup> Kada se sažimlje tema, govori se o malograđanštini zagrebačkih tridesetih (film se odvija 1935. godine), spominje se mjuzikl, operetni ili vodviljski ton te nedjeljiva vezanost uz prepoznatljive šlagere, pogođena kičasta scenografija, kostimografija i ukupna stilizacija, postignuta razina sentimenta i nostalgije. Ponešto ambiciozniji pregledi govore da je stilizacija “u maniri poparta na licitarski način”<sup>5</sup> te da bi se “istovremena ironija i nostalgija spram kičaste bolje prošlosti danas nazivala

1 Takav mu je status priznat i u anketi Hrvatskog društva filmskih kritičara, u anketama u specijaliziranim časopisima (*Hollywood, Hrvatski filmski ljetopis*) i u dnevnom tisku (*Jutarnji list*).

2 “Golikov je film stilizirana ‘komedija običaja’, jedna operetna skica (malo) građanskog života.” (Mandić, 1970)

3 Veliku zahvalu za pomoć u pripremi i oblikovanju rada dugujem dr. sc. Nikici Giliću.

4 Teško je pobrojiti sva mjesta na kojima se ti podaci javljaju, npr.: [http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko\\_pjeva\\_zlo\\_ne\\_misli](http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli) (posjećeno 7. 2. 2009), <http://www.sfcentar.com/forum/viewtopic.php?t=4347> (7. 2. 2009), [http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=173](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173) (7. 2. 2009).

5 [http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=173](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173) (7. 2. 2009). O pop-art postupcima raspravlja i Katusić (1971, pretpisak i u Golik, 1997: 135-146, citira se izvornik) koji je vjerojatno prvi uveo tu perspektivu.



*campom*".<sup>6</sup> Iznimno se često naglašava i "autentičnost", pri čemu se misli da je precizno na filmsku vrpcu prenesen mentalitet i duh purgerskih međuratnih godina.

Pregledi na višoj razini stručnosti zabavljeni su često istim odrednicama, samo na ponešto drukčiji način: o filmu govore kao o "amblematskom znaku hrvatskog filma",<sup>7</sup> "filmu nad filmovima hrvatske kinematografije",<sup>8</sup> ali i o "različitim obrascima životnih simulacija i ispraznosti" (ibid.), psihologizaciji likova, radu s glumcima te o njihovim bravuroznim nastupima (ibid.). Najvažnijim se čini naglašavanje finoga balansa između visokoga i popularnoga, kao i opredjeljenje za lepršavost nasuprot mogućim "dubljim" i nužno neveselijim interpretacijama.

Dajem primjer sažetka ove "visokostilizirane tvorevine" (ibid.):

*Film ipak bitno određuje komediografski duh utemeljen na četiri živopisno razigrana lika, na raspjevanosti i evociranju šlagerističkog repertoara vremena, na odlično tempiranoj situacijskoj komici, na sladunjavo operetnom i efektom burlesknom, na filozofiji životnoga ronda<sup>9</sup> tako svojstvena za to najnadahnutije razdoblje hrvatskoga filma; dakako, i na prokazanu kiču tako privlačnu "romantičnoj" junakinji, koja bi da svoju egzistencijalnu učmalost odjene u "zavodljivo" ruho likova iz herc-romana.<sup>10</sup>*

6 Ibid. Nije na ovom mjestu potrebno raspravljati o točnosti ove tvrdnje, ali je važno da ona postupcima korištenima u filmu pripisuje svjesnost.

7 Krelja, 2005, dostupno na: <http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2> (7. 2. 2009)

8 Ibid. To je Berkovićeve opaska.

9 Ovakva konceptualizacija temporaliteta filma *Tko pjeva...* često se susreće.

10 Krelja, 2005, dostupno na: <http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2> (7. 2. 2009)

Logičan su sljedeći korak u istraživanju uknjiženi popularni pregledi; Škrabalova *101 godina filma u Hrvatskoj* jedna je od malobrojnih takvih knjiga. Iz prostora koji Škrabalo tu posvećuje ovom filmu moguće je zaključiti ili da ne dijeli mišljenje o njegovu položaju na vrhu hrvatske kinematografije ili da se o *Tko pjeva...* i ne može previše toga distinktivno reći:<sup>11</sup>

*Ne zazirući od toga da ide protiv vladajuće struje esteti-  
zirajućeg autorskog filma koji se u pravilu bavio velikim  
temama i sudbinskim pitanjima čovječanstva, riskiraju-  
ći da zbog toga bude podcijenjen, Krešo Golik je snimio  
"Tko pjeva zlo ne misli" (1970.),<sup>12</sup> prvotno prihvaćen  
tek kao izrazito populistički<sup>13</sup> film gotovo operetnih  
obilježja, koji je doživio nepremašenu popularnost kod  
gledalaca (jer ga je u Zagrebu, u premijernom prika-  
zivanju, vidjelo 235.000<sup>14</sup> posjetitelja, što predstavlja*

*rekord za filmove u normalnom prikazivanju). I ovdje  
je Golik pošao od književnog predloška ("Dnevnik ma-  
log Perice"<sup>15</sup> Vjekoslava Majera) da bi ispod površine  
veselog i bezazlenog zapleta o bračnom trokutu u pur-  
gerskom ambijentu predratnog Zagreba dobrome oku i  
finijem sluhu pružio prizore i odjeke ispraznog života,  
neostvarenih ambicija i nedoživljene ljubavi skrivenih  
iza prividnog spokoja i samozadovoljstva velegradskih  
malograđana. Radnja je isprepletena pjevanjem nekada  
popularnih popijevaka, svaki je detalj brižljiv doprinos  
autentičnosti ambijenta i mentaliteta,<sup>16</sup> a glumačke  
kreacije Relje Bašića,<sup>17</sup> Franje Majetića, Mirjane Boha-  
nec, Mie Oremović i drugih na najbolji su način ispunile  
ovaj najzagrebačkiji<sup>18</sup> film cjelokupne hrvatske kinema-  
tografije, koji je u kasnijim godinama u dva navrata<sup>19</sup>  
u anketama kritičara proglašen najboljim hrvatskim  
filmom svih vremena. (Škrabalo, 1998a: 342)*

**11** Malo je vjerojatno, ali je zanimljivo pretpostaviti, da film smatra toliko općepoznatim da ga i nije potrebno previše predstavljati. Njegov osvrt donosim u cijelosti.

**12** Pretpremijera za kulturne i javne djelatnike Zagreba u Kulturnom centru bila je 9. 11. a svečana premijera u kinu Zagreb 13. 11. 1970. Producent je Croatia-film. *Vjesnik* 10. 11. 1970, "Domaća filmska premijera – *Tko pjeva zlo ne misli*." U tom prvom *Vjesnikovom* članku o filmu kaže se i: "...predstavlja punu afirmaciju jednog filmskog žanra za koji ne treba sumnjati da će ga publika odlično primiti. To je specifičan mjuzikal, vesela igra s pjevanjem, gdje je četvero glumaca dalo izvanredne kreacije i gdje je režija uspjela s mnogo smisla za ambijentat i vrijeme pokazati kako se film može kreativno inspirirati literaturom". O filmu je pisano i prije premijere, npr.: *Večernji list*, 27. 10. 1970, "Ljubakanje (i rastava) na zagrebački način".

**13** Škrabalo u ranijoj verziji knjige film naziva "izrazito populističkim" – dakle i on je jedan od tih koji su ga "prvotno prihvatili tek kao izrazito populistički film" (usp. Škrabalo, 1998b: 13).

**14** Oko konačnog broja gledatelja postoje prijepori. Na drugom se mjestu kaže: "Ponekad je regionalna usmjerenost priječila da vrlo popularni filmovi u pojedinim sredinama ostvare podjednak uspjeh na širem jugoslavenskom prostoru (komedija Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. najgledaniji je film svih vremena u Zagrebu – vidjelo ju je 220 000 gledatelja – ali je u Beogradu, Sarajevu, pa i Rijeci i Splitu, odjek bio osrednji)." (Polimac, 2004) O pogrešnom vjerovanju kako će film postići uspjeh gdje god da se pojavi govori, primjerice, Miro Modrić (1970). Sam redatelj govorio je o 250 000 gledatelja (Golik, 1997: 116). *Večernji list* (18. 11. 1970) kaže da je film u prva četiri dana pogledalo 30 114 gledatelja. Dotadašnji apsolutni zagrebački rekorder bio je film *Moje pjesme moji snovi* sa 175 000 gledatelja. (*Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ugroženi rekord") Film *Tko pjeva...* prvo ga je dana prikazivanja igrao u sedam kina: *Bratstvo, Kalnik, Mosor, Opatija, Romanija, Triglav i Zagreb*.

**15** Stjepko Težak (1999) upućuje na razvoj naslova novele: *Tjedan dana iz dnevnika maloga Perice* skraćeno je na *Iz dnevnika maloga Perice*, pa na *Dnevnik malog Perice*.

**16** O autentičnosti mentaliteta, naročito o pitanju u koliko je mjeri ovaj film mentalitet prenosio, a u koliko ga je mjeri stvarao, moglo bi se raspravljati u posebnoj studiji. Do sada je o tome nešto rekao samo

Zvonimir Berković u tekstu "Najbolji film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda." (*Globus*, 27. 9. 1996, citira se pretpisak u: Golik, 1997: 185-188). Ipak, nema sumnje da, s obzirom na visoku stiliziranost i artifičijalnost, kao i na faktičnu neuhvatljivost prošlosti, o stvarnoj povijesnoj autentičnosti ne može biti riječi. Što se Berkovićeve napisa tiče: "Vedra nostalgija tog lijepog filma odmah se prelije iz kino-dvorane u svakodnevnicu hrvatskog puka i (ako jedno umjetničko djelo to uopće može) počela je formirati mentalitet čitave nacije. Teško je danas naći nekoga u ovoj zemlji (pa i u dijaspori) koji je taj film vidio jedanput." (Berković, 1997: 187) Premda ove tvrdnje ne proizlaze iz znanstvenog postupka, ipak su pisane s vremenskim odmakom, od strane jednog *insidera*, a empirijsko promatranje teško će ih osporiti.

**17** U vrijeme premijere mnogo se više, barem u osvrtima kritičara, isticao Franjo Majetić, ali je, naposljetku, u kolektivnom sjećanju nadvladao Relja Bašić. Majetić je bio prvak osječke drame s dvadeset godina iskustva u kazalištu, ali ni jednim snimljenim filmom. Njegov doprinos lijepo sažima Hrvoje Turković (1970): "Iako je čitava glavna glumačka četvorka izvršna, Franjo se Majetić ipak izdvaja u njoj izuzetnom sugestivnošću i osebnjušću svoje igre, postavi po njoj, a ne po važnosti ili veličini svoje igre, dominantom ličnošću filma. Jer ulogu Šafraneka Majetić nije odigrao izrazitom stilizacijom (kako je to slučaj npr. s Bašićem ili Oremovićkom), tj. nikako nije razvijao samo tipskost uloge; on je prvenstveno proosjećao ljudsku narav jednog takvog lika u svoj njoj složenosti, te mu komika ne leži u stilizaciji, nego u vedrini neuništiva vitalizma kojim je Majetić do srži natopio svoj lik. Tako uobličene komičke uloge hrvatski film još vidio nije...". U novinskim pregledima u vrijeme premijere filma Majetićevo se ime uglavnom spominje na prvom mjestu: "Ta se uloga rasipa dinamikom, autentičnošću, svaki gest i svaka izgovorena riječ čvrsto sjede na svom mjestu. To je izuzetan komičar koji nosi film, čiji sočan i autentičan kajkavski praši s ekrana i zasipa gledaoca. Čovjek ne može ostati ravnodušan pred ovakvom komičarskom paradom. Taj debi morao bi biti početak filmskog puta tog glumca." (Boglić, 1970). Ističu ga i: *Vjesnik* (Mandić, 1970), *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ocjena 4 od 5", *ibid.*, "Ugroženi rekord", i drugi.

**18** Ovakva se kvalifikacija u funkciji reklamnog slogana spominje u velikom broju onodobnih članaka.

**19** Škrabalo, kao ni Peterlić (1997: 169-177), ne navodi o kojim se točno anketama radi.



Škrabalova je sinteza zanimljiva iz najmanje dvaju razloga:

1. Pripisane kvalitete u najvećem se broju slučajeva pojavljuju i u kraćim opisima Golikova djela, s posebnim naglaskom na recepcijska obilježja poput broja gledatelja i položaja u anketama.
2. U njoj se pojavljuje osnovna strategija najvećeg broja kritičara koji filmu pronalaze zasluge pored vrhunske režije, stila i lakoglabzene zabave: moguću razinu kritike malograđanštine u filmu koji joj istovremeno odaje počast.

Pri uklapanju filma *Tko pjeva zlo ne misli* u Golikov opus, što je mnogo češće od uklapanja u razmjerno heterogenu filmsku epohu ili društveni kontekst Hrvatskog proljeća,<sup>20</sup> najčešće se, što čini i Škrabalo, polazi od ambivalencije Golikova autorskog interesa, pri čemu se film, zajedno s *Imam 2 mame i 2 tate*, svrstava u njegovu populističku sferu.<sup>21</sup> Iznimnom se ocjenjuje Golikova sposobnost da u različito zadanim žanrovskim okvirima iskazuje autorsku poetiku – u slučaju ova dva filma radi se, prema Škrabalu, “o podsmješljivom, ali uvijek pozitivnom opredjeljenju spram ljudi i njihovih zapretanih tjeskoba u životnoj rutini.” (1998a: 342)

Dok se Škrabalo koleba treba li film smatrati isključivo populističkim, čitav niz autora tu dimenziju smatra samorazumljivom. Uzoran je primjer te tendencije tekst Damira Radića (1998) “Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici”, koji je među ostalim i polemika s tekstom Pavla Pavličića (1996). Bez obzira prihvatimo li ili ne Radićev stav da je Pavličić na pozicijama populizma, činjenica je da se u ovoj polemici

u oba autora *Tko pjeva zlo ne misli* javlja temeljno kvalitativom uspjeha kod publike (recepcije). Radić kaže: “Pavličić trabunja o tome da se svi kritičari slažu kako je hiperpopularni *Tko pjeva zlo ne misli* najbolji hrvatski film svih vremena, a ne želi spomenuti da ti isti kritičari redovito u najbolje hrvatske filmove svrstavaju široj publici neprikladan *Rondo, par excellence* modernističke *Lisice*, ili da neprijepornim klasikom hrvatskog filma drže deklariranog antipopulista Antu Babaju.” (1998: 29) No, to ne ukida čelnu, retorički najsnažniju, poziciju filma *Tko pjeva...* u spominjanim anketama.

Prije nego uronimo u kritičku recepciju<sup>22</sup> Golikova filma, valja autoru, ako ga odaberemo ostaviti na životu, dati pravo na mišljenje, već i stoga što ga nije izrazio u pokušaju nadziranja značenja – Golik je za uspjeh svog filma bio u više navrata izravno upitan. Unaprijed je istaknuo da “ne taji da očekuje uspjeh kod publike”,<sup>23</sup> a naknadno da je “bio svjesno orijentiran na uspostavljanje svoje publike.” (Golik, 1997: 116)

### 3. Recepcija u doba premijernog prikazivanja

Prvi novinski članak koji ovdje zahvaćam<sup>24</sup> donosi kraći intervju s redateljem i glumcima i navodi kako za film već postoji golemi interes: jer je književni predložak poznat, jer je već postojala jedna TV realizacija istog djela, jer se vjerovalo da je film nastavak uspješne Golikove autorске orijentacije iz *Imam 2 mame i 2 tate*, što se, možemo reći, potvrdilo.<sup>25</sup> Osim toga, film se već prikazivao u radnim kolektivima i bio iznimno dobro primljen. Vjekoslav Majer, koji je tada slavio 70. rođendan, izjavljuje da je vrlo zadovoljan ekranizacijom i da je Golik uspješno nadogradio njegovu novelu te da mu je drago što Zagreb napokon dobiva svoj film. Krešo Golik tvrdi da je težio

<sup>20</sup> Ovo, od meni poznatih tekstova, čini samo Krelja, a i on svega jednom: Golikov film dolazi u kontekst socijalno-kritičkog dokumentarca i zapuha europskog modernizma, intimističkih, nerijetko hermetičnih filmova, te uoči Hrvatskog proljeća. (Golik, 1997: 47-48) Tu se on tumači kao nacionalno budnički u mjeri u kojoj razvija lokalne sentimente. Usp. Krelja, 2005, gdje više nema govora o tom kontekstu.

<sup>21</sup> Budući da se njoj često pribraja i *Plavi 9*, kao i neki drugi filmovi, ne koristim termin “faza”. Golikova žanrovska i poetička raznorodnost uklopljena je u podjednako heterogene 1970-e, što ne otežava toliko bavljenje Golikovim radom, koliko sintezu te epohe hrvatske kinematografije, kakva je učinjena za pedesete i šezdesete godine.

<sup>22</sup> Potrebno je naglasiti da je taj posao u bitnom olakšao Sanjin Petrović svojim radovima “Ocjene filmskog opusa Kreše Golika u suvremenoj periodici” i “Bibliografija tekstova o Kreši Goliku”, u: Golik, 1997: 125-134 i 225-231.

<sup>23</sup> *Vjesnik*, 12. 11. 1970, “Pisac, režiser i publika zadovoljni”. Golikova samoosviještenost izbija i na ovom mjestu.

<sup>24</sup> *Vjesnik*, 12. 11. 1970, “Pisac, režiser i publika zadovoljni”.

<sup>25</sup> Peterlić i Krelja spominju ova dva filma u bliskom kontekstu. Peterlić ističe da su filmovi uzastopce nastali, sličnog trajanja, iste proporcije filmske slike (isti snimatelj), vrlo dobro prihvaćeni, da dijele zagrebački milje srednje klase, malograđanštinu, neke glumce, književnu potku. Oba su obiteljski filmovi s elementima ironijske ili komičke distance te u oba filma ulogu fokalizatora i/ili naratora imaju djeca. Također je sličan raspored likova s obzirom na funkcije (Peterlić, 1997: 169). Krelja kaže da su likovi u *Tko pjeva zlo ne misli* dijelom nastali iz prošlog filma, ali da je “odbačena prtljaga ozbiljnosti”. (Golik, 1997: 48)



sačuvati Majerov duh (naizgled naivna jednostavnost, opservacije skrivene u vizuri djeteta...) kroz jednostavnost dramaturgije, pučke pjesme, stiliziranu glumačku igru. Mnogi se slažu da je u tome, ne na štetu filmskog djela, i uspio: "Film nije preslikao Majerovu prozu nego je filmski nadogrudio njegov blago ironični pogled na jedno vrijeme koje se, samo u drugoj kostimeriji, uvijek ponavlja u malograđanskoj sredini."<sup>26</sup> I tu susrećemo formu ronda, a temu odnosa filma i pisanog predloška neki će autori<sup>27</sup> razviti kasnije u poredbeni analizu.

Mira Boglić (1970) dan nakon premijere daje već smjernice drukčijeg čitanja: "(...) ne samo zabavna farsa na zagrebački purgeraj i vrijeme za koje netko reče da je bilo malo vrijeme malih ljudi, već i persiflaža i vrlo decentna satira na karaktere, prilike, moral i ideje kojima se to vri-

jeme napajalo". Ona nam, dakle, sa iznimno čestog stajališta o povijesnoj autentičnosti, otkriva i razinu suptilne kritike koju film provodi nad vlastitom temom. Spominje i motive koji će kasnije interesirati kritičare: književni predložak pogodan za dinamično kreiranje likova<sup>28</sup> te prirodnost uklopljenosti glazbe u film. Posebno naglašava uspjele uloge, pri čemu Majetića naročito hvali. Igor Mandić (1970) donosi konačnu potvrdu da je pomisli na "visoku" kritiku bilo i u vrijeme prve pojave filma. Štoviše, kako će dalje potvrditi i članak Gige Gračan iz *Filmske kulture*, film se pojavio u kontekstu prevladavajuće atmosfere modernističkih, intimističkih i hermetičnih filmova, pa je mogao biti zahvaćen i njoj bliskim "alatima", ali je dočekan prvenstveno kao osvježenje.

Mandić naglašava "da ne govori iz perspektive stručne

<sup>26</sup> *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ocjena 4 od 5".

<sup>27</sup> Prvenstveno Katušić (1971). Gračan (1971) je još daleko od prave analize kada govori o noveli kao o: "nesumnjivo onom pravom ishodištu jer sadrži onu mjeru bezazlenosti i nasmiješenosti koju Golik preuzima kao uporište svog autorskog pristupa."

<sup>28</sup> To spominje i Katušić (1971), tvrdeći da je novela imala scenarijsku vrijednost. Ovo je još jedna tvrdnja u prilog tezi da se u doba filma knjige više ne mogu ni čitati ni pisati na isti način kao u predfilmsko doba.

filmske analize, jer je film prije svega autentičan, utemeljen u stvarnosti i vremenu”, što je po njemu iznimno rijetko danas kada svi pretendiraju na “metafiziku i formalističku koketeriju”. On ističe kako je zamoren fragmentarnim, razlomljenim, onim što pretendira biti moderno i urbano, bez stvarne ukorijenjenosti u gradu. Inače naglašava standardne momente spretne režije, različite glume i glazbe. Mandić polemizira s potencijalnom visokom kritikom: “Obična svakodnevna pričica iz predratnog Zagreba ispričana je jednostavnim, čitkim filmskim jezikom i već se unaprijed možemo zgroziti kakve će sve “plitkosti” otkriti u tom djelu naša junačka, “angažirana”, strogomisleća mlada filmska kritika. Ljudskost iz tog filma ukazat će joj se kao pomanjkanje pretenzija, njegova jednostavnost kao pomanjkanje kulture, njegova prijemljivost kao podilaženje publici”. Mandić, ipak, upućuje na moment blizak ambicioznijim vrednovateljima: “Upravo u tom blago-ironičnom stilu – što čitavoj atmosferi filma daje prigušenu notu kiča, e da bismo se svi mogli prema njoj nadmoćno odnositi – bilo je najteže postići jednostavnost kojom međusobno djeluju ambijent i ljudski sadržaj.” O važnosti raskošnog ambijenta govorio je najmanje još Ivan Katušić<sup>29</sup> kada ga je uspoređivao s klaustrofobičnim prostorom novele. Prostori novele i filma temeljito se razlikuju: u noveli likovi su osuđeni na stan, dok se u filmu često izlazi u karakteristične ambijente. To posljedično gubitak osjećaja zarobljenosti u prostornom smislu, čime se nužno i duhovna sputanost, koju likovi i na filmu svakako u velikoj mjeri osjećaju, lakše podnosi. Eksterijeri zbog svoje tipičnosti ostaju, međutim, “naši mali prostori”.

I iz pokušaja žanrovskog određenja filma Mire Modrinića

(1970), “komedija – parodija – musical”, uviđamo kako Golikove “dvostruke namjere” ne prolaze nezapaženo – brojnost publike na projekcijama ne podrazumijeva ustupke lošem ukusu (ovaj moment srest ćemo, ali s drukčijim sustavom vrednovanja i u raspravi Turković-Ilinčić-Nenadić-Krelja<sup>30</sup>): “to je norma kojoj teži svaka organizirana produkcija – idealni prosjek koji ne čini povijest, ali ostaje baza.”<sup>31</sup> Ustupci se, međutim, ne prave ni na drugoj strani: “Golik od snimatelja ne traži bravure i igranje kamerom – ne traži lijepu i besmisleni fotografiju, nego djelotvornu i živahnu pokretnu sliku, prilagođenu i podređenu općem nastojanju i temeljnoj ideji svoga filma.” (Vuković, 1997<sup>32</sup>) I Modriniću su na pameti potencijalno sitničavi komentatori: “oni najkritičniji pomislit će da jedan potporanj u smislu modernijeg filmskog pristupa i malo dublje, satiričke, projekcije u vrijeme o kojem govori ne bi bio suvišan. Naprotiv.” Modrinić je prvi koji primjećuje da se ne radi o povijesnoj autentičnosti već o tridesetima u kojima se “tobože živjelo kao u opereti, a sve su se tegobe rješavale valcerima i špricerima.” Zadržava, međutim, stav o ambijentalnoj i psihološkoj autentičnosti kao najvećoj vrijednosti filma, gdje se, barem s posljednjim, možemo lakše složiti.

Golikov sentiment za Zagreb,<sup>33</sup> drži Modrinić, uvijek je nedvojbena: “Idilična kulisa je unatoč parodičnim bojama rekonstruirana s ljubavlju za taj grad i njegove vesele purgere.” Po veselosti, tj. humoru gradskih stanovnika kakvog vidimo u filmu površno je zagrebao Vladimir Vuković (1997: 152) – uspješnost dosjetki po njemu leži u postupnoj, psihološki i dramaturški primjerenom izgradnji u skladu s općim zahtjevima scene i ugođaja. O toj temi bolje je i opširnije pisao Ante Peterlić.<sup>34</sup>

29 Katušić, 1971. Pretisak i u: Golik, 1997: 135-146; citira se izvornik.

30 “Karizmatična ličnost – razgovor o Kreši Goliku” (P. Krelja, D. Nenadić, D. Ilinčić, H. Turković), u: Golik, 1997: 179-184. Dalje: “Razgovor”.

31 Ovdje se mogu smjestiti i opaske Relje Bašića koji u intervjuu (Škrabalo i Tomljanović, 1997: 90) svjedoči kako je nagovarao Golika da snimi nastavke. Bašić tvrdi da je imao strahovit instinkt kako je to mogao biti velik komercijalni uspjeh, a i da se to radi u svim svjetskim kinematografijama. Duhovito je kako primjećuje da bi oko toga samo možda neki Česi ili Poljaci radili probleme. Golik na takvo što nije pomišljao.

32 Vuković, Vladimir, “Tko pjeva zlo ne misli”, Kana, br. 7; citira se pretisak u: Golik, 1997: 151-153.

33 Potvrdu Golikova dobrog poznavanja tog sentimenta nalazimo barem još u Berkovića (1997) i Vladimira Vukovića (1997: 152-153): “pot-

puno uspjela rekonstrukcija vremena i ljudi, ali ne na osnovi redateljeve intuicije, već na temelju njegova stvarnog poznavanja razdoblja što ga opisuje (...) on to vrijeme pomalo izruguje i beskrajno voli, jer Golik nije cinik, nego umjetnik-humanist”.

34 Peterlić (1997: 176), oslanjajući se na Bergsona (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1940), navodi shematičnost odnosa, težnju pravilnosti i simetriji, tvrdoću i neosjetljivost, pasivnost likova, bezazlenost i jalovost njihovih erotskih pretenzija kao preduvjete za smiješno. Protagonist nesvjesno pokreće događaje protiv sebe (prema Greimasu – iz subjekta postaje objektom): “Fullira je u kuću zapravo doveo Šafranek, i stalno se s njim miri ne bi li udao Minu, a zapravo mu daje priliku da bude blizu njegove žene”. Šafranek je komični lik koji “poput automata ide svojim putem ne uspostavljajući puni kontakt s drugima čime je žrtva sebe i svojih pogleda na svijet”. Šafranek je, kao i drugi likovi, zauvijek određen svojim ponašanjem koje se ne mijenja pa je i time osigurana cikličnost.

Ovaj dio članka Gige Gračan iz *Filmske kulture*<sup>35</sup> donosi prosudbe ključne za daljnju raspravu:

*Novim svojim filmom Golik je neopozivo potvrdio vrijednost rafinirane lakoće, a ponad vinsko-licitarskih peripetija obavijenih negdašnjim omiljenim napjevima uzdiže se dah čiste razoružavajuće dobrohotnosti. Svagda zadržavajući nasmiješeno-ironijsku distancu, no bez cinične, razorne gorčine, Golik rukom sjajna detaljista uskršava jedan mikrosvijet s njemu primjerenim mikrozbičanjima, svijet predratnih purgera agramerških viđen kroz luknju smiješnosti njegove svakodnevice – što je nemalo osvježanje nakon brojnih zdvajanja nad duhovnom i inim bijedama istog tog svijeta.*

Tri su momenta ovdje bitna:

1. Autorica nastoji precizno odrediti stupanj kritičnosti filma prema vlastitoj temi.
2. Primjećuje Golikov osjećaj za detalje ukomponiran u odmjerenu režiju.
3. Govori o kontekstu filmskog razdoblja u kojem se Golikov film pojavio.

U stupnju ironije prema malograđanštini autorica zauzima poziciju na kojoj se nalazi i, primjerice, Srećko Jurdana (1981), a koja, čini se, proizlazi i iz nekih Golikovih intervjua. Sve to, ponovno, ne znači da se korištenjem ovog filma nad malograđanštinom ne može i mnogo ozbiljnije zdvajati. Likovi se tako kreću u okružju “idiličnih zdanja, sitnih životnih potoka koji skladno teku ispod uramljenih fotografija<sup>36</sup>, između litrice i zabavnog štiva”, ali u tom “privlačnom kompleksu malih ljudi i malih tema” valja izbjeći “zapijevanje nad dobrim starim, u nepovrat minulim, vremenima”. Treba, dakle, izbjeći upravo ono što bi učinio jedan Franjo Šafranek, što je još jedan moment u prilog tezi da film svjesno operira sa svojim potencijalno uživljenim gledateljstvom (kako to navode, primjerice, Gilić<sup>37</sup> i Mandić). Gračan primjećuje dimenziju zavičajnosti, ali i vješt pomak ka parodiranju,

uvijek “na granici operetne nasmiješenosti koja se nikad ne prelazi”, pa je zato ovo “stalno izmicanje zamamnom zovu pličine i kiča nesumnjivo vrijedan estetski napor”. Može se komentirati da je ova interpretacija zapravo u suprotnosti s onom koja bi točku fokalizacije vidjela u Ani Šafranek, jer bi se u tom slučaju radilo upravo o potpunom i namjernom prepuštanju kiču, pri čemu sam film i dalje ne mora nužno biti kič. Kako tvrdi Vuković (1997: 152): “Sve one kičerske natruhe u pojedinim prizorima i detaljima nisu u filmu prisutne radi kičerske ideje, kako bi to neki nagao i odviše zabrinuti umnik mogao shvatiti, nego te pojedinosti služe kao stilski oslonac i stilska ideja nečega što je samo po sebi bilo toliko smiješno i naivno da ga se nije smjelo i moglo drukčije prikazati i pokazati.” Sve do posljednjeg dijela rečenice možemo se s njime složiti.

O značaju i brojnosti detalja u filmu ovdje je dovoljno reći da većina kritičara zamjećuje njihovo bogatstvo, ali se još nitko nije odvažio na dublju analizu njihove aktivne ili pasivne uloge, kao ni na promatranje slijeda ili višestrukih ponavljanja pojedinačnih motiva u filmu.

Kad je o trećoj stavci riječ, može se primijetiti da je *Filmska kultura* 1970. i 1971. godine zaista ispunjena crnim valom, Mimičinim *Hranjenikom*, žestokim kritikama domaće filmske produkcije, festivala u Puli i sličnim neveselim temama. Uparujući ovaj članak s Mandićevim i Krelićinim (Golik, 1997: 47) zaključujemo kako dio odgovora na izostanak visoke kritike o Tko pjeva zlo ne misli, kao i na njegov topli prijem kod postojeće kritike, leži i u svojevrsnom zamoru modernističkim i općenito “otežalim” postupcima prožetim filmovima. To je omogućilo da lepršavost, ambijentalna autentičnost, šarenilost i pjevnost probiju kao visoko cijenjene vrijednosti. Ovaj nas odgovor ne može, međutim, u potpunosti zadovoljiti jer film u sebi nedvojbeno krije i neke modernističke crte, a kritika ga, osim toga, nastavlja cijeniti sve do danas.

#### 4. Kasniji odjeci u tisku

Nakon vremenskog odmaka, kritika se upitala o razlozima silnog uspjeha Golikova filma. Premda primarna namjera

<sup>35</sup> Gračan, 1971. (“Film nasmiješene distance”). Ista autorica objavila je gotovo isti tekst pod naslovom “Napokon pravi film, pravi i naš” u *Glasu Slavonije* još 19. 11. 1970, što je i razlog zašto je članak svrstan u ovo poglavlje. Jedinom bitnom razlikom čini se u mlađem tekstu izostavljena usporedba s Menzelovim *Hirovitim ljetom*. U radu se citira tekst iz 1971.

<sup>36</sup> Ipak, u poglavlju o detaljima pridajem tim fotografijama malo aktivnije značenje.

<sup>37</sup> Nikica Gilić je u prilog toj tezi govorio u sklopu kolegija *Hrvatski film*, održanog u zimskom semestru ak. godine 2008/2009 na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.





ovog rada nije ispitati zašto se film svidio široj javnosti, valja barem dijelom opravdati tezu da je te razloge lako razjasniti. Mira Boglić (1971) tvrdi kako je *Tko pjeva...* "film koji je pogodio publiku u najosjetljivije mjesto: u sentiment." Na drugom će mjestu sam Golik reći: "Možda je najveći razlog romantična nota čitave priče."<sup>38</sup> Čini se, dakle, da odgovor leži u onom tipu "užitka u tekstu" koji podrazumijeva uživljavanje, lagodno "čitanje", a eventualni kritički karakter moguć je jedino u podtekstu. Manje je bitno jesu li osjećaji tu "autentični" ili osmišljeni, kada ih gledatelj ionako, asociacijom sa stvarnošću, u dobroj mjeri u film sam upisuje. To, međutim, još više naglašava važnost likova u filmu kojem se i bez toga često, sasvim opravdano, prišiva da na njima i u stilskom oblikovanju prvenstveno počiva.

Katušić (1971) nudi složeniju analizu likova na tragu, između ostalog, psiholoških paradigmi. Franjo je tako nerealizirani "aktivac" iz djetinjstva kojem se često regresivno okreće, obilježen vinom, pjesmom, "velikim" govorima i pretenzijom na uzbudljiva zanimanja kao odmakom od stvarnosti u kojoj je samo činovnik koji se opija. Na ekranu je, međutim, dobio ponešto na psihičkoj snazi, pa može i manipulativno djelovati. Franjine novine, primjećuje Katušić, imaju dvojaku ulogu – one ga, s jedne strane, pasiviziraju, a s druge aktiviraju na fantaziju, gospodare mislima tog malog čovjeka.<sup>39</sup> Možemo Katušićevoj opservaciji dodati da je Franjo temeljno uvredljiv, inatljiv i osjetljiv, s osjećajem da je stvoren za nešto veliko. Samoljubiv je i sebičan, pogrešno uvjeren u svoju veličinu i samodostatnost, sklon optimizmu sjeća-

<sup>38</sup> Violčić, Igor, "Fužinarac nasmijava Jugoslaviju", *Novi list*, 5-6. 12. 1970, citira se djelomični pretisak u: Golik, 1997: 130.

<sup>39</sup> O ovome bi suvremena teorija svakako mogla još ponešto reći, pa zašto, eto, ne na primjeru Franje Šafraneka i njegove izluzane, odavno okamenjene Abesinije.



nja. S tuđim osjećajima jednostavan je i grub, sa svojim iznimno pažljiv, ali usprkos svemu dopadljiv je lik. On je, međutim, i promućuran i pragmatičan te u nastupu ponekad ima određenu strogoću, čvrstinu, odlučnost i uvjerljivost, koja može barem privremeno i nadvladati.

U izrazu, pored doslovnosti, voli "pokazivati šavove" svojih postupaka (njegovi česti odlasci na "jedno mjesto", opravdani količinom popijenog alkohola, dramatičnija su nužnost jer omogućuju Ani i Fuliru da ostanu sami). Njegov se karakter pokazuje u brojnim postupcima, primjerice dirigiranju za vrijeme svake "glazbene izvedbe". Iz te potrebe da bude meritoran proizlazi i njegov prvi sukob s Fulirom<sup>40</sup> – sasvim znakovito, oko pjevanja. Karakteristično baljezganje u prepoznatljivoj "kulturi stola"<sup>41</sup> gdje svatko, ne slušajući pažljivo drugoga, iznosi svoje mišljenje, moment je koji također često generira sukobe, a oni se, osim u slučaju preljuba, uvijek šire iz banalnih detalja, odnosno iz inzistiranja na vlastitom ponosu, ali se i lakom rukom prevladavaju nad pokojom čašicom.

Na drugom se, pak, mjestu daje jedna prihvatljiva analiza Fulira, kojeg Katušić vidi samo kao pristojnog, lako zapaljivog osamljenika. Dario Marković<sup>42</sup> vidi Fulira kao nositelja nestabilnosti, onoga koji ugrožava obitelj, što je prema njemu stalna točka Golikovih filmova. Mina (tipično zagrebačko ime/nadimak) je raspuštenica i pomalo kleptomanka, proždrljiva, energična i aktivna. "Mia Oremović iznenadila je ulogom u kojoj je pokazala vrlo fine gradacije u građenju stare frajle balansirajući na liniji između infantiliteta i lukavosti."<sup>43</sup>

Odnos prema likovima svakako je kompleksan, ali ne treba zaboraviti njihovu tipiziranost. S druge strane: budući da likovi tokom cijelog filma svjedoče o svojoj unutarnjoj razini, a ta se na kraju pokaže sasvim banalnom i zapravo u skladu s vanjskom, mogli bismo pomisliti da su likovi plošni. Ipak, ni jedan lik u ovom filmu nije sasvim jed-

nostavan: Franjo je i bezopasan pijanac, ali i pragmatičan operativac čija ideja braka na kraju pobjeđuje. Kada jednom osvijesti opasnost, zna se s njome nositi, kako vidimo u posljednjoj sceni. Fulir jest šarmantni i relativno uspješni zavodnik, ali uglavnom bez pokrića i često osamljenik. Ana jest malograđanski zanesena, uživljena čitateljica *herc* romana, ali je i talentirana pjevačica itd.

Peterlić pak (1997: 169-177) likove filma *Tko pjeva...* promatra prema Patalasovu sustavu zvijezda, Souriauovoj tipologiji dramskih funkcija i Greimasovoj strukturalnoj semantici: dva muška lika nalaze se u tipu komičara – Šafranek je parodija momka iz susjedstva, a Fulir latinsko-ga ljubavnika. Obojica su aktivni i vitalni, svaki na svoj način. Dvije žene su prijateljica/naivka (Ana) i parodirana prijateljica/usidjelica/gnjavatorica (Mina). Naivka Ana je najpasivniji lik zbog kojeg nastaje neravnoteža, po Souriauu ona je Sunce koje privlači, kojemu aktivni likovi teže. Fulirovo osvajanje prouzrokuje tako razočaranje usidjelice i gnjev momka iz susjedstva. Peterlić kaže da je ona u radnji aktivna samo po tome kakvom ju je priroda stvorila, no tome se može dodati da je ipak prisutna i kulturna nadgradnja lektire i šlagera. Sunce, izlaže dalje Peterlić, mora kod Golika biti pasivno kako bi se dramska situacija mogla bezbrižno razriješiti, što je ovdje nužda – zato se ponašanje odraslih infantilizira Peričinim komentarima, svi su na kraju podmireni, ali zapravo sve ostaje isto u odnosima među likovima – radnja se nakon peripe-tije završava u početnoj situaciji, pa i Peterlić ovdje vidi dramaturgiju ronda,<sup>44</sup> koju jednim dijelom predodređuje i pasivnost likova, njihova nepromjenjivost.

Katušić galeriju likova podvlači pod sljedeću definiciju: "Bespomoćni ljudi u svijetu prepunom zla, gdje su i vjerske utjehe potpuno izbljedjele. To nam govori i filmska verzija novele, koja bez gorčine i kroz pjesmu otkriva gorčinu života u kojemu svaka situacija ima svoj šlager." Posljednjim oksimoronom puno je rečeno o dualnoj pri-

40 Jedna od tobožnjih razina sukoba Franje i Fulira je i odnos staro-novo, svjetovno–uzvišeno. Fulir se zalaže za prozračnost, uzvišenost i svjetlost, za "blistave ideale".

41 U današnjem duhu istodobnosti neistodobnog moguće je pronaći starije ljude koji još uvijek praktično u svemu žive neki svoj vrlo sličan "film", njegujući istu kulturu stola, izletničke običaje (doduše vlastitim prijevozom) i pjevajući iste pjesme.

42 Marković, 2002; dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/vij211.nsf/AllWebDocs/Golik> (7. 2. 2009).

43 Boglić, 1970. Još se korisnih primjedbi o Mini može naći u: Gilić, 2007: 83 (Usp. dalje u tekstu).

44 I Krelja (Golik, 1997: 52) uočava cikličnost: "završno mahanje poručuje da je sve samo igra bez zlih namjera, i da će se tu odigrati još mnogo zгода." Iz ovoga su, osim iz osmišljenosti likova, neki, poput Re-lje Bašića, vidjeli mogućnost nastavaka. Slažem se s tezom da zadnja scena ukazuje na bezazlenost – Mina udara Fulira, ali se u sljedećem trenutku smije, a Franjo osviješteno i veselo prstom pokazuje Fuliru "ne-ne" i sam nudi ruku svojoj ženi.

rodi filma, što je most koji vodi i prema suvremenijim interpretacijama. Katušić takvu poveznicu nudi na još nekoliko mjesta, kada govori o pop-artu i neorealističkim (gačice na sušilu, termofor, pegla, singerica...) postupcima. Detalji, međutim, "koji bi u neorealizmu otkrili želju za analizom društva ovdje su samo simboli komfora u dobrim starim vremenima", odnosno, možemo dodati, ovdje su jedan u nizu brojnih filmskih citata. Iz ovog (a može se, dalje u tekstu, konzultirati i primjer detalja lončića za kavu kao simbola) Katušić izvodi temeljni Golikov postupak: "Banalnost se izlaže da poništi samu sebe." Katušić je sasvim na tragu kasnijih kritika kada kaže: "Naivnost slatke melodrame progovara o tragičnom osjećanju svijeta." Temeljnu razliku u odnosu na Majerovu novelu Katušić vidi u Golikovu nedostatku afiniteta prema iracionalnom i apsurdnom.

## 5. Visoko i popularno

Tekst Srečka Jurdane "Tko pjeva zlo ne misli" (*Polet*, 18. 3. 1981) govori nam nešto u općoj atmosferi kritike filma ranih 1980-ih: "Kao što vidimo Krešo Golik je zagovornicima 'ozbiljne komedije' pružio prilično mogućnosti da film *Tko pjeva...*, ako to već žele, protumače kao film o ne baš toliko smiješnim ljudskim sudbinama. Kritičari, uostalom, vole tražiti višeznačnosti i za takve ambicije *Tko pjeva...* može im pružiti savršeno dovoljno štofa." Jurdana drži da se i sam Golik jasno opredjeljuje za smiješno. Spominje primjer *slapstick* razrješenja scene preljuba, a djelomično udublivanje u psihologiju junaka drži tek blagim začinom smiješnih događaja. Jurdana zaključuje: "Golikovo osjećanje sjete čak se nikad niti ne približava opasnoj granici koja dijeli komediju od 'individualne drame', odnosno, melankolično-humornog ugođaja Chaplin-Keatonovog tipa."

Raspravu o kvaliteti Golikova filma potrebno je, čini se, završiti redefiniranjem populizma – kako bi se moglo priznati da je Golikov film populističko, koliko i umjetnički kvalitetno djelo.

U kritičarskoj raspravi o Goliku ("Razgovor", u Golik, 1997: 179-184) Hrvoje Turković ističe Golika kao "kontekstualnog avangardista, probijatelja predrasuda prema populističkom filmu koje su ojačale s modernizmom."

Golik je, prema Turkoviću, prišao populizmu sa svim izvedbenim standardima koje je iskušavao u artizmu. Njegova se dvojnost između normi (tipičnih za artizam) i spontanosti sklonosti tako pokazala funkcionalnom. Očito je da Turković u prvi mah zadržava jasno razgraničenje između artizma i populizma, koliko god upućuje da bi *Tko pjeva...* mogao sadržavati i jedno i drugo. Dražen Ilinčić predlaže, međutim, redefiniciju artizma i dvojno označavanje filma *Tko pjeva...* kao populizma i artizma u isti mah, uspoređujući ga sa Tavernieovom *Nedjeljom na selu*. Ovakav artizam, tvrdi Ilinčić, nije deklarativan i normativan, "nego je imanentan u toj užasnoj preciznosti kojom je film rađen." Turković se nadovezuje na "tu preciznost", na profinjenost i sofisticiranost Golikovih zanatskih rješenja koja nude "fini svijet prizornih odnosa, konotacija građanske, psihološke, personalne (...) "atmosfera" koju je taj film gradió." Golik je, pak, artizam nenametljiv i maksimalno djelotvoran jer nudi vrijednost otkrivanja.<sup>45</sup> Turković će još povući paralelu s Bauerom kao drugim "visokostandardnim populistom" i zaključiti da "vješt, inventivan, sugestivan populizam zadovoljava sve ljudske i izvedbene standarde pa je zato tako uspješan."

"Velika djela" – reći će Ilinčić – "spajaju polove artizma i populizma, klasicizam, modernizam, postmodernizam – sve je to prisutno u dobrom djelu."

## 6. "Tko gleda" zlo ne misli?

Pitanje fokalizacije u filmu bitno je i s obzirom na značaj pogleda u strukturi filma: "Informacije što nam ih prenose pogledi iznimno su svjedočanstvo o unutrašnjem životu likova", uz to što osiguravaju multiperspektivnost (Gilić, 2007: 30).<sup>46</sup> Treba promotriti u kojoj mjeri, po uzoru na novelu, događaje vidimo kroz perspektivu malog Perice, koliko kroz Aninu, a koliko kroz vizure drugih likova.

Nikica Gilić se u *Uvodu u teoriju filmske priče* filmom *Tko pjeva...* služi kao sredstvom pri teorijskom opisu važnosti fokalizacije – čime je ona korisna za ovaj segment promatranja – ali i da pokaže kako se Golikov film sasvim lijepo otvara takvom tipu problematizacije. Očudujuće rasvjetljavanje licemjernog svijeta odraslih iz naivne per-

<sup>45</sup> "Klasicizam modernistički tretiran po fakturi, ali dalje klasični svijet u kojem su važne ponajprije ljudske nijanse, odnosi, situacije, na koje nismo oguglali nego ih gledajući film otkrivamo kao vrijedne."

Vidi "Razgovor" u Golik, 1997: 182.

<sup>46</sup> O važnosti pogleda u Golikovu filmu govori i Peterlić, 1997.

spektive malog Perice koje posljeduje njegovom banalizacijom i izaziva humor preneseno je iz novele.<sup>47</sup> Dječak sudjeluje naivno i rasterećujući je arbitar površine događaja koji ga se ne tiču,<sup>48</sup> odakle potječe i njegova hladnoća: on nezainteresirano sluša te “dosadne pjesme”, a zanima ga samo dokopati se tatine sablje.<sup>49</sup> Značajno je da Perica, kao jedini realistički impostirani sudionik priče (Peterlić, 1997: 172), ne pjeva.

Kao i u filmu *Imam 2 mame i 2 tate*, narator i/ili fokalizator je dijete, pasivan lik po svojoj moći djelovanja na događaje (ibid.). Komentatorima koji se opredjeljuju za Pericu kao fokalizatora pridružuje se, premda oprezno (formulacija i/ili), vlastitom argumentacijom Ante Peterlić: erotsko-seksualni ekscesi, erotska motivacija, često su predmet filma, a Golik ne želi promatračko središte takvih događaja smjestiti u dječaka jer bi to narušilo strukturu komedije kakvu je zamislio (ibid.). Na tom se tragu može primijetiti da se Perica kao fokalizator koristi upravo u situacijama kada biva poslan po vino ili sladoled, što, primjerice, uzrokuje da gledatelj ne vidi scenu u kojoj Franjo spoznaje preljub. Trenutak bi spoznaje, naročito s obzirom na snagu pogleda, nužno odudarao od dominantne filma. Gledatelj, međutim, može razaznati što se u kući događa iz Peričina jurišanja s famoznom sabljom – tim opredmećenjem Franjina “tradijskog” ponosa. Perica, osim spomenutog, iz novele nasljeđuje formalnu ulogu pripovjedača, pa mu je lakše pomicati granice medija, komunicirati s gledateljem rečenicama poput: “ja to nisam vidio, pa to ne mogu ni zapisati, jer bi to bila laž”.

Gilić priznaje (2007: 73) da je razabiranje udjela utjecaja perspektive pojedinog junaka na pripovijedanje često otežano, naročito kada se više likova (što je prevladavajući slučaj) nalazi u istom prostoru, tim više što se oni

najčešće uzajamno znakovito promatraju. Budući da svi oni dijele sličan ukus, koji je osnovna tema i stilski postupak pedantno režiranog, koherentnog filma, odgovoriti na pitanje “tko gleda” i nije najjednostavniji zadatak (ibid.).<sup>50</sup> Gilić se tu odlučuje za prevladavajuću pojavu Perice i Ane u svojstvu fokalizatora, ali tu ulogu povremeno pripisuje i Fuliru i Mini.<sup>51</sup> Važnost pogleda oprimjeruje na slučaju Mine:

*Naizgled banalni prikaz Minina snena i plaha pogleda u Fulirovu smjeru snažno sugerira njenu seksualnost i maštu, osobito ako se sjetimo koliko je Mina proždrljiva<sup>52</sup> i u kojoj je mjeri cijela struktura Golikovog filma zapravo struktura žudnje sublimirane malograđanskim kičem što ga junaci dijele kao ono što ih najjače veže. U tom je smislu narativna struktura i vizualno-zvučna ikonografija filma pod snažnim utjecajem likova,<sup>53</sup> pa se Minina potisnuta seksualnost očituje u svim fokalizacijskim mehanizmima te u sugeriranoj napetoj potisnutosti (...) pogled junaka uvijek je bitan. (Gilić, 2007: 83)*

Gilić zaključuje kako se na razini komunikacije pripovjedača i adresata film može shvatiti suptilnom kritikom malograđanskih struktura (ibid.). Takav je značenjski potentniji pogled nužno neveseliji: sfera kritike malograđanstine uočavala se i u vrijeme pojave filma, ali se, stječe se dojam, gurala u drugi plan. Giga Gračan vidjela je iste, u biti negativne strane karaktera likova mnogo vrednije, a i Jurdana se, desetak godina kasnije, vjerujući da je to bila i Golikova namjera, opredijelio za blažu varijantu. Pitanje je, dakle, koliko su te značajke u kontekstu artificijelnog svijeta filma (kojem se, simptomatično, često pripisuje autentičnost) kritički intonirane.

Napomenimo, naposljetku, da odmicanje točke fokaliza-

47 Gilić, 2007: 30. Takvim se rezoniranjem upoznajemo i s rasporedom i relacijama likova.

48 “Perica je u filmu arbitrar/vaga.” Peterlić, 1997: 172. Peterlić navodi ovu funkciju prema Etienne Souriau, *Les deux cents mille situations dramatiques*, Pariz 1950.

49 Slažem se s Gilićem da se tu radi o ironijskom kodiranju (Usp. fusnotu 41). Sablja kao odjevni predmet gospode u 19. stoljeću veza je i s ranijom malograđanstinom, pored dalje prošlosti koju ističe Šafranek.

50 Gilić dalje (2007: 83) govori o onom aspektu Golikova “ruganja” s vlastitim gledateljima na koji je uputio i Mandić (1970): “Majstorsko prožimanje pripovijedanja neukusom pripisivim likovima, kao i njihovim niskim strastima, vjerojatno je ključ uspjeha toga djela u iste one

publike kakvu naznačena struktura, čini se, ismijava.”

51 “Suptilnim scenografsko-kolorističko-glazbeno-verbalnim oznakama, izborom točke promatranja, razrađenom tematizacijom pogleda... time se fokalizacija veže ponajviše uz mamu i malog Pericu, ali i uz Fulira i Minu.” (ibid.) U prilog odmicanju od Perice kao fokalizatora govori i Peterlić (1997) kada kaže da mnogo više subjektivnih kadrova Golik dodjeljuje starijima.

52 Ipak, oralno nadoknađivanje emocija ne mora nužno biti vezano uz erotiku; može se raditi o široj osjećajnoj uskraćenosti – bit će da Mina ne dolazi tako redovito k Šafranekovima samo radi jela.

53 Zbog toga je u ovom radu bilo nužno dati kratak pregled njihove karakterizacije i motivacije.





cije od Perice zamjećuju i oni koji ga ocjenjuju negativnim zbog odmicanja od književnog predloška. Katušić registrira te “teškoće adaptacije” (mnoga Peričina zapažanja nisu prenijeta, a njegovi su komentari u filmu mnogo škr-tiji), no zna da se radi o dva nemjerljiva sustava znakova. U pregledu na Bazi hrvatske kinematografije<sup>54</sup> kaže se, međutim, da: “Jedina mana filma leži u nedovoljno istaknutu liku malog Perice kao fokalizatora”. Peričina uloga ostaje tako jednim od najprjepornijih mjesta filma.

### 7. Okvir, metafilmsko, citatnost, postmodernost

Zagrebački gornjogradski prolaz u Basaričekovoj ulici,<sup>55</sup> koji se pomalo otvara Benjaminovu opisu Pariza u doba Baudelairea, prikazuje se u prologu u raskoši obješenog “veša”, tegli s cvijećem, šarenila ljudi koji ga nastanjuju. Svi ti dimnjačari, pjevači, činovnici, prostitutke, susjede s tipičnom “trač fokalizacijom”,<sup>56</sup> skupljači boca... žive u karakterističnom derutnom ambijentu u rasporedu jed-nih iznad drugih. Put kamere koja nas upoznaje s prota-  
gonistima u funkciji je oslikavanja okvira; u prologu filma

*Tko pjeva zlo ne misli* i subjektivni se kadar može dovesti u pitanje – ulični svirači se, prije nego otvore film pjesmom *Marijana*,<sup>57</sup> poklanjaju u smjeru kamere, no taj bi poklon možda prije bio metafilmski usmjeren gledatelju negoli nekom od promatrača u prolazu, koji se realno mogao naći na tom mjestu, ali nije jasno istaknut kadrom najave. U završnoj, pak, sceni nema nikakve dvojbe oko meta-filmskog mahanja gledatelju.

Budući da subjektivni kadar ne bi nužno negirao me-tafilmsku namjeru – pozdrav bi mogao biti i dvostruko adresiran – ova je polemika možda i suvišna. Može ju se zaključiti Peterličevom primjedbom kako se Golik u ovom filmu (koji Peterlić naziva “temeljno filmom intrige i likova”; usp. Peterlić, 1997) mnogo više služi polusu-bjektivnim (“narezani” lik u prednjem planu prema Jeanu Mitryju) negoli subjektivnim kadrom: kako ga ne bi previ-še izdramatizirao i kako bi zadržao težište na komičnim odnosima koje bi subjektivni kadar, kao vrlo izravno film-sko suočavanje, mogao dovesti u pitanje.

Funkciju okvira, pored pjevanog prologa s licima junaka,

54 [http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=173](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173)

55 Takvi su se prolazi ponegdje očuvali do danas, ali im se s vremenom uobičajilo obraćati kao “štakornjacima”. Skupljači starih boca koje vidi-mo u filmu također uspostavljaju zanimljiv most prema suvremenosti.

56 Njihovi razgovori ponekad su nam jedini izvor informacija o ne-prikazanim događajima.

57 Autor je Dubrovčanin Vlaho Paljetak čiji opus uključuje i nezaobi-lazne zagrebačke pjesme poput *Fala* i *Popevke sam slagal*. Žena od najstarijeg zanata u prolazu zove se *Marijana*, pa je pjesma barem dvostruko adresirana – gledatelju i njoj. I Krelja tvrdi da su ulični pjeva-či u funkciji okvira koji nas upoznaje s temeljnim tonom filma. (Golik, 1997: 48-49)

ima i špica nakrcana licitarima, dječjim crtežima i fotografijama prepoznatljivih zagrebačkih vizura, kao i podnaslov filma "ljubavna komedija s pjevanjem". Glazba koja prati špicu odgovara uvertiri, bez obzira radi li se o potpuriju šlagera koje ćemo čuti u filmu ili o variranju teme *Za jedan časak radosti* (Paulus, 1997: 147-149). Postupci naklona na početku i na kraju (likovi kao da po poznatoj konvenciji poručuju "nadamo se da smo vas zabavili"), preglednog upoznavanja lica, glazbene uvertire i podnaslova samo su najizrazitiji među postupcima koji ukazuju na šavove kazališnih konvencija, što je simptomatično utoliko što one uvijek nužno upućuju na nerealističnost, ukazujući na izvedbenu artikulaciju.<sup>58</sup> Nije stoga čudno da je, mnogo godina kasnije, priča doživjela svoju kazališnu inscenaciju,<sup>59</sup> koja se, dakako, morala nositi s komentarima tipa "nitko ne može zamijeniti Relju Bašića"<sup>60</sup> i koja je imala naglašenu dimenziju teatra u teatru. Sam naslov filma javlja se u Šafranekovu pozivu na pjesmu kao geslo i kao prevladavanje eventualnih mračnih misli koje bi se mogle javiti s obzirom na temu preljuba. To što je naslov zaokruženi iskaz tipična je, prema Peterliću (1997), golikovska karakteristika.

Kada je o filmskim citatima riječ, osim poigravanja konvencijama žanra ljubavne melodrame i postupcima *slapsticka*, moguće ih je tražiti na mnogo mjesta (meliesovski je mjesec u maksimirskoj sceni s orkestrom, primjerice, teško previdjeti), ali mi se čini da je to zabavno koliko i beskorisno – dovoljno je ustvrditi da je film njima prožet. Spomenuti postupci, a naročito dvojnost između visokog i popularnog, mogu uputiti na postmodernost filma *Tko pjeva zlo ne misli*. Takvom se čitanju ne otvara, međutim, mnogo potpore u literaturi. Gilić se (usp. fusnotu 41) ne odlučuje imenovati film postmodernim, ali upućuje na gore navedene njegove postupke te prožetost filma popularnom kulturom kao moguću anticipaciju postmodernizma. Diana Nenadić odlučuje se, u "Razgovoru",

za postmoderni prefiks po crti igre, ludizma i ironijske distance, naposljetku po tome što se film istovremeno pokazuje kao obiteljski, urbani te kao komedija s pjevanjem. Giga Gračan također spominje duh igre, ali ne odabire postmodernističku kvalifikaciju. Može se reći da film još nije u potpunosti pročitan u svojoj postmodernoj potentnosti, premda se njegov karakteristični "visoki" podtekst zavijen u popularno ruho često uočava.

## 8. Neki detalji

Krupni planovi Aninih grudi s križem koje podižući se ukazuju na njeno uzbuđenje, što Katušić vidi primjerom pop-arta,<sup>61</sup> u filmu se javljaju nekoliko puta, dajući i erotsku sugestiju. U istoj je službi, ali i u službi citata i ironiziranja poznate konvencije ofucano simboličnog prikazivanja seksualnoga, detalj lončića za kavu u kojem vrije voda. Fulirova navaljivanja u obliku primanja za stražnjicu i grudi, ljubljenja u vrat, koliko god pažljivo pripremljena,<sup>62</sup> znatno su eksplicitniji pokazatelj erotske motiviranosti koju obrazlaže Peterlić (1997: 175): Fulirova zavodnička akcija (dakle seks kao ishod) glavna je motivacija.

Naime, likovi su prazni pa im ništa drugo ni ne preostaje. Do realizacije ne dolazi jer milje nije Golika uvjerio u tu atraktivnu mogućnost, što po Peterliću pokazuje Golikovu objektivnu distancu i kritičnost prema odabranom predmetu promatranja. Milje koji Golik bira nije po samom Goliku dostojan "drame", što ne znači da nije pogodan za lucidne opservacije (ibid.). Ovo nam mnogo govori o izbjegavanju tamnih tonova, ali i o mogućnosti razvijanja složenijih interpretacija što je, kao poznati analitičar i popularnih filmova, učinio Peterlić.

O nuždi erotske motivacije govori i pogled ponosnog Franje koji, premda samo želi napakostiti svojoj ženi, ne može ne vidjeti Marijaninu nogu. Odlučimo li grudi tu mačiti jednostavno kao pokazatelj ubranog, uzbuđenog

<sup>58</sup> Sama praksa uličnih svirača, međutim, sasvim je povijesno vjerodostojna.

<sup>59</sup> Premijera 27. 2. 1998, glazba Alfi Kabiljo, tekst Drago Britvić, režija Vlado Štefančić. <http://www.komedija.hr/arhiva/tkopjeva/index.htm> (7. 2. 2009).

<sup>60</sup> Predstava je dobro primljena, ali ovakvi komentari nisu bili rijetki. Uzgred, Dražen Čuček koji je igrao Fulira nagrađen je nagradom hrvatskog glumišta 1998. za izuzetno ostvarenje mladog umjetnika. Predstavi je pripao i niz drugih nagrada.

<sup>61</sup> Katušić (1971) tvrdi da se Golik služi "pop-artom" u stilizaciji i opri-mjeruje: pjevanje šlagera ukomponirano je u igru, karanfil, križ na maminim grudima, vjenčanje, zabava, jarke i pastelne boje, ljetne noći – sva ta slatkasta scenografija i kostimografija (Senečić i Wagner), kamera s osjećajem za kolorit (Rajković). U dobrom purgerskom duhu mogli bismo reći da je atmosfera *überhaupt gemütlich*.

<sup>62</sup> "U završnoj sceni osvajanja zrcale se svi raniji Golikovi postupci: zavjerenički čin ljubavna sporazuma ima svoja pravila – kićena rečenica, pa dodir, po uzoru na idole vremena, ljubavne strasti moraju se izreći pjesmom jer govor nije dovoljan." (Krelja, u Golik, 1997: 52)

disanja, može ih se povezati s naglašeno karikiranim patetičnim uzdisanjem ljubavnika koje susrećemo u najmanje dva navrata, a slična se karikiranost javlja i u jedinim trenucima “tuge” u filmu – Ana šmrca kada Franjo odlazi govoreći da za njega ne treba kuhati. To je, osim kao još jedan postupak razbijanja eventualnih neveselih tonova, zanimljivo i stoga što pokazuje da je Anina tuga najveća u trenucima kada konvencije patrijarhalne obitelji dolaze u pitanje.<sup>63</sup> Njen romantični izlet ide, dakle, samo do tih granica.

Motiv fotografije javlja se u filmu u nekoliko navrata. Fotografija s vjenčanja Šafranekovih “bdije” nad događajima, uočljivo, prijeteći nad Fulirovom<sup>64</sup> glavom. Fuliru je, s obzirom na namjere, neugodno pokraj te fotografije dok čeka Anu u dnevnoj sobi obitelji Šafraneke. Jednaku neugodu izaziva mu obiteljski album. No s druge se strane, posebno ako nam je poznat kraj filma, može reći da neugoda proizlazi zapravo iz pomisli na trajno vezivanje – kič fotografija s vjenčanja Šafranekovih prometnut će se u kič fotografiju s njegova vlastitog vjenčanja, pri čemu njegov prepoznatljivi karikirani izraz lica neće sugerirati naročito oduševljenje. Zanimljivo li fotografiju Fulira tenisača, koju, zanimljivo, ne vidimo, ostaje još njegov fotografski hobi – slika postaje povod njegova prvog dolaska u kuću Šafranekovih. Opaska kako je šteta što fotografija neće biti “u koloru” može se autoreferencijalno čitati s obzirom na značaj kolora u ovom filmu.<sup>65</sup>

Stilizacija pažljivo zahvaća sve razine – kada se u nedjelju polazi na obavezan izlet Samoborčekom, to se čini u prikladnoj izletničkoj odjeći, uz pjesmu *Beži Jankec*, a jednom na cilju pjevaju se, u atmosferi proštenja, pjesme u rasponu od vinskih napitnica do šlagera. Tu prvi put susrećemo Fulira kako fotografira upućen u vrlo upadljivom stiliziranom odijelu – njegova su odijela ekvivalent Aninim haljinama za izlazak. Ana ga prvi put vidi uokvirenom panoramom Samoborskog gorja – mogli bismo, u skladu s ukusom filma, reći: prirodno okruženje za prirodne osjećaje, i komentirati kako je vezivanje ljubavnih motiva s naturalnim već samo po sebi iznimno ofucano,

pa dolazi u obzir kao autorski komentar. Anino prihvaćanje flerta u vidu znakovitih pogleda i namještanja za fotografiju praktično je trenutno.

Brojni pozdravi, nakloni i rukoljubi ukazuju na dominaciju forme nad sadržajem, što se može proglasiti i temeljnim obilježjem malograđanskog duha. Ta su prenavljanja, međutim, manje karakteristična za “zdravoseljačko” vladanje Franje Šafraneka. Ritam filma je prilično brz i bez ubrzanja slike kao *slapstick* postupka – sekvence (dani) su kratke, česte su elipse (npr. kada se Franjo prodere: “Perice”, zna se da on ide k Šnidaršiću po litru i vodu). Koristi se i povezivanje kadrova preko detalja (šešir u jednom i zatim u drugom kadru na nekoj drugoj vremenskoj ili prostornoj koordinati).

Kulminacija komedije zabune scene su u kojima Ana zaljubljeno razmišlja o Fuliru, bira haljinu za izlazak i sl., dok Franjo inzistira na svojim “glupostima” o povezivanju Fulira i Mine. U toj je kategoriji i Fulirovo diranje pogrešne noge pod stolom. Scena, pak, u kojoj Šafraneke proziva Fulira članom obitelji, dok mu ovaj pod stolom u Maksimiru nedolično dodiruje ženu, možda u sebi nosi i određen, prilično snažan kritički karakter, kakav je i onaj koji leži u sljedećem: Šafranekovo paljenje Anine knjige nije, naime, jedini čin stvarne agresije u filmu. Tu je i Anino oduzimanje gusjenice Perici, koju je on čuvao u kutijici čekajući da se pretvori u leptira. Da je ovdje riječ o izrazitom autorskom Golikovu potpisu rasvijetlili su već Zvonimir Berković (nav. dj., u Golik, 1997), Ivan Katušić (1971) i Vladimir Vuković (nav. dj., u Golik, 1997), no na ovom je mjestu važno uočiti potencijalnu snagu implicitne osude Ane Šafranek: bilo zbog preljuba (scena slijedi neposredno nakon jednog u nizu afirmativnih govora o Fuliru), bilo uslijed nerazumijevanja dječjeg svijeta.

## 9. Glazba u filmu

Glazbom Živana Cvitkovića bavio se na neki način svatko tko je o filmu *Tko pjeva...* pisao, ali su to s posebnim osvrtnom učinili Stjepko Težak (1999: 143-154) i Irena Palulus (1997: 147-149).

<sup>63</sup> Pored sve vulgarnosti kojom se Šafraneke obraća ženama u svojoj kući najupečatljivija je, ipak, primjedba upućena Ani: “o, rijetko je da si ti sretna”.

<sup>64</sup> Fulira kao lik ostvaruje mnoštvo karakterizacijskih detalja: brčići a la Clark Gable, prsten, podignut mali prst, glas, zanimanje, odijela, tobožnje opće obrazovanje.

<sup>65</sup> U intervjuu Golik kaže: “Ja sam se, moram priznati, čak bojao boje. Još dugo, kad sam već snimao u boji, još sam mislio u crno-bijelim slikama. Danas producent zahtijeva boju jer kinematografi ne će uzeti film ako nije color. To je šteta. Ima filmova koji nikad u boji ne će biti tako dobri kao što bi bili crno-bijeli (...) *Tko pjeva zlo ne misli* moralo se misliti u boji jer tu se već sama ideja filma izražava bojom. To je film o jednom operetnom shvaćanju života, znači, o kiču u životu (...) Tema filma je malograđanština”, Usp. Golik, 1997: 105-106.



Pogledajmo četiri moguća pristupa filmu kako ih u svom članku niže Težak:

1. žanrovski: ljubavna komedija s pjevanjem
2. poredbeni: prijenos književnog u filmsko djelo
3. uloga glazbe u filmu
4. filmološko-filološki

Čini se da Irena Paulus odrađuje posao paralelno u prvom i trećem, a Težak u trećem i četvrtom segmentu. U poredbenom je segmentu Katušić temeljitim radom dao golem doprinos, a najveći se dio ostalih rasprava, naročito onih u novinama, svodi na žanrovski pristup. Paulus se tako pita potpada li *Tko pjeva...* zaista pod žanr mjuzikla<sup>66</sup> i premda njen zaključak, da glazba u filmu dolazi na prirodnim i očekivanim mjestima te nema govora o artifičnosti mjuzikla, nije originalan, neke su popratne bilješke iznimno korisne. Glazba podupire radnju do te mjere da su pjesme nedjeljni dio identiteta filma.<sup>67</sup> I Golik tvrdi da je film u potpunosti zaživio tek kad se sjetio povezati ga sa šlagerima.<sup>68</sup> Njihova uklopljenost u scenarij, ambijentalna i popratna glazba, pažljiv odabir mjesta, korištenje čas brzog, čas sporog valcera – sve to odaje glazbeni film (Paulus, 1997: 147).

Krelja (Golik, 1997: 51) zapaža da su šlageri i prije znali obilježiti pokoje filmsko djelo: Vigoovu *Atalantu*, Clairov *Šutnja je zlato*, Truffautov film *Jules i Jim*, ali da im u navedenim djelima funkcije nisu bile tako višestruke kao ovdje: obilježje vremena, dopadljivost, odnosi među likovima, pokretanje na akciju, obznanjivanje osjećajnih mijena, komentiranje, davanje ritma, povećanje koherentnosti, različita čitanja istih pjesama.

Svaka je pjesma opravdana – logično se nadovezuje na tijek filmske radnje i nije zamjena tekstu (osim u trenucima izricanja ljubavnih osjećaja ili komentara događaja,

kako se to čini pjesmom *Kukavica*).<sup>69</sup> Na ovome mjestu možemo filmu čak priznati i onu spominjanu autentičnost – riječ bi bila o “kulturi pjevanja” (kao dijelu “kulture stola” i “kulture izletništva”), pjevanju koje je imperativ i koje je zaista, pogotovo u poredbi sa suvremenosti, bilo pojačano prisutno i u historijskom kontekstu koji Golik zahvaća. Prirodnost se, koju klasični mjuzikl nema, postiže i uporabom otprije poznatih, lako pamtljivih pjesama, kao i pažljivim odabirom instrumenata (tamburice, harmonike) pri pojavi nerealistične muzičke pratnje<sup>70</sup> koja stvara prisnu atmosferu. Od obilježja mjuzikla izostali su, navodi Paulus, i ples i spektakularni efekti (odnosno, ples je također prirodno ukomponiran, nikako aranžiran). Pompoznost mjuzikla nije filmu potrebna jer se dijalog i pjesma isprepleću kako bi se približili karakterizaciji protagonista.

Težak, pak, ističe: “oslikavajući ukus jednog vremena, pjesme visoko podižu ležernu, dopadljivu stranu djela; uspostavljaju odnose među likovima i pokreću ih na ‘akciju’, obznanjuju osjećajne mijene i preuzimaju ulogu skrivenih poruka.”<sup>71</sup> Ana izražava zaljubljenost ruskim šlagerom u prijevodu *Ja ljubim*, a Fulir joj odgovara operetom Milana Asića *Pjesmom kroz život*. Ulični se pjevači, pak, “rugaju”. Znakovito je da se navedene pjesme pjevaju na standardu, nasuprot domaćoj dijalektalnoj pjesmi koju preferira Franjo Šafranek. “Izmjenjujući se s govorenim riječju, pjevana riječ s njome postaje element filmskog izraza, podržavajući vjerodostojnost likova u određenom vremenu i prostoru.” (Težak, 1999: 150) U prilog tomu govori i Fulirovo fuliranje teksta koje primjećuje Krelja. On zapaža i znakovitost Anina lijepog pjevanja: to je neprepoznata kvaliteta koju ona skriva u kontekstu vulgarnog doma i aktivira ju tek s dolaskom promjene. Na to je, između ostalog, bio usmjeren i odabir profesionalne pjevačice za ulogu Ane. (Golik, 1997: 51)

66 “Mjuzikl – muzička komedija, djelo zabavnog karaktera u kojem se izmjenjuju dijalozi, glazbene točke i ples.” Paulus, 1997: 147.

67 Krelja (Golik, 1997: 50), potaknut vjerojatno prilogom Irene Paulus u istoj knjizi (1997: 147-149), kaže da se Golik, svjestan činjenice da prenaplašene stilizacije mogu biti pogubne, posebno ako nisu imanentne autorovu senzibilitetu, odlučuje za prilagodbu glazbene dimenzije konkretnim životnim situacijama – likovi ne posežu za pjesmom iz čista mira, stilizacijski slobodno, nego s obzirom na situaciju (stol, birtija, izlet). Iznimka je izražavanje ljubavi pjesmom.

68 Ovu Kreljinu rečenicu podupire Golikov intervju: “Meni je ta Majerova novela dugo, dvije-tri godine stajala na stolu, jako mi se dopadala ali

tražio sam pravi ključ. (...) Zapravo, film se rodio kad mi je jednog dana palo na pamet da pomoću šlagera operetiziram cijelu stvar i da šlager inkorporiram kao sastavni dio života tih ljudi, da oni sebe već doživljavaju šlagerski. To je dalje odredilo i Cvitkovićevu glazbu u filmu.” Golik, 1997: 107.

69 Slažu se Krelja i Težak.

70 Takva je jedino ona tamburaškog orkestra čija glazba dopire iz *off-a*. Glazbenici su u filmu inače vidljivi. Usp. Paulus, 1997: 148.

71 Težak (1999: 149) navodi Krelju (Golik, 1997: 51).

Paulus konstatira da je pjevanje često “falš” (Majetić nije, primjerice, imao sluha), ali i da je to na snimanju bilo dopušteno kako bi se postigla autentičnost. Česta je upotreba lajtmotiva – poetici filma sasvim odgovara da prvi izljev Fulirove ljubavi bude pjevan, te da se potom ponavlja. Glasanje kukavice također je jedan lajtmotiv, koji se, prelamajući scene u trenucima kada netko nešto znakovito kaže, javlja sa sata, ali u pjesmi o ženici-selici izveden je na klarinetu. Ovakvih je glazbenih citata u filmu veći broj.

Općenito se smatra da je ruski šlager *Ja ljubim* središnja pjesma filma, što ona s obzirom na recepciju, broj ponavljanja i ulogu lajtmotiva i jest. No, kao središnju pjesmu podsljemenskog i zasljemenskog imaginarija, ipak ističem pjesmu *Fala*, čija se važnost previđa,<sup>72</sup> vjerojatno upravo stoga što se ovaj film često vrednuje s razine recepcijskog učinka koji je izazvao, a recepcija *Falu*, koju je od ranije dobro poznavala, nije ni mogla zapamtiti kao ključnu. Kada Ana u jednoj sceni filma upita okupljeno društvo što će pjevati, Franjo joj *Falu* sugerira kao samorazumljivu, kao da i ne postoji druga pjesma, i ona to dragovoljno prihvaća (to dakle nije jedna od pjesama s ekskluzivno Franjina repertoara). Za vrijeme izvođenja likovi su okupljeni oko stola, središnjeg mjesta kulture življenja koju film *Tko pjeva zlo ne misli* zahvaća, u znakovitoj kompoziciji: Franjo sjedi na čelu stola, a Ana stoji nad njim i na njega se naslanja na način koji nedvojbeno sugerira postojanost bračne relacije. Fulir se u toj sceni, u kojoj ne pjeva, nalazi izdvojen sa strane, kao i Mina. Premda kamera pažljivo dokumentira sve poglede likova jednih prema drugima, pa Mina zaljubljeno gleda u Fulira, a ovaj, dakako, kadšto gleda prema Ani (ali i prema Mini) i ona prema njemu, na ovom je mjestu sugestija preljubničkih ili općenito strastvenih odnosa između Ane i Fulira gotovo nepostojeća – ovdje su to više blagi nego strasni pogledi jer pjesma ublažuje iracionalne strasti

i vraća sve na početak. Dostojanstvo i suzdržanost ove scene razbit će tek, kao karakteristični kontrapunkt svojstven dualnosti ovog filma, Minino “pjevanje”.

## 10. Zaključak

Uvidjeli smo da je “visoka” kritika postojala i u vrijeme premijere filma te da se protegnula i u kasnija razdoblja, ali da se ni u jednom trenutku nije nametnula kao dominantna. Kritičari inače skloni problematiziranju i višestrukom iščitavanju pred ovim su se filmom često povlačili prema dominantnoj recepciji. Zato su neki pokušaji prevrednovanja bili ponešto zakašnjeli i usiljeni, možda i stoga što se s kolektivnom memorijom i nije uvijek uputno poigravati, naročito kada je predmet tako prirastao srcu i onih koji bi ga trebali “trančirati”. Ambicioznije, uslijed čega i mnogo neveselije kritičke opaske, koje nisu otkrivala nešto naročito spektakularno, ali su pozivale barem na još jedno gledanje, nisu postale popudbinom ovog filma, već mu je temeljna točka prepoznatljivosti ostala vječna “lepršavost”. Ukotvljenost u kolektivnoj memoriji, koliko god ponekad smetala nekim novim gledanjima može se, međutim, čitati i kao dobitak, jer osim što je film *Tko pjeva zlo ne misli* podloga neselektivnoj nostalgiji i tvrdnjama o povijesnoj autentičnosti, on zaista može potaknuti na pričanje “malih povijesti”, kojih hrvatskom društvu kronično nedostaje.

Kada je o kvalitetama filma riječ, ustanovljeno je da se one otkrivaju ponajviše u smještenosti filma na razmeđu polja visokog i popularnog, a ovdje se nije bilo potrebno opredijeliti oko toga nalazi li se on više u jednom ili drugom polju, kao ni oko toga je li film s obzirom na temu mišljen više kritički ili sentimentalno. Vrsnom režijom, *Tko pjeva...* upija množinu sjajno koncipiranih detalja iz oprečnih sfera filmskog i društvenog svijeta; te pojedivosti nisu iscrpljene, pa bi im se i u budućim analizama vrijedilo vratiti.

<sup>72</sup> Težak (1999: 150) ne misli tako (“Ali Golik Paljetkovom *Falom* iskrištava i dijalektu pjevanu riječ da bi Ana prikriveno zahvalila za ponudenu ljubav i uzvratila ljubavnu izjavu.”), previđajući tko je pjesmu predložio i kompoziciju likova u spomenutoj sceni, a ni činjenica što je pjesma Paljetkova ne govori protiv moje teze da zauzima važno mjesto

u životu s obje strane Medvednice. U prilog ovome, Paulus *Falu* naziva zagorskom pjesmom. Sve ovo ne znači da se na drugim mjestima ne događa upravo da likovi, a najčešće ih više pjeva, razumiju pjesmu svaki na svoj način, ili da ona sugerira njihov karakter i relacije – kao pri pjevanju, primjerice, *Za jedan časak radosti*.

## Literatura

- \*\*\*, "Domaća filmska premijera – Tko pjeva zlo ne misli", *Vjesnik*, 10. 11. 1970.
- \*\*\*, "Ljubakanje (i rastava) na zagrebački način", *Večernji list*, 27. 10. 1970.
- \*\*\*, "Ocjena 4 od 5", *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970.
- \*\*\*, "Pisac, režiser i publika zadovoljni", *Vjesnik*, 12. 11. 1970.
- \*\*\*, "U 4 dana – 30.114 gledalaca!", *Večernji list*, 18. 11. 1970.
- \*\*\*, 2004, "Ugroženi rekord", *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970.
- Berković, Zvonimir, 1997, "Najbolji film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Boglič, Mira, 1970, "Balada o dobroćudnim ljudima", *Vjesnik*, 14. 11.
- Boglič, Mira, 1971, "Golikov recept pridobivanja publike", *Vjesnik*, 1. 2.
- Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Gračan, Giga, 1971, "Film nasmiješene distance", *Filmska kultura*, br. 76/77, 12. 7.  
[http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko\\_pjeva\\_zlo\\_ne\\_misli](http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli), posjećeno 7. 2. 2009.  
[http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=173](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173), posjećeno 7. 2. 2009.  
<http://www.komedija.hr/arhiva/tkopjeva/index.htm>, posjećeno 7. 2. 2009.  
<http://www.sfcentar.com/forum/viewtopic.php?t=4347>, posjećeno 7. 2. 2009.
- Jurdana, Srećko, 1981, "Tko pjeva zlo ne misli", *Polet*, 18. 3.
- Katušić, Ivan, 1971, "*Tko pjeva zlo ne misli* – Od novele do filma", *Republika*, br. 2-3, veljača-ožujak
- Krelja, Petar (ur.), 1997, *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Krelja, Petar, 2005, "Komedija u raljama psihološke drame", *Vijenac*, br. 297-299, 22. 7., dostupno na <http://www.matica.hr/vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2>, posjećeno 7. 2. 2009
- Krelja, Petar, Nenadić, Diana, Ilinčić, Dražen i Turković, Hrvoje, 1997, "Karizmatična ličnost – razgovor o Kreši Goliku", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Mandić, Igor, 1970, "Tko pjeva zlo ne misli", *Vjesnik*, 15. 11.
- Marković, Darjo, 2002, "Portreti redatelja: Krešo Golik", *Vijenac*, br. 211, 4. 4., dostupno na <http://www.matica.hr/vijenac/vij211.nsf/AllWebDocs/Golik>, posjećeno 7. 2. 2009
- Modričić, Miro, 1970, "Vesele godine tridesete", *Večernji list*, 16. 11.
- Paulus, Irena, 1997, "Tko pjeva zlo ne misli - Hrvatski filmski musical?", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Pavličić, Pavao, 1996, "Scenarij katastrofe", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8, str. 5-9.
- Peterlić, Ante, 1997, "Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta (*Imam dvije mame i dva tate – Tko pjeva zlo ne misli*)", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Petrović, Sanjin, 1997, "Bibliografija tekstova o Kreši Goliku", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Petrović, Sanjin, 1997, "Ocjene filmskog opusa Kreše Golika u suvremenoj periodici", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Polimac, Nenad, 2004, "Hrvatski blockbusteri", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 40, str. 17-20.
- Radić, Damir, 1998, "Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 14, str. 23-31.
- Škrabalo Ivo i Igor Tomljanović, 1997, "Glumac za sve medije: biofilmografski razgovor s Reljom Bašićem", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 9, str. 81-101.
- Škrabalo, Ivo, 1998a, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo, 1998b, "101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1897.", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 14, str. 3-22.
- Težak, Stjepko, 1999, "Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, str. 142-154.
- Turković, Hrvoje, 1970, "Kraljevina idioma", *Studentski list*, 24. 11.
- Vuković, Vladimir, 1997, "Tko pjeva zlo ne misli", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka