

Pitanje kolektivnog identiteta Dalmatinske Zagore na primjeru romana i filma Što je muškarac bez brkova

Ban, Marta

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:584393>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



image not found or type unknown

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Marta Ban

**Pitanje kolektivnog identiteta Dalmatinske zagore na
primjeru romana i filma *Što je muškarac bez brkova***

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Marta Ban
0009068096

Pitanje kolektivnog identiteta Dalmatinske zagore na primjeru
romana i filma *Što je muškarac bez brkova*
(DIPLOMSKI RAD)

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost / Talijanski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 9. srpnja 2019.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Pitanje kolektivnog identiteta Dalmatinske zagore na primjeru romana i filma Što je muškarac bez brkova* izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Dejana Durića.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Potpis

Marta Ban

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Dalmatinska zagora	3
3. O Zagori u hrvatskoj književnosti i filmu	5
4. Metodologija analize romana	13
5. Roman <i>Što je muškarac bez brkova</i>	18
6. Pripovjedač u romanu <i>Što je muškarac bez brkova</i>	30
7. Metodologija analize filma	34
8. Film <i>Što je muškarac bez brkova</i>	37
9. <i>Etnička afmosfera</i> filmske adaptacije.....	43
10. Zaključak	50
Sažetak	52
Literatura	53

1. Uvod

Dalmatinska zagora zauzima posebno mjesto u kolektivnoj svijesti hrvatskog naroda što velik odjek ima u domaćoj književnoj, ali i filmskoj tradiciji. Krševito, nepristupačno i surovo prirodno okruženje, a dodatno i ratna zbivanja u devedesetima, generiralo je zatvoren, konzervativan i tradicionalan društveni sustav izražene nacionalne svijesti, patrijarhalnih vrijednosti, priprostih navada i okamenjenih binarizama, poglavito na razinama pripadnosti „naši/tuđi“ i „muško/žensko“. Tako strogo postavljeni identitetski obrasci već su desetljećima predmet rasprave javnog mnijenja, podijeljenog, pojednostavljeno rečeno, među dvama uvjerenjima. S jedne strane, one tradicionalnije, Zagoru se doživljava kolijevkom tradicionalnih nacionalnih vrijednosti, a s druge, područjem zastarjelih svjetonazora te gospodarske i društvene zaostalosti. Na razmeđu tih suprotnosti umjetnička djela smještena u prostor Zagore, s naglaskom na karakterizaciju lokalnog stanovništva, zadobivaju posebnu pažnju šire javnosti.

Knjiga *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića iz 2000. godine i istoimena filmska adaptacija romana u režiji Hrvoja Hribara iz 2005. godine u središtu su razmatranja ovog rada, a povod za njihovu detaljniju analizu dijelom leži u činjenici da je riječ o jednom o najčitanijih hrvatskih romana¹ i jednom od najgledanijih hrvatskih filmova², hvaljenima od strane kritike i publike. Oba djela na specifičan način tematiziraju podneblje Dalmatinske zagore i njene žitelje, baveći se stereotipima prostora s dozom pronicljivog humora i ironije što otvara prostor za analizu konstruiranja, propitivanja i mogućih potkopavanja strogih

¹ Na poleđini posljednjeg, trinaestog izdanja knjige *Što je muškarac bez brkova* iz 2017. godine nakladnik Hena piše: *Gotovo dva desetljeća kasnije, nakon desetaka tisuća prodanih primjeraka i trinaest izdanja; nakon neizbrojivog broja gledatelja u kinu i kazalištu, ovaj roman još uvijek pronalazi čitatelje i čitatelji pronalaze njega.* (<https://hena-com.hr/knjige/cijena/sto-je-muskarac-bez-brkova>, 20.6.2019.)

² Prema navodu članka iz Slobodne Dalmacije, film *Što je muškarac bez brkova* 2006. godine u hrvatskim je kinima pogledalo 152 267 gledatelja čime je Hribarov film držao titulu najgledanijeg hrvatskog filma u 21. stoljeću sve do pojave *Svećenikove djece* Vinka Brešana koje su za tri tisuće gledatelja premašile uspjeh iz 2006. godine. (<https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/showbizz/clanak/id/194374/vinko-bresan-hitovi-se-dogaaju-a-ne-snimaju-i-predviaju>, 20.6. 2019.)

identitetskih obrazaca te tradicionalnih i nacionalnih ideologija. U tom će nam proučavanju kao okvir poslužiti sedam strategija tvorbe modernih identiteta koje Dubravka Oraić Tolić izlaže i objašnjava u članku *Hrvatski kulturni stereotipi* (2006.) objavljenom u zborniku *Kulturni stereotipi – koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*.

Na temelju tako postavljene metodološke paradigme u nastavku rada slijedi analiza književnog predloška i filmske adaptacije, njihovih sličnosti i razlika prema teorijskim pretpostavkama koje iznosi Linda Hutcheon u svojoj knjizi *Teorija adaptacije* (2006.), s posebnim naglaskom na funkciju pripovjedača u romanu na kojoj počiva niz interpretativnih mogućnosti. Što pripovjedač pripovijeda, na koji način oblikuje svoj iskaz i kakav je njegov odnos naspram radnje (promjena fokalizacije i dijegeze na kraju romana) baza je podloge identitetskih, etničkih, nacionalnih i ideoloških razmatranja prostora Zagore.

U tom je smislu zanimljivo preispitati kako filmska adaptacija, zbog drugačijeg oblikovanja pripovjedačke funkcije, postiže sličan učinak problematizacije prostora. Kako bismo podrobnije sagledali na koji način filmska perspektiva može oblikovati, podržavati ili propitivati nacionalne identitete, poslužit ćemo se teorijom Anthonyja Smitha koji u filmskoj, ali i općenito vizualnoj umjetnosti, izdvaja specifičan nivo konstrukcije nacionalnog identiteta, a odnosi se na oblikovanje *etničke atmosfere* (Smith 2000: 48).

No prije svega osvrnimo se ukratko na povijesno i kulturno poimanje Zagore te bogatu navadu pripovijedanja domaćih romanopisaca, onih najistaknutijih, o Zagori. Tradicija je to koja Tomićevom romanu *Što je muškarac bez brkova* prethodi više od sto godina.

2. Dalmatinska zagora

Dalmatinska zagora³ ili jednostavno Zagora predstavlja *posebnu i razmjerno kompaktnu regionalnu cjelinu u dalmatinskom krškom zaleđu* (Matas i Faričić 2011: 70). Premda je riječ o negostoljubivom krškom krajoliku neznatnih prirodnih mogućnosti, Zagoru karakterizira višestoljetna naseljenost i buran povijesni tijek pograničnih područja na kojima su se intenzivno sukobljavali narodi različite vjerske i nacionalne pripadnosti, stupnja razvoja i društvenih uređenja. O tome se svjedoči, navode Matas i Faričić, od dolaska starijih ilirskih stanovnika, potom Rimljana, zatim Hrvata u 7. i 8. stoljeću, pa Mongola i Osmanlija u kasnijim stoljećima, stvarajući tada veliku razliku od postojećeg stanovništva po etičkim, civilizacijskim, kulturološkim i religijskim posebnostima (Matas i Faričić 2011: 70). Nakon turskih prodora na prostoru Dalmatinske zagore s narodom ostaju franjevci⁴ kao rijedak i snažan promicatelj etničkog i kulturnog identiteta tradicijskoga društva Zagore što je među kršćanskim (katoličkim) pukom generiralo vjerom snažno prožet svakodnevni život.

Sliku rastrganog pograničnog područja (čiji su izdanci još i danas vidljivi u podjeli Zagore na *krajine*) dodatno su usložili dolasci Mlečana, Francuza i Austrijanaca, a česte i dramatične promjene redovito su pogađale lokalno stanovništvo koje je živjelo u izolaciji od priobalnih centara moći i razvoja. Jedinu mogućnost egzistencije u planinskim prostorima Zagore kroz stoljeća je osiguravalo stočarstvo, a geografska i društvena izoliranost uvjetovala je neimaštinu i skromne uvjete življenja. Surovost planinskog života i slabe

³ *Dalmatinska zagora (također Zagora), kontinentalni dio Dalmacije. To je oko 150 km dug pojas odvojen od primorja planinskim nizom Kozjaka (780 m), Mosora (1339 m), Omiške Dinare (864 m), Biokova (1762 m) i Rilića (1160 m). Čine ju tzv. Kninska, Drniška, Sinjska, Vrlička, Imotska (Imota) i Vrgoračka krajina, tj. područja u okolici Knina, Drniša, Sinja, Vrlike, Imotskog i Vrgorca.* (Hrvatska enciklopedija: Dalmatinska zagora, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13755>, 5.6.2019.)

⁴ O tome svjedoče temeljna djela hrvatskog prosvjetiteljstva: *Razgovor ugodni naroda slovinskog* (1756.) fra Andrije Kačića Miošića i *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga* (1747.) fra Filipa Grabovca. U njima je, među ostalim, zapisana i razvijena usmena baština stanovnika Zagore.

egzistencijalne prilike zaobalno su stanovništvo često prisiljavale na emigraciju (Šimunović 2010: 76).

Seobena kretanja, započeta polovicom 15. stoljeća osmanskim osvajanjima, rezultirala su i izrazitim naseljavanjem srpsko-pravoslavne populacije na području Zagore (Mrduljaš 2014: 375). Tako je prema popisu stanovništva Dalmacije 1890. godine (Mrduljaš 2014: 371) u mnogim krajevima Zagore broj osoba pravoslavne vjeroispovijesti naveliko premašivao broj pripadnika katoličke vjeroispovijesti⁵. Spomenuto ističemo jer je podjela stanovništva prema srpskom ili hrvatskom etnicitetu te katoličkoj ili pravoslavnoj vjeroispovijesti kulminirala u devedesetim godinama 20. stoljeća, uoči, tijekom i nakon Domovinskog rata kada su oštro zaraćene susjedne srpske i hrvatske strane kod hrvatskog dijela stanovništva pojačale nacionalnu svijest (u odnosu na neke dijelove Hrvatske koji nisu u toj mjeri bili zahvaćeni ratnim zbivanjima).

Tako je kroz turbulentna i teška stoljeća o Zagori i njenom stanovništvu u širem hrvatskom kontekstu kreirana slika zatvorenog, osiromašenog i ruralnog kraja, okrenutog patrijarhalnim i kršćanskim (katoličkim) tradicijama, koji je, u sukobu s raznim *drugim* narodima, na koncu stvorio izražen osjećaj za nacionalnu pripadnost hrvatskome narodu. Pritom, poput većine ruralnih područja Hrvatske, i ona Dalmatinske zagore posljednjih desetljeća ne doživljava značajnije društveno-ekonomske iskorake pa je očuvanje konzervativne sredine i tradicionalnih obrazaca ponašanja i dalje jedno od temeljnih obilježja zagorskog podneblja.

⁵ Koncentracija pravoslavnog življa bila je izrazita u kninskoj (89,4 %) i kistanjskoj općini (89,7 %). U benkovačkoj općini pravoslavaca je bilo 42,4 %, vrličkoj 52,0 %, prominskoj 21,5 % te u drniškoj 24,7 %. Sveukupno, unutar navedenih općina tj. njihovih zagoranskih dijelova, živjelo je 54.742 pravoslavnih vjernika ili 82,1 % od njihovog ukupnog broja na tlu današnje Dalmacije. (Mrduljaš 2014: 317)

3. O Zagori u hrvatskoj književnosti i filmu

Dalmatinska zagora kao mjesto radnje, a ujedno i nositelj precizno određenih identitetskih obrazaca, česta je pojava u hrvatskoj književnosti dvadesetog stoljeća, naročito kod pisaca koji iz tih krajeva dolaze. Među najistaknutijima svakako valja spomenuti Dinka Šimunovića i Mirka Božića, ali i dramatičare poput Ive Brešana, Milana Begovića te Matu Matišića čije je dramsko stvaralaštvo od devedesetih godina do danas usko vezano i uz filmsku umjetnost te širu popularizaciju Zagore kao vrela jedinstvenih običajnih i svjetonazorskih osobitosti, redovito promatranih kroz prizmu tragikomičnog i grotesknog u njima.

Opus Dinka Šimunovića u kontekstu vidljivosti Dalmatinske zagore na mapi hrvatske književnosti kreira čvrstu bazu isključivo definiranog društva u kojem na snazi stoje kolektivism i patrijarhat s korijenima u dubokoj tradiciji i usmenoj predaji. Dujmić Detoni (1991: 25) navodi da se pisac u većini svojih novela tematski veže uz Cetinjsku krajinu, ljude i predjele oko Vrlike, Knina i Sinja, uz dvije tematske dominante: *tematiziranje mitskog i individualnog te poetiku mitologiziranja kao osnovu njegova semantičkog i kompozicijskog organiziranja tekstova* (Dujmić Detoni 1991: 25). Šimunovićeve novele, među kojima se kao najuspjelije ističu *Muljika*, *Duga* i *Alkar*, donose priče iz prošlih vremena koje nije datirano, stvarajući dojam iskonskog i tradicijskog. Pritom, ističe Dujmić-Detoni, ove novele posjeduju

apodiktičku pripovjedačku svijest koja se pri organiziranju književne zbilje priklanja jedinstvenim i nepromjenjivim istinama, a kazivačevo ili junakovo rasuđivanje podređeno je imanentnim zakonima patrijarhalne sredine s pretpostavkom o apsolutnom redu i znanju, odnosno utvrđenom ideološkom kodu (Dujmić Detoni 1991: 26).

Pritom se taj red učvršćuje uvođenjem protagonista koji su nekom svojom karakteristikom otuđeni od kolektivnog kojeg time propituju, no nemaju izgleda u njegovom nadvladavanju.

Uloga fantastike i mitova te učestalo korištenje arhetipova realističnoj kritici Šimunovićeve doba često se činilo banalnim i idealiziranim, a time i umjetnički manje vrijednim (Dujmović-Detoni 1991: 30), no plodonosno je u interpretaciji modernističkih teorija na što su se, uz citiranu autoricu, nadovezali i Dejan Durić te Vedrana Vranešić u svom radu *Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića* u kojem razmatraju patrijarhat te njegove produkte i posljedice u trima Šimunovićevim novelama – *Muljiki*, *Dugi* i *Alkaru*. Durić i Vranešić pritom navode da ove *pripovijetke otkrivaju bogat i isključivo tradicionalan svijet utemeljen na folkloru i lokalnim legendama* (Durić i Vranešić 2012: 60), a svoja zapažanja o konstruktivnosti identiteta Zagore koji se ocrtava u Šimunovićevim djelima posebice ističu u kontekstu stroge opreke između muškog i ženskog:

Posrijedi je, dakle, okruženje koje ne poznaje nijanse te, da bi moglo funkcionirati na svojim strogo postavljenim pravilima te iskonskim tradicijama, mora imati jasno postavljene kriterije, što znači kako, među ostalim, mora čvrsto odijeliti ono što je muško od onoga što je ne-muško, odnosno žensko, aktivno od pasivnoga, epsko od lirskoga, racionalno od emocionalnoga, javno od privatnoga, kulture od prirode, kolektivnoga od individualnoga. (Durić i Vranešić 2012: 260)

Iz iste literarne tradicije sinjsko-cetinjskog podneblja, ali snažnog realističnog predznaka javlja se i Mirko Božić čija je romaneskna *Kurlanska trilogija*, koju čine djela *Kurlani* (1952.), *Neisplakani* (1955.) i *Tijela i duhovi* (1981.), zadržala u srži iskonske mržnje primitivnog i grubog mentaliteta u sukobu dviju sirotinjskih obitelji iz Dalmatinske zagore. Povijest suludo pokrenute svađe među braćom, oko malog dijela bezvrijedne zemlje, koja se pretvara u sudsku parnicu, potka je romana *Kurlani* u čijem se prvom dijelu nizom živopisnih detalja prikazuje život i odnosi ljudi s opustjelog kamenjara sinjske okolice.

U knjizi *Kurlanski bijesni čvor* (2006.) Vlatko Pavletić piše da su Božićevi Kurlani

žilava, kremenita, kršna rasa ljudi, koja zatucana i zanemarena, saprofitski traje svoj vijek u pustoši, crpeći iz golog kamena i suvotnih oaza krševite zemlje sokove i snagu za svoj opstanak. Oni su zaostali, oni su primitivni, ali i u njihovoj maloj, strogo zatvorenoj siromašnoj sredini postoje razlike i suprotnosti (...) što je doduše uzrok opasnim srazovima (Pavletić 2006: 35).

Pritom autor naglašava da se karakteristike surove borbe za opstanak održavaju što na fizičkoj što psihičkoj pojavi likova. Božićevi su seljaci čvrsti i tvrdi ljudi, neskladnih, jakih i grubih tijela, s uvriježenim uvjerenjem da je nježnost i osjećajnost odraz slabosti, napose za muškarca, pa je i *jezik ovih ljudi pun sirovih riječi, krepak i jedar, te je i izraz samog pripovjedača izrazito antieufemičan, a stil pun augmentativa i provincijalizama* (Pavletić 2006: 35), i neologizmima, zasnovan na ruralnoj štokavštini.

U svom književnom ostvaraju Božić pritom djelo realizira, navodi Mirko Šicel, u *harmoničnoj povezanosti realističke i moderne stvaralačke tehnike* (Šicel 2005: 75): epska naracija i lirske sekvence okrivaju njegov dodir s tradicionalnom realističkom prozom (prizori ekstremne gladi i bijede, neljudske i nesnosne materijalne prilike) uz *esejističko misaona razmatranja i monološko-asocijativni način pričanja* (Šicel 2005: 75), tematizirajući pritom svijet sukoba i borbe, borbe za preživljavanje, vlast, prevlast i moć (Šicel 2005: 75).

Veći dio književne kritike jednom od najznačajnijih drama u suvremenoj hrvatskoj književnosti smatra *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana*. Objavljena kao Brešanov dramski prvijenac 1965. godine, ova *groteskna tragedija* (Penjak 2010: 108) travestija je čuvene Shakespeareove tragedije *Hamlet*, smještena u onovremeni kontekst pedesetih godina dvadesetog stoljeća⁶.

⁶ Razdoblje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, kolokvijalno Druge Jugoslavije ili Titove Jugoslavije, koja je obuhvaćala današnje države Sloveniju, Hrvatsku, Srbiju, Bosnu i Hercegovinu, Crnu Goru,

Koristeći se poznatim dramskim predloškom, djelo svjedoči o pokvarenosti, nazadnosti i primitivizmu jednog sustava i vremena, a sve kroz perspektivu malog mjesta u seoskoj sredini Mrduše Donje, izmišljene lokacije Dalmatinske zagore gdje seoski kolektiv neukih mještana uvježbava izvedbu *Hamleta*, odnosno u narodu prozvanog *Amletom*, prema direktivi Partije donjemrduškog Mjesnog aktiva. U toj je izvedbi *Hamletov* tekst lokaliziran i preveden u karakterističan govor Dalmatinske zagore, prožet ideologemima vladajuće Komunističke partije. Premda je riječ prije svega o *političkoj drami* (usp. Penjak 2010: 110-113) koja se obračunava s ideologijom jugoslavenskog režima, političkim oportunistima i pitanjem individualnog u strogo određenoj kolektivnoj svijesti te metatekstualno djelo koje propituje *zastupanje i obranu (književnih, estetskih, etičkih itd.) vrednota*⁷ (Peričić 2018: 271), zanimljivo je smještanje njegovih najprimitivnijih izdanaka upravo u kontekst Zagore. Pritom je, zapaža Penjak, *važno naglasiti i inovativnost jezika u drami koja se očituje upravo u bogatstvu narodnog govora sa svim njegovim grubostima, nečistoćama, prepunog psovki i pučkih idioma, uz puno pjesme i plesa, karakterističnih za male sredine u Dalmatinskoj zagori* (Penjak 2010: 111).

Autor koji se oslanja na Brešanovu tradiciju pisanja o Zagori, a kojeg kritika smatra uvodnom postajom u propitivanju (zagorskog) sela u domaćem umjetničkom stvaralaštvu, naročito dramskom, od hrvatske samostalnosti, dramski je pisac Mate Matišić (Ljubić 2004: 76). Premda cjelokupni Matišićev opus redovito uspostavlja dijalog sa seoskom sredinom Dalmatinske zagore kao

Kosovo i Makedoniju, a postojala je od 1943. do 1991. godine. Političko i društveno uređenje SFRJ i njena vladajuća ideologija, smještena u kontekst malog mjesta Dalmatinske zagore, uvelike je problematizirana u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*.

⁷ Između primitivizma, prijetvornosti i brutalnosti te prosvijećenosti, naprednosti/napretka i idealizma, navodi autorica, *stoji književni tekst kao više ili manje očigledni/prikriveni predložak (...) kojemu je svrha gradnja novoga dramskog kazivanja tematski i fabularno prilagođena prostornim, društvenim i svjetonazorskim okolnostima kojima pripada sam autor.* (Peričić 2018: 271)

polazište u ovom osvrtu možemo uzeti njegov prvijenac, *gastarbajtersku kroniku Bljesak zlatnog zuba*⁸.

Autor se u ovom slučaju, poput Brešana, poigrava s citatnošću, narodnim jezikom i usmenom kulturom, no njegova se kronika usredotočuje na selo i društvene promjene koje zahvaćaju njegove stanovnike, sa snažnom primjesom dobrohotnog humora. Osim usmene baštine kraja, u Matišićevo su djelo utkani mnogobrojni dijelovi katoličke liturgije koje ričički puk, kao vrstu mitskog mišljenja koje se prenosi s koljena u koljeno, transponira u lokalne, svakodnevne kodove (Ljubić 2004: 77). Tradicionalna narav priprostog naroda u srazu s kapitalističkim idejama zarade i dobiti koje gastarbajterski stanovnici Zagore priželjkuju u svojim sredinama, gradi groteskne situacije koje su okosnica Matišićeva proučavanja njegovih likova u sukobu postojeće tradicije i novina koje u nju ulaze. Carić ističe da Matišićeve likove *ne valja shvaćati kao puke znakove, nego kao žive, tople ljude pa cjelokupni autorov univerzum stavlja pod zajednički nazivnik lirske groteske* (Carić prema Ljubić 2004: 82).

Tako Matišić, osim žanra komedije, kojem uglavnom dosljedno pripada, propituje i *mitsku sliku sela kao arkadijske naseobine dobrih ljudi iz zlatnog doba sela u kojemu su u veselom suživotu živjeli patrijarhalne muškarčine, trpeće žene, mudri didovi i poslušni unuci* (Ljubić 2004: 77). Dramski naboj Matišićeva djela nalazi se, tvrdi Foretić, u činjenici da autor ne idealizira selo te

premda u njegovu djelu patrijarhalni nazori imaju mjesto istaknutih dramskih impulsa (...) on ne preuveličava značenje tih patrijarhalnih iskona i njihove lomove u novonastalim životnim okolnostima. Dapače, podsmijeva im se. On zna da se iz Ričica odvajkada odlazilo. (...) Kao što su Ričičani generacijama išli u bijeli svijet,

⁸ Dramski prvijenac Mate Matišića *Namigni mu, Bruno!* iz 1985. godine praižveden je dvije godine kasnije pod naslovom *Bljesak zlatnog zuba* i označio je početak plodne Matišićeve spisateljske karijere. Drama prati dvije obitelji iz autorove rodne Ričice u Imotskoj krajini, suočene s teškim životom obilježenim gastarbajterskim brakovima, patrijarharnim društvom i tradicionalnim ulogama muškaraca i žene.

tako je taj svijet sada definitivno ušao u njihovo selo i progutao ga. (Foretić prema Ljubić 2004: 82)

Neki su njegovi likovi, upregnuti tradicijom i željom da joj se udovolji, a pritom dohvati i štogod novog, svoj oblik dobili i na filmskom platnu⁹, čime se Dalmatinska zagora kao uvriježen prikaz hrvatskog sela uz Matišićev doprinos dodatno afirmirala i u filmskoj umjetnosti.

No već i prijeratna domaća produkcija pod okriljem SFRJ stvara zapaženija djela smještena upravo u kontekstu Dalmatinske zagore, često s izraženom uperenom kritičkom osnovicom naspram vladajućeg režima. Najprepoznatljivije filmsko lice te struje svakako je redatelj Krsto Papić čiji opus zauzima posebno mjesto u hrvatskoj kinematografiji. Kultne *Lisice* (1969) smatraju se prvim autorskim filmom redatelja (Gilić 2010: 91). Radnja vezana uz obračun sa Staljinovim pristašama u Jugoslaviji 1948. godine smještena je u opustjelo krško područje Dalmatinske zagore. Marinković navodi da se u djelu surovost i pustoš okoliša rabi kao dvostruka metafora: *krajnje političke okrutnosti, ali i nemogućnosti bijega i skrivanja od progona i moći vlasti*¹⁰. Gilić pritom posebno ističe ulogu nevjeste Višnje (sjajna Jagoda Kaloper), *krajnje i najveće žrtve patrijarhalnog dinarskog mentaliteta i socijalističke grubosti* (Gilić 2010: 92-93) I Papićev sljedeći film zadržava se prostorno u istom podneblju i to adaptacijom ranije spominjanog Brešanovog dramskog predloška *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973.) Filmska adaptacija Brešanove drame s *Lisicama* dijeli *naturalistički stil i dokumentaristički pristup građi, s folklorističkom inklinacijom i antropološkim interesom za čovjeka kao primordijalno, skoro životinjsko političko biće*¹¹. Snažan utjecaj koji je Papićeva adaptacija imala u široj javnosti

⁹ Primjerice u relativno uspješnom filmu *Kad mrtvi zapjevaju* (2003.) Krste Papića čiji scenarij potpisuje Mate Matešić, prema motivima svoje kazališne drame *Cinco i Marinko*.

¹⁰ Filmska enciklopedija – *Lisice*: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=945>, 3.7.2019.

¹¹ Mrežna stranica Kina Tuškanac: <http://kinotuskanac.hr/movie/predstava-hamleta-u-mrdusi-donjoj>, 4.7.2019.

pokazuje, spominje Gilić, činjenica da provincijska mjestašca i danas nazivamo *Mrdušom Donjom* (Gilić 2010: 94).

Papićevim filmovima smještenim u kontekst Zagore prethodi *Vlak bez voznog reda* (1959.), film prvijenac Veljka Bulajića koji prati siromašne seljake iz Dalmatinske zagore koji nakon Drugog svjetskog rata sele u bogati Banat, gdje im je dodijeljena plodna zemlja. Nastao pod utjecajem talijanskog neorealizma (Gilić 2010: 61) po mnogima ponajbolji Bulajićev film u specifičnom prikazu kolektiva bez istaknutih protagonista postavlja pitanja opće ideološke razine, u srazu tradicionalnog i suvremenog, ruralnog i urbanog, poljoprivrednog i industrijskog¹². Među zapaženim dijelima prijeratnog razdoblja valja istaknuti i *Lude dane* Nikole Babića iz 1977. godine. U gotovo dokumentarističkom prikazu film secira fenomen gastarbajtera, radnika na privremenom radu u Njemačkoj, koji se po povratku u rodnu i siromašnu Zagoru razmeću i međusobno nadmeću stečenim novcima. Pritom Babić secira problematiku sujete koja proizlazi iz malih, ruralnih sredina, a *politička se tema ekonomske migracije spaja s karnevalskim i erotskim motivima* (Gilić 2010: 116).

U devedesetim godinama prošlog stoljeća Papić ponovno stavlja naglasak na podneblje Zagore i to tragikomičnom dramom *Kad mrtvi zapjevaju* (1997.), utemeljenoj na Matišićevom kazališnom izvorniku *Cinco i Marinko*. Iznova otvoreno pitanje emigranata – političkih i ekonomskih – smješteno je u početak devedesetih godina kada se dvojac nastoji vratiti u ratom zahvaćenu domovinu i rodni kraj Dalmatinske zagore. I dok Papićev je crnohumorni filter djela usmjeren više na aktualne okolnosti (problem migracije, rata, pokvarenosti sustava) nego na samo podneblje, humoreskni prikazi Zagore i njenih žitelja, naročito u opreci selo-grad i tradicija-suvremenost bit će zastupljeni u naslovima nastalima tijekom protekla dva desetljeća. U tom smislu možemo izdvojiti *Oprosti za kung fu* (2004.) Ognjena Sviličića, *Što je muškarac bez brkova* (2005.) Hrvoja Hribara,

¹² Filmska enciklopedija – *Vlak bez voznog reda*: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2007>, 4.7.2019.

Sonja i bik (2012.) Vlatke Vorkapić i *Ministarstvo ljubavi* (2016.) Pava Marinkovića. Štoviše, uz Zagreb i jadranske otoke, Jurica Pavičić¹³ Zagoru smatra drugim privilegiranim prostorom hrvatske kinematografije.

Premda se u ovom kratkom i općenitom presjeku, što obuhvaća samo najznačajnije autore koji svoja djela smještaju u prostor Dalmatinske zagore, iskazuju različiti odnosi prema ruralnoj zbilji i specifična žanrovska raznolikost koja kreće od realističnih pristupa građi do onih komičnih, satiričnih i grotesknih, neke temeljne preokupacije spomenutih autora, unatoč protoku vremena, ostaju iste. Kršovit i izoliran prostor Zagore kroz godine je u književnosti i drugim umjetnostima stvorio svojevrstu etnografsku riznicu tradicionalnih, zatvorenih, vjerski isključivih ruralnih krajeva čiji stanovnici čuvaju svoj kolektivni identitet i tako tvore relativno stabilan sustav vrijednosti koji dijelu publike zaokupljenog tradicionalnim vrijednostima i nacionalnim identitetom služi na ponos, a dijelu predstavlja društvenu nazadnost, opterećenost i primitivnost, podložnu ironiji i propitivanju. S jedne i druge strane stoje konstrukti kolektivnih identiteta i kulturni stereotipi koje ćemo u nastavku rada identificirati i razmotriti u kontekstu romana i filma *Što je muškarac bez brkova*.

¹³ Jutarnji list: <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/jurica-pavicic-zagreb-ipak-nije-jedini-grad-u-hrvatskoj-u-nasem-su-filmu-donedavno-postojalasamo-tri-prostora-zagreb-dalmatinska-zagora-i-otoci/5192875/>, 20.6.2019.

4. Metodologija analize romana

Presjek najznačajnijih autora i djela koji se bave područjem Zagore pokazuje da se uobičajene predodžbe o određenim nacionalnim ili etničkim skupinama pretvaraju u književne stereotipe koji u književnom smislu mogu biti prilično učinkoviti i privlačni. Stereotipi su pritom shvaćeni kao društveni konstrukti, *krajnje okamenjene točke u tvorbi identiteta koje ne izražavaju bit svog predmeta; predodžbe i slike o vlastitome (autostereotipi) ili tuđem (heterostereotipi), ni istiniti ni lažni* (Oraić Tolić 2006: 7). Tako je za proučavanje ovih tema pogodna imagologija¹⁴, *istraživačka grana komparativne književnosti koja se bavi proučavanjem književnih predodžbi o stranim zemljama i narodima (heteropredodžbe) te o vlastitoj zemlji i narodu (autopredodžbe)* (Dukić 2009: 5).

U prvom je redu važno uočiti razliku između etničke zajednice (*ethnie*) i nacije (*nation*) koju razgraničava Anthony Smith u svom djelu *The Ethnic Origins of Nations*¹⁵ (2005.). Smith pritom definira etničke zajednice kao imenovane ljudske populacije, koje dijele iste mitove o precima, povijest i kulturu te su povezane s određenim teritorijem i veže ih osjećaj solidarnosti (Smith 2005: 29). Autor pritom ističe snažnu ulogu religije i ratnih zbivanja, naročito ako je zajednica žrtva čestih napadačkih težnji, koje tijekom povijesti dodatno povezuju njene pripadnike (Smith 2005: 38). I dok je nastanak nacije politički čin koji se nije mogao zbiti bez određenih društvenih, kulturnih i političkih napredaka o kojima ćemo više u nastavku, Smith ističe da je nacijama potrebna etnička jezgra koju one reinterpetiraju i rekonstruiraju kako bi udovoljile svojim trenutnim

¹⁴ Začetci su imagologije u francuskoj komparativnoj književnosti 60-ih godina dvadesetog stoljeća, u radovima Jean-Marieja Carréa (*Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940.*, 1947.) i Marius-Françoisa Guyarda (*L'étranger tel qu'on le voit*, u: *La littérature comparée*, 1951.), no ova grana komparativne književnosti uglavnom se veže uz rad njemačkog komparatista Huga Dyserincka. Više u: D. Dukić, Predgovor: O Imagologiji, u: *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, Zagreb, 2009., str. 5-22.

¹⁵ Poticaj za razvoj studije, prema autoru, proizlazi iz pitanja prirode i trajnosti etničkih oblika i sadržaja, te odnosa između ranijih etničkih i kasnijih nacionalnih identiteta (Smith 2005: 6).

potrebama (Smith 2005: 212). U tome jezik, poetski prostori i etnička mitologija zauzimaju središnje mjesto (Smith 2005: 200).

Baveći se pritom književnim kreiranjem kolektivnog identiteta stanovnika Zagore snažnog nacionalnog opredjeljenja, preuzimamo tezu Benedicta Andresona da nacija nije objektivna činjenica nego *zamišljena politička zajednica, i to zamišljena kao istovremeno inherentno ograničena i suverena* (Anderson 1990: 17). *Zamišljena je zbog toga što pripadnici nacije nikad neće upoznati većinu drugih pripadnika* (Anderson 1990:17), već moraju zamisliti sliku o njihovom zajedničkom postojanju (Anderson 1990:17). Ograničena je jer nijedna nacija nema aspiracije da se poklapa s cjelokupnim ljudskim rodnom (što su nekad imale velike religije), a suverena postaje u trenutku prosvjetiteljstva i revolucije¹⁶ kad se razbija *legitimitet hijerarhijskog dinastičkog kraljevstva koje vlada po milosti božjoj* (Anderson 1990:18).

Anderson u nastavku navodi da je novim načinom komuniciranja koji je uveo tisak (proces su usavršili moderni roman i novine¹⁷) postignuta je nova koncepcija vremena, prema kojoj su *kozmiologija i povijest bile nerazdvojive, porijeklo svijeta i ljudi u biti identično* (Anderson 1990: 41). To je dovelo do novog osjećaja povezanosti između međusobno nepoznatih ljudi i pripadnosti zajedničkom dogovorenom jeziku. Uz tiskanu riječ, pojedinci koji se međusobno ne poznaju mogu usvojiti isto homogeno, prazno vrijeme i prostor poistovjećivanja, pripadajući na koncu istoj, zamišljenoj zajednici.

¹⁶ *Nacionalizam*, kao ideologija i pokret, fenomen je koji datira s kraja 18. stoljeća, dok specifično osjećaj za *nacionalno* na zapadu je Europe uočen ranije, u 15. i 16. stoljeću (Smith 2005: 11).

¹⁷ Ti su oblici *poslužili kao tehnička sredstva za „re-prezentaciju“ one vrste zamišljene zajednice koju nazivamo nacijom* (Anderson 1990: 32). Odlika modernog romana jest da opisuje društva kao sociološke entitete tako čvrste i stabilne realnosti da se njegovi akteri ne moraju u priči ni sresti, već mogu neovisno živjeti. Iz toga proizlazi da to što se ne poznaju ne znači da ne mogu postojati i živjeti u istoj zajednici. Pritom roman za Andersona ima presudnu funkciju. Roman konstruira naraciju, a nacija je isto naracija. Kod novina je riječ o prostoj kalendarskoj koincidenciji, potvrdi da svijet ide dalje uz nove, naoko nepovezane događaje koji kreiraju određeni društveni diskurs (Anderson 1990: 32-33).

Takav koncept etničke zajednice i nacije primjenjiv je na primjeru (hrvatskog) stanovništva Dalmatinske zagore čiji etnički identitet počiva na stočarskoj kulturi, usmenoj predaji i katoličkoj vjeri u čemu se očituju uvjerenja, mitovi i povijest naroda. Stoljećima sukobljeni s drugim narodima, koji su nerijetko nastupali u ulozi opresora, katolici Hrvati iz Zagore, kao što to i Smith ističe, učvrstili su svoj etnički identitet i tradiciju koja iz nje proizlazi. Iz te etničke koncepcije nastaje i ona nacionalna koja svoj vrhunac, a u konačnici i legitimitet, dobiva devedesetih godina dvadesetog stoljeća tijekom osamostaljenja Hrvatske. No za razliku od mnogih drugih dijelova iste države, poglavito se u Zagori zadržao tradicionalan i zatvoren društveni diskurs.

Takva se naracija, navodi Oraić Tolić, izražava u patriotskom govoru i ispisuje u imaginariju nacionalnih simbola. *Stereotipi koji nastaju u naciji-naraciji, isto kao i bilo koji drugi stereotipi poput klasnih, etničkih, rodnih ili civilizacijskih, nisu izrazi unaprijed zadanih biti. To su imagološki konstrukti – slike o sebi (autostereotipi) i slike o drugima (heterostereotipi)* (Oraić Tolić 2006: 30).

Pritom nije važno jesu li evocirane predodžbe stvarne ili imaginarne. *Bez obzira na njihovu istinitost, predodžbe o nacionalnim karakterima, zemljama i ljudima stekle su učinkovitu prepoznatljivost: čitatelj koji se susreće s književnim stereotipima nalazi se na poznatom terenu, prepoznaje tipične motive i obilježja zapleta* (Syndram 2009: 71). U takvim okolnostima, tumači Syndram, fiktionalni tekstovi *djeluju unutar sustava književnih referencija i unutar kulturnih sustava koji djelomično determiniraju način njihova razumijevanja; estetsko je značenje, naime, povezano s kulturnom vrijednošću* (Syndram 2009: 71). Drugim riječima, sama predodžba Dalmatinske zagore temeljem brojnih književnih, a potom i filmskih ostvarenja, u svijesti čitatelja i gledatelja nameće set određenih stereotipa o tom kraju. Nepoznavanje općeprihvaćenih predodžbi kod recipijenata neke

druge nacionalnosti i društveno-kulturnog-jezičnog kruga može imati izazvati manjak razumijevanja i slabiji prijem određenog djela.

U tvorbi modernih identiteta¹⁸ (nacionalnih, rodnih, klasnih, rasnih i civilizacijskih) ključan je, smatra Oraić Tolić, jak monološki govor na oštrim binarnim oprekama između Moga/Svoga/Našega nasuprot Tvomu/Tuđem/Njihovomu¹⁹ (Oraić Tolić 2006: 30). Pritom izdvaja sedam strategija u njihovoj tvorbi koje su jednake u svim diskursima: *imaginaciju* (zamišljanje, tj. imaginaciju nekih ideja o Vlastitome nasuprot Tuđemu), *totalizaciju* (zamišljanje slika o sebi i drugima kao apsolutnog jedinstva i cjelovitosti), *naturalizaciju* (proglašavanje ideje stvarnom biti zajednice, naroda, klase, roda), *generalizaciju* (poopćavanje slika), *diskriminaciju* (isključivanje, obespravljanje i ocrnjivanje Drugih), *industrijalizaciju* (masovna proizvodnja simbola i institucija; zadaća kulturne industrije – pretvaranje imaginarnog svijeta u realan) i *dominaciju* (uspostava dominacije Svoga nad Drugim, od intimne vlasti u obitelji do vlasti nad životom i smrću u društvu) (Oraić Tolić 2009: 31-32).

Vodeći se metodološkim okvirom predstavljene strategije stvaranja (kolektivnog) identiteta, u nastavku rada nastojat ćemo iščitati iste tendencije konstrukcije identiteta stanovnika Zagore²⁰ u romanu *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića i istoimenoj filmskoj adaptaciji Hrvoja Hribara te na koji se način takvi stereotipni obrasci prikazuju u djelima.

¹⁸ Oraić Tolić navodi da u postmodernim teorijama identitet nije pitanje ontologije, nego imagologije i ideologije. *Želje i strahovi stvaraju imagologiju, imagologija stvara ideologiju, ideologija diskurs, diskurs stereotipe kao posljednje, okamenjene identifikacijske točke* (Oraić Tolić 2009: 30)

¹⁹ Najšire poiman, identitet počiva na razgraničavanju od Drugog. U skladu s tim, norveški antropolog Fredrik Barth smatra da se identitet stvara suprotstavljanjem drugim grupama i razlikovanjem od njih, gdje granica između dvije grupe u bliskom kontaktu ne samo da obilježava razliku među njima nego je istovremeno i održava i obnavlja (citirano prema Zvijer 2018: 7). Primjerice, suživot Hrvata i Srba na prostoru Zagore, naročito tijekom i nakon Domovinskog rata, pojačao je među hrvatskim stanovništvom tog kraja razgraničenjem od srpskog jači osjećaj za nacionalno, nego u nekim drugim hrvatskim prostorima.

²⁰ Pišući o kategorijama koje čine identitet u najširem smislu, Anthony Smith (1998: 15-16) odmah iza kategorije spola stavlja kategoriju prostora ili teritorija.

U kontekstu analize romana posebno ćemo se usredotočiti na rodne stereotipe koji su u patrijarhalnim sredinama eksplicitno izraženi. Proučavajući rodne stereotipe Gove i Watt navode da oni ne kreiraju samo način na koji percipiramo druge, već i to kako se ponašamo (Gove i Watt 2004: 53). U tim su okolnostima poželjne i promijene unutar dozvoljenih granica kako bi se kreiralo ponašanje u skladu s očekivanjima društva. Pritom su muževnost i ženstvenost, ističu autori, usvojena stereotipna ponašanja koja su u skladu s uvriježenim i polariziranim identitetima koje grade (Gove i Watt 2004: 52). Uz muško i muževno vezuje se propitivanje hrabrosti ili tjelesne spremne, uloga oca i glave obitelji, pitanje slobode i moći, pokretanje akcije i djelovanje u javnom prostoru. Žensko i ženstveno stereotipno odlikuje majčinski, osjećajno i intuitivno, pasivno, zavisno djelovanje, ograničeno na privatnu, obiteljsku sferu.

Kakvi bi muškarci i žene trebali biti, što je muškarac bez brkova i ostale identitetske preokupacije zagorskog naroda u romanu Ante Tomića slijede u analizi djela. U konačnici, poseban će naglasak biti stavljen na pitanje pripovjedača koji uvelike određuje odnos spram stereotipa iskazanih kroz likove i događaje u romanu.

5. Roman *Što je muškarac bez brkova*

Kad je 2000. godine prvi put objavljen roman prvijenac Ante Tomića²¹ *Što je muškarac bez brkova*, učas je postao jedan od najčitanijih domaćih naslova, i u gotovo dva desetljeća doživio čak trinaest izdanja, dramaturgiju već iduće godine po izlasku romana (više Ljubić: 2003.) te vrlo uspješnu ekranizaciju 2005. godine.

Podnaslovljen kao humoristički roman, *Što je muškarac bez brkova* kroz dvadeset jedno kraće poglavlje koje se može promatrati zasebno ili kao dio cjeline, donosi humoristične sličice iz života žitelja Smiljeva, izmišljenog mjesta od dvije tisuće stanovnika negdje u zabitim predjelima Dalmatinske zagore. Naime, poprilično jednostavno uobličena fabula u svakom poglavlju donosi jednu zaokruženu priču koja slikovito opisuje određeni segment života u zagorskoj sredi. U svom kritičkom prikazu romana Zdravko Zima, upravo zbog epizodične organizacije romana u kojoj je izražen piščev britak i tečan novinarsko-spisateljski stil, navodi da je *Što je muškarac bez brkova* dobar primjer *feljtonskog romana* (Zima 2003: 127).

Radnja se odvija u neodređenoj suvremenosti, između blagdana Sv. Antuna Padovanskog, zaštitnika mjesta, i Velike Gospe. Već spomenute osnovne odrednice romana daju okvir razumijevanja ambijenta u koje autor smješta svoje djelo. Izoliranost tog mikrokozmosa, ističe Maša Kolanović, naglašena je upravo cikličnim iznošenjem građe koja identičnim iskazima²² spaja početak i kraj

²¹ Pisac, novinar i scenarist Ante Tomić (1970.) rođen je u Splitu, a djetinjstvo provodi u mjestu Proložac pokraj Imotskog. Diplomirao je filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zadru. Radi kao novinar i kolumnist u *Slobodnoj Dalmaciji* i *Jutarnjem listu*, a osvaja i nagradu HND-a Marija Jurić Zagorka za najbolju reportažu. Među objavljenim radovima nalaze se zbirke priča *Zaboravio sam gdje sam parkirao* (1997.) i *Veliki šoping* (2004.), knjiga drama *Krovna udruga i druga drama* u koautorstvu s Ivicom Ivaniševićem (2005.), knjige feljtona i kolumni *Smotra folklor* (2001.) i *Klasa optimist* (2004.), romane *Što je muškarac bez brkova* (2000.), *Ništa nas ne smije iznenaditi* (2003.) i *Ljubav, struja, voda & telefon* (2005.). Njegovi romani *Što je muškarac bez brkova* i *Ništa nas ne smije iznenaditi* adaptirani su u uspješne filmove (potonji u *Karaulu* (2006.) Rajka Grlića) i kazališne predstave u režiji Aide Bukvić. Tomić je jedan od najčitanijih suvremenih domaćih autora.

²² Prvo poglavlje i epilog romana počinju istim ulomkom: *Divno li je biti u svibnju u Smiljevu.* (Tomić 2006: 5,191)

romana s razlikom da se krajem sugerira *pripovjedno-evolucijska komponenta* (Kolanović 2001: 283) o čemu će više biti riječi u nastavku rada.

Anegdote iz male sredine, podijeljene u kratka i ujednačena poglavlja s poantom, povezuju dva ljubavna zapleta i mnoštvo tipski konstruiranih likova koji su na izravan ili neizravan način s ljubavnim pričama povezani. S jedne strane tu je nemoguća ljubavna priča između mlade i bogate udovice Tatjane i smušenog bivšeg alkoholičara, svećenika don Stipana, a s druge zabranjena romansa između seoskog kvaziintelektualca Stanislava zvanog Linguz i neiskusne Njemice hrvatskog porijekla Julije koja je s ocem Marinkom, hrvatskim gastarbajterom, došla živjeti u očev rodni kraj. Uz spomenute likove tu su još i mladi i muževni general Ivica (don Stipanov brat), zgubidan i alkoholičar Ivić, trgovac Josip koji zbog opsesije meksičkim sapunicama natuca španjolski i traži da ga se zove Miguel, krčmar Markan opčinjen recima crne kronike te mnogi drugi starosjedioci lokalne birtije *Bevanda*.

Fabula koja nastaje oko spomenutih protagonista organizirana je prvenstveno da prikaže mentalitet malog mjesta u Zagori, njihove temeljne karakterne osobine, tradiciju, navike i svjetonazore. Pritom je radnja po mnogim svojim značajkama bliska trivijalnom žanru telenovela, istih onih koje trgovac Josip-Miguel, kao i brojni drugi sumještani revno prate, a potom i komentiraju u slobodno vrijeme, doživljavajući ono što se događa u seriji jednako aktualnim poput zbilje koja ih okružuje. Takvo povezivanje visokog i niskog autoru daje prostor da kroz labavu, trivijalnu i naivu kombinatoriku romana naglasak stavi na elemente opisa atmosfere i navika mještana, u naoko posve ležernom, a zapravo vrlo poentiranom i ironičnom ključu o čemu ćemo detaljnije u nastavku rada.

Tako zaplet filma počiva na mnogim iznenađujućim prevratima, nenadanim otkrićima, *quid pro quo* situacijama i uzburkanim emocijama protagonista (naročito temperamentne Tatjane) gdje se stvara uspjeta paralela između pretjeranih osjećaja meksičkih telenovela i stereotipno temperamentne naravi

stanovnika Zagore. Prema konvencijama spomenutog žanra radnja prigodno završava vjenčanjem dvaju parova, a i neke morfološke značajke teksta bliske su žanru dramskog teksta (mnoštvo dijaloga uz kratke, živopisne i poentirane opise koje je, poput didaskalija u dramskom tekstu, lako vizualizirati. Lucija Ljubić (2003: 193) navodi da takve dramske odrednice roman približavaju pučkom komadu *uz tipološke značajke svojih likova i jezičnu ukorijenjenost u tlo iz kojega niče* (Ljubić 2003: 193) zbog čega je tekst pogodan za kazališnu dramatizaciju, a potom i ekranizaciju.

Govoreći o mentalitetu, navikama i svjetonazorima sredine, značajan dio romana na ustaljenoj relaciji župa-trgovina-birtija počiva na opisivanju svakodnevnih aktivnosti stanovnika Smiljeva što spomenute karakteristike i oprimjeruje.

Uzmimo za primjer ceremoniju pripreme i uživanja janjetine u Smiljevčana kojoj se u romanu u više navrata s posebnom pažnjom pristupa. Jedan od opisa je sljedeći:

Janje na ražnju vjerojatno je najčistiji simbol onoga svirepog i primitivnog patrijarhalnog svijeta što ga nazivaju balkanskim. Pod jedan, nema gastronomskih kerefeka koje bi prikrile činjenicu da je tu okrutno umorena jedna životinja. Dapače, kada se na žaru isuši lubanja i iskolače se ugasle oči ovčjeg mladunca, to se ubojstvo doimlje još jezivijim. Potom, posrijedi je uistinu vrlo primitivna jestvina. Njezini su sastojci samo sol i meso, ništa što nije poznavao i prahistorijski čovjek. (...) Naposljetku, slijedi ono patrijarhalno. Cijeli postupak pripremanja jela, od klanja i deranja životinje do komadanja pečenke, događa se bez žene, a nerijetko je tu vrhovni autoritet upravo najstarija muška glava u kućanstvu.
(Tomić 2006:151)

Ovakvih je živopisnih opisa koji povezuju svakodnevne aktivnosti stanovnika Zagore s čvrsto postavljenom tradicijom u romanu obilje. Eksplicitno izvedena simbolika *janjetine*, dovedena u odnos s brojnim drugim tradicijskim

obilježjima društva poput patrijarhalnog uređenja, stočarke povijesti, ruralne jednostavnosti, izravnosti i nepatvorenosti prijanja uz Smithovo uvodno poimanje etničke zajednice koja dijeli iste mitove, povijest i kulturu na određenom teritoriju.

Upravo na temelju takvih opisa u nastavku ćemo pokušati iščitati mehanizme konstrukcije modernih identiteta koje detektira Dubravka Oraić Tolić. Pritom se jak monološki govor na oštrim binarnim opozicijama između Našeg i Drugog manifestira na više razina. Na prvoj tu je *naše domaće i seosko* naspram *urbanog*, bilo da je riječ o gradskom poput Zagreba ili još češće stranom, njemačkom. Njemačka pritom ima dvostruku ulogu u svijesti stanovnika Zagore. S jedne strane simbolizira materijalni prosperitet koji nije moguće ostvariti u domovini, a s druge donosi set navika i običaja koje Smiljevčani, tumače tuđima i zapadnjačkima. Primjer je groteskna Marinkova priča o inozemnom bogatašu kojeg je mafija otela kako bi od obitelji dobila dio bogatstva u zamjenu za njegov život na što su, prema Marinkovoj priči, bogataševa djeca pustila oca u rukama mafije jer im je više stalo do njihova nasljedstva, nego njegova života. Smiljevčanima koji su slušali tu priču neshvatljiva je *zapadnjačka* navika da više štiju novac od *svetinje* obitelji. Premda ovakva „svjedočanstva“ imaju malo zajedničkog s životom u razvijenijim sredinama, upravo one potiču zazor stanovnika Smiljeva od njih i stoje kao potvrda ispravnosti njihova, tradicionalnog obiteljskog života. Motivi gastarbajterskog iskustva i promjena, koje povezivanje sa zapadnjačkim državama nužno dovode u zatvorenu sredinu Zagore, česta su tema mlađih naraštaja autora, poput ranije spomenutog Mate Matišića.

Opreka između vlastitog i tuđeg manifestira se i na nacionalnoj razini, napose između *hrvatskog* i *srpskog* ili *udbaškog*. Premda je u romanu spretno izbjegnuto diskurs o ratnim zbivanjima devedesetih (osim u slučaju generala Ivica, no taj je iskaz poprilično benigno i uopćen, usmjeren više na njegov napredak u vojsci, a ne sam sukob), čvrsta opozicija *mi* nasuprot *Srba* ili *udbaša* referira se

na ranija razdoblja Titove Jugoslavije kada su Smiljevčani poput Marinka napuštali zemlju zbog neslaganja s ondašnjim režimom. Takav otpor i zazor, premda manje radikalno uočljiv je i u pričama drugih obitelji Zagore. Primjerice za pobožnu obitelj don Stipana i generala Ivica navodi se da je *vazda tinjalo tiho, ali odlučno neprijateljstvo spram režima* i da se *pomno njegovala svakovrsna, netrpeljivost, osobito prema Srbima* (Tomić 2006: 112). Osim toga, tu je redikul Stanislav, *agitator Hrvatske najčistije stranke prava, marginalne ekstremno desne strančice* (Tomić 2006: 76), kompletno bezopasan i beskoristan kvaziintelektualac, ali ujedno i osviješteni nositelj krajnje desnih nacionalnih vrijednosti.

Treća opreka odvija se na razini tradicionalno i patrijarhalno naspram individualnog i rodno ravnopravnog. Potonje se ponajbolje očitava u odnosu bogate udovice Tatjane naspram drugih žena u selu. Tatjana je nakon iznenadne suprugove smrti na radu u Frankfurtu ostala mlada udovica bez djece, uz povećani iznos životnog osiguranja koje je njen suprug slučajno ugovorio:

I tako je Tatjana, igrom zabune, a na užas svekra, svekrve i dvije zaove postala zbrinuta do smrti, a da iza braka koje je nesretno skončan nije ostalo nijedno dijete. „Nije njoj čovik upa u klak, nego sikira u med“, govorio je narod. Mlada se udovica, međutim, nije mnogo obazirala na gnjev rodbine i osudu sela: drsko je zgrabila svoj milijun i zavidljivcima se iscerila u lice (Tomić 2006: 11).

Pritom je njen iznenadni slobodan status i uloga emancipirane žene došla u opreku s čvrstim obiteljskim vezama patrijarhalnog društva koje takvu slobodu ženi ne pretpostavlja, naročito u kontekstu zajedničkih kućanstava koje dijele u pravilu tri ili četiri generacije obitelji, zavisne o volji najstarijeg muškog ukućana:

Nešto takvo kao nezavisna mlada žena, sveti ideal emancipiranih ženskih revija, potpuno je oprečan smiljevačkom svjetonazoru. Pridjev „nezavisna“, koji se inače neobično cijeni i svečano izgovara kada mu slijedi Država Hrvatska, u svim

drugim situacijama ovdje je gotovo nepoznat, ne upotrebljava se niti se u skladnoj homogenosti sela primjećuje njegov nedostatak (Tomić 2006: 11).

Oraić Tolić pritom tvrdi da nakon razotkrivanja Jugoslavije kao *stereotipne kolonijalne priče* (Oraić Tolić 2006: 42), dio Hrvata vraća imaginariju kroatocentrizma, potisnute nacionalne nostalgije i žudnje za samostalnom državom (Oraić Tolić 2006: 42) što se jasno može iščitati iz ranije spomenutih primjera. Štoviše, područje Zagore u Tomićevu poimanju i prikazu zorno dovodi u suodnos etničko i nacionalno, a nerijetko u toj težnji otvoreno (sa svojevrsnim ponosom čak) poseže za politički, društveno i moralno upitnim nasljeđem fašističke NDH.

U kreaciji i ostvaraju nacionalnog identiteta, utemeljenog na tradicionalnom etničkom, iz romana se mogu iščitati i strategije tvorbe identiteta što ih autorica razlaže u svom članku. U prvom redu *imaginacija*, odnosno zamišljanje nekih ideja o Vlastitome nasuprot Tuđem uočljivo je u iskustvima iz *tuđine* što povratnici poput Marinka prenose svojim sumještanima ili sučeljavanjima iskustava iz prošlosti koje *nacionalno* brane od *režimskog* i *srpskog*. Vrijednosti tradicionalnog obiteljskog života i lokalnih običaja (svetkovina, seoskih radinosti, obiteljske hijerarhije) suprotstavljene su vijestima i glasinama izvan fizičkog i duhovnog prostora Zagore čemu pridonosi i serija novinskih članaka iz crne kronike koje krčmar Markan strasno naglas čita gostima Bevande snobivajući se nad vijestima koje pogađaju neke druge krajeve.

Kada je riječ o *totalizaciji*, zamišljanju slika o sebi i drugima kao apsolutnog jedinstva i cjelovitosti, što je u direktnoj vezi sa Smithovim konceptom tvorbe etničkog identiteta, u romanu je višestruko puta ocrtana i opisana kolektivna svijest smiljevačkog puka koja se manifestira kroz slične životne navike i običaje, načine razmišljanja, a ponajviše zazor od Drugog kojim se potvrđuje pripadnost ostalima. U tom je slučaju dobar primjer status dvaju

lokalnih autsajdera, intelektualnog zgubidana Stanislava i bogate mlade udovice Tatjane²³.

Oba protagonista, premda pripadnici smiljevačkog kraja, nekim svojim karakteristikama odudaraju od većine, zbog čega se većina udružuje u njihovom odbacivanju kako bi zaštitila vrijednosti koje spomenuti pojedinci svojim ponašanjem na neki način dovode u pitanje. Stanislav to čini svojim interesom (nedorečenim, širokim i krnjim, ali ipak postojećim) za misaono i umjetničko izražavanje. Tako pripovjedač za Stanislava navodi da je:

još u Spasiteljevim godinama studirao likovni odgoj, slikao akvarele i u kinjeno naivnoj maniri iz grabovih cjepanica djelao kipove svetaca i seljaka, pa onda pisao haiku poeziju i aforizme, bilježio meteorološke promjene, promatrao ptice i agitirao za Hrvatsku najčistiju stranku prava (Tomić 2006: 75).

U okolini kojoj nije jasan pojam *radne sobe* jer se rad povezuje samo s onim fizičkim, koji se obavlja van kuće, Stanislav je prozvan *Linguzom, lijenom guzicom*, na čije hobije i neimanje pravog zvanja – *bez alata i zanata, neoženjen unatoč odmaklim godinama, na račun udovičke mirovine svoje ojađene matere* (Tomić 2006: 76) – sredina gleda s prezirom i posprdno, odbacujući čak i činjenicu da kad već nije po radnim navikama, Stanislav jest blizak svojim sumještanima po ideološkim i svjetonazorskim pogledima.

Po istom su obrascu Smiljevčani složni u neodobravanju životnih navika Tatjane, zavidni na njenim nezasluženim primanjima, a zgroženim nad njenim (prividnim) slobodarskim, nezavisnim ženskim duhom. Iz perspektive drugih žena, naročito onih njenih godina, udanih i podređenih obiteljskom životu i kućanskim prilikama, Tatjana je oličenje bahatosti i razvrata zbog čega je njena pojava često bila predmetom poruge, odbacivanja i prividnog ignoriranja. Na dvama spomenutim primjerima možemo uočiti i strategiju *diskriminacije*,

²³ U maniri patrijarhalne obiteljske tradicije u romanu se uz lik Tatjane uvijek veže epitet „udovice“ čime se njen identitet opetovano izjednačava s njenim bračnim statusom.

odnosno isključivanje i obespravljanje i ocrnjivanje Drugog kako bi se potvrdilo sebe, svoj identitet, svjetonazor i običaji.

Proces totalizacije usko je vezan uz Smithov koncept nastajanja etničkih zajednica baziranih na istim mitovima o precima, povijesti i kulturi na određenom teritoriju što je u kontekstu ovog romana u više navrata precizno razrađeno. Tomićevo smiljevačko društvo, kao reprezentativna jedinica mentaliteta sredine Dalmatinske zagore, svoje uporište pronalazi u održavanju sjećanja i dosljednom provođenju čvrsto ustaljene društvene paradigme, bazirane na burnoj političkoj i ratnoj prošlosti na koju se muški protagonisti naročito rado pozivaju, običajima tradicijske usmene baštine koji se manifestiraju u svakodnevnom jeziku punom tipičnih provincijalizama, psovki i poslovice, poljoprivrednoj i stočarskoj kulturi (čitavo jedno poglavlje posvećeno je, primjerice, prikazu Smiljevčana u vrijeme sadnje kada svi koji su zaposleni uzimaju bolovanje). Sve zajedno prožeto je čvrstom vjerskom osnovom koja je implementirana u svaki aspekt društva, kako njegovu tradicijsku organizaciju, tako i društvene aktivnosti mještana. Ovakvim se narativom kod gledatelja potvrđuje ideja Zagore kao svojevrsne tradicijske etničke jezgre i uporišne točke društva koje odolijeva promjenama vremena i čuva patrijarhalni društveni poredak. Prema Smithu nacijama je potrebna takva etnička jezgra koja se rekonstruira i reinterpreтира kako bi se udovoljilo trenutnim potrebama društva (Smith 2005: 212). Gledajući kontekst Hrvatske u cjelini, nakon izuzetno domoljubno nastrojenih devedesetih godina dvadesetog stoljeća, početkom dvijetisućitih javljaju se naznake propitivanja dominantne ideologije upravo kroz humoristično-realističan prikaz najtradicionalnijih aspekata zajednice, čega je ovaj roman jedan od prvih i najuspjelijih izdanaka.

S druge pak strane naturalizacija, odnosno proglašavanje određene ideje stvarnom biti zajednice, naroda, klase ili roda, održava se u strogo određenim kategorijama patrijarhalno organiziranog života u kojem su muške i ženske rodne uloge jasno razgraničene, kao i postavljanje primata nad zajedničkim, nasuprot

individualnim koje se proglašava (na)stranim i neprirodnim. Jezgra je društva stoga obitelj, zvanično organizirana prema kršćanskom nauku, a u praksi snažno obojena grubim ruralnim mentalitetom što na koncu rezultira strogim očevima kojima je više stalo do obiteljskog ugleda, nego dobrobiti vlastite djece, jasno određenim kategorijama doličnog i nedoličnog koje inzistiraju na ukalupljivanju i združivanju, a negiraju i osuđuju pojedinačno i drugačije. Naglasak je uvijek na tome *što će selo reći* i kakvi su protagonisti u očima drugih, držeći se zbog potreba javnog mnijenja uloga koje društvo prihvaća i dozvoljava.

Pritom se uspostavlja dominacija spomenutih društveno zadanih vrijednosti koje se kroz razgovore, bilo da je riječ o lokalnim ogovaranjima krišom ili javnim propovijedima, kontroliraju kroz tri glava seoska središta: lokalnu crkvu, birtiju i trgovinu. Te su lokacije mjesto susreta sumješтана, gdje se kroz razgovor prati tko što čini i govori te pritom tako kreira javno mišljenje o pojedincima. Primjerice, upravo se iz lokalne krčme Bevande proširio glas o tome da je don Stipan liječeni alkoholičar.

Na spomenuta centralna mjesta u selu, nadovezuje se i strategija industrijalizacije, odnosno masovne proizvodnje simbola i institucija koje pretvaraju imaginarno u svijet realnog. Tu zadaću u malom mjestu Zagore u prvom redu ima katolički nauk koji nije toliko u službi moralnog ćudoređa pojedinca koliko uspostave reda u društvenoj organizaciji. Bilo da je riječ o primarnoj razini ustroja obiteljskih matrica ili sekundarnih, društvenih aktivnosti koje su redom usko vezane uz proslave vjerskih blagdana i svetaca zaštitnika. Tako se na početku romana slavi zaštitnik Smiljeva sveti Antun Padovanski, a na kraju održava hodočašćenje u Sinj na Veliku Gospu. Više od samog vjerskog aspekta događaja, stanovnicima je važniji onaj društveni. Djeca, navodi pripovjedač, *vole sv. Antu, tog fenomenalnog sveca koji na tratinu preko puta crkve donosi ringišpil i standove s đindama, balone i pištaljke* (Tomić 2006: 30), muškarcima je to razlog da se okupe oko janjetine, a sama procesija prilika je da

se vide stari znanci i pretresu lokalne priče, s noge na nogu za križem, ozbiljno i u pola glasa pripovijedaju se novosti (Tomić 2006: 33). Takav spoj duhovnog i profanog, vjerskih elemenata koje ukorak prate jedinstvene hedonističke naslade, drži u tradicionalnoj stezi mještane Smiljeva.

Analiza koja prethodi ovom paragrafu pokazuje da sadržaj romana u svojim temeljnim sastavnicama odgovara teoriji tvorbe modernih identiteta. Pritom se kroz njihovu analizu opetovano javlja pitanje rodni uloga i njihovo stereotipno oblikovanje u sredini Dalmatinske zagore. Naime, već sam naslov romana u obliku retoričkog pitanja podrazumijeva brkove kao vidljivo i prirođeno muško obilježje kao svojevrsan simbol maskulinog identiteta, snage i muževnosti. Koliko je takav ideal muževnosti ostvaren u djelu, pokazat će daljnja analiza, a u ovom trenutku zaustavit ćemo dvama odnosima u romanu i rodno stereotipnim ulogama koje se uz njih vezuju. S jedne strane tu je romantična veza između Tamare i Stipana, a potom i njegovog brata Ivica, a s druge strane odnos između Marinka i njegove kćeri Julije.

Kao što smo to već više puta u tekstu naznačili, Tatjana se u romanu uglavnom oslovljava *mladom udovicom*, čime se njen identitet izjednačava prvenstveno s bračnim statusom. Time se još više apostrofira nesrazmjer, kako to okolina vidi, njenog karaktera i očekivanja ženstvenosti. Naime, Tatjana ne samo da nije krotka i pasivna žena već takva nije ni u ulozi udovice (što očigledno povećava očekivanja). Štoviše, njena razmetljivost, ekonomska neovisnost, glasnoća, privlačenje pažnje i sloboda stvaraju zazor kod drugih članova zajednice, naročito žena koje ju s prikrajka istovremeno prezirno i požudno gledaju. Njezina pojava zbunjuje ostale članove društva, navikle na jasno definirane uzuse ponašanja žena, pa nepoznato, premda im je privlačno, odbijaju iz straha, ljubomore i neznanja. Ljubavni trokut u kojem se, u suštini nesretna i usamljena Tatjana nalazi s jedne strane ima svećenika Stipana, nesigurnog i pasivnog muškarca kojem antipod predstavlja njegov brat blizanac, general Ivica

– ambiciozan, odvažan i samopouzdan muškarac koji se naspram Tatjane postavlja poput sigurnog lovca. Dvojica muškaraca istovremeno simbolično predstavljaju dva temeljna lica hrvatskog tradicionalnog patrijarhalnog identiteta koje s jedne strane svoje uporište nalazi na vjerskoj, a drugo u vojnoj, ili preciznije braniteljskoj, osnovi. Pritom se naoko kontroverzna želja ljubavnog odnosa sa svećenikom u romanu ublažuje pomirljivim i društveno prihvatljivijim rješenjem u kojem se Tatjana u konačnici zaljubljuje u Stipanov *alter ego*, odlučnijeg i muževnijeg Ivicu čime ne krši temeljna društveno-vjerska načela, već ih u maniri trivijalnih žanrova, vješto zaobilazi. Pritom, don Stipan zbog alkoholizma i požude za Tamarom, premda je u konačnici bolja osoba od svog brata, zbog svoje slabosti na kraju ispašta sam, nezadovoljan, ponovno s pićem u ruci.

Na primjeru Marinka i Julije autor uspješno ocrtava stereotipno poimanje očeva i kćeri u Dalmatinskoj zagori, utemeljeno prije svega na njihovoj rodnoj opoziciji. Marinka i Juliju u romanu upoznajemo prilikom njihova povratka u Marinkov rodni kraj koji je za Juliju kompletna nepoznanica. Ondje joj otac želi pronaći *čestita hrvatskog muža* (Tomić 2006: 34), prestravljen mogućnošću da dobije stranog, njemačkog zeta. Julija je rođena i odrasla u Njemačkoj, a jedini kontakt s ovdašnjim krajem tijekom godina odrastanja bili su samo njen nezainteresirani i kruti otac Marinko i boležljiva majka koja je na koncu preminula. Tome svjedoči i njen iskrivljeni hrvatski u kojem se miješa njemački sa zagorskom štokavskom ikavštinom:

Ja našla Freund... kako se reče... momak! Ja našla momak“, objašnjavala je Julija svećeniku. „Momak – Stanislav! Vi znala Stanislav? Don Stipan kimnu glavom. Ja puno volila Stanislav, aber mein Vater, moj tata buu, on bu popizdila. (Tomić 2006: 97).

Jedino što Julia u tom okružju dobro poznaje jest očeva oštrina i tvrdoća te njegova nezainteresiranost za njen život, interese, želje i navike. Štoviše, Marinka zanima isključivo njen status u društvu, da nauči hrvatski, pronađe muža i usvoji

navike njegovog prirodnog okruženja, a što ona zapravo voli i do čega joj je stalo, nije mu važno. Tako Julija u Njemačkoj odrasta u izolaciji, tiha i mirna, unutar zidova svoje bezlične sobe, bez ikakve poveznice s ocem s kojim živi. Ono što joj ispunjava vrijeme jesu trivijalni ljubavni romani koji u njoj stvaraju set nereálnih životnih očekivanja i iluzija. Pri dolasku u Zagoru tako se zaljubljuje u prvog muškarca koji joj posvećuje imalo pažnje, zgubidana Stanislava, na posvemašnji bijes njenog oca:

Sa svojim osebnim shvaćanjem roditeljstva, gdje je potomku legitimno uskratiti pravo na privatnost, oduzeti mu slobodu odlučivanja pa čak i život, tretirati, u najkraćem, svoje dijete bjednije negoli su naši pećinski praoci tretirali ratne zarobljenike, Marinko je, saznajući da mu se kći viđa s likom koji sriče liriku, gotovo skrenuo pameću od gnjeva. (Tomić 2006: 99)

Pritom Marinko na svoje jedino žensko dijete gleda s žaljenjem što nije muško, jer je najveći ponos patrijarhalnih očeva Zagore – nasljednik. Iz toga proizlazi i njegova nezainteresiranost, nerazumijevanje, hladnoća i isključivost, a zanimanje ne prelazi domenu ugađanja društvenim konvencijama, odnosno, želji da se kći *dobro uda*. Kada dominantnom i posesivnom Marinku dotad pasivna i krotka kći izmakne kontroli, otac čini sve da ju pod svoju stegu stavi. Međutim, kao i u slučaju ljubavnog trokuta, kraj radnje donosi pomirljivo razrješenje. U nenadanom obratu Marinko, tražeći odbjegli kći, strada u automobilskoj nesreći te, pomiren sa smrću kojoj nije bio blizu, shvaća da je kći jedino što ima te pristaje na njen odabir i sreću.

Ovako naoko stabilne konstrukte likova i radnje u romanu potkopava, propituje i demitologizira pripovjedač čija je funkcija od velike važnosti u kontekstu čitavog djela. Tko, kako i što pripovijeda bitna je strategija u seciranju mentaliteta i propitivanja zadanih identitetskih obrazaca u romanu.

6. Pripovjedač u romanu *Što je muškarac bez brkova*

Biti pripovjedača definira kao *glas koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz* (Biti 1997:320). Tako je, navodi Biti, pripovijedanje *disperzivan pojam koji se u raznih teoretičara pojavljuje u raznovrsnim značenjima – modusa, postupka ili čina – ovisno o primarnom odnosu u koji se dovodi* (Biti 1997:318). Genette pritom uvodi pojam *fokalizacije*, odnosno točke gledišta (Genette 1992: 97). Pojednostavljeno, fokalizacija odgovara na pitanje *Koji je to lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu* (Genette 1992: 96). Genette razlikuje *vanjsku fokalizaciju* (radnja se promatra iz perspektive pripovjedača koji nije upućen u misli i percepciju likova, pa promatra likove – izvana), *unutarnja* (radnja se promatra iz perspektive lika) ili *nultu* (odnosi na sveznajućeg pripovjedača koji može imati i vanjsku i unutarnju točku gledišta) (Genette 1992: 99). Uz to, pojmom *dijegeze* (događajni slijed, fabula, priča), navodi Manfred Jahn u svom djelu *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*²⁴ (2017.), Genette dijeli pripovjedače na *homodijegetskog* (pripovjedač je jedan od likova u djelu, a ako pripovjedač kazuje vlastitu priču u kojoj se javlja kao glavni lik riječ je *autodijegetskom* pripovjedaču) i *heterodijegetskog* (pripovjedač nije prisutan kao lik u djelu) (N3.1.5.).

Do samog epiloga roman *Što je muškarac bez brkova* napisan je iz perspektive heterodijegetskog pripovjedača čija se homodijegetska narav otkriva tek u zadnjim stranicama djela. Tako vanjska fokalizacija, koja mjestimično zbog vrlo angažiranog tona pripovjedača gotovo da poprima odlike unutarnje, konačno postaje unutarnjom na kraju romana gdje se pripovjedač otkriva kao jedan od ranije nespominjanih, ali prisutnih likova. Time se razotkriva njegovo subjektivno poimanje likova i okoline, ali i unutrašnja perspektiva naratora koji živi ondje te dobro poznaje likove i okolinu:

²⁴ <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>, 20.6.2019.

Pop ne izdrža taj pogled i okrete glavu, spazi da ga ja gledam. Ja sam vam onaj nosati tamo pod murvom. – Živio, Ante!, nazdravi mi svećenik. – Živio i ti meni, moj Stipane!, kažem. – Nemoj svašta pisat“, upozori me pop. – Neću, obećam mu ja. – Znan ja tebe, kaže don Stipan, a vidiš da je već dobro pijan. – Baraba si ti – reče – svašta ćeš nadrobit, i šta je istina i šta nije (Tomić 2006: 193).

Ovdje se pripovjedač Ante, autorov imenjaka, otkriva kao mjesni kroničar, jedan od Smiljevčana, što se već i ranije u romanu dalo naslutiti. Naime, naracija romana vješto isprepliće same događaje i pripovjedačev komentar ili, indirektnije, ton pripovijedanja, kojim se izriče stav i dobrohotne opaske spram protagonista i njihova običaja.

Njegova se pripadnost u prvom redu može iščitati iz ležernog stila pripovijedanja i komentiranja likova i događaja koji umnogome nalikuju govoru samih protagonista. Izrazi poput loče *pohlepno kao marva, božemiprosti, u Spasiteljevim godinama, lip sprovod, oriđinalština* čine pripovjedačev stil bliskim govoru smiljevačkog puka koji, poput Božićevih Kurlana, odiše kvazi-narodnim jedrim i antieufemičnim jezičnim blagom, poslovicama, poslovicama i psovka (Nije njoj čovik upa u klak, nego sikira u med (Tomić 2006: 11); Ne moreš prdnit i stisnit (Tomić 2006: 73); Jeben li ti majku na uranku (Tomić 2006: 106); Nema njemu bez sikire (Tomić 2006: 74); muškarac bez žene je kao govno na kiši (Tomić 2006: 94)).

Spomenute fraze u pripovjedačevu izrazu redovito nose ironijsko obilježje pa na smijeh čitatelja ne navode same dogodovštine u romanu, već način na koji ih pripovjedač iznosi. U seciranju smiljevačkog mentaliteta pritom se služi unošenjem *realističnih elemenata u ruhu humorističnosti* (Kolanović 2001:282) što je, ističe Kolanović, *kontekst i tkivo cijelog romana, ali i funkcionalni stilski postupak* (Kolanović 2001: 282). Pripovjedačevo posebno oko za detalje poput *sendviča s parizerom, tirolske, bačve za kupus, priručnika Španjolski za početnike* vrlo promišljeno, a potom i duhovito, pridonose oživljavanju autentične

atmosfera, a više od deskriptivne, imaju *komentatorsku narav* (Kolaković 2001: 282) koja istovremeno donosi *benevolentnu perspektivu* (Zima 2003: 125), ali i kritičnu notu koja počiva ispod takve ironijske realističnosti.

Pripovjedačev stav prema događajima najbolje se očitava iz kratkih uvodnika koji prethode radnji svakog poglavlja, a češće od samog sadržaja ističu pripovjedačev ironičan, a time i implicitan sud o nadolazećoj radnji: *Prvo poglavlje gdje se upoznajemo s ovim šarmantnim naseljem, u kojem sretniji uho čačkaju ključem od Mercedesa, a oni manje sretnim crvenim vrškom šibice* (Tomić 2006: 5)

Poigravanje sa stereotipima proizlazi i iz već ranije spomenute narativne matrice romana koja nalikuje telenoveli, čime se pojačava parodija niskog televizijskog žanra sada stavljenog u okvir zagorskog podneblja. Time naivno postavljen zaplet pojačava ionako farsične strategije u seciranju mentaliteta što naglašava, nasuprot melodramatičnog zanosa meksičkih sapunica, grubost i provincijalizam zagorske sredine. Na koncu, sam autor autopoetološki ustanovljuje da *ne pristaje Smiljevčanima tragedija* (Kolanović 2001: 282). Tragedija po antičkom načelu Aristotela opisuje bolje ljude od nas, što Smiljevčani očigledno nisu.

Pri tome, valja istaknuti, pripovjedač likove koji su vazda dijelom blage poruge, promatra sa svojevrsnom toplinom, otkrivajući iza konvencionalnih maski koje nose uglavnom bezazlene i usamljene pojedince. Primjerice, iza maske *Herr Marinka, viđenog člana hrvatske emigrantske zajednice* (Tomić 2006: 34), strogog i bezosjećajnog vlaškog oca i srčanog nacionalista koji se rado razmeće svojom njemačkom imovinom, stoji usamljeni udovac u potrazi za novom partnericom koju nije u stanju pronaći. Tako i kult tradicionalno dominantnog muškarca, onog s brkovima iz naslova djela, tek je tvrda, zagorska maska ispod koje autor pronalazi obične ljude koji se izvan svojih uobičajenih društvenih uloga teško snalaze.

Simptomatično, brkovi iz naslova u romanu se nijednom izriječkom ne spominju. Njihov izostanak još je jedan u nizu postupaka kojim se primarno apostrofira određeno stereotipno obilježje, a potom samim narativnom stvori određeni odmak od istog. Pripovjedač tako suptilno, ali sistemski, propituje i ironizira stereotipne obrasce ponašanja, uvriježenu ideologiju i mentalitet ljudi iz geografski, društveno i kulturno izoliranog prostora, no uvijek s dozom razumijevanja za vlastite likove i njihovu silom prilika ograničenu perspektivu. Kod čitatelja se stvara dojam da takvim postupcima autor namjerno stavlja pod povećalo, uz humorističan filter, određene karakteristike zagorskog puka, bez izraženije namjere da u njih nekim svojim postupkom odlučnije intervenira. Štoviše, prožimanje s trivijalnim elementima telenovele i pučke komedije autoru dozvoljava da ironijski i suptilno promotri čitav niz društvenih stereotipa, a potom sretnim završetkom za sve protagoniste izmakne ozbiljnijoj problematizaciji društvenog uređenja Zagore i roman privede kraju tako da se ispod stereotipno određenih konvencija prostora među Smiljevčanima nađu ljudi s željama i potrebama nalik svima nama.

7. Metodologija analize filma

Prema Robertu Stamu tekst je *otvorena struktura, stalno prerađivana i iznova tumačena u bezgraničnom kontekstu* koji promatramo kroz *stalno mijenjajuće interpretacijske mreže* (Stam 2008: 318), a sva su djela u nekom pogledu *derivativna* (Stam 2008: 402), odnosno uvijek nastaju pod utjecajem drugih djela koje im prethode. U tom smislu i adaptacija²⁵ može biti shvaćena kao jedan od interpretacijskih načina polazišnog teksta. Stam uočava da izvorišni romaneskni predložak predstavlja *gustu informacijsku mrežu* (Stam 2008: 403) koja kod adaptacije prolazi kroz niz kompleksnih postupaka – *selekcije, amplifikacije, konkretizacije, aktualizacije, kritike, ekstrapolacije, popularizacije, reakcentuacije i transkulturacije* – *sukladno protokolima filmskog medija* (Stam 2008:402). Pritom odbacuje kriterij *vjernosti* (usp. Stam 2008: 327-344) kao relevantan u analizi adaptacije, već unosi mjerilo *transfera kreativne energije*²⁶ (Stam 2008: 404).

Na sličnom tragu, no u proširenoj perspektivi Linda Hutcheon u svom djelu *A Theory of Adaptation* (2006.), adaptaciju ne promatra isključivo u kontekstu prijenosa iz književnosti u film, ni iz jednog medija u drugi, nego kroz nastojanje da objasni sam čin adaptacije, primjenjiv na sve medije (Hutcheon 2006: 6). Iz tog polazišta autorica adaptaciju tumači u trostrukom ključu. Prvo kao *formalni entitet ili produkt, odnosno transpoziciju određenoga djela i transkodiranje* (Hutcheon 2006: 7). Transpozicija se pritom odnosi na promjenu medija, okvira ili konteksta (*ista priča iz druge perspektive*), a transkodiranje zaokret u ontologiji (primjerice, iz stvarnog u fikcijsko). Drugo se odnosi na *proces stvaranja jer čin adaptacije uvijek uključuje i (re)interpretaciju i (re)kreaciju* (Hutcheon 2006: 8),

²⁵ Branko Belan pod pojmom adaptacije definira četiri moguća značenja: (1) *postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko*; (2) *postupak preoblikovanja književnog djela u scenarij*; (3) *sam scenarij koji je nastao preoblikovanjem književnog djela*; (4) *samo filmsko djelo nastalo adaptiranjem (Ekranizacija)*. (Filmska enciklopedija, sv. 1., str. 3.).

²⁶ Pod pojmom *kreativne energije* Stam podrazumijeva *specifične dijaloške odgovore, načine čitanja, kritike, interpretiranja i prerade izvornih djela* (Stam 2008:404).

a treće na *proces recepcije* jer je adaptacija *forma intertekstualnosti: adaptacije doživljavamo kao palimpsest kroz naše pamćenje drugih djela koja rezoniraju kroz ponavljanje s varijacijama* (Hutcheon 2006: 8). Kao primjer autorica navodi filmsku adaptaciju *Resident Evil* koju neće jednako doživjeti gledatelji koji su igrali video igru i oni koji nisu (Hutcheon 2006: 8).

U konačnici, Hutcheon adaptaciju definira kao *transpoziciju prepoznatljivoga drugoga djela ili djelâ* (Hutcheon 2006: 8). Proces adaptiranja, u našem slučaju romana u film, uključuje, uz ostale nužne promjene iz literarnog medija u filmski, komunikaciju dvaju djela na razini idejne komponente i nadogradnje priče koja u romanu posve zavisi o pripovjedaču čija je narav u filmskom mediju poprilično složena. Navodi da je adaptacija *ponavljanje, no ne i replikacija* (Hutcheon 2006: 7) jer adaptacija podrazumijeva *prilagodbu i promijene* (Hutcheon 2006: 7) koje ovise o zakonitostima određenog medija. Pritom se adaptacija može proučavati kao autonomno djelo, ali i u odnosu na djelo prema kojem je nastala.

Budući da je uloga pripovjedača u romanu *Što je muškarac bez brkova* važna za razumijevanje idejne razine djela, kako bismo ustanovili na koji način filmska adaptacija gradi taj sloj, razmotrit ćemo pitanje pripovjedača u filmskom mediju. Robert Stam u svom radu *Teorija i praksa filmske ekranizacije* (prema prijevodu Željka Uvanovića iz 2008. godine) navodi da *film kao pripovjedač nije osoba (redatelj) ili lik u fikciji, nego apstraktna instanca ili nadređeni čimbenik koji regulira gledateljevo znanje* (Stam 2008: 374). Tako film usložnjava književnu naraciju uz dva paralelna i isprepletana oblika naracije – *verbalnu, bilo putem off-komentara i/ili govora likova i sposobnost filma da pokaže svijet i njegove sadržaje mimo off-komentara i naracije likova* (Stam 2008: 373-374). Pritom je u filmskom mediju neodrživa teza o *narcističkom* pripovjedaču u književno-teorijskom smislu te riječi zbog *višeslojne, multikodne prirode filma* (Stam 2008: 382). Ona uključuje sve karakteristike filmskog jezika koji oblikuju

narativni ton filma: fotografiju, montažu, scenografiju, glumu, glazbu, kostimografiju i sve ostale elemente koje književno djelo ne posjeduje.

U tom se smislu nadovezuje teza Manfreda Jahna iz djela *A Guide on Narratological Film Analysis* (2003.)²⁷ da bi prije svega bilo potrebno identificirati izvore i kanale putem kojih gledatelj preko filma dobiva obilje informacija jer bi se tako ustanovilo na koji način nastaje cjelokupna filmska kompozicija (F4.1.1.) Autor pritom stvara termin *filmic composition device* kao *primarnu narativnu instanciju* koja okuplja cjelokupni kinematografski aparat²⁸ (F4.1.2.) FCD je *teorijsko sredstvo koje stoji iza filmske organizacije i raspoređivanja* (F4.1.2.) na način da *odabire što mu je potrebno iz različitih izvora informacija te oblikuje, montira i komponira tu informaciju za pripovijedanje filmske priče* (F4.1.2). Film, pojednostavljeno, prikazuje ono što je FCD *oblikovao da vidimo* (F4.1.2). Jahn tako obliku tri hijerarhijski posložene razine među kojima je najviša, ujedno i ona sveobuhvatna – FCD. Najmanja u nizu su sami likovi koji govore, a zatim slijedi potencijalno uključen pripovjedač putem *off*-komentara. Niže pozicionirane razine pritom nisu svjesne postojanja ovih viših (F4.1.4.). Budući da u adaptaciji *Što je muškarac bez brkova* nema eksplicitno uključenog pripovjedača, drugog u hijerarhiji po Jahnu, u nastavku ćemo razmotriti kako sami likovi i sve ostalo što FCD podrazumijeva konstruiraju i posreduju specifičan prostor Dalmatinske zagore.

²⁷ <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>, 20.6.2019

²⁸ Film je, navodi Jahn, suradnički proizvod (F1.3) i u tom smislu ne treba se samog redatelja promatrati kao kreatora filma. Tu su i autor originalne priče ako je riječ o adaptaciji, scenarist, direktor fotografije, direktor zvuka, kompozitor, glumci i još mnogo pojedinaca koji sudjeluju u produkciji filma i vlastitim .

8. Film *Što je muškarac bez brkova*

Što je muškarac bez brkova premijerno se prikazao 2005. godine na Pulskom filmskom festivalu. Nastao je u produkciji FIZ-a, Hrvatske radiotelevizije, Vizije i Hrvatskog filmskog saveza, a režiju potpisuje Hrvoje Hribar. Za scenarij su zaduženi sam autor romana Ante Tomić, Ivica Ivanišević i Renato Baretić. U glavnim se ulogama javljaju Zrinka Cvitešić, Leon Lučev, Ivo Gregurević, Bojan Navojec i Jelena Lopatić. Direktor je fotografije Silvio Jesenković, montažu potpisuje Ivana Fumić, scenografiju Tanja Lacko, a glazbu Tamara Obrovac.

Premda gledanost filma ima male ili nikakve veze s njegovom kvalitetom, kada je o hrvatskom filmu riječ, širok prijem kod publike rijetka je osobina kojom se može pohvaliti izrazito malen broj djela. U tom se odabranom društvu nalazi i film *Što je muškarac bez brkova* (2005.) u režiji Hrvoja Hribara, adaptacija istoimenog bestslera popularnog pisca i novinara Ante Tomića. Premda nije riječ o garanciji uspjeha, Hribar – ranije poznat po dvama lošije primljenim filmovima *Hrvatske katedrale* (1992.) i *Puška za uspavlivanje* (1997.) – ovom je prilikom odabrao provjeren i izrazito uspješan predložak koji je u međuvremenu već dobio i svoju kazališnu adaptaciju, a i od strane kritike više puta je procijenjen pogodnim za adaptaciju (usp. Ljubić 2003, Kolanović 2001).

U kritičkoj analizi filma Mima Simić navodi da ovdje riječ o populističkoj tendenciji redatelja da u jednom filmu obuhvati različite ukuse publike i jednu, za hrvatsku publiku ključnu ideologiju – patrijarhat – na ublažen proeuropski²⁹ način (Simić 2012: 220). Nadovezujući se na tezu Simić, a u skladu s ranijom analizom romana, evidentno je da područje Zagore u svom zatvorenom sustavu čuva mnoge

²⁹ U proeuropskom društvu koje Hrvatska slijedi od turbulentnih 90-ih, patrijarhat se polako povlači i prilagođava novim, *civiliziranim* okolnostima (Simić 2012: 220). Suvremena Europa pod utjecajem razvoja rodni i feminističkih diskurza uz paralelan razvoj socijalne i ekonomske stabilnosti sve više pažnje posvećuje izjednačavanju vrijednosti i mogućnosti tradicionalno muških i ženskih uloga.

tradicionalne društvene obrasce koji nisu podjednako zastupljeni u drugim dijelovima države, no činjenica jest da tranzicijsko razdoblje u kojem se hrvatsko društvo u cjelini nalazi i dalje baštini mnoge poveznice s patrijarhalnim nasljeđem koje je i dalje koncentrirano u zatvorenom području Zagore. Bilo da je riječ o otporu od istog ili njegovu zadržavanju, konzervativno poimanje društva utemeljeno na vjerskim, patrijarhalnim vrijednostima i zaziranju od Drugih, tema je koja se čini naoko neiscrpnom u suvremenom javnom diskursu ovog područja.

U tom je kontekstu objašnjiv interes javnosti za adaptaciju romana *Što je muškarac bez brkova*. U kakvom su odnosu dva djela i donosi li podjednako uspješna i hvaljena ekranizacija određene novine u razmatranju stereotipnih nacionalnih i etničkih obilježja Zagore, analizirat ćemo u nastavku rada.

U skladu s prvom teorijskom postavkom adaptacije kao formalnog entiteta ili produkta Linde Hutcheon za početak ćemo razmotriti kako je (u odnosu na roman) organiziran fabularni narativ filma te koje to posljedice na idejnu razinu djela ima. Budući da filmske adaptacije zbog fizičkog ograničenja trajanja, u ovom filmu na 110 minuta, ne mogu obuhvatiti razvedenu radnju romana, a u slučaju vlastitih idejnih preokupacija i ne trebaju, i ovom prilikom došlo je do značajnijih izmjena u radnji. Za razliku od romana kojem osnovna fabularna nit služi kao potka za prikaz običaja i mentaliteta stanovnika malog zagorskog mjesta, film u središte razmatranja stavlja glavne likove romana, njihov razvoj i međusobne odnose. Pritom se mijenja i pripovjedačka perspektiva koja u romanu prelazi od heterodijegetskog pripovjedača koji se u konačnici otkriva homodijegetskim. U filmu takve funkcije, uglavnom zbog zakonitosti filmskog medija, nema, već je za naraciju odgovoran Jahnov *filmic composition device*. Kako FCD oblikuje propitivanje mentaliteta i humorističan ton, za što je u predlošku uglavnom zadužen pripovjedač, analizirat ćemo u nastavku rada. Premda glavni likove, uz manje izmjene, imaju čvrsto uporište u pisanome predlošku, radnja doživljava značajnije izmjene.

U središtu zbivanja nalazi se mlada udovica Tatjana (Zrinka Cvitešić) i njena ljubav prema svećeniku Stipanu (Leon Lučev), a radnja započinje dolaskom turskih poslodavaca njenog pokojnog supruga koji joj u kući gdje se okupilo čitavo mjesto moraju isplatiti štetu za suprugovu smrt na radu u Njemačkoj. Mlada udovica idućeg dana, potresena gubitkom na granici razuma, uskoro daje sve novce za brdo gdje je provela prvu noć sa suprugom. Trinaest mjeseci nakon, naznačuje se u filmu, gledatelji saznaju da je sulud potez bio itekako isplativ jer je država kupila to isto brdo kako bi na tom potezu napravila autocestu zbog čega Tatjana i njena sestra Ljubica (Marija Škaričić) postaju najbogatije u mjestu, kupivši lokalni dućan i birtiju. Tatjana, nakon 13 mjeseci šutnje, priznaje svećeniku svoju ljubav, koju on prvotno odbija, pa prihvaća, no splet nesretnih okolnosti ne dozvoljava da je realiziraju. Istovremeno, pratimo povratak gastarbajtera Marinko (Ivo Gregurević) koji se iz Njemačke vraća kući nakon višegodišnjeg izbivanja s kćeri Julijom (Jelena Lopatić) za koju očeva domovina nije i njena osobna. Marinko pritom razvija interes prema Tatjani, a Julija prema Stanislavu čiji je odnos (i Marinkov prema njima) dosljedan onom u romanu. Dolaskom Stipanovog brata, generala Ivica (isto Leon Lučev), u svećenika razočarana Tatjana spava s Ivicom koji je nakon toga napušta, dok se nesretni Stipan vraća alkoholu zbog čega ga nadbiskup šalje u Afriku na jednogodišnje misije. Opet s odmakom od 13 mjeseci u konačnici saznajemo da je nakon noći s Ivicom Tatjana ostala trudna. Po povratku iz Afrike Stipan krsti njeno i Julijino dijete, a potom napušta svećenički poziv kako bi mogao ostati u vezi s Tatjanom.

U osnovama naznačen tijek radnje kazuje nam da je štošta iz književnog predloška promijenjeno u filmskoj adaptaciji. U najvećoj se to mjeri odnosi na ljubavni trokut između Tatjane, svećenika i generala koji je u filmu daleko eksplicitnije postavljen i razriješen. Oba protagonista pritom vrlo uvjerljivo igra Leon Lučev, vješto nijansirajući između poštenog, nesigurnog, osjećajima i krivnjom rastrganog svećenika Stipana i samopouzdanog, ambicioznog, mačo

muškarca generala Ivica. Osim što ih dijeli uniforma i karakter, vizualno je upečatljiva i činjenica da Stipan nema brkove, a Ivica ih ima što dodatno pridonosi poimanju muževnosti njegova lika. Time Ivica u filmu postaje nositelj stereotipnih muških osobina, dok brat Stipan, kao njegov antipod, izlazi iz tih okvira, čemu je potvrda u konačnici na kraju filma, kada napušta svoju službu, odlučan da život provede uz Tatjanu i svog nećaka.

Kada je o Tatjani u filmu riječ i u tom se slučaju najčešće oslovljava mladom udovicom, a izvedbi Zrinke Cvitešić ona postaje impulzivna, ekonomski neovisna, strastvena i zanosna žena koju društvene dogme (ljubavni odnos sa svećenikom) ne sprječavaju u naumu da ostvari svoj cilj i ostvari ljubav. Čak i po cijenu svog ugleda u mjestu, što joj u jednom trenutku usputno napominje djelatnik benzinske crpke, prebacujući joj da je mjesto bilo puno mirnije dok je trinaest mjeseci šutjela. Pritom veća seksualna sloboda koja je u filmu naznačena naoko nudi perspektivu ženske emancipacije i izjednačavanja s muškim protagonistima. Štoviše, filmska je Tatjana u svojoj odlučnosti i hrabrosti izraženo snažniji lik od njenog odabranika – ona je ta koja prva priznaje ljubav, organizira tajne susrete, plaća *predsjednički apartman* za njihov, na koncu neostvaren, jednodnevni bijeg – no ispod njene prividne neovisnosti nalazi se potreba da, ako to već ne može biti Stipan, u kome drugome pronađe partnera.

Tako već nakon prve noći provedene s Ivicom, Tatjana još posve nepoznatom muškarcu postavlja pitanje *Oš me vinčat?*. Potkopavanje slike samostalnosti Tatjanina lika zbiva se i u nastavku radnje kada, njoj naočigled, dvojica braće pred rastanak zbog nje započinju svađu. Nježniji i zaljubljeni Stipan traži od brata da se, zato što su spavali skupa, oženi Tatjanom što mlađi brat izrijeком odbija odgovarajući *Jebava san i boje pa ih nisan ženija*. Premda je tema razgovora i prisutna uz braću, dotad glasna i odrješita Tatjana sada nema komentara na seksualnu objektivizaciju i odlučivanje o vlastitoj budućnosti. U ključnom trenutku kada se između dvojice muškaraca mogla zauzeti za sebe, ona

ostaje po strani te u konačnici, kako to već biva u patrijarhatu, muški pripadnici društva organiziraju opću sliku. Posrijedi je očito tek privid ili polovično raskrinkavanje stereotipizacije pokornosti i pasivnosti žena, koji u kontekstu filma kroz lik Tatjane nije do kraja izveden. I dok se u romanu u stereotipno ponašanje nije značajnije interveniralo, već isključivo ironično komentiralo, filmska verzija naoko eksplicitnije ulazi u rodnu problematiku, no u konačnici ni sama ne nudi promjenu u suštini i dalje dominantno muškog društva.

Gastarbajter Marinko i u filmskoj je inačici prikazan kao povratnički sin domovine kojem je život u tuđini razvio poseban žar za očuvanje tradicionalnih navada. U tom je smislu kao simbol njegova smiješno zadržtog zagorskog ponosa u film dovitljivo dodan poljski zahod koji mu, nakon desetljeća rada provedenog u Njemačkoj, u dvorištu poveće kuće (s tri kupaonice) nije potreban, no on ga svejednako koristi iz čiste ljubavi prema tradicijskim navikama svoga kraja. No Marinko u filmu osjećajniji je i blaži od hladnog i tvrdog Marinka iz književnog predloška. Premda se njegovo protivljenje vezi Julije i Stanislava odvija gotovo jednakim slijedom iz romana, s jedinom iznimkom u završetku radnje (no s istim ishodom – brakom između dvoje mladih), a neke od najupečatljivijih scena doslovce su prenijete iz književnog predloška³⁰, njegov je lik, poprimio jednu blažu, benevolentniju notu.

Osim toga, iz Marinkovog i Stanislavljevog slučaja u filmu nije vidljivo snažno nacionalno i etničko identificiranje koje se temelji na opoziciji i netrpeljivosti prema Drugima, kao što je to slučaj u romanu. Hribarovi likovi gaje snažne osjećaje prema domovini i svom kraju, a odnos prema onome što je izvan toga svijeta, u kontekstu filma je zanemariv. Dijelom to možemo pripisati

³⁰ U prvom se tu redu odnosi na scenu u kojoj Marinko, nakon što sazna da su Julija i Stanislav u vezi, dolazi k njemu u kućni posjet u trenutku kada se mladi pjesnik brine o svojim ružama. Komičan dijalog koji se temelji na nesrazmjeru dvaju karaktera – jednog čvrsto prizemnog, a drugog poetičnog – dolazi do vrhunca kada Stanislav objašnjava što je haiku poezija i zašto je piše na primjeru vozača koji kupuju japanske automobile. I u književnom izvorniku ta je scena, prožeta dinamičnim dijalogom, imala velik dramatični potencijal pa nije neobično što je u gotovo doslovce vizualiziranom obliku uvrštena u film.

činjenici da je riječ o romantičnoj komediji kojoj je zalihosno uvođenje dodatnih detalja kroz dijalog, nevezan izravno uz temeljnu narativnu potku filma koja je ljubavna, a dijelom i svjesnoj odluci redatelja da prisutnost Drugog u filmu svede na minimum i tako izbjegne moguće kontroverzno društveno pitanje. Simić pritom navodi da je ova filmska, novija verzija patrijarhata blaža od one stare (u kojoj se Tatjana udaje za generala), no da je ideološka promjena u suštini samo *kozmetičke naravi* (Simić 2012: 223). Stoga filmska adaptacija, premda u trenucima eksplicitnija i odvažnija u postupcima likova, u konačnici dobiva pomirljivo rješenje koje ne intervenira ozbiljnije u patrijarhalnu koncepciju društva.

Naoko progresivnom kretanju Hribarovih protagonista – naročito Tatjane, Stipana i Marinka, koji od početka do kraja filma doživljavaju svojevrzni preobražaj, popuštajući nametnutu stegu patrijarhalnih vrijednosti (Stipan napušta svećeništvo, Tatjana dočeka Stipana, Marinko prihvaća Stanislava) – pridonosi izmijenjena vremenska organizacija filma naspram romana. Izvorno djelo oblikovano je tako da prvo poglavlje i epilog započinju jednakim uvodnim paragrafom opisivanja Smiljeva što čitatelju naznačuje da se, unatoč događajima kojima je svjedočio, ništa posebno nije promijenilo u toj zagorskoj sredini, a da se potencijalno ni ne može promijeniti. Takvo cikličko poimanje vremena suprotstavljeno je onom filmskom. Naime, film je podijeljen u tri dijela, s naznačenim razmakom od trinaest mjeseci među njima. Izmijenjenom koncepcijom vremena, u ovom slučaju linearnom i progresivnom, naglašava se njegov protok i pojačava dojam promjena koje se unutar toga zbivaju, u likovima i oko njih samih. Spomenuto možemo povezati s redateljevom nakanom da parcijalno sprovede ublažavanje pojedinih tradicijskih obilježja prostora, dok Tomičevo književno oblikovanje upućuje da prostora za promjene u kontekstu Zagore nema.

9. Etnička atmosfera filmske adaptacije

Proces stvaranja kod Hutcheon istodobno je povezan s *(re)interpretacijom* i *(re)kreacijom* (Hutcheon 2006: 8) jer adaptator prvenstveno mora protumačiti, odnosno interpretirati polazišni tekst koji je odabrao, a potom ga iznova rekreirati (Hutcheon 2006:18). Dakle, ne možemo govoriti pukom kopiranjem sadržaja. Pritom razlog odabira određenog teksta, prema Hutcheon, leži u težnji da se ospori ili oda počast estetskim ili političkim vrijednostima polazišnog teksta (Hutcheon 2006: 20). U našem slučaju, potonje možemo dovesti u vezu s uspjehom predloška, ali i drugačijom perspektivom koju nudi u analizi prostora i mentaliteta koji, vidjeli smo u uvodnom presjeku stvaralaštva, zanima mnoge domaće autore, književnike i filmaše.

Kako bismo ustanovili što se u adaptaciji odnosi na proces stvaranja odnosno kojim sredstvima i kako redatelj kreira djelo koje nije puki čin doslovnog prijenosa sadržaja iz jednog medija u drugi, poslužit ćemo se teorijom vizualnih konstrukata koji pridonose kreaciji nacionalnog identiteta, naročito u sklopu audiovizualne umjetnosti. Zanimajući se ne samo za film, već vizualne umjetnosti uopće, Anthony Smith dolazi do zaključka da se nacionalni identitet vizualno može konstruirati na dvije razine – kroz *nacionalni heroizam* (Smith 2005: 44) i oblikovanje *etničke atmosfere* (Smith 2005: 46) .

U kontekstu ovog rada posebno je zanimljiv način stvaranja *etničke atmosfere* koja se, prema Smithu, kreira, među ostalim, prema reprezentaciji *etnokrajolika* i posebnosti *naroda* (Smith 2005: 46). Kod etnokrajolika teritorij održava posebnu etničku zajednicu koja živi na tom području, a sastoji se od zajedničkih događaja, običaja i tradicija koji svoje uporište pronalaze u prostoru, zbog čega određeno *područje pripada narodu na način na koji narod pripada tom prostoru – stvarajući nasljeđe domovine* (Smith 2005: 45). Takav koncept etnokrajolika u audiovizualnom se mediju može kreirati specifičnom

scenografijom, kostimografijom, glazbom, jezikom, prikazima kolektiva koji odražavaju i evociraju razne *etničke elemente – mitove, simbole, tradicije i uspomene – u formaciji nacija i kreiranju nacionalnog identiteta* (Smith 2005: 52). Takav *naturalistički način izraza* (Smith 2005: 41) stvara dojam autentičnosti i prepoznavanje portreta nacionalnog identiteta kod gledatelja.

U kontekstu filmske analize i usporedbe s književnim djelom poseban naglasak stavljamo na koncept oblikovanja etničke atmosfere jer upravo segmenti koje ona pretpostavlja svojevrsan su nadomjestak za funkciju koju je pripovjedač imao u romanu. Pritom nemamo na umu cjelokupni koncept *filmic composition device* koji prema Jahnu korespondira ulozi pripovjedača u književnom djelu, već one njegove dijelove koji odgovaraju pripovjedačevu načinu očuđenja, ironizacije i problematizacije podneblja.

Naime, premda film ne posvećuje toliko pažnje direktnom uprizorenju kolektivne atmosfere prostora (kao što to roman čini kroz digresije o običajima, navikama, tradiciji), ti se elementi postojano provlače kroz radnju, gradeći ambijent i atmosferu postepeno i uvjerljivo. Elementi koje ćemo u nastavku analizirati, a pridonose kreiranju etničke atmosfere jesu glumačke izvedbe govornih dijelova, prikaz prostora, filmska glazba i prikaz kolektiva.

Hrvatskom se filmu devedesetih i ranih dvije tisućitih često zamjerala glumačka statičnost i korištenje strogo standardnog jezika kakav se nije mogao čuti u svakodnevnoj komunikaciji što je uglavnom rezultiralo drvenim i neuvjerljivim ulogama i scenama koje su odbijale i publiku i kritiku (Jušić 2012: 169). Jedan od otklona tog pristupa među prvima je uspješnije proveo Hrvoje Hribar filmom *Što je muškarac bez brkova*. Scenarij koji su napisali Ante Tomić, Ivica Ivanišević i Renato Baretić zadržao je sve prepoznatljive osobine zagorske štokavske ikavice, prepun sirovih riječi, psovki i provincijalizama. *Pa nije Berlin Tokio da ne moš' auto u cugu dopeljat!*, kaže Marinko Juliji nakon što ona zaspe po dolasku u Zagoru, a zatim Stanislavu, nakon što sazna da su on i Julija u vezi:

Mater ti tvoju bezobraznu! Srce me boli kad vidin kako mi dite upropaštavaš, idiote jedan! Jezik priproste svakodnevice, stvaran i narodu blizak, tako je zaživio u svojoj punini u ovom filmu, ostavljajući dojam autentičnosti i simpatične bliskosti s kojima se gledatelji mogu poistovjetiti. Uigrani dijalozi s pamtljivim frazama (*Gospođice, nemojte se ništa brinit. Sada ste u rukama hrvatske vojske*, kaže pri prvom susretu general Ivica Tatjani) koji mnogo duguju književnom predlošku, seciraju zagorski mentalitet onime što Ivo Škrabalo naziva *zdravim humorom i ironijom spram vlastite gluposti* (Škrabalo 2008: 239). Preciznije, ironija djela počivaju na dobrim glumačkim kreacijama gdje glumci s potpunim uvjerenjem kazuju ono što govore, čak i kada su takve stvari poprilično apsurdne. Primjerice u situaciju kad general Ivica podređenima naručuje *dva kila rebaraca, butić i glavu, da vojni vrh ima šta marendat* ili kada Stanislav, usredotočen i svečan, izrecitira Miljenku svoju haiku pjesmu *U kužinici dime se četir pršuta; Vijenac kobasica*. S druge pak strane, kao element komičnosti, a ujedno autohtono obilježje Zagore, javlja se ganga, tradicijsko pjevanje tog podneblja. Tako Miljenko, uz svog prijatelja, supruga ministrice obrane, uz pršut kao predjelo zdušno pjeva *Evo mene evo moga noža, bit će danas proparanih koža* ili *Mala moja kupit ću ti Fiću, a Mercedes Anti Pavelića*. Etička upitnost stihova upotpunjena nepatvorenim užitkom njihovih izvođača gledatelja u svojoj paradoksalnosti gledatelja prvotno tjera na smijeh, no u konačnici prikazuje ekstremno nacionalističko obilježje koje s ponosom baštini i ono fašističko.

Govoreći o prostornom aspektu, film iskorištava vizuale surovog krškog krajolika gdje se radnja zbiva, kao i tipičan izgled zagorskih kuća, velikih i neumjesnih, često i nedovršenih. Kao i u romanu, ključne su lokacije u filmu, mjesto susreta i razmjene informacija, crkva, trgovina i birtija s time da potonju posjećuju isključivo muškarci. U tradicionalnoj sredini lokal je mjesto rezerviran za muškarce, dok žene idu u kućne posjete. Na vjerske manifestacije idu svi. U pokušaju da realizira svoj odnos sa svećenikom, Tatjana odlazi iz Smiljeva na

more, u gradsku sredinu jer se takva vrsta društvenog prijestupa ne može dogoditi u okružju lokalne zajednice.

Pritom je zanimljiv dodatak radnji upravo priča o brdu kojeg je Tatjana kupila, a gdje je potom sagrađena autocesta koja sugerira neumitan dolazak promjena u okolini, no ne onoj zagorskoj. Od autoceste prosperirale su samo Tatjana i njena sestra, a napredak koji spaja neke druge, veće sredine, i dalje ostavlja po strani Zagoru i njene žitelje. Njima je samo do toga da crkva dobije novi zvonik. Time se kreira slika Zagore koja, dok drugi dijelovi zemlje ostvaruju svojevrsan tranzicijski napredak, ostaje postojana u svojoj tradicijskoj zatvorenosti što kod gledatelja stvara dojam nekog neobičnog ruralnog podneblja kakvo drugdje više ne postoji. Tome potpomaže i upečatljiv odabir filmske glazbe u kojem istarska umjetnica Tamara Obrovac donosi prepjev narodne pjesme *Daleko je onaj ko me voli* koji jednako evocira autentičnu tradicijsku narav podneblja, kao i ljubavnu tematiku filma.

Slika kolektiva, koja se neprestano provlači romanom kroz opise raznih tipičnih društvenih događanja poput svetkovina, sezona sadnje i sprovoda, u romanu nema toliko (očiglednog) prostora jer je radnja usredotočena na glavne likove. No premda nije kvantitativno zastupljen, jak osjećaj zajedništva iskazuje se kroz pojedinačne hvalospjeve likova na račun *domovine*, njene *lipote* i *slobode*. Tu je i dovitljivo uvrštena referenca na filmski serijal *Winnetou* koji je dijelom sniman i u Zagori što i dalje stoji na ponos mještanima, pa i mlađima poput Stanislava koji se još tada nisu ni rodili. Upečatljivo, Hribar jedini fizički prizor kolektiva prikazuje u uvodnoj sceni filma, gdje većina mještana, i starih i mladih, ispred Tatjanine kuće čeka odluku o odšteti za smrt njenog pokojnog supruga. Time se odmah u početku naznačuje mjesno zadiranje u tuđu privatnost što sugerira da razina osobnog u manjim, zatvorenim sredinama nije opcija.

Svi navedeni elementi zajednički tvore specifičnu etničku atmosferu djela koja jedinstvenim ambijentom, govorom i običajima kod gledatelja stvara

istodobno prepoznavanje, ali i odmak od viđenog, jer ono u svojim predimenzioniranim razmjerima tradicijskog naoko pripada nekom prošlom vremenu. Pritom je problematika stereotipije u filmu zastupljena poglavito u domoljubnoj komponenti, na nacionalnom i etničkom nivou, te je podržavaju isključivo muški likovi u sentimentalnim izljevima prema zemlji, danima kada su zbog nje živjeli u inozemstvu, isticanjem nacionalnih i vjerskih obilježja (Marinko, primjerice, nosi trenirku sa šahovnicom na leđima).

Snažan utjecaj u identitetskom određenju zajednice pritom ima i Katolička crkva, koja u filmu nije prikazana samo kroz lik posrnulog svećenika, već se u adaptaciji javlja i poprilično tipski lik poduzetnog i ambicioznog biskupa (Ivica Vidović) kojem je na prvom mjestu tradicijska stabilnost zajednice i ulaganje u crkveni inventar kroz predano sakupljanje milodara. Stereotipno ocrtavanje nacionalnih i vjerskih instanci u filmu, čiju pompoznost i pretjeranost protagonisti iznose na ozbiljan, predan i posvećen način, jedan je od najučestalijih načina stvaranja komičnih situacija u filmu. Tako je kreiranje stereotipije i u slučaju adaptacije uglavnom posvećeno naglašavanju i ismijavanju određenih društvenih obrazaca primarno Zagore, a potom i društva koje se u njemu (bar djelomično) ogleda i u cjelini.

Pritom je zanimljivo pitanje rodnih stereotipa koji u adaptaciji nisu zastupljeni u omjeru koji je zamijećen u predlošku. Premda problematika nije do kraja razrađena, kao što smo pokazali na primjeru Tatjaninog lika, u filmu se naznačuje propitivanje rodnih uloga kroz veću ekonomsku i seksualnu slobodu glavne protagonistice. Potonje možemo povezati i s pojavom ministrice obrane (Jelena Miholjević). Naime, kao što to i književni predložak nalaže (ondje se u jednom poglavlju u toj ulozi javlja muškarac), pozicija ministra obrane, vojno uvjetovana, generalno se veže uz muškarce dok je u filmu, pomalo izazovno, uloga dodijeljena ženi. Udana za stereotipno oblikovanog hrvatskog nacionalista (koji umjesto zrakoplov koristi riječ *zrakomlat*), ministrica je ujedno i ljubavnica

generala Ivice, a na kraju, saznajemo, postaje i njegovom suprugom čime u svakom smislu prkosi tradicionalnom poimanju žene u društvu – pozicijom, preljubništvom te na koncu razvodom i preudajom. No u konačnici, i u odnosu ministrice i generala, general je taj koji, premda podređen činom, dominira na privatnoj razini njihova odnosa. Stoga unatoč svojevrsnom otklonu koje ženski likovi pružaju u romanu, dominantno muško okruženje u svakom slučaju pronalazi svoj smiraj i potvrdu te utišano žensko ja.

Promatrajući adaptaciju kao proces recepcije, Hutcheon ističe da je riječ o vrsti intertekstualnosti – *adaptaciju (kao adaptaciju) doživljavamo kao palimpsest kroz sjećanje drugih djela koja odjekuju kroz ponavljanje s varijacijom* (Hutcheon 2006: 8). Riječ je dakle o dijaloškom procesu u kojem primatelj, čitatelj i gledatelj, u ovom slučaju, prosuđuje poznato djelo s novonastalim. Na tome tragu, kada govorimo o procesu recepcije, adaptacija romana *Što je muškarac bez brkova*, umnogome slobodno prilagođena i dograđena, čuva jezgru specifične mješavine humora i očuđenja, a Hribarova uigrana režija i izvrsne glumačke izvedbe funkcioniraju kao komplementarna nadopuna izvorniku, podjednako uvjerljiva u prikazivanju podneblja i stereotipnih ponašanja te jednako odlučna u tome da u problematiku kolektivnog identiteta ne zagrebe preduboko, već da je se predoči te joj se dobro i iskreno nasmije. Tako postavljena idejna matrica, dovoljno intrigantna da ustanovi temeljne identitetske obrasce, a potom na temelju njih zabavi gledatelje, no opet ne pretjerano otvorena da ih značajnije propita, odgovara ukusu šire publike. I u ovom se slučaju možemo vratiti Smithovoj tezi reinterpretacije etničke jezgre kako bi se udovoljilo trenutnim potrebama društva. Kao i književni predložak, film *Što je muškarac bez brkova* stvara svojevrsni otklon od dominantne patrijarhalne i domoljubne društvene paradigme koja se širila poglavito u hrvatskom film devedesetih³¹ (usp. Zvijer 2018: 5-17) do mjere

³¹ U tom kontekstu možemo spomenuti filmove poput *Gospe* (1994.) Jakova Sedlara, *Vukovar se vraća kući* (1994.) Branka Schmidta, *Dubrovački suton* (1999.) Željka Senečića, *Cijena života* (1994.) Bogdana Žižića, *Bogorodice* (1999.) Nevena Hitreca i brojni drugi.

zasićenja. Tako se ono domoljubno i patrijarhalno, što je u dotadašnjoj filmskoj tradiciji prikazivano u uzvišenom tonu prepunog patosa, kod Hribara spušta na razinu prosječnosti i svakodnevice čije je strogo nacionalno i etničko određenje podvrgnuto humorističnom očištu.

10. Zaključak

Pitanje kolektivnog identiteta, naročito u kontekstu etničke skupine ili nacije, na našim se prostorima u javnom diskursu nameće izrazito bitnim. Kao referentna točka čvrstog uporišta nacionalnih i tradicijskih obrazaca koji počivaju na patrijarhatu, svojevrsnom temelju našeg društva, u umjetnosti se često uzima podneblje Dalmatinske zagore iz kojeg je iznjedrio niz stereotipnih prikaza sredine, mentaliteta i tradicijskih običaja. U tom smo kontekstu, za razmatranje kreiranja nacionalnog i etničkog identiteta, u ovom radu uzeli roman *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića i istoimenu filmsku adaptaciju Hrvoja Hribara. Oba su se autora pritom pokazala vrsnim promatračima spomenutog podneblja te su kroz jednostavnu narativnu potku romantične priče na duhovit i ironičan način ocrnali mnoga stereotipna obilježja koja su konstruirana uz područje Zagore. Pritom je kod Tomića u kreiranju kolektivnog identiteta male zajednice u Zagori eksplicitnije izražen zazor od Drugoga u opreci s kojim se potvrđuje opstojnost i opravdanost postojanja zajednice.

S druge strane Hribar uvodi pomake u poimanju rodni uloga i pitanja patrijarhata kroz ostvarenje većih sloboda glavnih likova, no u konačnici muška perspektiva i zaključna riječ ipak ostaje dominantnom. Spomenuto možemo protumačiti pomalo populističkim namjerama da udovolji ukusima šire publike, liberalnije i konzervativnije. I dok je za oblikovanje atmosfere i komičnog tona koji na ironičan način očuđuje stereotipe u romanu zaslužan pripovjedač, za postizanje istog dojma redatelj se koristi zbirom vizualnih (scenografija, kostimografija) i auditivnih elemenata (filmska glazba, narodno pjevanje, autentičan govor likova) filma koji imaju takav učinak. Pritom su oba autora vrlo uspješna u naumu da postave dijagnozu zagorskog društva, na duhovit i upečatljiv način, što predstavlja dobrodošlo osvježenje nakon desetljeća stvaranja domoljubnih filmova zaduženih za širenje nacionalnog i etničkog patosa. No kod

obojuce autora bavljenje stereotipima ostaje na razini prepoznavanja i pronicljivog izrugivanja.

Nameće se zaključak da se zagorsko podneblje opravdano uzima kao referentna točka u proučavanju temeljnih vrijednosti hrvatskog društva, no da u izvorišnom romanu i filmskoj adaptaciji ne postoji izraženija namjera da na ozbiljniji način prodrmaju u suštini stroge norme i distinkcije, što sudeći prema uspjehu romana i filma odgovara generalnom ukusu šire publike.

Sažetak

Diplomski rad obuhvaća analizu romana *Što je muškarac bez brkova* (2000.) Ante Tomića i istoimenu filmsku adaptaciju romana u režiji Hrvoja Hribara iz 2005. godine. U analizi se naglasak nalazi na pitanju konstruiranja specifičnog kolektivnog identiteta Dalmatinske zagore, nacionalnog i etničkog, prema teoretskim pretpostavkama Anthonyja Smitha i Benedicta Andresona te tvorbi stereotipa prema tumačenju Dubravke Oraić Tolić. Kao metodološka podloga analize koristi se sedam strategija tvorbe modernih identiteta koje Dubravka Oraić Tolić izlaže i objašnjava u članku *Hrvatski kulturni stereotipi* (2006.) objavljenom u zborniku *Kulturni stereotipi – koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Na temelju tako postavljene metodološke paradigme u nastavku rada slijedi analiza književnog predloška i filmske adaptacije, njihovih sličnosti i razlika prema teorijskim pretpostavkama koje iznosi Linda Hutcheon u svojoj knjizi *Teorija adaptacije* (2006.), s posebnim naglaskom na funkciju pripovjedača u romanu na kojoj počiva niz interpretativnih mogućnosti. U konačnici rad istražuje kako filmska adaptacija oblikuje ideju nacionalnosti preko narativnog i vizualnog nivoa radnje prema Smithovom konceptu *etničke atmosfere*.

Ključne riječi: Dalmatinska zagora, nacionalni identitet, etnički identitet, stereotipi, adaptacija

Summary

The Question of the Collective Identity of the Dalmatian Hinterland
on the Example of Novel and Film *What is a Man Without a Moustache*

The thesis paper presents an analysis of Ante Tomić's novel *What is a Man Without a Moustache* (2000) and its homonymous film adaptation directed by Hrvoje Hribar in 2005. The analysis focuses on creation of the specific collective identity of the Dalmatian Hinterland, both national and ethnic, according to the theoretical assumptions of Anthony Smith and Benedict Anderson, and the creation of stereotypes according to Dubravka Oraić Tolić. Seven strategies for the creation of modern identities created by Dubravka Oraić Tolić in the article *Croatian Cultural Stereotypes* (2006) published in the book *Cultural stereotypes - Concepts of Identity in Central European Literature* are used as the methodological basis of the analysis. Based on that methodological paradigm in the course of the paper follows the analysis of Tomić's novel and its film adaptation, their similarities and differences according to the theoretical assumptions presented by Linda Hutcheon in her book *Theory of Adaptation* (2006), with a special emphasis on the narrator's role that contains many interpretative possibilities of the novel. In the end, the paper explores how film adaptation shapes the idea of nationality through the narrative and visual level of action according to Smith's concept of ethnic atmosphere.

Key words: Dalmatian Hinterland, national identity, ethnic identity, stereotypes, adaptation

Literatura

Izvori:

1. Tomić, Ante (2005) *Što je muškarac bez brkova*, Hena, Zagreb.
2. *Što je muškarac bez brkova*, rež. Hrvoje Hribar (2005), prod. FIZ, Hrvatska radiotelevizija, Vizija, Hrvatski filmski savez, Hrvatska, 110 min.

Literatura:

1. Anderson, B. (1990) *Nacija: zamišljena zajednica: razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Školska knjiga, Zagreb.
2. Biti, V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb.
3. Detoni-Dujmić, D. (1991) *Dinko Šimunović*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb.
4. Dukić, D. (2009) O Imagologiji. U: ur. Dukić D. et al. *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb, str. 5-22.
5. Durić, D. i Vranešić, V. (2012) Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića. *Croatica et Slavica Iadertina*, 8/1 (8), str. 259-276
6. Genette, G. (1992) Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. U: Biti, V., ur., *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, str. 96-115.
7. Gilić, N. (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam international, Zagreb.
8. Gove, J. I Watt. S. (2004) Identity and Gender. U: Woodward, K. ur., *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*, Routledge, London, str. 43-79.
9. Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*, Routhledge, New York.
10. Jahn, M. (2003) A Guide on Narratological Film Analysis. *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department,

University of Cologne, Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>, 20.6.2019.

11. Jahn, M. (2017) *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>, 20.6.2019.
12. Jugović, I. (2004) *Zadovoljstvo rodnim ulogama*. Diplomski rad, Odsjek za psihologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
13. Jušić, H. (2012) Ognjen Sviličić: Sorry for Kung Fu (Oprosti za kung fu, 2004), Armin (2007), U: Crnković, G. P., Vidan, A. ur., *Contrast: Croatian Cinema Today*, HFZ, Zagreb, str. 196-176.
14. Ljubić, L. (2003) Što je muškarac bez brkova – proza i drama. *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*, 7 (13/14), str. 192-195.
15. Ljubić, L. (2004) Propitivanje sela kao mjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 8 (17/18), str. 76-83.
16. Kolanović, M. (2001) Između sapunice i pastorale: Što je muškarac bez brkova. Hena com, Zagreb, 2001 [prikaz]. *Republika*, 57 (11/12), str. 281-283.
17. Matas, M. i Faričić, J. (2011) Zagora – Uvodne napomene i terminološke odrednice. U: Matas, M. i Faričić, J., ur. *Zagora između stočarsko-ratarske tradicije te procesa litoralizacije i globalizacije*, Sveučilište u Zadru, Kulturni sabor Zagore i Ogrank Matice Hrvatske Split, Zadar-Split, str. 45-74.
18. Mrduljaš, S. (2014) Brojnost i vjerska pripadnost stanovništva otočnog, primorskog i zagorskog dijela Dalmacije po popisu iz 1890. godine, *Nova prisutnost*, 12 (3), str. 361-377.
19. Oraić Tolić, D. (2006) Hrvatski kulturni stereotipi. U: Oraić-Tolić, D. i Kulcsár Szabó, E., ur. *Kulturni stereotipi – koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, FF press, Zagreb, str. 29-46.

20. Pavletić, V. (2006) *Kurlanski bijesni čvor: trajni književni domet Mirka Božića*, Matica Hrvatska, Zagreb.
21. Penjak, A. (2010) Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti. *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, 17, str. 103-121.
22. Peričić, H. (2018) Hamlet između bukare i učitelja. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 44 (1), str. 271-287.
23. Peterlić, A, ur. (1986) *Filmska enciklopedija, svezak 1*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
24. Smith, A. (2005) *The Ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford.
25. Smith, A. (2000) *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity u Cinema and Nation*, Routhledge, London.
26. Stam, R. (2008) Teorija i praksa filmske ekranizacije. U: Uvanović, Ž., ur., *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, str. 279-405.
27. Simić, M. (2012) Hrvoje Hribar: What is a Man Without a Mustache? (Što je muškarac bez brkova?, 2005). U: Crnković, G. P., Vidan, A. ur., *Contrast: Croatian Cinema Today*, HFZ, Zagreb, str. 220-224.
28. Šicel, M. (2005) *Mirko Božić 1919.-1995.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
29. Šimunović, Ivo (2011) Naselja Zagore između planinske, dolinske i obalne ekonomije. U: Faričić, J., Matas M., ur., *Zagora između stočarsko-ratarske tradicije te procesa litoralizacije i globalizacije*, Sveučilište u Zadru, Kulturni sabor Zagore i Ogrank Matice Hrvatske Split, Zadar-Split, str. 75-81.
30. Škrabalo, I. (2008) *Hrvatska filmska povijest UKRATKO (1986-2006)*, VBZ, Zagreb.
31. Zima, Z. (2003) *Prikazi, prikaze – kritike i eseji*, Konzor, Zagreb.

32. Zvijer, N. (2018) Nacionalni identitet u filmskoj perspektivi – primer nekoliko hrvatskih filmova iz 1990-ih. U: Gilić, R., ur., *Hrvatski filmski ljetopis*, 95, str. 5-17.

Mrežni izvori:

1. Filmska enciklopedija – *Vlak bez voznog reda*:
<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2007>, 4.7.2019.
2. Filmska enciklopedija – *Lisice*: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=945>,
3.7.2019.
3. Hrvatska enciklopedija – Dalmatinska zagora:
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13755>, 5.6.2019.
4. Izdavačka kuća HENA COM: <https://hena-com.hr/knjige/cijena/sto-je-muskarac-bez-brkova>,: 20.6.2019.
5. Jutarnji list: <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/jurica-pavicic-zagreb-ipak-nije-jedini-grad-u-hrvatskoj.-u-nasem-su-filmu-donedavno-postojala-samo-tri-prostora-zagreb-dalmatinska-zagora-i-otoci/5192875/>,
20.6.2019.
6. Mrežna stranica Kina Tuškanac: <http://kinotuskanac.hr/movie/predstava-hamleta-u-mrdusi-donjoj>, 4.7.2019.
7. Slobodna Dalmacija:
<https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/showbizz/clanak/id/194374/vinko-bresan-hitovi-se-dogaaju-a-ne-snimaju-i-predviaju>, 20.6. 2019