

Odjeci Talijanskog neorealizma u filmovima Kreše Golika

Komšić, Sandra

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:193203>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-24**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za interdisciplinarne, talijanske i kulturološke studije
Sveučilišni preddiplomski interdisciplinarni studij Kultura i turizam

SANDRA KOMŠIĆ

ODJECI TALIJANSKOG NEOREALIZMA U FILMOVIMA KREŠE GOLIKA

Završni rad

Pula, rujan 2021.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za interdisciplinarne, talijanske i kulturološke studije
Sveučilišni preddiplomski interdisciplinarni studij Kultura i turizam

SANDRA KOMŠIĆ

ODJECI TALIJANSKOG NEOREALIZMA U FILMOVIMA KREŠE GOLIKA

Završni rad

JMBAG: 0303075268

Studijski smjer: Kultura i turizam

Kolegij: Književnost i film

Znanstveno područje: Interdisciplinarne znanosti

Mentor: doc. dr. sc. Tanja Habrle

Pula, rujan 2021.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Sandra Komšić, kandidat za prvostupnika Kulture i turizma ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, 15. rujan 2021.



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Sandra Komšić dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom „Odjeci talijanskog neorealizma u filmovima Kreše Golika“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Student

U Puli, 15. rujan 2021.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. NEOREALIZAM	2
2.1. Talijanski neorealizam u filmu	3
2.2. Najutjecajniji predstavnici talijanskog neorealizma.....	5
2.2.1. <i>Vittorio De Sica</i>	5
2.2.2. <i>Roberto Rossellini</i>	7
2.2.3. <i>Luchino Visconti</i>	8
3. HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA SREDINOM 20. STOLJEĆA.....	11
3.1. Talijanski neorealizam u hrvatskog kinematografiji	13
3.2. Predstavnici neorealizma u Hrvatskoj	15
3.2.1. <i>Veljko Bulajić</i>	15
3.2.2. <i>Šime Šimatović</i>	18
4. UTJECAJ TALIJANSKOG NEOREALIZAM NA FILMSKO STVARALAŠTVO KREŠE GOLIKA.....	20
4.1. Biografija Kreše Golika.....	20
4.2. Neorealistički filmovi Kreše Golika.....	23
4.2.1. <i>Plavi 9</i>	24
4.2.2. <i>Djevojka i hrast</i>	26
4.2.3. <i>Od 3 do 22</i>	27
4.2.4. <i>Imam dvije mame i dva tate</i>	28
4.2.5. <i>Tko pjeva zlo ne misli</i>	31
5. ZAKLJUČAK	33
LITERATURA	34
POPIS PRILOGA.....	37
SAŽETAK.....	38
SUMMARY	39

1. UVOD

Film je jedan od sadržaja popularne kulture te se smatra jednom od najpopularnijih, najmasovnijih i najutjecajnih umjetnosti. Uz književnost, glazbu i likovnu umjetnost, film zauzima važnu ulogu u kulturološkom razvoju i od ogromnog je društvenog značaja po snazi djelovanja na mase.

Neorealizam se kao filmski pravac talijanske kinematografije razvio krajem Drugog svjetskog rata, a temeljio se na prikazivanju svakodnevnog života običnih ljudi. Imao je velik utjecaj na kinematografiju cijele Europe pa čak i šire. U pedesetim godinama prošloga stoljeća uočavamo obilježja talijanskog neorealizma i u filmovima hrvatskih redatelja, prvenstveno Kreše Golika, Veljka Bulajića i Šime Šimatovića. Iako su neorealistički elementi uočeni i u djelima drugih hrvatskih autora, analiza ovog rada će se posvetiti upravo njima, s posebnim naglaskom na Krešu Golika.

Predmet završnog rada je analiza filmskog stvaralaštva Kreše Golika kako bi se dokazao utjecaj talijanskog neorealizma na redatelja, što je i cilj ovog rada. Završni rad, uz uvod i zaključak, sastoji se od još tri poglavlja. U drugom poglavlju, nakon uvoda, definirani su talijanski neorealizam, njegova obilježja, kao i najvažniji predstavnici tog pravca. Nakon toga, analizirana je hrvatska kinematografija u drugoj polovici 20. stoljeća, utjecaj različitih inozemnih pravaca na filmska stvaralaštva hrvatskih autora, a s posebnim naglaskom na talijanski neorealizam. U trećem poglavlju predstavljen je Krešo Golik, jedan od najvećih hrvatskih umjetnika, njegov redateljski život i najpoznatija djela. Posebno su, po podpoglavljima, analizirani njegovi najpoznatiji filmovi: *Plavi 9*, *Djevojka i hrast*, *Od 3 do 22*, *Imam dvije mame i dva tate* i *Tko pjeva zlo ne misli*, u kojima su uočeni elementi talijanskog neorealizma.

2. NEOREALIZAM

Pojam neorealizam ukazuje na niz trendova prisutnih na europskom umjetničkom i književnom polju od dvadesetih godina prošlog stoljeća. Najčešće neorealizam povezujemo s filmovima koju su nastali u Italiji potkraj Drugog svjetskog rata, između 1945. i 1952. godine. Italo Calvino je u predgovoru svoje knjige *Staza do paukovih gnijezda* (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947.), dao jednu od najboljih definicija neorealizma: „*Neorealizam nije bio neka škola. Bila je to cjelina glasova, većim dijelom perifernih, višestruko otkrivanje različitih Italija, čak i – ili naročito – koje do tog trenutka nisu bile poznate književnosti.*“¹

U književnosti, pojam neorealizam se prvi puta upotrebljava u opisu romana *Ravnodušni* (*Gli indifferenti*), Alberta Moravije, objavljenog 1929. godine, dok se u filmu prvi puta javlja 1942. godine, kada ga je filmski scenarist Mario Serandrei upotrijebio prilikom snimanja filma *Opsesija* (*Ossessione*, 1942.), redatelja Luchina Viscontija. S druge strane, poznato je da su izraz neorealizam u pisanoj formi prvi puta upotrijebili talijanski filmski redatelj i kritičar Antonio Pietrangeli, 1942. godine u časopisu «Cinema» te Umberto Barbaro, 1943. godine u časopisu «II Film», kako bi opisali film *Obala u magli* (*Le Quai des brumes*, 1938.), francuskog redatelja Marcela Carnea.²

Tijekom ovog razdoblja redatelji su težili postizanju maksimalne realističnosti te se iz tog razloga nije puno planiralo unaprijed, već se pozornost posvećivala slučajnim događajima. Stoga su se filmovi često snimali u eksterijeru, u stvarnim, a ne građenim prostorima.³ Neorealizam je u mnogočemu bio prvi od „novih valova“, koji je za cilj imao modernizaciju književnosti i kinematografije, oslobađajući je od formula, produkcijskih metoda simbolične književnosti, spektakularnih kanona i tradicionalnih jezičnih navika.

¹ I. Calvino, *Staza do paukovih gnijezda*, Zagreb, Zora, 1959., str. 7.

² O. Gelly, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism*, New York, Routledge, 2012., str. 7.

³ K. Mikić, *Sažeti pregled povijesti svjetskoga snimateljstva 19. i 20. stoljeća u igranim filmovima*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2006., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1598 (28. travnja 2021.)

2.1. Talijanski neorealizam u filmu

Smatra se da talijanski neorealizam započinje filmom *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta, 1945.) u režiji Roberta Rossellinija, a u kojem se sukobljavaju dva suprotna politička ideala i etička principa. Film je izašao u prvim danima nakon Drugog svjetskog rata. Prije početka rada na spomenutom filmu, Rossellini započinje suradnju s Cesareom Zavattinijem⁴. Zavattini stavlja težište na prikazivanje konkretnog, svakodnevnog i onog zajedničkog što spaja ljude u danoj situaciji ili određenom društvenom momentu, te time negira potrebu da se umjetnost treba podvrgnuti tradicionalnim pravilima. Predlaže potpuno raskidanje s tradicijom i početak stvaranja filmova u kojima su prisutne socijalne, moralne i povijesne pozadine.⁵

Temelje talijanskog neorealizma pronalazimo u književnoj struji koja mu je prethodila, odnosno verizmu. Verizam je književni smjer koji se razvio u Italiji, potkraj 19. stoljeća po uzoru na francuski naturalizam. Neorealizam razlikujemo od verizma po tome što je njegov uspon izazvan intenzivnim osjećajima, iskustvima i uvjerenjima koja su fašistička represija, otpor i rat usadili u brojne umjetnike. Uz verizam, smatra se da su na neorealizam utjecaj imali i sovjetski filmovi dvadesetih i tridesetih godina, francuski poetski realizam, ratni filmovi pseudodokumentarističkih tendencija iz četrdesetih godina u Italiji te Chaplinovi nijemi filmovi.⁶ Glavni poticaj za razvoj neorealizma u Italiji dao je kraj Drugog svjetskog rata i formiranje kolektivne svijesti, koja je u tom trenutku trebala realističan prikaz svakodnevnog života, demonstrirajući i govoreći o stvarnosti tog razdoblja. Smatra se da se Italija uspjela osloboditi fašizma i njemačke okupacije, između ostaloga, i zahvaljujući jakom pokretu otpora koji je doprinio stvaranju klime nade i obnove koja se širila u kinematografskom okruženju.⁷ U ratu je oštećen filmski studio *Cinecittà* u Rimu, u kojem se obavljala većina filmske produkcije. Iako je entuzijazma i ideje bilo mnogo, nije bilo

⁴ Cesare Zavattini rođen je 1902. godine u Luzzari, a bio je talijanski scenarist i teoretičar neorealizma. Suradujući s redateljem Vittorioom De Sicom postao je najznačajnijim scenaristom talijanskog filmskog neorealizma razrađujući lik malog čovjeka kao junaka, spoju patetike i društvene kritike te težnji prema odbacivanju naglašene konstruirane fabule. Njegova najznačajnija djela su: *Čistači cipela* (Sciusià, 1946.), *Kradljivci bicikla* (Ladri di biciclette, 1948.), *Čudo u Milanu* (Miracolo a Milano, 1950.) i *Umberta D* (1952.).

⁵ R. Rabac-Čondrić, *Neorealizam u talijanskoj prozi*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965., str. 64.

⁶ P. Krelja, *Trajni zagrljaj igranog s dokumentarnim*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2007., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1874 (28. travnja 2021.)

⁷ L. Micciché, *Neorealismo*, Enciclopedia del Cinema, Treccani, 2004., https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (28. travnja 2021.)

dovoljno ekonomskih resursa. Unatoč tome, objavljen je čitav niz filmova⁸, čak i s malim budžetom, koji su postigli snažan međunarodni uspjeh.⁹

Neorealistička kinematografija razvija se oko kruga filmskih kritičara koji su bili povezani s časopisom «Cinema» i suprotstavljali se dotadašnjem filmskom stilu *bijeli telefon*. Bijeli telefoni su u to vrijeme bili profinjen i elegantan komad namještaja, simbol bogate buržoazije, koji se razlikovao od crnog javnog telefona. Scenariji za ove filmove bili su usredotočeni na priče o ljubavi, izdaji i prevari. Oduševljena, vesela i bezbrižna atmosfera ovih filmova kao da se kosila s tmurnom situacijom nacije koja će uskoro zaratiti.¹⁰ S druge strane, neorealistički filmovi prikazuju socijalno i moralno stanje u Italiji nakon vladavine fašizma. Neorealizam je na neki način bio ideološka izjava i emotivni odgovor redatelja koji su željeli prikazati stvarni život i činjenicu da su ljudi neodvojivi dio svog društvenog okruženja. Talijanski neorealistički filmovi, osim po snažnom realističkom naboju, razlikuju se od dotadašnjih filmova i po tome što su korišteni neprofesionalni glumci, prednost je davana srednjim i dugim kadrovima, improvizaciji, upotrebi prirodnog svjetla i snimanju na lokacijama. Također, s jezičnog gledišta, dolazi do upotrebe dijalekata i narodnog govora, koji se prvi puta u povijesti talijanske kinematografije promatra jednako kao i standardni talijanski jezik. Po prvi puta protagonisti filmova postaju i djeca, radnici, seljaci, adolescenti i umirovljenici. Glavne teme filmova bili su prikazi iz svakodnevnog života, dokumentiranje i izražavanje onoga što je predstavljala stvarnog tog razdoblja.¹¹ Neorealistički filmovi oštro su se razlikovali od prethodne talijanske i svjetske produkcije. Radnje tih filmova bile su sporije, uglavnom lišene bogatijeg zapleta jer se pokušavalo što autentičnije prikazati događaj. Uočljiva je svojevrsna težnja da film u cijelosti bude simbol određene društvene situacija, tzv. globalna metafora.¹²

Razdoblje neorealizma od 1945. do 1952. godine naziva se „zlatno doba talijanske kinematografije“. Talijanski neorealizam imao je snažan i trajan utjecaj na cijelu svjetsku kinematografiju u sljedećim desetljećima. Neorealizam je bio inspiracija i za europske i

⁸ Neki od tih filmova su: *Rim, otvoreni grad* (Roma, città aperta, redatelja Roberta Rossellinija, 1945), *Paisa* (Paisà redatelja Roberta Rossellinija, 1946) i *Čistači cipela* (Sciuscià, redatelja Vittoria De Sice, 1946).

⁹ R. Verebeš, *Dalla carta allo schermo: analisi della transposizione cinematografica dei romanzi Moraviani*, diplomski rad, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017., str. 13.

¹⁰ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmska enciklopedija, Bijeli telefoni, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=531> (03. svibanj 2021.)

¹¹ E. Borjan, *Cesare Zavattini's poetics of objectivity*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2020., str. 505.

¹² Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Neorealizam <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1192> (03. svibnja 2021.)

neuropske redatelje, s obzirom na produkciju, tehnike i načine pripovijedanja. Neorealizam u drugim zemljama svijeta bio je drugačiji s obzirom na povijest i društvene okolnosti tih država. Redatelji su kombinirali neorealističku estetiku sa svojim lokalnim kinematografskim tradicijama i prilagođavali ih odgovarajućem sociopovijesnom kontekstu. Prihvaćajući određene aspekte neorealizma i odbacujući druge, stvarali su različite narativne i stilske figure. Do tada najrealističnija struja u povijesti filma, prihvaćena na najznačajnijim festivalima i od strane kritike i od strane publike, utjecala je i na pojedine hrvatske redatelje.¹³

Početak 1950.-ih godina neorealizam počinje polako gubiti na poletu i aktualnosti zbog sve bolje društvenoekonomske situacije u Italiji. Na njegovu poetiku nadovezali su se filmovi sa sve jačim naglaskom na psihološkoj problematici, pa je on prerastao u tzv. obnovljeni neorealizam ili neorealizam duše. Njegovim glavnim predstavnicima se smatraju Michelangelo Antonioni i Federico Fellini. Tragove neorealizma u talijanskoj kinematografiji moguće je pratiti sve do 1990.-ih.¹⁴

2.2. Najutjecajniji predstavnici talijanskog neorealizma

Najznačajniji predstavnici talijanskog neorealizma su: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini i Luchino Visconti, a svu trojicu povezuje činjenica da su svoje najveće neorealističko ostvarenje snimili 1948. godine (*Kradljivci bicikla* – De Sica, *Njemačka nulte godine* - Rossellini i *Zemlja drhti* – Visconti) . Vrijedna su ostvarenja režirali i Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Pietro Germi i Carlo Lizzani, a veliki doprinos talijanskom neorealizmu dao je scenarist i teoretičar struje Cesare Zavattini.

2.2.1. Vittorio De Sica

Vittorio De Sica bio je jedan od najvećih svjetskih redatelja i scenarista, te se još uvijek smatra, zajedno s Viscontijem i Rossellinijem, jednim od očeva filmskog neorealizma. Rođen je 1901. godine u Sori, a djetinjstvo je proveo u Napulju. Prije nego je započeo

¹³ E. Borjan, op. cit., str. 505.

¹⁴ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmska enciklopedija, Neorealizam, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3725> (03. svibnja 2021.)

redateljsku karijeru, dvadesetih godina prošlog stoljeća radio je najprije kao kazališni glumac, a u kratkom vremenu prešao je u svijet kinematografije. Kazališno iskustvo pomoglo mu je u stvaranju njegovih filmova, jer je iz toga naučio kako se odnositi prema glumcima i kako iz njih izvući najbolje.¹⁵

Nakon što se ostvario kao glumac, De Sica započinje režirati svoje prve filmove. Ključan događaj u njegovoj redateljskoj karijeri predstavlja početak suradnje sa scenaristom Cesarom Zavattinijem, s kojim surađuje na svom petom filmu *Djeca nas gledaju* (I bambini ci guardano, 1943.), u kojem govori o kobnom utjecaju nesređenih bračnih odnosa na psihičko stanje djece. Nakon toga slijedi film *Vrata neba* (La porta del cielo, 1944.) o bolesnim hodočasnicima u Loretu. Film je ujedno posljednji i najbolji film njegove prve faze redateljskog stvaralaštva. Već u prvoj fazi pokazuje zanimanje za „malog čovjeka“, ljubav prema djeci, balansiranje između tragičnog i humorističnog te smisao za sitne životne detalje i karakteristike. Uočljiva je i njegova sklonost prema neprofesionalnim glumcima i snimanju na prirodnim lokacijama koje savršeno odgovaraju karakteristikama neorealizma, razdoblja koje počinje dominirati u talijanskim filmovima nakon Drugog svjetskog rata, a u kojemu će on sa svoja četiri remek-djela postati najreprezentativnijim predstavnikom. Svim filmovima scenarist je bio Cesare Zavattini. Vittorio De Sica i danas je najpoznatiji po svoja četiri remek-djela: *La Ciociara* (1960.), *Kradljivci bicikla* (Ladri di biciclette, 1948.), *Čudo u Milanu* (Miracolo a Milano, 1950.) i *Umberto D* (1952.).¹⁶

Njegov najznačajniji i najpoznatiji film neorealizma je *Kradljivci bicikla* (Ladri di biciclette) iz 1948. godine. Scenarij za film napisao je Cesare Zavattini na temelju istoimenog romana Luigija Bartolinija. Film prati priču tvorničkog radnika Antonija Riccija, kojem egzistencija ovisi o biciklu koji mu biva ukraden prvog radnog dana. Dugo očekivani prvi radni dan na novom poslu tragično završava nakon što mu mladić uz pomoć dvojice ukrade bicikl. Antonio uz pomoć svog mladog sina Brune provodi nedjelju u bespomoćnoj potrazi za lopovom i svojim biciklom. Njihova potraga pretvara se u agoniju, u čemu se ogleda njihova bijeda, ali i oronulost ostatka stanovnika Rima koje susreću i koji im nisu u stanju pomoći. De Sica filmom upućuje na jedan fenomen modernog doba, a to je otuđenost čovjeka od društva kojem pripada. Uloga glavnog junaka pripala je Lambertu Maggioraniju, koji je do tada radio

¹⁵ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmska enciklopedija, De Sica Vittorio, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=1300> (11. svibnja 2021.)

¹⁶ loc. cit.

u jednoj rimskog tvornici, gdje ga je redatelj i upoznao. Film donosi nekoliko neorealističkih karakteristika, kao što su angažman neprofesionalnog glumca, kolokvijalni govor, prevladavanje dugih i kratkih kadrova. U filmu primjećujemo nedostatak luksuznih predmeta, ali i osnovnih potrepština.¹⁷ Film je nagrađen Oscarom za najbolji film s neengleskog jezičnog područja te su ga 1952. godine svjetski kritičari u anketi londonskog filmskog časopisa «Sight and Sound» proglasili najboljim filmom svih vremena.¹⁸

2.2.2. Roberto Rossellini

Roberto Rossellini rođen je 1906. godine u Rimu i bio je jedan od najpoznatijih talijanskih filmskih i televizijskih redatelja nakon Drugog svjetskog rata. Još kao dječak pokazuje interes za kinematografiju, kada počinje snimati svoj prvi amaterski film *Poslijepodne jednog fauna* (Prélude à l'après-midi d'un faune, 1937.) u obiteljskoj vili, nedaleko Rima. Njegov prvi dugometražni film *Bijeli brod* (La nave bianca, 1941.) snimljen prema scenariju Francesca De Robertisa, govori o bolničkom brodu Crvenog križa, a slijede ga dva ratna propagandna filma: *Pilot se vraća* (Un pilota ritorna, 1942.) i *Čovjek od križa* (L'uomo della croce, 1943.). Cilj njegove duge karijere bio je da kino služi kao sredstvo znanja, da ima kulturnu vrijednost i da potiče na razmišljanje. Snimajući dokumentarne filmove imao je mogućnost prikazivanja kulturnih tema široj populaciji. Tijekom cijele svoje redateljske karijere pokazivao je interes za povijesne teme.¹⁹

Njegovo remek-djelo neorealističkog razdoblja nedvojbeno je film *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta) iz 1945. godine, s kojim započinje svoju Trilogiju o ratu. Slijedi ga film *Paisa* (Paisà, 1946.), dok je treći nastavak *Njemačka nulte godine* (Germania anno zero, 1948.). *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta, 1945.) donosi priču o katoličkom svećeniku Pietru koji pruža pomoć talijanskom pokretu otpora, pokrenutom u vrijeme njemačke okupacije Rima, jer se nacistička okupacija prečesto lomila o leđa onih najslabijih. Rossellini je isprva planirao snimiti dokumentarni film koji bi donosio rekonstrukciju o životu svećenika don Luigija Morosinija, koji je 1944. godine strijeljan od strane nacista jer je pomagao

¹⁷ C. Celli i M. Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, str. 58.

¹⁸ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmska enciklopedija, De Sica Vittorio, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=1300> (11. svibnja 2021.)

¹⁹ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmska enciklopedija, Rossellini Roberto <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=4492> (18. lipnja 2021.)

pokretu otpora. Na kraju je film ipak prerastao u igrano djelo, primjenjujući tako jedno od temeljnih obilježja neorealizma, a to je napraviti film na „sliku i priliku“ života, gdje se težište stavlja na maksimalno realističan prikaz događaja. S obzirom na to da je filmski studio *Cinecittà* pretrpio teška ratna razaranja, film je sniman na nekoliko lokacija u Rimu, kao što su: Circonvallazione Casilina, Via Montecuccoli, Via delle Tre Fontane, ispred Palazzo di Propaganda Fide, kod fontane della Barcaccia te gradska četvrt Pigneto. Snimljen je na vrpci sastavljenoj od različitih materijala, s naknadnom sinkronizacijom, uz angažman većinom neprofesionalnih glumaca i velikim udjelom improvizacije.²⁰ *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta, 1945.) poznat je i po tome što je bio prvi film oslobođene Italije koji se bavio otporom i njegovim antifašističkim karakterom, a kojim je redatelj kinu dodijelio korisnu obrazovnu, građansku i društvenu funkciju. Snimanje filma odvijalo se svega dva mjeseca nakon oslobađanja od njemačke okupacije što je izazvalo velike probleme i poteškoće, kao što su nedostatak financijskih sredstava, filmske i tehničke opreme, kostima, nedostatak rasvjete, prijevoznih sredstava te svakodnevni pritisci od strane saveznika i vlade. No, unatoč tehničkim poteškoćama, film je uspio prenijeti željenu poruku – onu o životnosti, žustrini i napetosti koju su u sebi nosili članovi otpora protiv fašizma. Upotreba dječjih likova u filmu, gledatelja potiče na razmišljanje o vrijednostima koje ostavlja svojim potomcima. Film je osvojio Grand Prix na filmskom festivalu u Cannesu 1946. godine.²¹

2.2.3. Luchino Visconti

Luchino Visconti rođen je 1906. godine u Milanu. Jedan je od rijetkih filmskih redatelja koji je rođen u plemićkoj obitelji. Strast prema glazbi, književnosti i kazalištu nasljeđuje od svojih roditelja. Tijekom života u Parizu, uključuje se u umjetničke krugove i stupa u kontakt sa francuskom Narodnom frontom i Komunističkom partijom te asistira Jeanu Renoiru u filmu *Izlet* (*Une Partie de Campagna*, 1936.). Po povratku u Italiju počeo se, zajedno s ostalim lijevo orijentiranim intelektualcima i umjetnicima, okupljati oko časopisa «*Cinema*». Sudjelovao je u realizaciji nekoliko kinematografskih uradaka, a 1942. godine stvorio je *Opsesiju* (*Ossessione*), jedan od prvih primjera novonastalog neorealizma, priču

²⁰ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Rim, otvoreni grad <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1587> (18. lipanj 2021.)

²¹ S. Roncoroni, Roma città aperta, Enciclopedia del Cinema, Treccani, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (18. lipanj 2021.)

preuzetu iz kriminalističkog romana američkog pisca Jamesa Mallahana Caina, na čijim je dijalozima bez potpisa surađivao i Alberto Moravija. Sudjelovao je u otporu u komunističkim skupinama, zbog čega je bio uhićen i mučen. Nakon Drugog svjetskog rata započeo je i kontinuiranu kazališnu karijeru. Uz spomenuti film *Opsesija* (*Ossessione*, 1942.), kojeg se smatra prethodnikom neorealizma, film *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948.) je pak najčistiji primjer zrelog neorealističkog izražaja. Nakon filma *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948.), njegov se filmski opus razvio u nekoliko smjerova, kojima je zajednička sklonost melodramatici i „baroknoj“ vizualnosti. Redatelj je zauzimao svojevrsnu paradoksnu poziciju u talijanskoj filmskoj kulturi jer njegovi filmovi variraju od istinitih životnih priča o radnicima i ribarima do istraživanja raskošnog plemstva u različitim fazama mučenja i propadanja.²²

Film *Zemlja drhti* (*La terra trema*) iz 1948. godine je snimljen prema predlošku najvažnijeg romana talijanskog verizma *Obitelj Malavoglia* (*I Malavoglia*), pisca Giovannija Verge iz 1881. godine. Sve glumce redatelj je pronašao među stanovnicima Sicilije, što nam najavljuje već na samom početku filma. Većina glumaca su zapravo amateri koji su se prije filma bavili ribarenjem ili graditeljstvom. Još jedna zanimljivost je i ta da odabrani glumci ne pričaju niti znaju pričati standardni talijanski jezik, već se isključivo služe svojim sicilijanskim dijalektom. Radi se o tome da je siromašnom stanovništvu na otoku svaki drugi jezik, pa tako i standardni talijanski, potpuno stran. Budući da većina Talijana nije razumjela sicilijanski dijalekt, u kasnijim verzijama dodani su titlovi na standardnom talijanskom jeziku. Za razliku od većine talijanskih redatelja toga doba, Visconti je odbio sinkronizirati sicilijanski dijalekt na standardni talijanski jezik kako bi se poštivala jezična autentičnost i istinitost prikaza.²³ Zamišljen je kao prvi dio namjeravane trilogije, gdje je osim ribara, Visconti namjeravao portretirati još rudare i seljake, ali je njegova skica filmske utopije ostala nedovršena. *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948.) smatra se onim filmom u kojem Viscontijev opus još uvijek živi.²⁴ Film donosi priču o jednoj siromašnoj ribarskoj obitelji koja zbog velikih i bešćutnih trgovaca ribom više ne može dovoljno zaraditi kako bi pokrila osnovna sredstva za život. Unatoč pobuni protiv ondašnjeg sustava i želje za emancipacijom, obitelj Valastro dolazi do ruba egzistencije. Redatelj u filmu prikazuje njihovu propast i beznačajnost u usporedbi s velikim korporacijama, ističući teškoće s kojima se siromašno stanovništvo Aci

²² Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Filmski enciklopedija, Visconti Luchino <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=5424> (19. lipnja 2021.)

²³ E. Borjan, op. cit., str. 505.

²⁴ M. Krivak, *Film....Politika...Subverzija?*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2009., str. 153.

Trezze svakodnevno susreće. Film se smatra jednim od najboljih djela talijanske kinematografije neorealizma zbog potresnih prikaza loše životne situacije na Siciliji.²⁵

²⁵ M. Ban, *Talijanski neorealizam: izbor među pionirima filmskog otklona*, Ziher.hr, 2017., <https://www.ziher.hr/talijanski-neorealizam/> (19. lipnja 2021.)

3. HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA SREDINOM 20. STOLJEĆA

Nacionalnom kinematografijom smatra se „*onaj korpus filmskih djela i skup filmskih praksi koji svojim djelovanjem očituje iskustva, vrijednosti i način života jedne sredine, dakle kulturu shvaćenu kao poseban način života.*“²⁶ U vrijeme Jugoslavije, sve republike imale su svoje zasebne kinematografije, koje su činile dio zajedničke jugoslavenske kinematografije, iako decentralizirane. Republičke kinematografije bile su određene istim krugom potrošnje kulture, zajedničkim i jedinstvenim uvjetima proizvodnje te recepcije filmova. S time da je hrvatski kanon birao filmove koji su iskazivali njihov zasebni nacionalni i kulturni identitet. Prva decentralizacija jugoslavenske kinematografije dogodila se 1946. godine kada je Državno poduzeće Federativne Narodne Jugoslavije, koje je bilo pod direktnim nadzorom Komiteta za kinematografiju Vlade FNTJ, reorganizirano. Potom su utemeljene filmske kompanije po novoustrojenim federalnim republikama.²⁷

Sukladno tome, u Zagrebu je 1946. godine Komisija za kinematografiju Vlade Narodne Republike Hrvatske osnovala *Jadran film*, kao centar za proizvodnju svih vrsta filmova (od edukativnih na uskoj vrpici do igranih²⁸), koji je bio smješten u zgradi jedne škole. Ivo Škrabalo²⁹ u svojoj *Hrvatskoj filmskoj povijesti* piše kako je *Jadran film* nastao iz Državnog slikopisnog poduzeća „Hrvatski slikopis“ Nezavisne Države Hrvatske.³⁰ Dvije godine od osnutka *Jadran filma*, izgrađen je novi „filmski grad“ koji se konstantno širio i popunjavao, tako da je Zagreb do 1980.-ih godine imao najbolju i najsuvremenije opremljenu tehničku bazu u Jugoslaviji i jednu od boljih u Europi. Prvi igrani film nove hrvatske kinematografije bio je *Živjeće ovaj narod* (1947.), redatelja Nikole Popovića, bio je to i prvi

²⁶ T. Šakić, *Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije*, Zagreb, Hrvatska na prvi pogled, 2014., str. 312.

²⁷ ibidem, str. 312-314.

²⁸ Edukativni ili obrazovni film je naziv za sve vrste namjenskih filmova koji služe u različitim tipovima i razinama obrazovanja. Igrani film je filmski rod koji u središtu ima više ili manje razrađenu priču koju tumače profesionalni glumci, a ostvaruje se naracijom i likovima, njihovim međusobnim odnosima i odnosima s okolinom.

²⁹ Ivo Škrabalo rođen je 1934. godine u Samoboru, a bio je hrvatski povjesničar filma, filmski redatelj i publicist. Najvažniji dio njegova opusa rad je na povijesti hrvatske kinematografije, o kojoj je objavio četiri knjige, među kojima je i kapitalna povijesna knjiga *101 godina filma u Hrvatskoj*, objavljena 1998. godine.

³⁰ I. Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest, ukratko (1896-2006)*, Zagreb, Tridvajedan, 2008., str. 45.

partizanski film nastao u svim filmskim centrima Jugoslavije.³¹ Novim zakonom o filmu 1956. godine doneseno je da država više ne financira filmsku proizvodnju u okviru budžeta, već da se dio prihoda od prikazivanja svih filmova (domaćih i stranih) izdvaja u poseban fond za domaću proizvodnju, odakle se taj novac naknadno raspodjeljuje filmovima, razmjerno broju gledatelja u kinodvoranama i prema rezultatima prodaje u svijetu. Početni je fond bio smješten u Beogradu, ali je nakon pet-šest godina decentraliziran po republikama.³²

Pedesete godine smatraju se klasičnim razdobljem hrvatskog filma. Jedan od razloga za to je i osnivanje Filmskog festivala u Puli 1954. godine, koji predstavlja svojevrsan ključni komunikacijski mehanizam u kinematografiji Jugoslavije, uz dodatak glamura. Festival je osnovan na inicijativu pulskog organizatora kulturnog i filmskog života Marijana Rotara.³³ Sedamdesete su godine u Hrvatskoj obilježene pojačanom represijom, što je imalo za posljedicu kreativnu sterilnost u području filma. Ideološka rigidnost, u kombinaciji sa stavljanjem u „bunker“ pojedinih filmova, jedan je dio autora nagnula na prisilnu ili dobrovoljnu šutnju, dok je drugi dio pribjegao kolektivnoj autocenzuri³⁴. Filmska cenzura u Jugoslaviji, pa tako i Hrvatskoj, nije nikada formalno ukinuta, nego je ona, baš kao i država, postupno odumirala. Do 1965. godine cenzura za uvozne filmove bila je centralizirana za cijelu Jugoslaviju u Beogradu, nakon toga je ovlast za odobravanje filmova prebačena na komisiju u svakoj pojedinoj državi, a zatim je zakonom svim republikama ta ovlast prenesena na programske savjete proizvodnih i distributerskih poduzeća, što je praktički značilo ukidanje cenzure. Tijekom osamdesetih godina bilo je nekoliko slučajeva političkih intervencija u području filma koje su imale znatan odjek. Osnovna svrha cenzure je bila sprječavanje širenja bilo kakve informacije koja bi mogla naštetiti političkom, ekonomskom ili društvenom stanju države. Film je trebao prikazivati samo odlike socijalizma (slogu, jedinstvo i radništvo), a ne protiviti mu se. Jedna od filmova koje je bio „bunkeriran“, tj. neformalno eliminiran, jer je proglašen politički provokativnim je *Bino, oko galebovo* (1973.), redatelja Nikole Babića.³⁵

³¹ I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997., Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb, Hrvatski filmski Ljetopis, 14/1998, 1998., str. 9., <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl14-web.pdf> (24. lipnja 2021.)

³² ibidem, str. 10., <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl14-web.pdf> (24. lipnja 2021.)

³³ N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb, Leykam international d.o.o., 2010., str. 47.

³⁴ Redatelji su u to vrijeme snimali filmove „bezopasnih“ žanrova, kao na primjer, dječji film (*Vuk samotnjak*, redatelja Obrada Gluščevića, 1972.) ili ratni (partizanski) film (*Okupacija u 26 slika*, redatelja Lordana Zafranovića, 1978.). Sedamdesetih godine u Hrvatskoj su dominirali filmovi o društvenim pojavama marginalnog značenja, u kojima se predstavljala kritičnost koja je rijetko koga uzbuđivala.

³⁵ I. Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest, kratko (1896-2006)*, Zagreb, Tridvajedan, 2008., str. 119-120.

3.1. Talijanski neorealizam u hrvatskoj kinematografiji

Neorealizam, poznat kao novi realizam, označava moderan umjetnički pokret avangarde koji se pojavio u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća u slikarstvu, književnosti, glazbi i filmu. Novi realizam predstavlja ideološku umjetnost sa socijalističkim, komunističkim i marksističkim utjecajem. Neorealizam se dogodio u nekoliko europskih zemalja. Utjecaj na Hrvatsku imao je najviše talijanski neorealizam, što zbog geografskog položaja, a što zbog tematike. Naziv „neorealizam“ ukazuje na njegovu glavnu karakteristiku – realizam. Umjetnici neorealisti stvarali su i prikazivali svoju umjetnost usmjerenu prema stvarnosti prožetu socijalnim, kulturnim, političkim i ekonomskim problemima te temama kroz koje je društvo prolazilo. Utjecaj talijanskog neorealizma odražavao se i na hrvatsku kinematografiju, ali i općenito umjetnost od slikarstva, preko književnosti do glazbe.

Nakon razlaza sa SSSR-om, jugoslavenska kinematografija gubi uporište u socrealizmu te tijekom pedesetih godina traži novi umjetnički pravac u razblaženoj, lokalnijoj varijanti socrealizma. U tom kontekstu, talijanski neorealizam pojavljuje se kao zanimljiv ideološki uzor, između ostalog i zato što su neorealisti bili ljevičari, marksističkih ili kršćansko-socijalističkih opredjeljenja. Svojim kultom rada, uzdizanjem sirotinje i snažnim naglaskom na klasna proturječja, neorealizam je bio svjetonazorski blizak socrealizmu. Tijekom pedesetih i šezdesetih godina na neorealizam se u Jugoslaviji počelo gledati sa znatnim simpatijama. Neorealizam u Jugoslaviju dolazi kao mogući protumodel „progresivnog“ filma, suprotstavljen sovjetskom. O tome svjedoči i činjenica da je jedan od najidealističnijih neorealističkih redatelja, Giuseppe De Santis, pozvan u Zagreb kako bi sudjelovao u snimanju filma *Cesta duga godinu dana*, redatelja Veljka Bulajića iz 1958. godine.³⁶ Talijanski neorealizam, koji se tada nametnuo kao svjetski estetski uzor, u hrvatskoj kulturi dogodio se tek 1958.-1959. godine u svega nekoliko filmova, kao što su *Cesta duga godinu dana* (1958.), *Vlak bez voznog reda* (1959.), *Tri Ane* (1959.), *H-8* (1958.) i dr. No, određene naznake stila vidimo i u nekim prijašnjim filmovima, kao što su *Kameni horizonti* (1953.) i *Djevojka i hrast* (1955.).³⁷

³⁶ J. Pavičić, *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2017., str. 92-93.

³⁷ T. Šakić, *Felton: Hrvatski filmski redatelji: Šime Šimatović, Početak koji obećava*, Vijenac 323, Matica hrvatske, 2006., <https://www.matica.hr/vijenac/323/pocetak-koji-obecava-7254/> (28. lipanj 2021.)

Talijanski neorealizam, kao mogući ključ za prikazivanje sadašnjice, u filmskoj je publicistici bio hvaljen, ali je u praksi bio teško primjenjiv, jer je neorealizam podrazumijevao nelaskavi, dokumentaristički prikaz provincije i bijede za koji film sredinom pedesetih godine još nije bio politički spreman. Zato jugoslavenski film toga vremena primjenjuje neorealizam kao formulu za bavljenje ne tako davnom prošlošću (primjere vidimo u Bulajićevom *Vlaku bez voznog reda* (1959.) i *Uzavreli grad* (1961.), te Šimatovićevom filmu *Kameni horizont* (1953.)), što je bilo u proturječju s temeljima neorealizma, gdje se svi filmovi moraju baviti suvremenim temama.³⁸ U to vrijeme filmovi sa suvremenim temama izazivali su opće nezadovoljstvo neuvjerljivim prikazima stvarnog života. Iz tog razloga, naturalizam i bijeda u filmovima pedesetih i šezdesetih godina bili su rezervirani samo za prikaz prošlosti. Sadašnjost se u filmovima, u većoj ili manjoj mjeri, slikala kao napredna, moderna i emancipirana. Redatelji u pedesetima su se žalili kako ne uspijevaju prikazati suvremeni život na uvjerljiv i punokrvan način.³⁹

Smatra se da hrvatski filmovi pedesetih godina donose dva obilježja. Prvo se očituje u težnjama autora prema različitim oblicima realizma (folklorni, socijalni, poetski i socijalistički realizam). Na primjeru filmova *Bakonja fra-Brne* (1951.), *Cesta duga godinu dana* (1958.) i *Vlak bez voznog reda* (1959.) uočavamo njihovu opsjednutost toposom kamenjara kao drugo obilježje. Hrvatski i jugoslavenski film nakon potpunog raskida sa sovjetskim socrealizmom gubi uvriježeno stilsko oružje za bavljenje velikim, revolucionarnim kolektivističkim temama. Tijekom pedesetih godina usvaja izvedbene standarde, žanrove, režijske i dramaturške prakse klasičnog narativnog stila zapadnih kinematografija, okrećući se samim time individualnim sudbinama i singularnim junacima.

Neorealizam se ostvaruje u najčišćoj mogućoj formi tek u drugoj polovici desetljeća, preobražen u suvremeni film s *H-8* (1958.) te u dvama klasičnijim ostvarenjima, filmu *Cesta duga godinu dana*, koji je 1958. godine u Hrvatskoj režirao talijanski neorealistički redatelj Giuseppe De Santis, i u *Vlaku bez voznog reda* Veljka Bulajića (1959.), a neorealistička, mozaička dramaturgija provlačit će se kasnije kroz sve partizanske filmove Veljka Bulajića i imitatore⁴⁰ njegove *Bitke na Neretvi* (1969).⁴¹

³⁸ J. Pavičić, op. cit., str. 74.

³⁹ ibidem str. 93.

⁴⁰ Bulajićev model nastojali su primijeniti i u ostalim filmskim centrima bivše države. Tako u Bosni i Hercegovini nastaje film *Sutjeska* (1973.), redatelja Stipe Delića, dok je u Srbiji snimljen *Marš na Drinu* (1964.),

Talijanski je neorealizam tražio jednostavnost za inovativnu kinematografsku estetiku i tehniku. Prikazivao je svakodnevne teme, društvene i ekonomske stvarnosti kroz razne kinematografske kreacije, uključujući dokumentarni žanr (dokumentarni filmovi). Sav taj utjecaj vidljiv je u hrvatskoj kinematografiji posebno kod najpoznatijih redatelja predstavljenih u nastavku rada. Tematika talijanskog neorealizma ostavila je dubok i neizbrisiv trag u hrvatskog kinematografiji.

3.2. Predstavnici neorealizma u Hrvatskoj

Najpoznatiji hrvatski redatelji koji su djelovali pod utjecajem neorealizma su Veljko Bulajić, Šime Šimatović i Krešo Golik. Bulajić, Šimatović i Golik bili su vrhunski redatelji i scenaristi na hrvatskoj sceni, koji su ostavili velik trag u filmskog umjetnosti. Sva trojica su bila izuzetno inspirirana talijanskim neorealizmom.

Kroz sljedeća dva podpoglavlja predstaviti ćemo živote te stvaralaštva Bulajića i Šimatovića, koji su obilježili bitno razdoblje u hrvatskom filmu, dok ćemo u poglavlju nakon pisati o Kreši Goliku.

3.2.1. Veljko Bulajić

Veljko Bulajić rođen je 1928. godine u Vilusi kraj Nikšića. Maturirao je u Sarajevu, dok je u Zagrebu završio u Domu JNA gdje se počeo zanimati za film. Početkom pedesetih godina zapošljava se isprva kao asistent režije i redatelj dokumentaraca u *Jadran filmu*. Potom dobiva stipendiju za studij na rimskoj filmskoj školi *Centro Sperimentale di Cinematografia*, koja tih godina slovi za utvrdu, tada još svježeg i svjetski slavljelog, talijanskog neorealizma.⁴² Njegov prvi dugometražni film *Vlak bez voznog reda* (1959.), snimljen u produkciji *Jadran filma*, epska je evokacija poratne kolonizacije, kada su se čitava sela s

redatelja Živorada Žika Mitrovića, zatim u Sloveniji, *Crvena zemlja* (1975.), redatelja Torija Jankovića te je u Crnoj Gori snimljen film *Vrhovi Zelengore* (1976.), redatelja Zdravka Velimirovića.

⁴¹ T. Šakić, *Dva Golika i kontekst stvaranja*, Filmovi.hr, 2011., <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1465> (23. lipanj 2021.)

⁴² N. Polimac, *Leksikon YU Filma*, Zagreb, Naklada Ljevak d.o.o., 20016., str. 229-230.

dinarskog krša prebacila u plodnu panonsku ravnicu. Film je postigao veliki uspjeh i osvojio nekoliko nagrada, među kojima su i dvije Zlatne arene na filmskom festivalu u Puli. Ideju za film dobiva od majke koja mu prepričava kako je jednom prilikom na kolodvoru u Sarajevu vidjela vlak pun hercegovačkih kolonista koji su putovali za Slavoniju i Baranju. Scenarij za film je pripremao po talijanskom modelu, s nekoliko suradnika, i angažirao je pozamašnu glumačku ekipu sastavljenu od profesionalnih glumaca i amatera. Za potrebe snimanja filma intervjuira oko 50 seljaka u selu Vaćani i koloniste u Baranji. Film nastao pod utjecajem prepoznatljive rezonance talijanskog neorealizma postaje točka zaokreta, kako hrvatskog tako i jugoslavenskog filma.⁴³ Utjecaj talijanske kinematografije nadalje zamjećujemo u njegovom trećem filmu *Uzavreli grad* (1961.), snimljenom u produkciji *Avala film*, o poslijeratnoj industrijalizaciji i nastanku Zenice. U pitanju je epska kronika s deset važnih protagonista, razigranim dugim planom s puno statista i ravnomjernim balansom drame, humora i napetosti, stilom slično njegovom prvom filmu. Iako je rezultat bio film koji je po mnogočemu zreliji i politički intrigantniji od *Vlaka bez voznog reda* (1959.), svejedno ne uspijeva ostvariti veći uspjeh od njegovog prvijenca. Razlog za to možemo pronaći i u činjenici smanjivanja interesa za neorealizmom zbog sve ozbiljnijeg prodiranja modernizma. Riječ je o filmovima koji su najčišće i najumješnije u jugoslavensku kinematografiju presadili poetičke zasade talijanskog neorealizma i koji ukazuju na Bulajića kao vještog redatelja mase, čiji se redateljski dar očituje u inscenaciji kolektivnih gibanja i ljudske gomile. Ovim filmovima Bulajić se izdvaja i po tome što u središte pozornosti stavlja sudbinu žene, kao rijetki tada u jugoslavenskom filmu.⁴⁴

Veljko Bulajić se kod snimanja svojih neorealističkih filmova odriče jednog od imperativa neorealizma, a to je suvremena tema te odabire teme iz najranijih razdoblja mlade komunističke države, kasne četrdesete i rane pedesete. Međutim, po svemu drugome, ostaje pravi neorealist: režira u dugim, jednostavnim kadrovima, izbjegava klasično raskadriranje, nastoji zbivanja koja obično prate masu držati u širim planovima, izbjegava začudne i upadljive režijske postupke (osim glazbe u najdramatičnijim ili emocionalno klimaktičkim scenama), angažira neprofesionalne glumce (ipak samo za sporedne uloge, a ne kao talijanski redatelji za glavne), izbjegava individualne junake i za temu svojih filmova uzima klasno/zemljopisnu/socijalnu kolektivnu zajednicu. U njegovim neorealističkim filmovima

⁴³ I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997., Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb, Hrvatski filmski Ljetopis, 14/1998, 1998., str. 10., <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl14-web.pdf> (24 (24. lipnja 2021.))

⁴⁴ J. Pavičić, op. cit., str. 102-103.

vidimo kako, odabirući pojedine anegdote i epizode, prati razvoj pojedinih likova koje pokazuje, napušta, pa im se vraća, gradeći svojevrsan dramski mozaik. Primjer u filmu *Vlak bez voznog reda* (1959.) je ljubavna priča između Dane i Periša, dok je to u *Uzavrelom gradu* (1961.) priča o krađi plaća iz tvorničke blagajne te nastojanja tvorničkih žena da mehaničara Luku Filipića privedu supruzi i obitelji od kojih bježi. U filmu *Uzavreli grad* (1961.), Bulajić provodi i neorealistički postupak završne, globalne metafore, kada film završava i počinje istim prizorom: skupina kolonista koji se iskrcavaju iz vlaka, a na peronu ih dočekuje tvornički rukovoditelj. Bulajićeve neorealistički filmovi prate proces modernizacije, ali ne samo modernizaciju na polju tehnologije, ekonomike i urbanizacije, već i modernizaciju okruženja i ljudi.⁴⁵

Film *Rat* iz 1960. godine, koji se bavi fiktivnim atomskim sukobima, nastao je prema scenariju Cesare Zavattinija. Unatoč velikom budžetu i osvojenoj Srebrnoj areni, film ne postiže veliki uspjeh kod publike. U Hrvatskoj Bulajić biva napadnut od strane zagovornika autorskih filmova zbog megalomanije i patetike. Njegov dokumentarac *Skopje '63* iz 1964. godine, o tragičnim posljedicama potresa u makedonskom glavnom gradu, postiže međunarodnu reputaciju.⁴⁶ Kako bi dokazao da ga ne zanimaju samo superprodukcije, snima dramu o četiri tifusara *Pogled u zjenicu sunca* iz 1966. godine, koja je primljena u prateći program Cannesa. Nakon toga započinje snimanje filma *Bitka na Neretvi* (1969.) koje traje četiri godine i predstavlja njegov najambiciozniji i najskuplji projekt. Film samo djelomično pripada hrvatskoj kinematografiji, jer je Bulajić za realizaciju svog filma udružio sve vodeće produkcije na području bivše Jugoslavije. Projekt je financiran od strane država i posebnim sponzorstvom tadašnjeg predsjednika Josipa Broza Tita te se snimateljskoj ekipi pridružila i besplatna pomoć JNA. Film je bio nominiran za nagradu Oscar u kategoriji stranog filma.⁴⁷ Tijekom sedamdesetih godina započeo je seriju razgovora s Josipom Brozom nazvanu *Titovi memoari* (1980.), ali nije napravio više od četiri epizode. Dobitnik je nagrade Vladimir Nazor za životno djelo, 2009. godine.⁴⁸

⁴⁵ ibidem str. 108-110.

⁴⁶ N. Polimac, op. cit., str. 229-230.

⁴⁷ I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997., Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb, Hrvatski filmski Ljetopis, 14/1998, 1998., str. 13., <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hf114-web.pdf> (24 (24. lipnja 2021.))

⁴⁸ N. Polimac, op. cit., str. 229-230.

3.2.2. Šime Šimatović

Šime Šimatović rođen je 1919. godine u Perušiću u Lici. Jedan je od hrvatskih redatelja koji je zapamćen po svega nekoliko dugometražnih filmova. U Zagrebu pohađa glumačku školu, nakon čega je 1943. godine osnovao Centralnu kazališnu družinu ZAVNOH-a, zajedno sa Zlatkom Pricom, Edom Murtićem i Jožom Gregorinom. Nakon Drugog svjetskog rata studirao je filmsku režiju u Pragu i Berlinu te je imenovan prvim umjetničkim direktorom *Jadran filma*.⁴⁹

U kinematografiji je debitirao reportažnim filmom *Dan pobjede u Zagrebu*, 1947. godine. Njegov prvi dugometražni film *Kameni horizont* (1953.), pokazuje čiste tragove talijanskog neorealizma i, prema Giliću, očituje „*eminentnu ljevičarsku poetiku duljih kadrova i društvene kritičnosti o kojoj su mnogi jugoslavenski filmaši i kulturni političari razmišljali kao nadahnuće za novi film.*“⁵⁰ Za snimanje filma su angažirani neprofesionalni glumci, čija se gluma doima kao izraz njihove opće bezvoljnosti. Inspiraciju za film, Šimatović pronalazi u talijanskom filmu *Kradljivci bicikla*, u kojem se glavni lik, u želji da preživi, izlaže najvećim poniženjima, dok je u *Kamenim horizontima* to poniženje predočeno u Jakovljevo zapošljavanje kao štrajkolomca u tvornici. Film je nastao prema ideji Vjekoslava Kaleba. Prema Šakiću, „*zanimljivi neorealistički momenti filma se, u prvom redu odnose na strukturiranje filma kao neorealističkoga presjeka društva s pomoću putovanja Male iz sela u grad, kao i na zanimljiva režijska rješenja – pogotovo na udaljeno i stalno prikazivanje scena retoričkoga potencijala s težnjom prema dokumentarizmu, dok scena karnevalske procesije opet svjedoči o intuitivnom folklornom realizmu*“.⁵¹

Njegov treći film *Pustolov pred vratima* (1961.), označio je prirodan kraj klasičnoga razdoblja hrvatskog filma i proboj modernizma u jugoslavenske filmove. Film snimljen prema kazališnoj drami Milana Begovića donosi priču o mladoj Afnezi, bolesnici od tuberkuloze, smještenoj u sanatoriju, u kojem ona intenzivno doživljava svoj izmišljeni ljubavni život kojeg nije uspjela proživjeti.⁵² Šimatović je imao i vrlo bitnu ulogu u razvoju crtanog filma u Hrvatskoj jer je zaslužan za nastanak Zagrebačke škole crtanog filma (1952.). Za predsjednika

⁴⁹ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Šimatović Šime, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59544> (28. lipnja 2021.)

⁵⁰ N. Gilić, op. cit., str. 61.

⁵¹ T. Šakić, *Feljton: Hrvatski filmski redatelji: Šime Šimatović, Početak koji obećava*, Vijenac 323, Matica hrvatske, 2006., <https://www.matica.hr/vijenac/323/pocetak-koji-obecava-7254/> (28. lipanj 2021.)

⁵² I. Škrabalo, *Dvanaest filmskih portreta*, Ljubljana, Biblioteka Ambrozija, 2006., str. 167-168.

Društva filmskih radnika bio je izabran šest puta i svoju dužnost obavljao je bez ikakvih loših postupaka prema svojim kolegama. Bavio se organizacijom hrvatske kinematografije i dvije godine obavljao je dužnost predsjednika Komisije za kinematografiju Hrvatske. Šimatović je u Hrvatskoj osvojio prvu međunarodnu nagradu Srebrni medvjed u Berlinu za svoj film *Plitvička jezera*. Njegov posljednji film, snimljen 1993. godine, *Zvonici Like* govori o agresiji na Hrvatsku, a prikazan je u kinima brojnih svjetskih metropola.⁵³

⁵³ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Šimatović Šime, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59544> (28. lipnja 2021.)

4. UTJECAJ TALIJANSKOG NEOREALIZAM NA FILMSKO STVARALAŠTVO KREŠE GOLIKA

4.1. Biografija Kreše Golika

Krešo Golik je bio filmski i televizijski redatelj i scenarist. Rođen je 1922. godine u Fužinama, gdje je i pohađao osnovnu školu. Obrazovanje nastavlja u Zagrebu, gdje završava grafičku školu. Na početku karijeru započinje kao sportski reporter na Radio Zagrebu, a nakon Drugog svjetskog rata se pridružuje amaterskom filmskom društvu *Romanija*. U *Jadran filmu* počinje raditi 1947. godine kao redaktor i redatelj mjesečnog filmskog žurnala «Pregled». Iz tog razdoblja najbolji mu je dokumentarac *Još jedan brod je zaplovio* iz 1948. godine za koji je dobio nagradu Vlade NRH.⁵⁴ Poznat je kao veliki umjetnik te se smatra jednim od najvećih umjetnika što ga je hrvatska kultura iznjedrila. Veliki hrvatski dramaturg, scenarist, filmski redatelj i publicist Zvonimir Berković opisao je Golika „*kao najboljeg čovjek na svijetu, bez konkurencije*“. Berković je poznat kao osoba koja nije nimalo izdašna u pohvalama stoga ovaj opis uistinu ima značenje. Škrabalo navodi da se „*Golikova dobrotu prepoznavala po njemu svojstvenoj skromnosti, te po zaziranju od bilo kakva isticanja, uz istodobnu susretljivost i skrb prema drugima, koji su u svakoj prilici mogli osjetiti toplinu njegove ličnosti*“.⁵⁵ U svom privatnom životu uvijek je pokazivao zanimanje za obične ljude, za njihove svakodnevne živote i teške nedaće s kojima su se susretali, što je vidljivo i u njegovim djelima. Bio je redatelj koji je volio svoje junake, pa čak i kad im se podsmjehivao na svoj dobroćudni način. Bio je redatelj koji je uvijek poštivao i volio svoju publiku, ljubav koju mu je ona neprekidno uzvraćala.⁵⁶

Njegov populistički igrani prvijenac *Plavi 9* iz 1950. godine bio je hit u kinima te je u ondašnjoj Jugoslaviji bio prvi film sportske tematike. Prema scenariju Mirka Božića, 1955. godine ostvario je poetsku intoniranu melodramu *Djevojka i hrast*, koja je dobro ocijenjena od strane kritičara te je na Pulskom filmskom festivalu dobila nagradu za kameru i najbolju glavnu žensku ulogu. Prisilna stanka u Hrvatskoj za naknadno otkrivene pripovijetke napisane za ustaške novine omogućava mu angažman jedino u Sloveniji, gdje s Andrejom Hiengom

⁵⁴ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Hrvatski biografski leksikon, Golik Krešo, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7107> (14. svibnja 2021.)

⁵⁵ I. Škrabalo, *Dvanaest filmskih portreta*, Ljubljana, Biblioteka Ambrozija, 2006., str. 192.

⁵⁶ loc. cit.

režira korektnu ratnu dramu *Kala* (1958.), o vučjaku koji mijenja vlasnike. Najviše koristi ima kao blizak suradnik Branka Bauera, kojemu je pomoćnik režije, a povremeno i koscenarist. Režirao je dva kratkometražna dokumentarna filma u drugoj polovici šezdesetih godina, *Od 3 do 22* (1966.) koji govori o teškoj svakodnevici mlade tvorničke radnice, za čiju režiju osvaja nagradu u Beogradu i u Oberhausenu 1967. godine te film *Koliko to vrijedi* (1969.). Nakon toga, posvetio se režiji dva urbanih komedija o malograđanskom mentalitetu, kojima je bio i scenarist i koje ga vraćaju u prvu ligu jugoslavenskih redatelja. Prva je *Imam dvije mame i dva tate* iz 1968., za koju dobiva Srebrnu arenu za režiju na Pulskom filmskom festivalu. Radi se o komičnoj melodrami, snimljenoj prema romanu Mirjam Tuškar, koja donosi suvremenu temu o nedaćama s kojima se susreću djeca rastavljenih roditelja. Tim filmom se dokazao kao jedna od najkompletnijih kreativnih ličnosti hrvatskog filma. Drugi film je sjetno ironična komedija *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. godine, koja donosi priču o životu u Zagrebu tridesetih godina, snimljenu prema noveli Vjekoslava Majera. Iste godine osvaja nagradu Brončana arena za režiju u Puli na filmskom festivalu. Film je stekao kulturni status kod gledatelja te su ga i kritičari proglasili najboljim hrvatskih filmom svih vremena.⁵⁷

Iako su mu filmovi *Živjeti od ljubavi* (1973.), melodrama o učiteljici koja se zapošljava na selu kako bi uzdržavala dečka studenta u gradu, i *Ljubica* (1978.), urbana drama u kojoj se isprepleće individualna psihološka razina s društvom, vrlo popularni, najveći uspjeh postiže serijom *Gruntovčani* (1975.), najboljom u povijesti jugoslavenske televizije, s likovima koji su ušli u pučku predaju. Serija snimljena prema scenariju Mladena Kerstnera donosi priču o stanovnicima izmišljenog podravskog sela. Na živopisan, autentičan i duhovit način prikazuju se njihov kolektivni mentalitet i društveni život. Za Televiziju Zagreb napravio je i dva solidna televizijska filma, *Razmeđe* (1973.) i *Pucanj* (1977.), koji su poslije prebačeni na 35 mm vrpcu i prikazivani u kinima. Jedini slabiji rad za televiziju mu je serija *Inspektor Vinko* (1984.).⁵⁸ Njegov posljednji film, *Vila Orhideja* (1988.), je ljubavna priča s elementima krimića, horora i fantastike, smještena između realnog i irealnog, posve različita od svih njegovih dotadašnjih filmova. Škrabalo navodi da je ovim filmom „zaključen bogat i mnogostruko utjecajan opus jednog hrvatskog filmskog autora koji je aktivno djelovao i sačuvao svoj integritet u svim razdobljima poratne hrvatske kinematografije, od njenih početaka kao propagandne mašine pobjedničkog komunističkog sustava pa sve do posljednjih

⁵⁷ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Hrvatski biografski leksikon, Golik Krešo, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7107> (14. svibnja 2021.)

⁵⁸ loc. cit.

godina njegova odumiranja“.⁵⁹ Golikova redateljska karijera trajala je punih četrdeset godina, u kojima je snimio 10 igranih filmova, 6 kratkih dokumentarnih filmova, tri serije s ukupno 25 epizoda i dva srednjometražna televizijska filma. Krešo Golik nastoji u svojim filmovima prikazati obične ljude i sve strane njihovog svakodnevnog života, ali posebice pokazuje sklonost prema ženama i njihovom položaju u društvu u kojem većinom dominiraju muškarci i gdje im je potrebna dodatna snaga da se istaknu.⁶⁰ Na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju predaje filmsku režiju od 1979. godine do umirovljenja. Tijekom svog bogatog stvaralačkog života dobio je nekoliko nagrada, kao što su: Zlatne arene na filmskim festivalima u Puli, na Danima hrvatskog filma osvojio je Vjesnikovu nagradu Jelen i, vjerojatno najvažniju, Nagradu Vladimir Nazor (1984.) za najbolja umjetnička ostvarenja na području filma u Hrvatskoj. Od 1997. godine u Hrvatskoj je utemeljena i filmska nagrada Krešo Golik za životni doprinos filmskoj umjetnosti. Osim filmske režije, tijekom svog bogatog profesionalnog života bavio se i kazališnom režijom. Neke od kazališnih predstava na kojim je radio su: *Licem u lice* iz 1965. za HNK Osijek i *Weekend v Gruntovcu* iz 1978. za Zagrebačko gradsko kazalište Komedija. Uz Branka Bauera smatra se najboljim hrvatskim redateljem. Umro je u Zagrebu 1996. godine.⁶¹

Krešo Golik je jedan od rijetkih redatelja koji uspijeva pomiriti dva oprečna kriterija: komercijalnost i umjetničku vrijednost; kriterije po kojima se često vrednuju filmovi. Za vrijeme svog stvaralaštva stvorio je jedan od najzanimljivijih i najkvalitetnijih filmskih opusa, kako u granicama Jugoslavije tako i u granicama kinematografije staroga kontinenta. Čak i ako neki film nije uspio u tolikoj mjeru kao drugi i on donosi građu o kojoj je vrijedno pisati te posjeduje greške koje mogu motivirati, što je i najvažnije. U filmovima Kreše Golika vidimo svojevrsno jedinstvo, neku zajedničku crtu koja povezuje poput unaprijed smišljena koncepta. Možemo reći da su njegova prva dva filma zapravo nacrt njegova cijelog opusa. Prvi se temelji na humoru, a drugi je ozbiljan. Iz prvog igranog filma, *Plavi 9* (1950.), iznjedrili su se filmovi *Imam dvije mame i dva tate* (1968.) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), dok iz drugog postiže neke složenije rezultate, što možemo vidjeti na primjeru filma *Djevojka i hrast* (1955.). Film donosi dvojak opus: prvi je ženski lik, kao nositelj temeljnog zbivanja, a

⁵⁹ I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997., Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb, Hrvatski filmski Ljetopis, 14/1998, 1998., str. 17., <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hf114-web.pdf> (24. lipnja 2021.)

⁶⁰ I. Škrabalo, *Zašto je Golik besmrtan?*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2004., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=559 (21. svibnja 2021.)

⁶¹ Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, Hrvatski biografski leksikon, Golik Krešo, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7107> (14. svibnja 2021.)

drugi opus je topografski (ruralno i urbano). Zajedno objedinjuju Golikovu izrazitu sklonost suprotstavljanja pojedinca i grupe, neovisno je li riječ o obitelji ili široj zajednici.⁶²

4.2. Neorealistički filmovi Kreše Golika

Njegov prvi cjelovečernji film bio je *Plavi 9* (1950.). Nakon toga slijede filmovi *Djevojka i hrast* (1955.) i kratki dokumentarni film *Od 3 do 22* (1966.) te melodramatske komedije *Imam dvije mame i dva tate* (1968.) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), koje su kritičari uvrstili među najbolje hrvatske filmove svih vremena. U svim navedenim filmovima možemo vidjeti utjecaj koji je talijanski neorealizam imao na stvaralaštvo Kreše Golika.

U Golikovim filmovima uočavamo da su svi njegovi glavni likovi na nekakvom razmeđu. Primjere vidimo u filmu *Plavi 9* (1950.) gdje se Nena nalazi između dva načela: individualnog (plivačka karijera) i kolektivnog (posao u brodogradilištu), u filmu *Djevojka i hrast* (1955.) Smilja predstavlja povod sukoba između dvije obitelji, u filmu *Imam dvije mame i dva tate* (1968.), Đuro se nalazi između dvije obitelji, u jednoj je njegova biološka majka s novim suprugom i polubratom Draškom, a u drugoj je njegov biološki otac s novom suprugom, bratom Zoranom i polusestrom Đurđicom, u filmu *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), gospodin Fulir igra između dvije vatre, čega postaje svjestan tek na kraju kada počinju muke, u filmu *Živjeti od ljubavi* (1973.), Minja se nalazi na razmeđu svojih vlastitih interesa i interesa svojeg dečka te u filmu *Ljubica* (1978.), Ljubica se nalazi između dva muškarca. Isto tako, u gotovo svim Golikovim filmovima, uočavamo likove koji odražavaju nestabilnosti. Najizraženiji su Fabris u *Plavi 9* (1950.), Zoran u *Imam dvije mame i dva tate* (1968.) te gospodin Fulir u *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.). Većina zajednica u filmovima je povezana obiteljskim vezama koje su na neki način narušene. U tri Golikova filma: *Imam dvije mame i dva tate* (1968.), *Djevojka i hrast* (1955.) te *Živjeti od ljubavi* (1973.) imamo sukob između dvije obitelji, u filmovima *Razmeđe* (1973.) i *Ljubica* (1978.) prikazane su narušene obitelji te potencijalno narušena obitelj u filmu *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.). Iako u filmu *Plavi 9* (1950.) likovi nisu povezani obiteljskim vezama, pa tako nema ni obiteljskog sukoba, film posjeduje nekakvu mješavinu svega toga jer se Nena nalazi na razmeđu između doma i

⁶² D. Marković, *Portreti redatelj, Krešo Golik, U povodu videoizdanja osam autorovih filmova*, Matica hrvatska, Vijenac 211, 2002., <https://www.matica.hr/vijenac/211/kreso-golik-14579/> (14. svibnja 2021.)

inozemstva, osnivanja obitelji i karijere te između amaterizma i profesionalizma. U odnosima između muškarca i žene, Golik nikome ne daje prednost. Svi njegovi likovi imaju prednosti i mane koje otkrivaju tijekom filma. U primjerima Ljubice i Minje, žene su te koje su iznimno snažne u ljubavnom odnosu, dok su Nena i gospođa Šafrenek pale pod utjecaj naočitih i svjetskih muškaraca kao što su Fabris i Fulir. U Golikovim filmovima nije rijetka pojava ljubavnog trokuta u kojem sudjeluju dva muškarca i žena, kao u filmovima *Plavi 9* (1950.), *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), *Djevojka i hrast* (1955.) te *Ljubica* (1978.).⁶³

Golik već u počecima svoje redateljske karijere pokazuje veliki interes za položaj žena. Taj se interes može naslutiti i u prvom njegovom igranom filmu *Plavi 9* (1950.), u kojem je lik Nena jedini lik koji se na neki način oživljava, ima putanju te se tijekom filma razvija i mijenja, za razliku od ostala dva glavna lika – Fabrisa i Zdravka, koji su od početka filma zamrznuti kao pozitivni ili negativni. Teška sudbina žena posebno je vidljiva u filmovima *Djevojka i hrast* (1955.), *Od 3 do 22* (1966.) i *Imam dvije mame i dva tate* (1968.) u kojem se Đurina mama bori s idealima savršenog života koje joj društvo nameće, a koje ne može ostvariti. Golikovi filmovi nastali u kontekstu talijanskog neorealizma tematski su odudarali od ostalih hrvatskih filmova nastalih u tom vremenu po tome što su bili suvremeni, bavili su se temama običnih pojedinaca i bili su okrenuti prema budućnosti, dok su ostali tematski gledali u prošlost i većinom se bavili temama rata.

4.2.1. *Plavi 9*

Plavi 9 je prva jugoslavenska komedija koja je uspješno privukla gledatelje spojem humora i nogometa, jer se tematski i žanrovski razlikovala od herojskih, ideoloških i partizanskih filmova koji su se do tada prikazivali u kinima. Film je lagana komedija s ljubavnim zapletom i temom nogometa koji je čak i u vrijeme Jugoslavije bio glavna razbibriga i najvažnija sporedna stvar većine hrvatskog stanovništva. Scenarij za film su napisali dramski pisac Geno Senečić, buduća legenda sportskog novinarstva Hrvoje Macanović i Krešo Golik, koji je tada radio kao sportski novinar u redakciji Radio Zagreba. Film je nastao 1950. godine u produkciji Jadran filma. Glavne uloge pripale su Ireni Kolesar (Nena), Jugoslavu Nalisu (Zdravko) i Antunu Nalisu (Fabris).⁶⁴

⁶³ loc. cit.

⁶⁴ N. Polimac, op.cit., str. 149.

Film započinje nogometnom utakmicom i isključivanjem iz igre Fabrisa, koji zbog svoje arogantnosti i bahatosti odbija prihvatiti posljedice svog ponašanja. Fabris ima visoko mišljenje o sebi i zbog toga ne shvaća ozbiljno trenerove prijetnje da će mu pronaći zamjenu, jer vjeruje da nitko nije bolji od njega. Ipak, nogometni trener Dinama pronalazi dostojnu zamjenu u mladom nogometašu Zdravku, koji igra u klubu Brodogradilište i ujedno radi za brodogradilište kao podvodni ronilac. Uz njih se paralelno razvija priča o maturantici Neni koja odrađuje praksu u škveru u kojem je kasnije, ako dobro položi završni ispit, čeka i zaposlenje. Ona je ujedno i plivačica koju Fabris uspijeva zaraziti idejom individualizma, idejom da bi se mogla proslaviti u inozemstvu sa svojim izvanrednim plivačkim rezultatima. Njezina se priča razvija u osobnu dilemu između plivanja te učenja i rada, između dva muškarca i dvije različite životne ambicije.



Slika 1. Scena iz filma *Plavi 9*

(Izvor: Kino Tuškanac, <http://kinotuskanac.hr/movie/plavi-9>)

Golik u filmu ublažava podjelu likova na negativne i pozitivne, što vidimo još u početnoj sceni filma, razgovoru između nogometnog trenera i Fabrisa. Tijekom trenerovog govora Fabris pokazuje svoju samouvjerenost i nezainteresiranost prema parabolama o nogometu, bezbrižno vezujući kravatu te prekidanjem trenera usred rečenice konstatirajući

kako je isto već čuo stotinu puta, dok u trenerovom patetičnom govoru prepoznajemo izravno miješanje politike u struku. Iako se Fabris nameće od početka filma kao negativan lik, Golik ga opisuje posve realistično, kao osobu koja zna što hoće i spremna je iznijeti svoje stajalište. Njegove nam se slabosti, poput individualizma, želje za inozemnom karijerom, žena i jazza, u usporedbi s apsolutnom strogoćom odanih likova, čine ljudski razumljive. S druge strane, Zdravka prikazuje kao nadčovjeka koji u jednom danu rješava pogibeljni zadatak na pučini, u zadnji trenutak uskače u dres i donosi pobjedu u drugom poluvremenu svom klubu nad favoriziranim Austrijancima, čime otežava prosječnom gledatelju da se poistovjeti s njim.

Plavi 9 je strukturno sličan filmovima s početka Jugoslavije, osim što je po rodovskom određenju komedija, a ne ratna drama kao većina filmova tog vremena. Utjecaj talijanskog neorealizma vidimo u odabiru teme koja je suvremena i prikazuje probleme i nedaće običnog čovjeka. Golik odabire duge kadrove, ponajviše kod prikazivanja Nene, kako bi približio gledateljima njezine unutarnje borbe i neodlučnosti; hoće li odabrati siguran posao u brodogradilištu, za što osjeća pritisak svoje okoline, ili će slijediti ideju o tome da se proslavi kao izvanredna plivačica. Film je sniman na stvarnim lokacijama u Rijeci, Splitu, Zagrebu i Beogradu. Ovaj film se na propagandni način bavi jednim od temeljnih socijalističkih sustava, a to je tjelesni odgoj, i upravo u tome najviše je vidljiv utjecaj talijanskog neorealizma.

4.2.2. Djevojka i hrast

Film nastao 1955. godine je Golikov drugi igrani film koji govori o mukotrpnj egzistenciji u dalmatinskom zaleđu. Golik ideju o filmu dobiva čitajući u novinama o problemima s vodom u Zagori, a njegovu viziju realizira Mirko Božić koji svoju istoimenu kratku prozu pretočava u filmski scenarij. Ovaj film odlikuje linearna radnja, kao i nota ekspresionizma koja tjera u grotesku te prenaplašena stilizacija.⁶⁵ Donosi priču o boli i strasti stanovnika sela u dalmatinskoj zagori za koje nitko, osim susjednog sela, i ne zna da postoje. Zakona i pravde nema za njih, oni svoju pravdu izvršavaju sami. Suhi kamenjar isisava životnu snagu svog stanovništva, ostavljajući im samo one elementarne emocije koje stvaraju

⁶⁵ T. Šakić, *Svjedočenje o novoj stvarnosti*, Filmovi.hr, 2011., <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1453> (02.rujna 2021.)

jednu patetiku i melodramu. Film se očituje nedostatkom dijaloga i naglaskom na vizualno jake scene koje pričaju priču.

Radnja filma prati djevojku Smilju koja nakon smrti svoje majke ostaje bez ikog svog. Brigu o njoj nevoljko preuzima Roko, najimućniji čovjek u selu, koji živi sa svojim izvanbračnim sinom Josipom. Smilja potrebu za nježnošću i ljubavi prenosi na slabašno stabalce hrasta, izraslog usred nepristupačnog krša. Junakinja filma odrasta u prekrasnu djevojku koja se zaljubljuje u Ivana iz susjednog sela, s kojim planira pobjeći iz svog doma. Josip je podli i posesivno-ljubomorani mladić koji želi pod svaku cijenu imati Smilju, što ga dovodi to toga da ubija njezinog nevinog zaručnika i siluje Smilju.

Dokumentirana je surovost života ljudi u ruralnom području, otuđenih od urbane sredine, koji su prepušteni jedni drugima. Odražava se njihova međusobna ovisnost, kao i ovisnost o prirodi (kiša – kako bi imali vode za život). *Djevojka i hrast* odražava jedan drugačiji realizam – autohtoniji domaći folklorni realizam koji možemo objasniti kao dalmatinski odjek talijanskog verizma u hrvatskoj prozi. Folklorni realizam temelji se na narodnoj kulturi i pučkoj svakodnevnicu te donosi prikaz narodnih običaja (ples – fešta u Ivanovom selu i karmine – Ivanova sahrana), kao i prikaz niskih ljudskih strasti (primjer vidimo u Josipovom silovanju Smilje i ubijanju Ivana).

4.2.3. Od 3 do 22

Film *Od 3 do 22* govori o svakodnevnim brigama i problemima žene, majke i radnice čiji lik utjelovljuje Smilja Glavaš. Kamere prate Smilju tijekom jednog njezinog dana kako obavlja svoju rutinu od trenutka kad se probudi, nešto malo poslije 3 sata ujutro, te dok ne ode spavati, nešto prije 22 sata. Smilja svakog jutra nakon što nahrani dijete odlazi na posao u tvornicu na drugi dio grada ostavljajući svoje maleno dijete samo, zaključano u trošnoj kući na periferiji. S obzirom na to da u filmu nema paralelnog prikaza, gledatelji ne mogu vidjeti što se događa s djetetom u vremenu kada je majka na poslu, što pomalo ostavlja gledatelje užasnutim na pomisao da tako malo dijete ostaje samo. Golik je filmom želio prikazati neumoljivi realizam koji tuče gledatelje direktno u lice, u čemu je i uspio. Film prikazuje nepravedni položaj žena u odnosu na muškarce. Primjer nepravednog položaja vidimo u

scenama gdje Smilja na posao odlazi prvo busom te onda presjeda u tramvaj, dok njezin muž ima bicikl. Isto tako, sve poslove vezane za dijete i kućanstvo obavlja Smilja, dok njezin muž odmara. Smilja je dosta opuštena pred kamerom dok obavlja svoje svakodnevne zadatke i niti u jednom trenutku ne obraća pažnju na kamere koje je prate. U 14 minuta filma mi ne vidimo samo jedan dan u Smiljinom životu već dobivamo uvid u oguljenu sliku čitavog njenog života.

U filmu uočavamo nekoliko obilježja neorealizma, kao što su dokumentiranost, realnost i istinitost u prikazu jednog radnog dana stvarne žene. Nepovoljan položaj u kojem se Smilja nalazi ogleda se i na ostale žene tog vremena, ali njezina priča nije pretjerano daleka od priče i današnjih žena koje, osim što možda imaju malo bolje životne uvjete (struju i vodu), i dalje trpe raspodjelu poslova unutar obitelji sličnu onoj prikazanoj u filmu. Nedostatak komunikacije u filmu ukazuje na to kako žene odgajane u patrijarhalnim obiteljima nisu imale pravo glasa jer su odgajane na način da su muškarci ti koji su dominantni i „glave“ u kući.

4.2.4. Imam dvije mame i dva tate

Nakon desetogodišnje redateljske stanke, za povratak na scenu Golik odabire istoimeni roman Mirjam Tušek, koji ga je zainteresirao zanimljivim obiteljskim situacijama. Film je u produkciji *Jadran filma* snimljen 1968. godine. Mogao bi se smatrati i komedijom da nije povremeno neugodnih scena koje kao da su posuđene iz privatnog života. Osvježavajući neorealizam s dosta humora i ironije imao je odjeka i u kinima, dok je na Filmskom festivalu u Puli dobio tri nagrade (Srebrnu arenu, Mia Oremović je dobila Zlatnu arenu te Ivica Rajković također Zlatnu za snimateljski rad).⁶⁶

Filmska drama o dvije isprepletene obitelji oplemenjena je strukturama komedije i dokumentiranim detaljima realističkog zapažanja, što vidimo iz prikaza majčine grubosti prema sinovima, scena u kojoj dječak ide na ručak kod tate, smještajem likova u užu i širu sredinu te vještim oblikovanjem likova djece i mladića kojeg privlači atraktivna pomajka. Kroz te obitelji prelama se i socijalna podjela u Jugoslaviji, i to ponajprije u liku majke,

⁶⁶ N. Polimac, op.cit. str. 57.

prikazu nepovoljnog položaja žene u obiteljskim i ekonomskim okvirima u društvu.⁶⁷ *Imam dvije mame i dva tate* izvrstan je prikaz filma koji svoju slojevitu priču priča na jednostavan način i tako gledateljima daje human pogleda na probleme s kojim se susreću djeca rastavljenih roditelja. S prikazom teške sudbine žene Golik nastavlja i u ovom filmu, u liku Đurine majke koja ima potrebu ostavljati dobar dojam, pa zato peče kolače kad Zoran dolazi kod njih na nedjeljni ručak i odijeva Đuru u odijelo kad on odlazi kod oca. Istovremeno upravljanje raznim odgovornostima koje su joj dodijeljene, od kućanstva do odgoja, čine je svojevrsnom patnicom jer se istovremeno bori s idealom savršenog života, nametnutog od strane društva, kojeg nije moguće ostvariti. Njezinu frustraciju pojačava i činjenica da njezin bivši muž nema financijskih problema i da njegova žena i on žive puno lakšim i bezbrižnijim životom, dok njezin novi suprug zarađuje slabo od povremenog sviranja flaute na koncertima.



Slika 2. Scena iz filma *Imam dvije mame i dva tate*

(Izvor: Kino Tuškanac, <http://kinotuskanac.hr/movie/imam-dvije-mame-i-dva-tate>)

Glavni junaci filma su zapravo djeca, koja su još jedan tematski motiv koji se veže uz autorovu poetiku. Kroz djecu, Golik nastoji naglasiti posljedice rastave roditelja, različitih klasa, shvaćanja života i njegovih pravila. U početnoj sceni vidimo kako Đuro crta svemirski

⁶⁷ N. Gilić, op.cit. str. 94-95.

brod u kojem se on nalazi sa svojim bratom Zoranom, dok je Draško na Zemlji. Draško pokazuje nezadovoljstvo crtežom jer i on želi biti u svemirskom brodu. Ovim činom Đuro odvaja svog polubrata Draška od svog „pravog“ brata Zorana i sebe. Slično tome čini i njegov otac u kasnijoj sceni kada dolazi po Đuru da idu na izlet kako bi proslaviti kupnju novog automobila, dok Draško, koji je izrazio želju da ide i on, na kraju ostaje doma. Zaključujemo da se pravila dječje igre prenose i na pravila odraslih, ali i obrnuto. Iako Golik na komičan način prikazuje svijet djece i roditelja, odnose u obiteljima i među obiteljima, on na vidjelo iznosi dublje probleme odraslog svijeta, od ekonomske nejednakosti, poimanja umjetnosti i statusa umjetnika, do života nakon rastave u kojem djeca postaju žrtve loše komunikacije, problemi koji odražavaju suvremeni život tadašnjeg vremena, ali i ovog sada.

U filmu *Imam dvije mame i dva tate* primjećujemo da Đuro nema neki određeni cilj već je njegovo ponašanje uvjetovano od strane roditelja ili škole, pa često vidimo da radi nešto što uopće ne želi. Primjer vidimo u sceni u kojoj mu očuh daje zadatak da odnese pismo svom ocu u kojem se on žalio na Zoranovo ponašanje. Đuro nije bio sretan zato što mora ispuniti taj zadatak i nakon toga se osjeća kao izdajica, ali ipak shvaća kako mu pozicija u kojoj se nalazi i ne daje puno izbora.

Golik u filmu nastoji prikazati emocionalno stanje likova i naglasiti odnos među njima. Metoda koju koristi pri tome je Đurin subjektivni kadar, koji je najizražajnije u dvije scene. Prva scena je ona na bazenu, kada Đuro promatra svoje roditelje u neobveznom druženju, što je popraćeno romantičnom glazbom koja otkriva Đurinu potajnu želju da njegovi roditelji opet budu zajedno. Druga scena se pojavljuje potkraj filma, kada Đuro kroz prozor iz dvorišta promatra svađu između mame, očuha i oca. Subjektivni kadrovi nisu isključivo vezani za lik Đure. Možemo ih uočiti i u scenama u kojima Zoran promatra svoju maćehu (kako se sunča na balkonu i na jezeru), scenama koje su vremenski kraćene kako bi se naglasila Zoranova neutažena žudnja za atraktivnom i mladom zamjenskom majkom.

Sadržaj filma je pun neorealističkih elemenata: protagonisti filma su djeca, upotrebljavaju se dugi i srednje dugi kadrovi, snimanje je rađeno na stvarnim lokacijama (zagrebačkim lokacijama poput Šalate, Maksimira, Zvijezde, Račkoga, Draškovićeve i dr.) i korišteno je prirodno svjetlo, prikazuje se svakodnevni život djece nakon rastave roditelja te je radnja lišena bogatog zapleta. Golik poput De Sice pokazuje ljubav prema djeci i sposobnost balansiranja između tragičnog i humorističnog. Radi se o realističnom filmu u

kojem su djeca žrtve obiteljske situacije, dakle nemoćni sudionici. Njihovo puko promatranje naglašava se upravo njihovom točkom gledišta: vide ono što ih tišti i na što ne mogu utjecati. Golik, kao i De Sica u svom filmu *Djeca nas gledaju*, govori o posljedicama koje nesređeni bračni i obiteljski odnosi imaju na djecu.

4.2.5. *Tko pjeva zlo ne misli*

Film *Tko pjeva zlo ne misli* jedan je od najpoznatijih filmova redatelja Kreše Golika. Smatra se da je film odraz jednog mentaliteta i vremena, jer su likovi, kako ih Golik predstavlja u filmu, upravo oni kakve primjećujemo i prepoznajemo u svakodnevnom životu. Scenarij za film napisan je na temelju djela *Dnevnik malog Perice* autora Vjekoslava Majera, objavljenog 1942. godine. Gledatelji se vrlo lako mogu prepoznati i poistovjetiti s likovima filma, što omogućava lakše emocionalno povezivanje i stvaranje simpatija. Prikazujući pojedine događaje iz života svojih junaka, Golik ih prikazuje jednostavnima kakvi jesu, bez osuđivanja i izrugivanja, ostavljajući publici „maštu na volju“ da zamisle njihove daljnje anegdote iz privatnog i obiteljskog života.⁶⁸



Slika 3. Scena iz filma *Tko pjeva zlo ne misli*

(Izvor: Kino Tuškanac, <http://kinotuskanac.hr/movie/tko-pjeva-zlo-ne-misli>)

⁶⁸ N. Polimac, op. cit., str. 73.

Radnja filma donosi ljubavni trokut u purgerskom ambijentu međuratnog Zagreba. Skriven iza prividnog spokoja i samozadovoljstva velegradskih malograđana krije se odjek ispraznog života, neostvarene ambicije i nedoživljene ljubavi.⁶⁹ *Tko pjeva zlo ne misli* autentično prenosi mentalitet i duh purgerskih tridesetih godina. Film je obogaćen pjevanjem nekad popularnih popjevaka u zagrebačkoj sredini, koje su se pjevale nakon objeda ili na izletima. Iz tog razloga ne možemo film kategorizirati kao mjuzikl, u kojem su sve pjesme posebno skladane za potrebe snimanja filma.⁷⁰ Isto kao i u Golikovom prethodnom filmu *Imam dvije mame i dva tate*, uloga pripovjedača pripala je djetetu, dječaku Perici Šafraneku kojeg je utjelovio glumac Tomislav Žganec (isti je utjelovio lik Draška u filmu *Imam dvije mame i dva tate*). Perica, potaknut očevom idejom da Šafrankovi trebaju napisati knjigu, počinje pisati dnevnik u nadi da će to netko pročitati za mnogo godina. Na nevin, dječji i pomalo komičan način, Perica predstavlja svoje susjede i upravo u tome vidimo zašto je Golik izabrao dijete da bude pripovjedač – jer nema snagu grditi nijednog od svojih likova.

Do zapleta u filmu dolazi kad Peričina majka, Ana, biva zanesena uglađenim gospodinom Fulirom, koji predstavlja čistu suprotnost Aninu suprugu, uredskom činovniku, sklonu alkoholu i vulgarnim šalama. No, Golik ni njega ne prikazuje kao negativca, već kao raspjevanog, simpatičnog i srdačnog lika. Iako film ima svojevrsan sretan završetak (Peričini roditelji, Ana i Franjo ostaju zajedno, a gospodin Fulir se ženi Minom), daje se naslutiti kako su prethodni događaji, „nemoguća“ ljubav s gospodinom Fulirom, slomili i ovako osjetljiv Anin životni duh i da ista sudbina, nakon vjenčanja s Minom, čeka i gospodina Fulira. Zbog činjenice da su napasni i iritantni Franjo i Mina uspjeli situaciju istjerati u svoju korist, pritom gazeći po emocijama Ane i Fulira, kraj filma možemo zapravo smatrati tragičnim.

Jedna od osnovnih karakteristika filma je upotreba kajkavskog narječja, točnije urbane zagrebačke kajkavštine. Golikovo ublažavanje podjele na negativne i pozitivne likove je nešto što ga razlikuje od talijanskih redatelja neorealističkih filmova. Njegova ljubav koju gaji prema svojim likovima, bez obzira na njihove mane ili vrline, izdvaja ga od ostalih redatelja tog doba. Upravo to omogućuje publici da se lakše poistovjete i povežu s junacima filma i njihovim sudbinama. Tema „nemoguća“ ljubavi uvijek je suvremena, kako u doba kad je film nastao, tako i danas te nešto s čime se svi ljudi susreću tijekom života.

⁶⁹ I. Škrabalo, *Dvanaest filmskih portreta*, Ljubljana, Biblioteka Ambrozija, 2006., str. 200.

⁷⁰ I. Paulus, *Tko pjeva zlo ne misli – hrvatski filmski musical*, Zagreb, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, 1997, str. 147.

5. ZAKLJUČAK

Talijanski neorealizam ostavio je veliki utjecaj, kako na svjetske tako i na hrvatske redatelje i općenito hrvatsku kinematografiju. Osnovna obilježja neorealizma su dokumentiranost, istinitost, narativnost, realnost i kronologija. Uspoređujući navedene karakteristike s hrvatskim filmovima nakon pedesetih godina, pronalazimo dosta sličnosti i inspiriranosti u istima. Iako je talijanski neorealizam imao utjecaj na mnoge hrvatske redatelje, u ovom radu posebno smo se osvrnuli na Veljka Bujalića, Šimu Šimatovića i Krešu Golika te na njihova najpoznatija djela nastala pod utjecajem talijanskog neorealizma.

Krešo Golik je prema anketi časopisa Hollywood iz 1999. godine proglašen, od strane kritičara, najboljim hrvatskim redateljem te se smatra i ocem hrvatske kinematografije. Njegovi filmovi, tada neobične i neviđene tematike, ostavili su veliki utjecaj na publiku. Kroz čitav njegov redateljski opus primjećujemo svojevrsnu individualnost, jer unatoč tome što nije pisao scenarije (osim za film *Živjeti od ljubavi*), pomno je odabirao priče koje će snimiti i svaku je oblikovao prema svojim vlastitim razmišljanjima i željama. Imao je potrebu izraziti svoje mišljenje i na taj način produbiti značenje filma. Golik se u svojim filmovima nije bavio velikim temama i sudbinskim pitanjima, niti se bavio ratom kao većina autora toga doba, u središtu njegovog interesa uvijek je bio običan čovjek. Svoje likove nije dijelio na pozitivne i negativne, već prema svima pristupa na obazriv način, prikazujući njihove mane i vrline s puno simpatije i blagonaklonosti te nikad s osudom. Iz tog razloga često je ulogu pripovjedača davao djeci i prikazivao obiteljski život kroz nevine dječje oči. Od svog prvog igranog filma *Plavi 9*, Golik pokazuje veliki interes za položaj žena u društvu. Stavljaajući naglasak na dvostruke kriterije kojima su se vrednovali postupci žena i muškaraca u društvu, ali i unutar obitelji u kojoj je žena ta na koju je stavljen dvostruki teret. Teme njegovih filmova su suvremene i vjerno prikazuju razdoblje u kojem su nastali. Radnje njegovih filmova su često bez glavnog zapleta, snimane u dugim scenama i popraćene glazbom bez previše monologa, kako bi se iskazala težina situacije i beznadni položaj u kojem se likovi nalaze. Upravo u tome vidimo najveći utjecaj talijanskog neorealizma na Golikovo stvaralaštvo. Njegovi filmovi i danas su nepresušni izvor i nadahnuće svim hrvatskim redateljima. Hrvatska filmografija u njegovo vrijeme doživjela je veliki uspon i možemo reći da bi hrvatski film, da nije bio Golika i njegovih filmova, ostao siromašniji za veliki i vrijedan doprinos.

LITERATURA

Knjige:

1. Borjan, E., *Cesare Zavattini's poetics of objectivity*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2020.
2. Calvino, I., *Staza do paukovih gnijezda*, Zagreb, Zora, 1959.
3. Celli, C. i Cottino-Jones, M., *A New Guide to Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
4. Gelley, O., *Stardom and the Aesthetics of Neorealism*, New York, Routledge, 2012.
5. Gilić, N., *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb, Leykam international d.o.o., 2010.
6. Krivak, M., *Film....Politika...Subverzija?*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2009.
7. Pavičić, J., *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2017.
8. Polimac, N., *Leksikon YU Filma*, Zagreb, Naklada Ljevak d.o.o., 2016.
9. Paulus, I., *Tko pjeva zlo ne misli – hrvatski filmski musical*, Zagreb, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, 1997.
10. Rabac-Čondrić, R., *Neorealizam u talijanskoj prozi*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965.
11. Šakić, T., *Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije*, Zagreb, Hrvatska na prvi pogled, 2014.
12. Škrabalo, I., *Dvanaest filmskih portreta*, Ljubljana, Biblioteka Ambrozija, 2006.
13. Škrabalo, I., *Hrvatska filmska povijest, ukratko (1896-2006)*, Zagreb, Tridvajedan, 2008.
14. Verebeš, R., *Dalla carta allo schermo: analisi della transposizione cinematografica dei romanzi Moraviani*, diplomski rad, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017.

Internet izvori:

1. Ban, M., *Talijanski neorealizam: izbor među pionirima filmskog otklona*, Ziher.hr, 2017., <https://www.ziher.hr/talijanski-neorealizam/> (19. lipnja 2021.)
2. Micciché, L., *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Neorealismo, 2004., https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (28. travnja 2021.)

3. Roncoroni, S., *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma città aperta, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/roma-citta-aperta_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (18. lipanj 2021.)
4. Krelja, P., *Trajni zagrljaj igranog s dokumentarnim*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2007., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1874 (28. travnja 2021.)
5. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Filmska enciklopedija*, Bijeli telefoni, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=531> (03. svibanj 2021.)
6. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Filmska enciklopedija*, De Sica Vittorio, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=1300> (11. svibnja 2021.)
7. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Filmska enciklopedija*, Neorealizam, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3725> (03. svibnja 2021.)
8. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Filmska enciklopedija*, Rossellini Roberto <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=4492> (18. lipnja 2021.)
9. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Filmski enciklopedija*, Visconti Luchino <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=5424> (19. lipnja 2021.)
10. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Hrvatski biografski leksikon*, Golik Krešo, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7107> (14. svibnja 2021.)
11. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Neorealizam*, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1192> (03. svibnja 2021.)
12. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Rim, otvoreni grad* <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1587> (18. lipanj 2021.)
13. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, *Šimatović Šime*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59544> (28. lipnja 2021.)
14. Marković, D., *Portreti redatelja, Krešo Golik, U povodu videoizdanja osam autorovih filmova*, Matica hrvatska, Vijenac 211, 2002., <https://www.matica.hr/vijenac/211/kreso-golik-14579/> (14. svibnja 2021.)
15. Mikić, K., *Sažeti pregled povijesti svjetskoga snimateljstva 19. i 20. stoljeća u igranim filmovima*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2006., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1598 (28. travnja 2021.)
16. Šakić, T., *Dva Golika i kontekst stvaranja*, Filmovi.hr, 2011., <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1465> (23. lipanj 2021.)

17. Šakić T., *Feljton: Hrvatski filmski redatelji: Šime Šimatović, Početak koji obećava*, Matica Hrvatske, Vijenac 323, 2006., <https://www.matica.hr/vijenac/323/pocetak-koji-obecava-7254/> (28. lipanj 2021.)
18. Šakić, T., *Svjedočenje o novoj stvarnosti*, Filmovi.hr, 2011., <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1453> (02. rujna 2021.)
19. Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997., Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Hrvatski filmski Ljetopis, Zagreb 14/1998, 1998., str. 9-17, <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl14-web.pdf> (24. lipnja 2021.)
20. Škrabalo, I., *Zašto je Golik besmrtan?*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, poseban broj, 2004., http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=559 (21. svibnja 2021.)
21. Kino Tuškanac, *Imam dvije mame i dva tate*, <http://kinotuskanac.hr/movie/imam-dvije-mame-i-dva-tate> (01. rujna 2021.)
22. Kino Tuškanac, *Plavi 9*, <http://kinotuskanac.hr/movie/plavi-9> (01. rujna 2021.)
23. Kino Tuškanac, *Tko pjeva zlo ne misli*, <http://kinotuskanac.hr/movie/tko-pjeva-zlo-ne-misli> (01. rujna 2021.)

Filmografija:

- Plavi 9* (Krešo Golik, 1950.)
- Djevojka i hrast* (Krešo Golik, 1955.)
- Imam dvije mame i dva tate* (Krešo Golik, 1968.)
- Od 3 do 22* (Krešo Golik, 1966.)
- Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970.)
- Rim, otvoreni grad* (Roberto Rossellini, 1945.)
- Kradljivci bicikla* (Vittorio De Sica, 1948.)
- Zemlja drhti* (Luchino Visconti, 1948.)

POPIS PRILOGA

Slike

Slika 1. Scena iz filma <i>Plavi 9</i>	25
Slika 2. Scena iz filma <i>Imam dvije mame i dva tate</i>	29
Slika 3. Scena iz filma <i>Tko pjeva zlo ne misli</i>	31

SAŽETAK

Neorealizam kao umjetnički pokret nastao je u Italiji nakon Drugog svjetskog rata kao potreba za realističnim prikazom svakodnevnog života nakon vladavine fašizma. U radu se analiziraju filmovi Kreše Golika kako bi se dokazao utjecaj talijanskog neorealizma na njegovo stvaralaštvo. U početku rada objašnjava se pojam neorealizma, njegova glavna obilježja te najvažniji talijanski predstavnici neorealizma: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini i Luchino Visconti, kao i njihova važna neorealistička ostvarenja. Potom se izlaže povijesni pregled hrvatske kinematografije od sredine 20. stoljeća kada se osniva prvi centar za proizvodnju filma u Hrvatskoj, *Jadran film* u Zagrebu, i počinje svojevrsno klasično razdoblje hrvatskog filma. U tom razdoblju uočavamo da hrvatski redatelji inspiraciju traže u inozemnim kinematografijama. Analizom djela redatelja Veljka Bulajića i Šime Šimatovića uočavamo neke od ključnih elemenata neorealizma. Zadnji dio rada posvećen je redatelju Kreši Goliku i njegovim najvećim filmskim ostvarenjima. Analizom njegovih najpoznatijih filmova: *Plavi 9*, *Djevojka i hrast*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Od 3 do 22* i *Tko pjeva zlo ne misli* dokazan je utjecaj talijanskog neorealizma na njegovo stvaralaštvo, ali su pronađene i razlike, poput angažiranja profesionalnih glumaca u većini filmova, ublažavanje podjele na pozitivne i negativne likove te implementiranje različitog oblika realizma u filmu, primjer – folklorni realizam, kojeg vidimo u filmu *Djevojka i hrast*. Navedene razlike upućuju na Golikovu sklonost da pronađe svoj stil koji se polako okreće suvremenom filmu.

KLJUČNE RIJEČI: neorealizam, talijanski neorealizam, film, kinematografija, Krešo Golik

SUMMARY

Neorealism as an artistic movement originated in Italy after World War II, as a need for a realistic depiction of everyday life after the reign of fascism. The paper analyzes the movies of Krešo Golik in order to prove the influence of Italian neorealism in his work. The beginning of the paper explains the term neorealism, its main features and the most important Italian representatives of neorealism: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini and Luchino Visconti, as well as their important neorealist achievements. Then, a historical overview of Croatian cinematography from the middle of the 20th century is presented, when the first center for film production in Croatia, Jadran film in Zagreb, was founded and a kind of classical period of Croatian film began. In that period, we noticed that Croatian directors were looking for inspiration in foreign cinematography. By analyzing the works of directors Veljko Bulajić and Šime Šimatović, we notice some of the key elements of neorealism. The last part of the paper is dedicated to the director Krešo Golik and his greatest movies achievements. An analysis of his most famous movies: *Plavi 9*, *Djevojka i hrast*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Od 3 do 22* and *Tko pjeva zlo ne misli*, proved the influence of Italian neorealism on his work, but differences were also found, such as hiring professional actors in most movies, alleviating the division into positive and negative characters and implementing a different form of realism into the movie, for example – the folklore realism, which we see in the movie *Djevojka i hrast*. These differences point to Golik's propensity to find his own style that is slowly turning to contemporary movie.

KEY WORDS: neorealism, Italian neorealism, movie, cinematography, Krešo Golik