

Filmski prostor kao prostor memorije u filmskom modernizmu

Šoban, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:932173>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

TOMISLAV ŠOBAN

FILMSKI PROSTOR KAO PROSTOR
MEMORIJE U FILMSKOM MODERNIZMU

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje igrani film

FILMSKI PROSTOR KAO PROSTOR
MEMORIJE U FILMSKOM MODERNIZMU

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Student: Tomislav Šoban

Zagreb, 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. ARHITEKTONSKO SHVAĆANJE PROSTORA.....	5
3. TEORIJA PROSTORA.....	7
4. FILMSKI PROSTOR.....	9
5. <i>PROŠLE GODINE U MARIENBADU</i> (1961.).....	11
6. FILMSKI MODERNIZAM.....	14
7. <i>PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE</i> (1964./65.).....	16
8. <i>PONEDJELJAK ILI UTORAK</i> (1966.).....	18
9. <i>RONDO</i> (1966.).....	21
10. <i>ŽIVA ISTINA</i> (1972.).....	24
11. <i>TIMON</i> (1973.).....	27
12. ZAKLJUČAK.....	29
13. FILMOGRAFIJA.....	31
14. LITERATURA.....	32

1. UVOD

U ovom radu bavit ćemo se nekima od najvažnijih karakteristika modernističkog filma – filmskim prostorom i vremenom, ali i odnosom tih dviju odrednica prema memoriji protagonista u filmu, kao i njihovim odnosom prema gledatelju koji percipira modernistički film.

Kao jedan od polaznih uvida dobro nam može poslužiti sinteza filmologa Ante Peterlića. „Čak i kad se u filmskoj snimci ne nalazi ništa što je izravno prepoznatljiviji predmet iz zbiljskog svijeta – na primjer samo neka boja koja ispunjava čitavo platno – filmska snimka uvijek svjedoči o prostornom – jer se postiže preko neke veće izmjerljive površine – a kako je za njegovo nastajanje i projiciranje potrebno neko satom izmjerljivo trajanje, uvijek svjedoči o vremenskom. (...) U filmu, međutim, prisustvujemo i prostornim i vremenskim procesima, koji su u međusobnoj vezi, odnosno s vremenom se mijenja fizička kakvoća prostora, a zbivanja u prostoru, istodobno, tvore uvijek drugačiju sliku bivanja prikazivanih bića – upravo kao u svijetu što nas okružuje“ (Peterlić, 2001: 16).

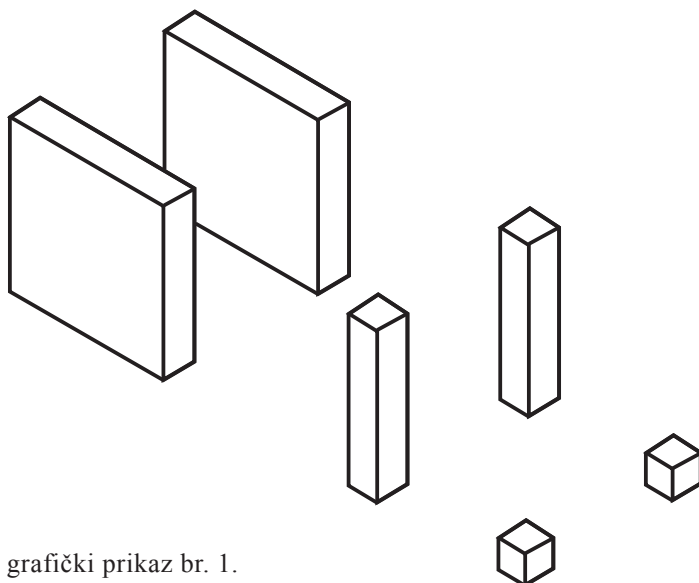
Pojam prostora, baš kao i pojam vremena, često uzimamo zdravo za gotovo, a zapravo je riječ o jednoj od najnedokučivijih filozofskih kategorija. Potrebna su stalna preispitivanja različitih promišljanja prostora jer na njegova poimanja utječu stalne promjene u tehnološkoj, znanstvenoj, političkoj i socijalnoj slici svijeta.

U ovom radu najviše ćemo se baviti filmskim prostorom analizirajući reprezentativne modernističke filmove hrvatske kinematografije, no za početak korisno je obrazložiti različite definicije, kao i različita poimanja prostora. Dakako, pitanjem prostora s podjednakom se pažnjom bave i geografi, umjetnici, povjesničari umjetnosti te kulturolozi. Ipak, jedna od najboljih polaznih točaka u shvaćanju prostora u suvremenom, visoko urbaniziranom svijetu svakako je arhitektonski prostor u kojem se, kao i u veliku broju scena analiziranih u ovome radu, nalaze i kreću likovi modernističkih filmova.

2. ARHITEKTONSKO SHVAĆANJE PROSTORA

Arhitekt Dom Hans van der Laan u knjizi *Arhitektonski prostor* u petnaest lekcija o rasporedu čovjekova životnog prostora spaja arhitektonsku teoriju, filozofiju i psihologiju te preispituje temelje discipline: odnos prirode i arhitekture; odnos prostora, oblika i veličine; odnos unutarnjega i vanjskoga; odnos punoga i praznoga. U svojoj analizi polazi od kuće koja je jedna od prvih stvari potrebnih za opstanak čovjeka u prirodi. Kuća je element koji se pojavljuje između dvaju ekstrema – čovjeka i prirode, no i element koji ih pomiruje te koji omogućuje da se čovjek održi u prirodi (usp. van der Laan, 2012: 10). Naš je iskustveni prostor neizbježno u sukobu s prirodnim prostorom. Prostor koji nam pruža priroda, ističe van der Laan, nalazi se iznad tla te je u cijelosti usmjeren u odnosu na Zemljinu površinu (usp. 2012: 13).¹ Kontrast Zemljine mase i zračnog prostora, koji se dotiču na Zemljinoj površini, osnovno je obilježje toga prostora (usp. ibid.).

Prostor postoji samo zahvaljujući stvarnosti ovojnice koja ga obujmljuje, nastavlja van der Laan, a da bismo izdvojili dio prostora iz sveopćeg prostora, treba nam drugi zid koji se odnosi prema prvome tako da između njih nastane novi prostor (grafički prikaz br. 1.). Osim što svaki zid dijeli sveopći prostor, između zidova niče zaseban prostor i tako se rađa treće arhitektonsko počelo – arhitektonski prostor. (usp. 2012: 18)



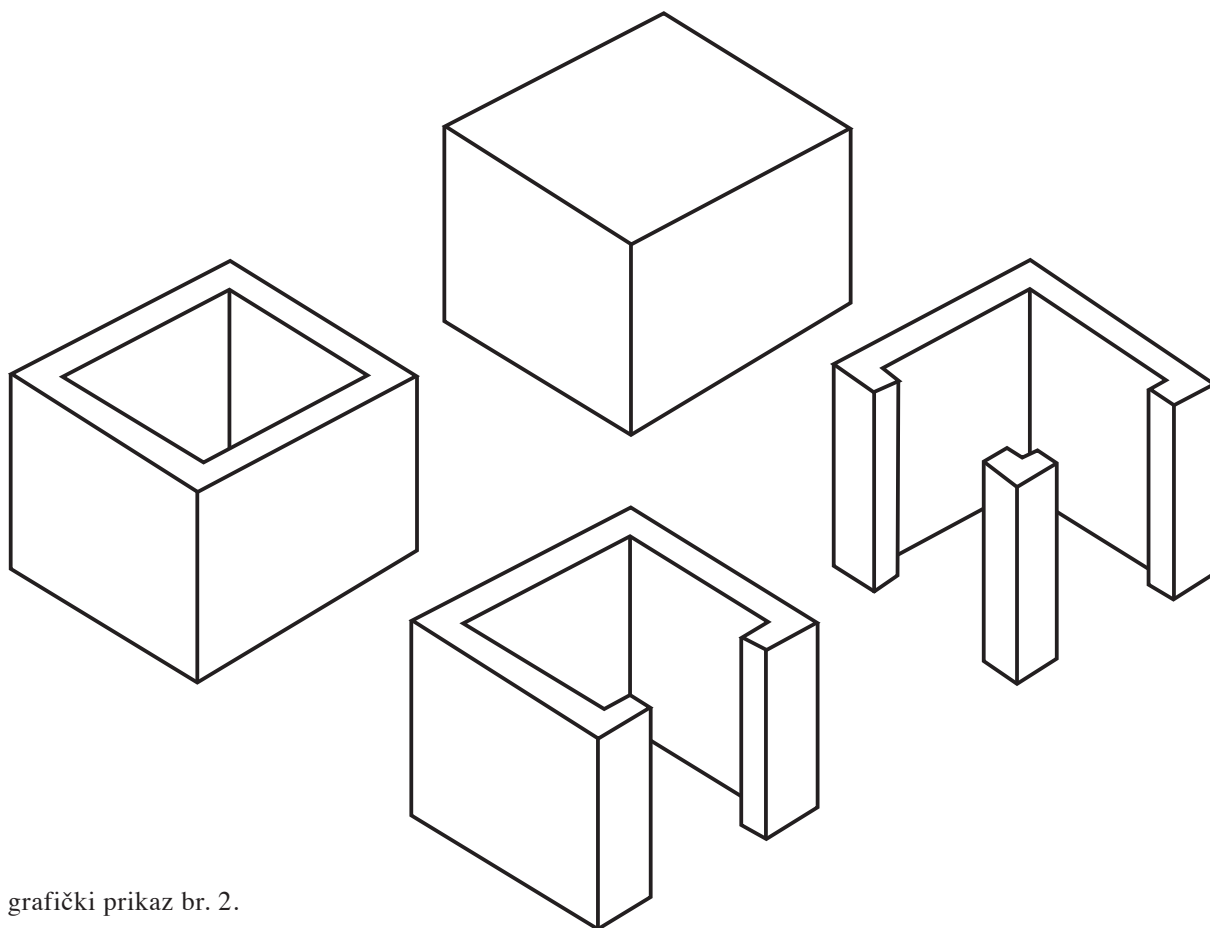
grafički prikaz br. 1.

¹ Povijesno i kulturalno, i podzemni prostor pripada prostoru prirode, primjerice zemunice, ali i razne špilje koje se nalaze dijelom iznad, dijelom ispod Zemljine kore, no i ti prostori funkcioniraju po principu vertikala – zidova i natkrivenih – stropova, samo što se jedni izdubljuju dok se špilje mogu minimalno prilagođavati. Svojim se intelektom i uspravnim držanjem, nastavlja van der Laan, čovjek može odvojiti od tog poretka i živjeti u odnosu na djelić prostora koji mu treba za djelovanje i kretanje (usp. 2012: 13). „Svjestan je prostora oko sebe usred prostora nad zemljom” (ibid.).

„Prostor koji nas okružuje ne približavamo si samo djelovanjem i kretanjem nego i stvaranjem predodžbe o njemu u našem umu. Nismo tek bića pokreta, već i osjeta; povrh toga što možemo djelovati i kretati se od mjesta do mjesta, stječemo dojmove te ih pohranjujemo kao slike koje služe našoj intelektualnoj aktivnosti“ (van der Laan, 2012: 22).

„Te se slike u cijelosti temelje na obliku stvari. Međutim, neograničeni prostor u kojemu se nalazimo nema oblik pa je nevidljiv; postaje vidljiv tek ondje gdje prestaje postojati, u dodiru s masom koja ga obrubljuje“ (ibid.). Kao što s pravom tvrdi van der Laan, masa po prirodi stvari ima vidljiv oblik, a prostor nema. Samo doživljavanje prostora iziskuje otvor, jer prostor u koji ne možemo ući za nas ne postoji (grafički prikaz br. 2.).

Arhitektura počinje tek kada zidovi stoje u uzajamnom odnosu. „Kuća nas, dakle, mora dovesti u intelektualni dodir s kontinuiranom količinom prostornog počela“ (2012: 54). „Ako je svrha kuće prilagođavanje prirodnog prostornog počela, uključujući njegov prostor, oblik i veličinu, našem cjelokupnom postojanju, uključujući fizičko iskustvo, osjetilno opažanje i intelektualni uvid, ne smijemo se zadovoljiti samo arhitektonskim prostorom i arhitektonskim oblikom“ (ibid.). Arhitektura, zaključuje van der Laan, dovršava prirodu kako bi služila cjelini našega ljudskog postojanja.



grafički prikaz br. 2.

3. TEORIJA PROSTORA

„Doživljaj prostora pojedinac postiže pasivno se prepuštajući radu svojih čula, kao i aktivnoj vizualnoj percepciji i, indirektno, obrascu simbolizacije. Za doživljaj prostora najzaslužniji su kinestezija, vid i dodir, dok čula sluha, mirisa i ukusa mogu služiti samo kao njihova dopuna, a ne kao samostalna sredstva prostorne orijentacije“ (Dinić Miljković, 2016: 20). U drugom dijelu knjige *Narativni prostor filma kao slika afekta* autorica analizira filmove Larsa Von Triera, no u prvom dijelu knjige iznosi nekoliko teorija prostora koje je ovdje svrsishodno navesti.

Autorica navodi filozofa Gottfrieda Wilhelma Leibniza koji „tvrdi da prostor sam po sebi nije ni ‘nešto’ ni ‘ništa’ i da je kao takav neprimjetan. Da bi bio zapažen potrebne su kategorije pravca, orijentacije, odnosno prostor mora biti okupiran. Ono što ga okupira je tijelo“ (2016: 14). Nastavlja kako Leibniz razlikuje dvije kvalitete prostora:

- „Apstraktni (euklidovski) koji je mjerljiv, nalazi se u domeni matematičke misli. On je politički, kao produkt nasilja i rata te institucionalan, jer je uspostavljen od strane države. On je instrument dominacije, naizgled homogen, njegov modus operandi je destrukcija (čak i ako može voditi kreaciji). Odnos pojedinca prema apstraktnom prostoru ostvaruje se kroz njegovu društvenu ulogu.
- Konkretni, kao aspekt prostora u okviru kojeg se ispoljavaju manifestacije tijela, kao prostor gesti i kretanja, sjećanja i simbola. Konkretni prostor najviše odgovara našem svakodnevnom doživljaju prostora” (2016: 15).

Dalje Dinić Miljković citira Heideggera, jer on tvrdi da „naša reakcija na prostor nije geometrijska, za razliku od našeg načina apstrahiranja“ (ibid.). Spominje Michela de Certeaua koji pojedincu odriče sposobnost čitanja prostora jer mu nedostaje distanca pogleda. „Pojedinac je duboko utisnut u prostor grada koji ispisuje bez mogućnosti da čita napisano. Kao elementarnu formu iskustvenog doživljaja grada Certeau smatra šetnju” (2016: 17, 18) jer tada akter konstruira priču koja nema ni autora ni promatrača, sastavljenu od putanja i alternacija prostora.

Dinić Miljković dodaje kako mjesto za Certeaua „znači prisustvo odsutnoga, sjećanje na ono na što je nekad na tom mjestu bilo, ali što ne može biti viđeno. Sjećanja su ono što nas vezuje na određena mjesta“ (2016: 18), ali osobna sjećanja određenom kraju daju i

karakter. „Za Edwarda Relpha, predstavnika humanističke geografije, iskustvo mjesta neodvojivo je od njegova identiteta kao kvaliteta koja ga čini posebnim i drugačijim od nekoga drugog mjesta. On se nalazi u oku promatrača kao i u fizičkim karakteristikama mjesta“ (2016: 21).

Autorica nastavlja citirati Relpha koji ističe da je identitet odlika našeg iskustva mjesta. „I nije važan samo identitet tog mjesta, već i poistovjećivanje osobe ili grupe s tim mjestom“ (ibid.) te pritom izdvaja kako možemo doživljavati prostor kao insajderi ili autsajderi. „Termine insajder i autsajder Relph koristi kao ključnu klasifikaciju u proučavanju odnosa pojedinca i mjesta. Pogled iznutra podrazumijeva onoga tko nekom mjestu pripada i sa njim se identificira, dok pogled izvana odgovara distanciranom pogledu putnika“ (ibid.). Dimić Miljković navodi Relphove zaključke prema kojima svaka osoba posjeduje vlastiti sklop emocija, misli, sjećanja, iskustva i mašte. Mi smo, dakle, uvijek u centru našega perceptivnog prostora, što znači – u mjestu. Osim toga, svako mjesto može biti doživljeno na bezbroj potpuno različitih načina.

Namjera ovoga rada nije relativizirati osjećaje i čula prilikom percipiranja različitih prostora, već približiti ili osvijestiti kako se i gledatelj, koji promatra protagonista u filmu, također može poistovjećivanjem staviti u centar promatrana filmskog prostora.

4. FILMSKI PROSTOR

Nakon definiranja arhitekturnih i općih aspekata problematike prostora te percepcije prostora koji nas svakodnevno okružuje, možemo bolje razumjeti temeljne spoznaje o filmskim prostorima općenito, kao i o njihovim ostvarenjima u okviru modernističke poetike. U svojem shvaćanju pojma „filmskog prostora“, Peterlić upozorava na „jedinstvo prostornih svojstava snimljene građe i njihova filmskoga viđenja, na kvalitetu što je film pridaje tom zbiljskom prostoru” (Peterlić, 2001: 197). Prostor je, dakle, povezan s izvan-filmskim kategorijama unatoč medijskom konstruktivizmu svega što se u filmu prikazuje, stoga Peterlić i u svojoj definiciji filma spominje da je „film fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta“ (2001: 36) te pritom objašnjava svaki pojedini pojam te definicije. Ovdje je bitno navesti objašnjenje samog pojma „izvanjski svijet“ prema mrežnom izdanju Hrvatske enciklopedije. „Izvanjski svijet je skupna oznaka za sve stvari izvan vlastitoga tijela i za njihove odnose. U psihološkom smislu, skup svih predmeta (i vlastito tijelo) što ih prostorno-vremenski možemo osjetilima opaziti, za razliku od unutarnjeg svijeta, sadržaja svijesti, vlastitoga ja ili empirijskoga subjekta. Na razlikovanju unutarnjeg i izvanjskoga svijeta temelji se pojam samosvijesti, osobe i osobnosti te svijest o predmetima” (Ravlić, 2020).

„Filmski, naime, instrumenti mogu izravno bilježiti samo ono što pripada domeni fizičkoga, materijalnoga, a to ne znači da se to fizičko ili nematerijalno, kao manifestacija unutrašnjeg, duhovnog, ne može rabiti radi saopćavanja onog skrivenog, za naše današnje znanje fizički i potpuno neodredivog“ (Peterlić, 2001: 37, 38).

Također Peterlić navodi kako „film nikada ne može prikazati ili pokazati čitav svijet, nego uvijek samo neki njegov dio, uvijek manji dio naslućene veće cjeline“ (2001: 197). Okvirom se izvanjski svijet jasno i oštro odjeljuje na svoj vidljivi i nevidljivi dio. Budući da film, prema istom modelu, tumačimo kao sustav znakova, „onda upravo zbog kvaliteta izdvajanja, omeđivanja, okvir djeluje kao jedan od najznačajnijih faktora tvorbe znakotvornog ustrojstva filma“ (2001: 65). Nemogućnost filma da pokaže prostor u svojoj beskrajnosti, usporedna nemogućnost da beskonačno traje, okolnost da film može prikazati uvijek samo manji isječak nekog većeg prostora, smatra Peterlić, pojavljuje se kao posebna vrijednost tog medija (usp. 2001: 200). Iako „film nije u stanju izravno proniknuti u svijet čovjekovih osjećaja i misli“ (2001: 198), film također nije u mogućnosti ostaviti jednak dojam na emocije gledatelja.

Kada tako postavimo stvari, postavlja se pitanje o tome što unutar kadra najviše zaokupljuje gledateljevu pozornost. Peterlić navodi da najveću pozornost, nedvojbeno, privlači ljudsko biće za koje se ta pozornost najčešće i nepokolebljivo vezuje, i to ne samo zbog njegovih karakteristika kao živog bića na vrhuncu evolutivnog razvoja nego zbog publike koja u njemu ponekad traži i sebe, što, shvatljivo, i ne treba posebno naglašavati. Osim živih bića (to se ponajviše odnosi na čovjeka) i pokreta, gledateljevu pažnju posebno će privući bića složene geometrijske organizacije često i zbog toga što svjedoče o čovjeku koji je gotovo uvijek njihov tvorac. Peterlić navodi sljedeći primjer: „Vidimo li u prizoru kuću na proplanku, ma koliko žudili za povratkom u prirodu, najprije će nas ‘privući’ ta kuća“ (2001: 199). „Filmom se stvara privid prisustvovanja poznatome, a time i osjećaj sudjelovanja, često brzo identifikacije s prikazanim svijetom, osobito s njegovim junacima, pa Edgar Morin taj fenomen nazivlje antropokozmomorfizmom – najpopularnije: sva svojstva unosimo u viđeni svijet, a svojstva svijeta u sebe, dakle, istodobna projekcija i identifikacija” (2001: 197).

5. *PROŠLE GODINE U MARIENBADU* (1961.)

S obzirom na to da je filmski modernizam svojim kompleksnim strukturama predstavljao poticaj za nastanak ovog rada, logičnim se činilo model analize pojedinih filmova iz hrvatskoga korpusa uokviriti obradom jednog od najpoznatijih i najkompleksnijih ostvarenja svjetskoga modernističkoga filmskoga kanona. Film koji već u naslovu ima naizgled jasnu prostornu i vremensku kategoriju nudi pregršt interpretacija. Ipak, zahvaljujući preciznoj Peterličevoj analizi u knjizi *Studije o 9 filmova*, moguće je jasnije iščitati slojevitost filma koji svojom originalnošću, neobičnošću i naglašenim estetizmom – odskače i od samih modernističkih filmova. Režirao ga je Alain Resnais prema preciznom scenariju književnika, kasnije i redatelja, Alaina Robbe-Grilleta².

„Film *Prošle godine u Marienbadu* zapravo se sastoji od zapleta kojemu nedostaje rasplet, on u drugoj polovici sugerira dva raspleta, od kojih se kao donekle realan čini tek onaj čija se radnja vezuje za pričanu prošlost, istinitu ili izmaštanu. Jedino što je poznato, što se ni u jednom trenutku ne demantira, jest to da on nju ‘želi’ i da je susret s njom sadržaj koji obuzimlje čitav njegov život“ (Peterlić, 2002: 137). To je tip filma „gdje preostaje višak (ili manjak) značenja te poziva na interpretaciju“ (Šakić, 2016: 64).

Peterlić pojašnjava kako se svakako radi o filmu s nekakvom pričom, no pitanje je s kakvom. U tom je filmu priča doslovno ispričana („akustički“, govorenjem), a ono u vezi čega dvojimo jest pitanje istinitosti određenih događaja. „Svjesni smo da njih ne priča život jer on ne može ništa ispričati, nego čovjek koji pričom želi srediti život; one nisu u svijetu, nego u čovjekovoj svijesti. (...) Marienbad... se stoga može tumačiti i kao film koji među ostalim tematizira i konstrukt koji nazivamo pričom, pa je to zadubljivanje, tematiziranje samoga jezika vlastite umjetnosti jedna od njegovih izrazitih modernističkih odlika“ (Peterlić, 2002: 140).

„Film je dakle i komentar onoga oko čega junak nastoji; autor se od Njega, bilo simultano bilo u sukcesiji, čast distancira, čas s njim identificira, čas mu prepušta pripovjedačko vodstvo. No nepobitno, na taj način i sam autor nastavlja Peterlić kao da postaje lik djela – u skladu s nekim filmskim modernističkim tendencijama“ (2002: 142).

² „Budući da se film *Prošle godine u Marienbadu* smatra eminentno autorskim filmom, važno je spomenuti da nešto od takve njegove aureole pripada i Robbe-Grilletu. On je, naime, napisao vrlo precizan scenarij, kojega se Resnais optimalno pridržavao“ (Peterlić, 2002: 135).

Što je sa samim mjestom navedenim u naslovu? Peterlić primjećuje kako se Marienbad spominje samo u naslovu filma. Sam junak spominje Frederiksbad, i to dvaput, a riječ „Marienbad“ ne spominju ni drugi likovi³, no zašto je onda ta riječ ipak navedena u naslovu? Peterlić u svojem tekstu u kojem analizira *Prošle godine u Marienbadu* također primjećuje da se dobar dio tumača filma nije zaokupljao identifikacijom mjesta radnje dok svi njegovi tumači ipak jesu pisali o vremenu.

Kada se postavi pitanje kada se što događa u filmu, dijalozi navode na pomisao kako se dio radnje zbivao prije, a dio sada, no ubrzo se otkriva da neke situacije, koje se predstavljaju kao prošle, mogu biti i sadašnje. Naš ugledni filmolog dalje nastavlja kako mijene ili nemijene kostima protagonista, unutarjomonološka preklapanja prizora i ponavljanje/variranje nekih događaja dodatno otežavaju utvrđivanje vremenske radnje. Iz razloga što unosi „subjektivno vrijeme, interno vrijeme junakovih misli i doživljavanja, a u tom vremenu nema jasnih omeđenja unutar vremenske protežnosti: sadašnje, prošlo i nužno se prepleću“ (2002: 143).

Nasuprot linearnosti, autor naglašava trajnost vremena. Ključ za navedenu vremensku kategoriju leži u svijesti junaka, a to je jedan od razloga zašto se ovakva vrsta filmova naziva „unutrašnjima“. „Sjećanja nisu kronološka, a pamćenje je podložno greškama, zaboravljanjima, pa i onome što drugi ocjenjuju kao laž“ (2002: 144). Također, navodi se kako bi trebao postojati i budućnosni smjer jer istodobno se sjećamo i anticipiramo. Peterlić postavlja dvije stvari kao budućnosne. Prva je „neizbježnost projekcijskog vremena, vremena po kojem film kao stvar teži dovršavanju“ dok je druga „stvorenje očekivanja koje se izriče verbalno: hoće li protagonist ostvariti svoj cilj, uvjeriti protagonisticu i ostvariti svoj ljubavni san“ (ibid.).

Već smo naglasili problematično mjesto radnje u njezinoj sadašnjosti i njezinoj prošlosti, i to upravo u Marienbadu. Peterlić naknadno naglašava da u slučaju „kada se izgubilo ‘gdje’, izbljedjelo je i ‘kada’ – jer se prostor i vrijeme uzajamno tvore i definiraju“⁴ (2002: 145).

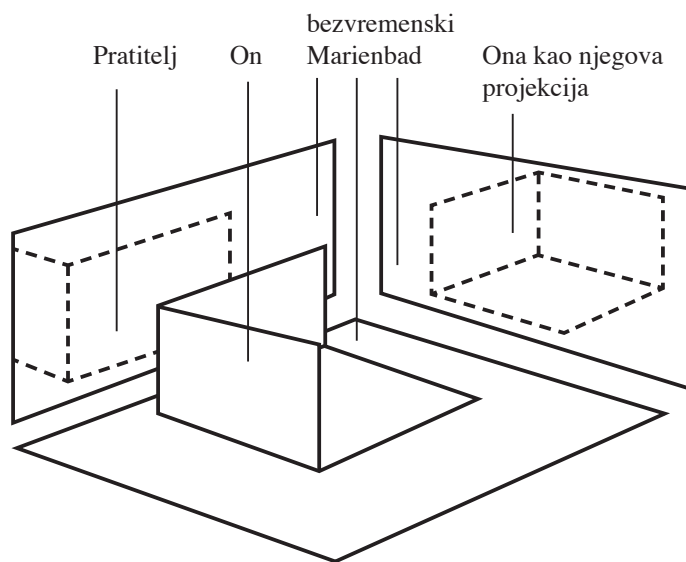
³ „Da bi sve bilo ‘u istom stilu’, film nije snimljen ni u jednom od u njemu samu naznačenih mjesta, nego u Nymphenburgu, Schleissheimu i Bad Amalienburgu.“ (Peterlić, 2002: 142)

⁴ Peterlić u svojoj analizi (2002: 145) spominje da je tvorac jednadžbe njemački matematičar Hermann Minkowski (1864 – 1909). On je utvrdio da se teorija posebne relativnosti, koju je uveo njegov bivši student Albert Einstein, najbolje može shvatiti kao „četverodimenzionalni prostor događaja specijalne teorije relativnosti prostor–vrijeme“ (Ravlić, 2020, pristupljeno 30. 1. 2020.).

Takav Marienbad postao je zatvoren svijet, svijet za sebe. U njemu se uporno snimaju ambijenti koji imaju obilježje trajnosti. Mramorni hodnici, kipovi, tlocrti i fotografije hotela stvaraju ugođaj bezvremenosti, a kada se prikažu lica, protagonisti i statisti, i oni su mirni, „zaleđeni“ poput kipova. Peterlić rezimira „kako se radnja filma mora zbivati u nekom prostoru, a taj marienbadski prostor postaje neki potpuno autonomni ‘bilo gdje’”. Budući da je prostor odrednica vremena, a uz spomenuta vremenska rješenja, i vrijeme ovoga filma teži da se pretvori u ‘bilo kada’. A u takvom prostoru i vremenu može biti neki On“ . (Peterlić, 2002: 146)

Peterlić zaključuje „kako se prostor preobrazio u vrijeme, vrijeme je ono o čemu progovara sjećanje, a sjećanju snagu daje ljubav“ (Peterlić, 2002: 149). Na kraju Peterlić nudi ključ razumijevanja prema kojem ovaj film treba shvatiti kao jedinstven slučaj preplitanja nositelja pripovijedanja, gdje se autor skriva iza eksplicitnog pripovjedača, te upozorava i na to kako se u filmu isprepliću sadašnje i vječno, vanjsko i unutarnje te objekt i subjekt izlaganja.

Navedene prostorne, vremenske i narativne koordinate grafički možemo prikazati ovako:



6. FILMSKI MODERNIZAM

Već iz ogleadne analize Resnaisova (i Robbe-Grilletova) filmskoga klasika, jasno je da bi za potpunije shvaćanje primjera hrvatskoga filmskog modernizma, i njihovih grafičkih reprezentacija, bilo korisno ukratko rekapitulirati temeljne odrednice filmskog modernizma kao povijesne i poetičke umjetničke pojave. Filmski modernizam poetički je koncept, a može se shvatiti i kao stilsko razdoblje. Programatski se javlja, prema sistematizaciji u Filmskom leksikonu, istodobno s francuskim novim valom potkraj 1950-ih (pod krilaticom tzv. politike autora, u kontekstu stvaranja autorskog filma), a počinje dominirati europskim i svjetskim filmom tijekom 1960-ih javljajući se u različitim nacionalnim kinematografijama obično pod nazivom „novi film“ (Kragić, Gilić, 2003). U svojoj knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu* domaći filmolog Tomislav Šakić prenosi glavne odrednice tipologije modernističkih stilova mađarskog filmoga Andrása Bálinta Kovácsa. Kovács je odredio modernizam kao jedan od naturalističkih stilova i kao novovalovski stil ustvrdivši kako je riječ o najraširenijem stilu modernog filma 1960-ih. Kao njegove glavne značajke navodi sljedeće:

- ekstremna fragmentacija priče,
- prevlast verbalnih komentara,
- snimanje na lokacijama u urbanim miljeima,
- autorefleksivnost filmske forme,
- nedramska radnja,
- dokumentaristička kamera.

U tekstu Igora Tretinjaka *Filmski modernizam i multimedijalnost „Timona“ Tomislava Radića* dodatno se pojašnjavaju karakteristike modernističkog filma. U vizualnom i auditivnom sloju modernistički princip čine stanje kamere, zaustavljanje slike na fotografiju, često ispreplitanje glazbe i šumova, ritmiziranje buke ili izostavljanje zvukova. Takvim postupcima modernistički film svraća pozornost gledatelja na proces nastanka filma. U glavnom su fokusu filma pojedinci. Tretinjak također citira Kovácsa te ističe „individue koje su izgubile kontakt sa svijetom“, odnosno koje „teže postati apstraktne jedinice isključene od vlastitog okruženja“ (Tretinjak, 2012: 49). Često su to intelektualci, srednjeg ili višeg staleža društvene ljestvice.

Tipično modernistički elementi jesu autoreferencijalnost i metafilmičnost, odnosno, „‘indiskretna’ nazočnost autora“ (2012: 52). Primjerice, često se zna vidjeti kako kamera prati drugu kameru koja snima nešto povezano s filmom ili pak protagonist pogleda u kameru. Čest je slučaj kada jedan lik, ili i više njih, postaje alter ego redatelja. Još jedna karakteristika tipična za modernistički film jest otvoren kraj, i to kao rezultat „razlomljene“ strukture u kojoj svaki dio više ne svjedoči nužno o cjelini, već zna imati dijelom i autonoman „život“. Može se još napomenuti i to da su izraženi poetika slučajnosti te naturalistički elementi.

Šakić također prenosi i povijesnu razdiobu modernizma koju predlaže Kovács:

- (1) pojava i širenje modernizma 1949. – 1958.,
- (2) romantički modernizam 1959. – 1961.,
- (3) etablirani modernizam 1962. – 1966.,
- (4) politički modernizam 1967. – 1975.

U modernističkim filmovima, međutim, naglasak stavljen na filmsku formu, s varijacijama, repeticijskim i složenim strukturnim odnosima, zahtijeva detaljniju razradu problema filmskog prostora. Stoga ćemo pokušati obrazložiti kako se organizira prostor u izabranim djelima hrvatskoga filmskog modernizma. Odabrani primjeri predstavljaju, s jedne strane, kanonska ostvarenja ove struje u hrvatskom filmu te, s druge strane, strukture u kojima se vide obrasci usporedivi s onima naznačenim u tako važnom klasiku kakav je *Prošle godine u Marienbadu*.

7. *PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE* (1964.)

Redatelj Vatroslav Mimica, u intervjuu koji je s njim vodio Damir Radić za *Hrvatski filmski ljetopis*, i sam kaže kako *Prometej s otoka Viševice* ne bi nazvao pravom strujom svijesti (usp. Radić, 2000: 20), no u tom se filmu ipak se mogu prepoznati motivi struje svijesti koje će autor dalje razvijati. Također, radi se o najradikalnijem dotadašnjem iskazu dugometražnoga filmskog modernizma u tadašnjoj Jugoslaviji. Mimica ističe kako je u filmu htio suprotstaviti dva svijeta: suvremeni svijet – otuđen, hladan, formalan i taj bivši svijet na koji se već uhvatila patina. Svijet je to koji glavni protagonist skriva u sebi. Kako bi se vizualno istaknula prošlost, sama se po sebi nametnula zrnata fotografija. U pripremi sa snimateljem Tomislavom Pinterom, dogovoreno je, s namjerom da se dodatno naglase retrospekcije, da one budu snimane na ton negativu, a ne na negativu slike⁵.

Prometej započinje prizorima Zagreba, točnije švenkom preko *Trga maršala Tita* (današnjeg *Trga Republike Hrvatske*). Panoromom slijeva nadesno prelazimo preko historicističkih građevina do moderne staklene zgrade izgrađene 1964., tj. netom završene onda kada se film snimao, čime se sugerira ne samo modernost kao ambicija ovoga filma nego i usidrenost u vizualnoj i prostornoj suvremenosti⁶. Nakon toga prati se glavni junak koji se žuri



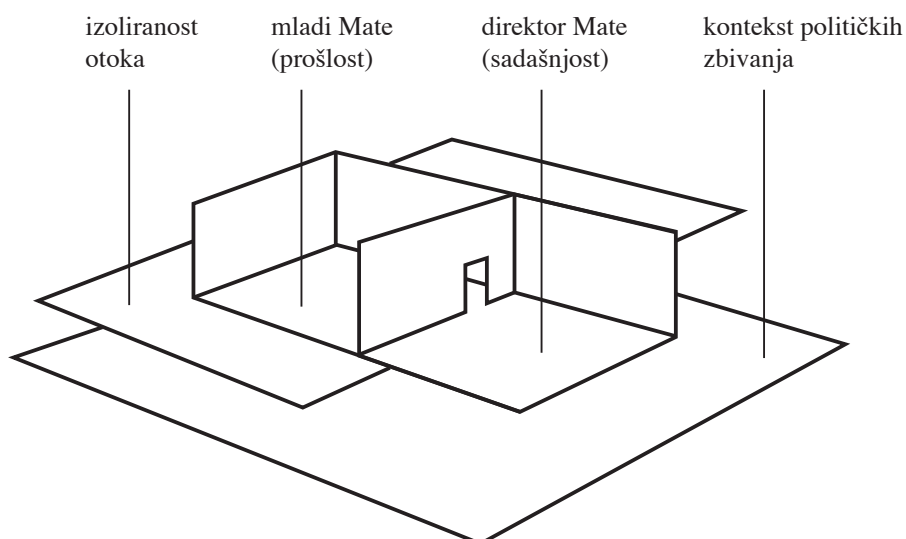
⁵ Mimica u intervjuu nastavlja prepričavati kako je Tomislav Pinter počeo eksperimentirati – ”naši laboratoriji u to vrijeme nisu bili u mogućnosti, nisu bili sposobni napraviti nešto drugo – i onda je on došao na ideju da retrospekcije snima na tonskom negativu, a tonksi negativ je po svojoj kemijskoj prirodi tvrd jer tonski zapis mora da bude jako oštar (u to vrijeme smo tako radili ton, nije bilo magneta)” (Radić, 2000: 20)

⁶ ”Poslovna zgrada Željpoša, kasnije Ferimporta, građena je od 1961. do 1964. prema projektu Stanka Fabrisa, odnosno građena je tako da se Fabrisov projekt stalno mijenjao pa je na kraju arhitekt žalobno ustvrdio da su ga drugi završili, a ne on. Projekt je napadan i prije nego što je dovršen i zapravo bi se teško našlo zgradu koja je dočekanana s više netrpeljivosti, i od struke i od takozvanih običnih građana” (Matejčić, 2012). Današnja zgrada preuređena je 2014. godine nakon što je od Fabrisova projekta zadržala mrežnu konstrukciju te se u njoj danas nalazi Muzička akademija.

iz te moderne zgrade na željeznički kolodvor kako ne bi zakasnio na vlak, gdje ga čeka supruga. Iz stvarnog Zagreba odlaze na fiktivni otok, a ondje otkrivamo gdje je junak odrastao. Fiktivni otok Viševica u ovom slučaju reprezentira bilo koji otok u Dalmaciji. Supruga ne prepoznaje protagonista na slici koju im pokazuju drugovi partizani kada se sretnu na brodu prema otoku. Ta fotografija prvi je kontakt s prošlim vremenom u koje ćemo postupno biti potpuno uvučeni.

Filmski prostor ovdje je također povezan s vremenom. Naime, u filmu, nakon samog početka i dolaska na otok, pratimo dva filmska prostora, jedan se nalazi u sadašnjosti, i to je prostor početka filma dok je drugi u prošlosti. Sve retrospekcije zbivaju se u glavi glavnog lika – direktora koji se isprva sjeća mladosti, a zapravo promjena tijekom i nakon rata. Retrospekcije su većinom prizvane asocijacijama (npr. ključem pred kućom) te su u početku, dok direktor Mate pokazuje svojoj supruzi otok, parcijalne. Ubrzo retrospekcije preuzimaju dominaciju te je gledatelj uvučen u misli direktora, zahvaljujući kojima se bolje upoznaje s mladim Matom. Direktor Mate hladan je i distanciran, i kao takav ne nudi empatiju, ali preko ambicija i ranjivosti mladog Mate uspijevamo povezati te vremenski razdvojene osobe u jednu sliku. Istoga lika zato glume dvije različite osobe koje zapravo fizički i nisu slične. To je svjesna odluka redatelja kako bi se dodatno istaknula razlika dvaju filmskih vremensko-prostornih kontinuuma te kako bi se naglasila sadašnjost kao vanjština, a prošlost kao „unutarnji svijet“ protagonista.

Naznačen odnos prošlosti i sadašnjosti, povezan „vratima“ junakove svijesti, grafički možemo prikazati ovako:



8. *PONEDJELJAK ILI UTORAK* (1966.)

Riječ je o drugom filmu iz modernističke „trilogije” započete filmom *Prometej s otoka Viševice* i završene filmom *Kaja, ubit ću te!*. U nastavku već spomenuta intervjua koji je Radić vodio s Mimicom, redatelj je ustvrdio da je to prvi takozvani film prave struje svijesti na djelu. Prema podjeli stilskih epoha iz Šakićeve knjige, *Ponedjeljak ili utorak* etablirani je oblik modernizma, kao i prijelaz prema kasnome, političkome modernizmu, što je pogotovo slučaj s filmom *Kaja, ubit ću te!*.

Temeljna strukturalna načela filma objašnjava Šakić. „Strukturalnost *Ponedjeljka ili utorka* može se prepoznati prije svega u repetitivnosti vizualnih motiva, koja idu do ponavljanja istih glumačkih postupaka i istih kadrova (tj. kadrova istog sadržaja, istih radnji), kao i strukturiranju filma u ritmičkim montažnim sekvencama“ (Šakić, 2016: 234). Film prati glavnog lika koji je po profesiji novinar, a tematizira se njegova rutinirana svakodnevnica lišena dubljega egzistencijalnog smisla. Šakić zapaža da su u ovom slučaju „sve razine dijegetičkog svijeta ontološki izjednačene, posredovane kao cjelovit kompozit fragmenata percepcije glavnog protagonista“ (2016: 235).

Film u svom naslovu već skriva neodređenost ili neodlučnost. Sugerira sličnosti dana u tjednu koji se ponavljaju. Tematizira krhkost sjećanja, konstruiranje memorije pojedinca dok se rasplinutim fokusom nosi s kolektivnim zaboravom. *Ponedjeljak ili utorak* filmski je razigran, strukturalno slojevit film diskontinuirane montaže. Gledatelju koji mu se prepusti film nudi čvrstu priču koja nije nimalo lokalna te je ujedno aktualna i danas.

Dakle, film prati novinara Marka Požgaja u naizgled jednom danu. U tom danu nižu se događaji koji su vrlo konkretni kad je u pitanju „uobičajena“ dnevna rutina. Prate se njegov odnos sa stanodavcem, odlazak na posao, poslovni zadaci, ručkovi, sastanci, kao i specifična, za Marka komplicirana, situacija sa ženama. S djevojkom, s kojom je sada ili tada u vezi, ne uspijeva tijekom cijelog filma stupiti u kontakt, osim u prvom dijelu kada se raspituje o doktoru koji bi Rajki mogao napraviti abortus. Ubrzo shvaćamo da je njegova situacija prilično komplicirana. Ima sina iz prvog braka te plaća alimentaciju. Također, postoji još jedna ljubavnica koja mu se mota po mislima, a gledatelj na kraju ima razloga vjerovati da će i Rajka za njega biti prošlost jer već pjeva pjesmu Barbari. Dok Marko cijeli film želi otputovati i maknuti se od svojih problema, gledatelj tijekom filma putuje njegovim mislima. Njegove misli lete kako ga što asocira u danu, uz stalnu preokupaciju o

tome da stupi u kontakt s Rajkom. Tu su i konstantni prizori ljudskog stradavanja, pretežno iz Drugoga svjetskog rata. Opterećenost ratom i Holokaustom nije nešto o čemu Marko priča, već je gledatelj s time upoznat vizualno – njegovim asocijacijama povezanim s uobičajenim, svakidašnjim prizorima.

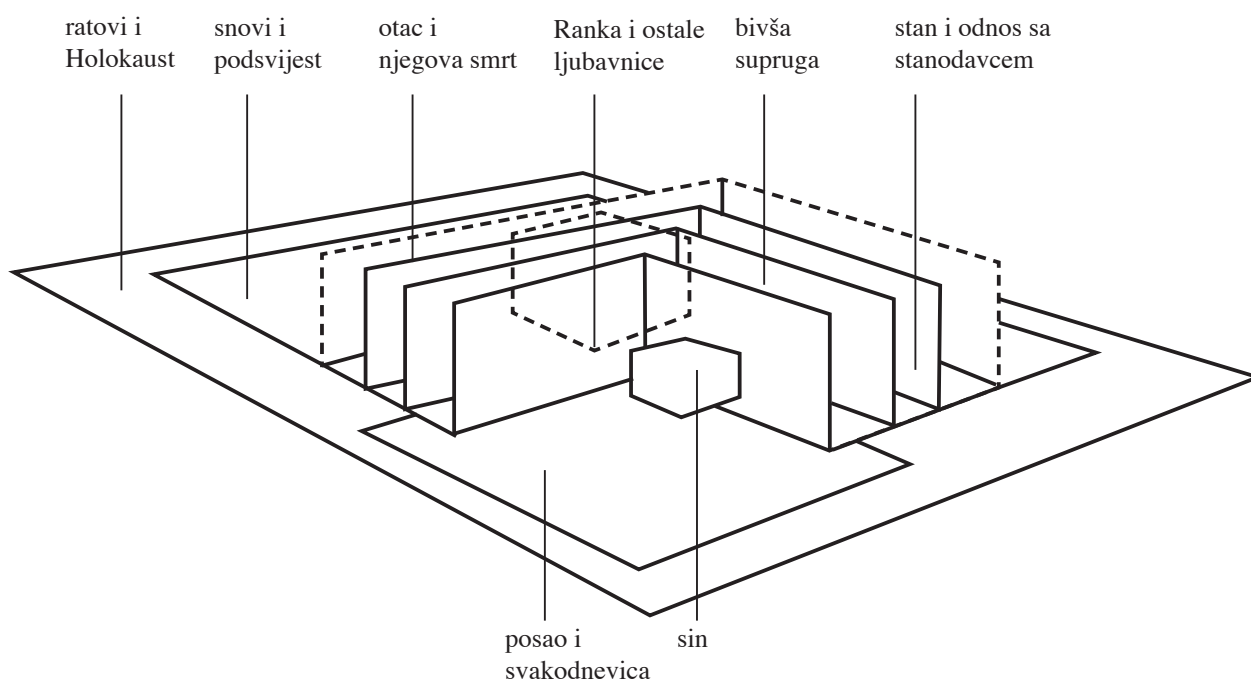
U ovom filmu nižu se sve moguće mentalne spone, snovi, maštanja, sjećanja, zamišljaji, budno sanjanje, asocijacije, traume, kolektivna memorija. U cijeloj toj mentalnoj mapi uspijevamo više ili manje iščitati što se sada zbiva te koje su glavne preokupacije protagonista.

Film također započinje prizorima grada Zagreba, no ovdje su, za razliku od panorame Trga u *Prometeju s otoka Viševice*, prvo u kadru krovovi i dimnjaci te se čuje šum grada dok se postupno tijekom kadrova antena u offu čuje jutarnji program radijske stanice. Gledatelj se u sljedećem kadru „spušta“ na tlo u perspektivu golubova, a zatim na tlu počinje svjedočiti gradskoj svakodnevnici. I to paralelno, dok junak uz radiobudilicu još sanja. Isprva možemo pomisliti da sanja gradske prizore, no riječ je zapravo o paralelnoj montaži: dok protagonist spava, grad se budi. Naime, toga postajemo svjesni tek zahvaljujući prizorima snimljenima u koloru, a dozivanjem njegova imena, postajemo svjesni onoga što sanja.



„Diskontinuirana montaža, slobodne asocijacije, upotreba kolora i crno-bijele fotografije bez ključa, itd.” (Radić, 2000: 22). Mimica u već spomenutu intervjuu spominje da se znalo što će snimati crno-bijelo, a što u boji. Kada su ga kasnije pitali po kojem je ključu raspoređivao što je crno-bijelo, a što je kolor, odgovorio je kako je imao svoj intimni ključ. Nije htio da bude čitljiv, zato što mu je bilo bitno da izmjena ne bude mehanička. Stoga Mimica kaže: „možda su u koloru lirske partije, možda su to više lirski emocionalni akcenti u jednom otuđenom svijetu bez emocija, hladnom praznom. Možda bi to bio jedan od ključeva tog postupka. Ali nije nipošto bilo samo to, bilo je tu mnogo spontanosti. Pićo bi na snimanju pitao: ‘onda?’, ja bih rekao: ‘kolor’, on: ‘onda?’, ja: ‘crno-bijelo’; jednostavno sam osjećao što treba u kojem trenutku biti crno-bijelo, a što kolor” (2000: 23).

Zanimljivost ovog filma jest način na koji je filmski prostor smješten u individualnu svijest protagonista dok je prostor njegove memorije „uronjen“ u globalnu svijest tematizirajući individualnu i kolektivnu memoriju, kao i mogućnost zaborava. Te slojeve prostora i memorije grafički možemo predstaviti ovako:



9. *RONDO* (1966.)

Rondo Zvonimira Berkovića, od svih spomenutih modernističkih filmova, zapravo je najbliži klasičnom narativnom filmu u žanru drame. Šakić u svojoj knjizi navodi i filmologa Turkovića kada piše kako pritom, dakako, svaki kadar nije izveden u skladu s klasičnim narativnim normama, odnosno nije snimljen iz „cjelovite, dobro postavljene vizure, već su promatračke točke birane prema ključu likovnih kompozicija“ (Šakić, 2016: 228). Budući da se radi o predočavanju emocionalnih stanja i psiholoških odnosa (o prostoru ljudskih emocija i ljubavnog trokuta), Šakić zapaža kako su svi kadrovi visoko funkcionalni u tako pojmljenoj naraciji. Ovdje, međutim, neće slijediti analiza likovnih kompozicija iako se i na tu temu, kao i na temu scenografije, kostima i rekvizita, može napisati zaseban esej, već će se, u skladu s fokusom ovoga rada, analizirati prostor i vrijeme filma koji u naslovu navodi Mozartovu skladbu. „Rondo“ je, kao glazbena kompozicija u kojoj se teme ponavljaju, inspiracija strukturi u kojoj se u filmskom vremenu ponavljaju nedjelje, a svaki prostor ima svoju dramaturšku funkciju.



Dok se u filmu *Ponedjeljak ili utorak* pitamo o kojem se danu u pojedinoj sceni radi (pri čemu se dani ne razlikuju jedan od drugog pa se čak čini da su u nekim sekvencama spojena dva dana), u filmu *Rondo* vremenski smo zapeli u jednu vječnu nedjelju. Svaki dan koji gledamo u filmu jest nedjelja. Nedjelja je bila neradni dan kada su se igrale nogometne utakmice prenošene na radiju dok su ulice bile prazne, a čovjek nije znao kud bi sam sa sobom. Film i započinje prizorom *Trga Republike* na kojem su se tada vozili automobili, tj. prizorom u kojem na tada pustom Trgu prolaze dvoje na motoru. Redateljeva odluka bila je ta da taj trg prikaže dvama kadrovima, koji djeluju kao plan – kontraplan, te da se vrati na prvi kadar kako bi stvorio kontinuitet vremena prolaska dvoje na motoru.



Nakon tih kadrova, slijedi kadar interijera kafića gdje upoznajemo Mladena, jednog od protagonista, koji ispija kavu s osobom koja ostavlja dojam kako ne zna što bi sa sobom. Nakon toga vidimo Mladena kako se iz kadra u kadar penje stubama te traži stan na čija će vrata pozvoniti jer ima zakazanu partiju šaha s Feđom dok će im Neda, Feđina supruga, praviti društvo.

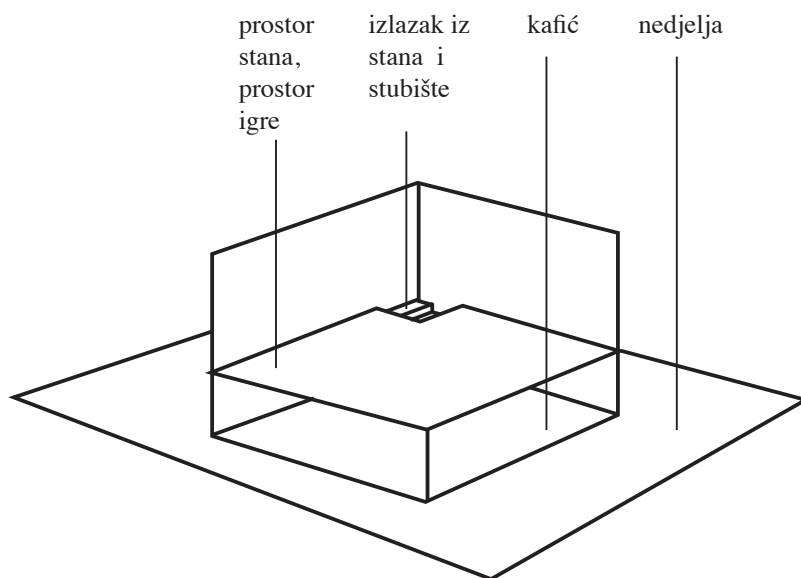
Taj će stan biti glavno mjesto njihovih partija šaha, druženja, razgovora, ručkova i proslava. Bitno je spomenuti da je to stan na vrhu zgrade u koji se ulazi s krova. Na krovu i u stanu svaki se tjedan izmjenjuju rekviziti, slike i radovi koje izrađuje primijenjeni umjetnik Feđa. Na taj način stan, koji je isti, nije nikad isti. Stan je zapravo mjesto gdje ljubavni trokut funkcionira. I sam je stan podijeljen u tri dijela: jedan je prostor u kojem Neda provodi vrijeme, drugi u kojem Mladen i Feđa igraju šah te treći u kojem svi zajedno jedu. Problemi nastaju na izlaznim vratima i na stubištu, primjerice, poljubac Nede i Mladena. Kragić u svojem tekstu *'Rondo' u prostoru i prostor u 'Ronde'* zapaža kako Neda izlazi samo jednom iz stana kako bi počinila preljub. Sam preljub se također događa izvan stana, što znači da "promjena prostora (osim što je dramaturški neminovna) postaje u tom slučaju konkretizacija emocionalne promjene" (Kragić, 2016: 61).



Kragić prepoznaje šahovsku partiju koja se odvija na aritmetičkoj vremenskoj sredini filma. „Tijekom te partije Mladen i Feđa zamijene sjedeća mjesta. Obrnuvši mjesta, a i matom, Mladen je zavladao prostorom šahovske ploče; dakle i njihovim međusobnim odnosima; Feđa mu je pritom čak i (nesvjesno) pomogao“ (2016: 62).

U filmu, za koji se može reći da se zasniva na konstantnoj borbi brojeva dva i tri, na kraju, u sceni u stanu snimljenoj iz Nedine sobe, vidimo kako ljubavni trojac čeka četvrtu/og. Film završava Nedinom opaskom „Opet se svađate“ dok dvojica nastavljaju svoju partiju, a ona povlači zastor kao u kazališnom komadu i zaklanja daljnji prizor. Kragić komentira kako sam rondo ne može završiti nikako drugačije nego mehanički te pritom citira Jean-Elie Fauvea „...rondo je začarani krug, još bolje raskalašeni krug koji ne umire prirodnom smrću, nego, da tako kažemo, mehaničkom propašću strukture“ (ibid.)

Razrada filmskog prostora koji ima svoju dramaturšku funkciju može se prikazati na sljedeći način:



10. ŽIVA ISTINA (1972.)

U filmu pratimo mladu glumicu Božidarku u njezinoj svakodnevici. Period koji mlada žena prolazi nije nimalo idiličan. Nema stalan angažman, prolazi snimanja reklama i modne revije, prekida ljubavnu vezu i dobiva odbijenicu za kazališni ansambl. Pratimo je samu, s prijateljicom, udvaračima ili u društvu na zabavi. Čini se da Božidarka taj period prilično dobro stoički podnosi i ostaje pozitivna duha. Film prati Božidarku u dnevnim situacijama dokumentarističkom kamerom iz ruke, a pritom se stvara osjećaj kao da se sve zapravo zbiva u njezinoj glavi. Diskontinuirana montaža dodatno oblikuje takav dojam, jer radnja se ne prati linearno, već se vraća na scene druženja s prijateljicom ili na razgovor s kazališnim ravnateljem. Filmski prostor jest prostor memorije glavne junakinje te tijekom njezinih misli i osjećaja.

Film, u ovom slučaju, nakon uvodne špice počinje crtežom grada. Moglo bi se reći da je to motiv nebodera na tadašnjem *Trgu Republike*, no crtež je ipak prilično neodređen. Redatelju ovdje nije bitna faktografija, već imaginacija. Tijekom kadra crteža čuje se dosta glasna buka grada, posebice prometa, koja ne jenjava, a u sljedećem kadru desnim švenkom otvara se prostor stana, u kojem Božidarka sjedi na krevetu. Ustaje i odlazi u kupaonicu kako bi oprala kosu. Cijela scena pranja kose dana je u kontinuitetu – sve do brisanja poda ispod kade i sušenja kose. Tijekom te scene, zvuk vode i sušila za kosu postupno nadglasavaju zvuk grada i buku prometa.



U jednom trenutku Božidarka pogleda u kameru. Taj se čin pogleda u kameru dogodio toliko postupno da isprva ostavlja dojam da se Božidarka gleda u zrcalo. Naime, gledatelj već duže prisustvuje njezinu sređivanju u kupaonici, gdje smo svi obično sami. Jedan glumičin pogled prema kameri gledatelje bi ostavio uljuljane u njihovu voajersku poziciju, no tada glumica ponovo uspostavlja kontakt s kamerom. Kamera se dodatno približi ili

zumira te Božidarka ponovo uspostavlja kontakt očima s kamerom, tj. s gledateljima, ali istodobno i s kamerom te s autorom iza nje. Takav postupak pokazuje da to nije slučajan pogled, već da ima snažnu retoričku funkciju. Pogled u kameru osvještava čin snimanja, što je jedan od postupaka koji upućuju na modernistički filmski postupak. Svakako je zanimljivo to da je taj postupak autor odabrao ponoviti na početku i na kraju filma.



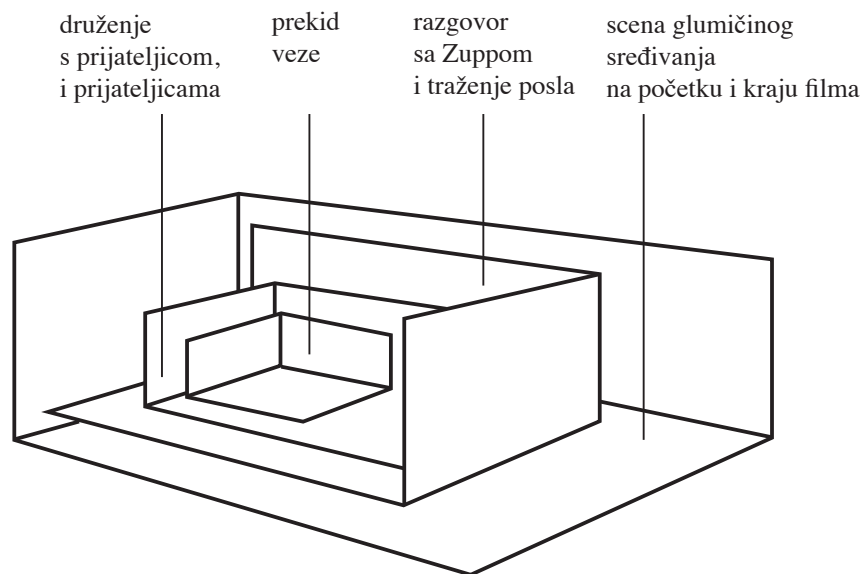
Naime, zadnja scena u filmu nastavak je prve scene. Junakinja se šminka, skida viklere, sređuje frizuru te slijede kadrovi crteža uplakane žene i isti crtež grada kao na početku. Time opet osvještavamo buku prometa koja se čuje tijekom cijele scene i, kada se slikom ponovo vratimo na našu glavnu junakinju, ona se nastavlja šminkati. Diskontinuiranom montažom još se kratko uključujemo u prizore iz scene u kojoj Božidarka s prijateljicom leži na krevetu. Na samom kraju filma Božidarka sjedi u svečanoj haljini i lista časopis. Rukom prilazi uhu te uspostavlja kontakt s kamerom koja joj se postupno primiče. U krupnom kadru izvija usta u bolnu grimasu. Gledatelj tad postaje svjestan kako je s junakinjom povezan pogledom i zvukom. Sve događaje kojima je gledatelj svjedočio u filmu, čini se, uokviruje jedna scena koja je razlomljena u dva dijela. Daje se naslutiti da se prizori odvijaju u glavi i mislima junakinje. Zapravo namjera je autora bila da nam to suptilno „podvali“. Svi su događaji usko povezani s junakinjom i izričito su intimni, u svim je tim scenama ona aktivni akter čak i onda kada je samo promatrač, primjerice, na tulumu ili tijekom projekcije obiteljskih filmskih snimki iz djetinjstva. Za razliku od arhivskih snimaka u filmu *Ponedjeljak ili utorak*, ove su snimke personalizirane te dokumentiraju jedno idilično djetinjstvo tijekom NDH koje su imali samo privilegirani⁷. Na tim obiteljskim snimkama mala djevojčica Božidarka ponovo gleda u kameru. Nije to

⁷ Kada je počeo igrati u kinima, pojavio se problem scene u kojoj junakinja s društvom gleda obiteljske filmove, u kojima se, među ostalim, pojavljuju i ustaše (kvislinška vojska marionetske Nezavisne Države Hrvatske u Drugom svjetskom ratu). Glas Arsena Dedića (već tada veoma poznatog pjevača i pjesnika) baš u toj sceni pjeva stihove o tome kako neke izgubljene bitke izgledaju kao pobjede” (Gilić, 2015: 99)



ništa čudno za takve obiteljske snimke, gdje svi obično gledaju u kameru, no ovdje to ponovo dobiva na važnosti budući da 24 godine starija Božidarka gleda samu sebe.

Živa istina je, zaključujemo iz navedenog, film osobnog prostora, tj. film unutarnje svijesti i memorije glavne junakinje. Filmski prostor smješten je u njezin unutrašnji imaginarni prostor u kojem je vrijeme rascjepkano, kao i tijekom misli i njezine memorije, što se grafički može prikazati na sljedeći način:



11. *TIMON* (1973.)

Tijekom najavne podšpice, u offu slušamo zadnje govore iz predstave. Nastupa pljesak kada se telopom određuju mjesto i vrijeme radnje: Hrvatsko narodno kazalište nakon premijere Shakespearova komada *Timon Atenjanin* 17. veljače 1973. Tomislavu Radiću ipak je bitno da se zna kontekst i da urbano okruženje prati njegove likove, no neće nijednim kadrom prikazati eksterijer.

Prvi kadar smješten je u garderobu. Dok slušamo pljesak, još u mraku ulazi čovjek u kuti. Pali svjetlo, odlaže bukete cvijeća na stolove pred zrcalima za šminkanje, popravlja svoj izgled u odrazu zrcala te izlazi. Kadar nije odabran nimalo slučajno. Naime, niz buketa, žarulja i zrcala koji se ponavljaju u kadru, kao i ponovni dolazak čovjeka u kuti koji donosi još buketa, odmah daju naslutiti kako će ponavljanje i repetitivnost biti sastavni dio ovog filma.



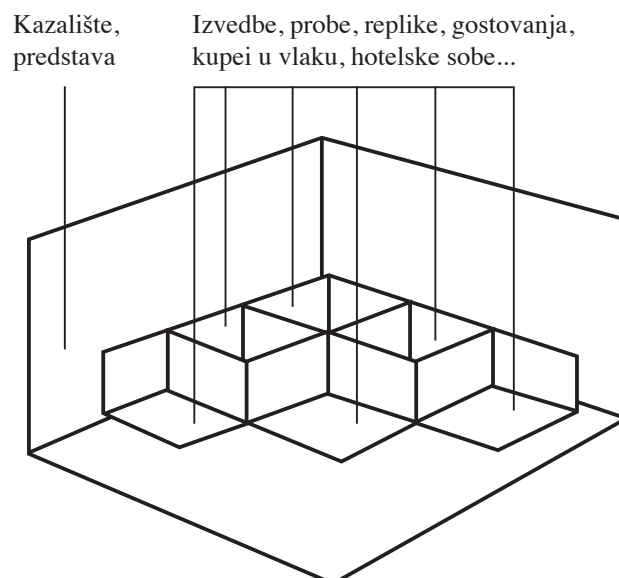
Timon započinje kada predstava završava i ondje gdje glumci skidaju maske te prestaju glumiti ili bi barem trebali. Odmah u garderobi upoznajemo junaka dok mu ostali glumci i poznanici čestitaju. Konvencije u ovakvim situacijama određuju način ophođenja uz čestitanja, poljupce i nazdravljanja. Već ovdje može se zamijetiti Borisova odsutnost, koja će s vremenom prerasti u potpuno otuđenje.

Filmski prostor i vrijeme usko su povezani s kazalištem. Film počinje kada je premijera, tj. izvedba završila, no moglo bi se reći da prava predstava tek počinje. Kada i putuje na izvedbe u druge gradove, glumački ansambl ne uspijeva izaći iz tematike povezane s kazalištem. Filmski prostor hermetički je zatvoren u samom kazalištu i ništa izvan njega ne postoji. Kada se radnja fizički i ne zbiva u kazalištu, primjerice, kad se zbiva u vlaku ili hotelu, vidimo likove kako gledaju kroz prozor, ali ne i ono što vide kroz njega.

Gledatelj biva zatočen u prostoru i vremenu gdje se sve ponavlja, kako izvedbe, tako i tekstovi, replike, zaboravljanje replika, odnosi između likova, ogovaranja, glumčevo mijenjanje ljubavnica, izgovaranje istih rečenica tim ljubavnicama i istog nadimka kojima



ih pojedinačno naziva. Tijekom filma povećava se jaz između glavnoga glumca i ostalih glumaca u predstavi, manje zbog ljubomore ansambla na glavnog glumca, a više zbog njegove pasivnosti. Pasivnost protagonista postaje toliko naglašena da on više ništa ne čini kako bi premostio taj jaz. Najveći problem nastaje kada Boris zaboravi svoj tekst, i to do te mjere da se čini kao da ga odbija izgovoriti. Njegova pasivnost i otuđenje dovode u pitanje i njegovu profesionalnost, a to postaje najveći problem glumačkom ansamblu i kolektivu. U zadnjoj sceni prisustvujemo mentalnom slomu protagonista koji u toaletu vlaka fizički prolazi mračne predjele, a i mentalno. Istodobno, u offu, kao i na početku, slušamo zadnje replike iz predstave nakon što je Timon Atenjanin umro, čime je stvorena dramaturški uokvirena kompozicija. Filmsko vrijeme u *Timonu* odnosi se na sve što uključuje na kazališnu izvedbu, kao i na sve ono što je potrebno da se ta predstava izvede. Ništa izvan tog prostora i vremena nije u filmu. Zato filmski prostor u ovom filmu nema kontekst grada ili bilo kojeg mjesta. Ovdje su likovi potpuno izolirani i osuđeni na ponavljanje. Putovanje ovdje nema cilj, tj. cilj je nova predstava koja se bori protiv zaborava. Dakle, navedena struktura može se grafički prikazati ovako:



12. ZAKLJUČAK

Cilj je ovoga rada bio iz konteksta arhitektonskog prostora osvijestiti, između ostalog, i potencijalni način na koji filmski prostor percipira gledatelj. Naime, čovjek je aktivni promatrač stvarnog prostora i on taj prostor može zabilježiti kamerom, čime taj prostor postaje preslika stvarnog prostora, ali i s tom preslikom gledatelj se može povezati zahvaljujući čimbenicima sličnosti. Isto tako, riječ je o nekoliko razina doživljaja prostora iz pozicije gledatelja: gledatelj se prilikom projekcije nalazi u fizičkom prostoru kina u kojem zapravo više nije jer se tijekom gledanja filma mentalno i emocionalno nalazi u samom prostoru filma. Ipak, modernistički film rušenjem četvrtog zida gledatelja izbacuje iz iluzije da gleda samu filmsku priču te ga podsjeća na proces njezine konstrukcije i sveprisutnost autora.

Tijekom gledanja modernističkog filma, gledatelj se, kao što smo vidjeli u analiziranim kanonskim filmskim primjerima, može pronaći i u samoj svijesti filmskog junaka, i to, između ostalog, zahvaljujući diskontinuiranoj montaži, fragmentarnosti, metafilmčnosti, autoreferencijalnosti, zrcaljenju autora u protagonistu ili protagonistima, otvorenu kraju i ostalim uobičajeno modernističkim postupcima.

U kanonskom primjeru modernističkog filma *Prošle godine u Marienbadu* te u reprezentativnim filmovima hrvatskog modernizma, moguće je prepoznati slojevitost mentalnih prostora protagonista tih filmova. Također, preciznim redateljskim postupcima jasno su vođene dramaturške linije u ovim filmovima različitih autorskih poetika. Inspiriran tim redateljskim postupcima koji imaju jaku retoričku funkciju, pokušao sam iščitati strukturu filmskog vremena i prostora. Budući da je forma ipak naglašeniji konstrukt upravo u modernističkom filmu, grafički su se prikazi prostora i vremena nametnuli sami od sebe.

Analizirani filmovi daju jasne koordinate za prostor i vrijeme kojima se bave, ali pritom ostavljaju otvorenu mogućnost za različite interpretacije i različite grafičke prikaze. Ovaj je rad samo jedna od tih mogućnosti.

Nijedan od analiziranih filmova nema potrebu za nekim oblikom naracije dane voice-overom, već je uspješno nadomješta složenijim diskursom koji podrazumijeva šumove i vizualne kompozicije te pritom naglašava potenciju filmskog jezika i tretiranja filmskog prostora preciznom režijom.

Osim toga, navedenim se filmskim primjerima dokazuje činjenica da metaforički možda ipak možemo „prodrijeti“ u ljudsku svijest. Naime, film može zaobići van der Laanovu tvrdnju o otvoru potrebnom za ulazak u arhitektonski prostor jer film u takve prostore može ući bez ikakvih otvora.

Dakle, modernistički film često stvara nove mentalne prostore. U tom smislu, valja naglasiti da je modernistički film doista potentan ne samo za teorijsko istraživanje filmskog prostora već i da „otvara prostor“ režijskom istraživanju struje svijesti ne samo u kontekstu potrage za inspiracijom, već i kao poticaj da se filmskim jezikom pronikne u dubinu onoga što se na površini skriva – u dubinu slojeva ljudske osobnosti i ljudske memorije, dviju stvari posebno značajnih u suvremenoj digitalnoj eri.

13. FILMOGRAFIJA

- *Prošle godine u Marienbadu* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961.)
- *Prometej s otoka Viševice* (Vatroslav Mimica, 1964.)
- *Ponedjeljak ili utorak* (Vatroslav Mimica, 1966.)
- *Kaja, ubit ću te!* (Vatroslav Mimica, 1967.)
- *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966.)
- *Živa istina* (Tomislav Radić, 1972.)
- *Timon* (Tomislav Radić, 1973.)

14. LITERATURA

DINIĆ MILJKOVIĆ, VESNA, *Narativni prostor filma kao slika afekta / Filmovi Larsa fon Trira*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2016.

GILIĆ, NIKICA, *Rane 1970-e i filmski slučaj Tomislava Radića*, June 2015., *Poznańskie studia slawistyczne*, <https://www.researchgate.net/publication/282553178_Rane_1970-e_i_filmski_slucaj_Tomislava_Radica> (pristupljeno 29. 1. 2020.)

„Hermann Minkowski“ u: Ravlić, S. (ur.), *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2020., <<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41047>> (pristupljeno 30. 1. 2020.)

„Izvanjski svijet“ u: Ravlić, S. (ur.), *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2020., <<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28382>> (pristupljeno 30. 1. 2020.)

KRAGIĆ, BRUNO; GILIĆ, NIKICA, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003. (pristupljeno 30. 1. 2020.)

KRAGIĆ, BRUNO, ‘Rondo’ u prostoru i prostor ‘Ronda’, tekst iz knjige Berković, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2016.

KRELJA, PETAR, *Povratak Timona (Povodom programa Vremeplov i hommagea Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli)*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 47, Zagreb, listopad 2006.

MATEJČIĆ, BARBARA, *Ferimport se ruši!*, portal Pogledaj.to, 23. 3. 2012., <<https://pogledaj.to/arhitektura/ferimport-se-rusi/>> (pristupljeno 2. 2. 2020.)

PETERLIĆ, ANTE, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2001.

PETERLIĆ, ANTE, *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

RADIĆ, DAMIR, *Najljepši i najuzbudljiviji posao*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 23, Zagreb, listopad 2000., str. 3 – 38

RADIĆ, DAMIR, *Filmovi Vatroslava Mimice*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 23, Zagreb, listopad 2000., str. 39 – 51

ŠAKIĆ, TOMISLAV, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, Disput, Zagreb, 2016.

TRETINJAK, IGOR, *Filmski modernizam i multimedijalnost Timona Tomislava Radića*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 70, Zagreb, ljeto 2012., str. 39 – 59

VAN DER LAAN, DOM HANS, *Arhitektonski prostor, Petnaest lekcija o rasporedu čovjekova životnog prostora*, Artresor naklada, Zagreb, studeni 2012.