

DUGO PUTOVANJE KUĆI
(PUTOVANJA I LUTANJA U HRVATSKOM FILMU OPĆENITO
I U *POVRATKU* ANTUNA VRDOLJAKA NAPOSE)

Bruno Kragić

Putovanje je, kako je rekao francuski logičar filma Albert Laffay, jedna od velikih tema ekrana¹. Dodao bih da se ta Laffayeva konstatacija odnosi i na druge dvije komponente teme ovogodišnjeg simpozija, lutanje i bijeg, s obzirom na to da se one s putovanjem često preklapaju, a što se filma tiče, sve tri gotovo idealno ilustriraju notorni diktum da se film nikad ne zaustavlja. I u najnepokretnijem trenutku u filmu pomiče se odnosno teče barem vrijeme, a majstorstvo filmske režije sastoji se među ostalim, a možda i ponajvećma, u nijansiranju tempa pokreta figura u kadru i sekvenci. Tema u tom smislu nudi popriličan broj primjera za analizu. Stoga bih uvodno dao kratak, da ne kažem enciklopedijski, pregled putovanja u hrvatskom filmu.

Od onih najkonkretnijih primjera, tu su urbana lutanja protagonista gradskim prostorima u više djela, napose iz šezdesetih, poput *Ponedjeljka ili utorka* (1966.) Vatroslava Mimice, *Gravitacije ili fantastične*

¹ Usp. Lafe (Laffay), Alber, *Logika filma* (Beograd: Institut za film, 1971.), str. 89-93.

mladosti činovnika Borisa Horvata (1968.) Branka Ivande, *Slučajnoga života* (1969.),² Ante Peterlića kojima su se ti redatelji uspješno prislanjali uz novovalovske te radikalnije ili diskretnije modernističke zasade s egzistencijalističkom potkom takva lutanja, uključujući i naglašenu tematizaciju grada, koja će se ponavljati i u pokojoj ekranizaciji tako inklinirane proze, možda najrazrađenije, stoga što je riječ i o najpodatnijem predlošku, u *Kiklopu* (1982.) Antuna Vrdoljaka, a koju će osamdesetih godina XX. stoljeća u svojim trilerima osobito intenzivno razrađivati Zoran Tadić prikazujući lutanja mahom prigradskim ili »subgradskim« prostorima u naslovima kao što su *Ritam zločina* (1981.) i *Orao* (1990.).³ Podjednako su konkretna i brojna ruralna lutanja i putovanja poput onog u Mimičinu *Događaju* (1969.), koji je Damir Radić i nazvao »svojevrsnim filmom putovanja«,⁴ preko raznoraznih partizanskih tumaranja, da spome-

² U Peterličevu se filmu, kako je primijetio Slaven Zečević (»Naplavina, film Slučajni život Ante Peterlića«. *3-2-1 kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*. Zagreb: FF press, 2006.), gotovo trećina radnje zbiva na ulici (usp. Zečević, 2006.: 220). Dodao bih još da u druge dvije trećine ulazi i (neplanirano) putovanje vlakom te završna scena veslanja dvojice protagonista, njihovoga metaforičkoga bijega.

³ Možda nije naodmet, koliko god se pisac ove intervencije razmetao, spomenuti *Tri Ane* (1959.) Branka Bauera, nastale u makedonskoj produkciji, film potrage, pa tako i lutanja s ciljem (a to lutanje uključuje i jedan put, iz Beograda u Zagreb), koji nakon neuspjeha spomenute potrage (za kćeri) završava upravo pravim, besciljnim protagonistovim lutanjem (kalemegdanskom tvrđavom u Beogradu).

⁴ Usp. Radić, Damir, »Filmovi Vatroslava Mimice« (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2000./23, str. 45). Radić je tu primjedbu razložio kratkom ali pregnantnom analizom tehnike putovanja junaka filma (djed i unuk koji žive u osamljenoj kući na rubu šume pješice odlaze na sajam kako bi prodali konja, pri čemu se kao jedinim prijevoznim sredstvom koriste riječnom skelom, a potom se istim riječnim i šumskim putem vraćaju natrag) i kompozicije filma u svjetlu putovanja: »prvo putovanje / odlazak na sajam/ – sajam – drugo putovanje/povratak sa sajma/ – prepad u šumi – samostalno dječakovo putovanje/bijeg do usamljene kolibe u šumi/ – zblivanje i pokolj u kolibi – završno/krnje/ putovanje/dječakov bijeg nakon pokolja, ili shematski A1 – B1 – A2 – B2 – a3« (Radić, 2000.: 45).

nemo samo ona u Vrdoljakovim adaptacijama Šiblova *Ratnog dnevnika*, filmovima *Kad čuješ zvona* (1969.) i *U gori raste zelen bor* (1971.) te ona izvedena na grandioznijoj skali u *Bitki na Neretvi* (1969.) Veljka Bulajića, do skitnji Petrice Kerempuha, pobunjenih seljaka i slučajnih zabavljača namjernika u Mimičinu filmu o Seljačkoj buni (*Seljačka buna 1573*, 1975.) ili, da ostanemo u domeni kostimiranoga filma, višestrukih bjegova te lutanja talijanskom provincijom Marina Držića i njegove ljubovce u *Libertasu* (2005.) Veljka Bulajića. Posebno je pak mjesto zaslužilo *Putovanje tamnom polutkom* (1995.) Davora Žmegača, kao primjer suvremenog putovanja hrvatskom provincijom.⁵ Hrvatski je film ponudio i primjere putovanja iz grada na ladanje, izlete, bjegove u prirodu, kao u *Babljem ljetu* (1970.)⁶

⁵ Da putovanje ostaje prisutno u hrvatskom filmu, svjedoče i naslovi prikazani na prošlogodišnjem nacionalnom Festivalu igranoga filma u Puli, održanom u srpnju 2009., nakon simpozija na koji se naslanja ovaj zbornik. Tako od ondje prikazanih filmova, *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića i *Kenjac* Antonija Nuića imaju putovanje (prvi iz Dalmatinske zagore na otok, kao protagonističin svojevrsni bijeg, a drugi iz Zagreba u Hercegovinu, kao posjet obitelji) za pokretača zapleta. *U zemlji čudesa* Dejana Šorka gotovo je paradigmatički primjer filma putovanja, prvo iz provincije (Hercegovina) u grad (Zagreb), čime se, kao i u dva prije spomenuta filma, pokreće zaplet, nakon čega slijede protagonističina lutanja gradskim ulicama koja se privode kraju opet jednim nešto duljim putovanjem, iz Zagreba na more. *Ljubavni život domobrana* Pava Marinkovića još je jedan primjer filma urbanih lutanja nesigurnoga protagonista, ponajprije na početku u virtuosnoj vožnji zagrebačkim ulicama koja u sjećanje priziva početak *Prometeja s otoka Viševice* (vidi bilješku 9), dok *Metastaze* Branka Schmidta nemir protagonista ilustriraju kako neprestanim vožnjama kamere, tako i stalnim kretanjima protagonista – lutanju Novim Zagrebom, u lutanjima zalaze i u Centar te, kao navijači, dolaze i do maksimirskog nogometnog stadiona, u jednoj sceni dođu i do Medvedgrada, u zasebnoj sekvenci dvojica putuju iz Zagreba u Bosnu i natrag, a pri samom kraju jedan od likova odlučuje se na bijeg (vlakom, u Nizozemsku).

⁶ Filmu koji bih rado bio komentirao, budući da mi skromni uvidi (u temu i reprodukcije pokojega kadra) daju naslutiti njegovu uklopljenost u veliku europsku tradiciju filmova ladanjskog putovanja ili bijega, da je njegovu kopiju u Hrvatskoj moguće naći.

Nikole Tanhofera ili *Kontesi Dori* (1993.) Zvonimira Berkovića.⁷ Još je i više primjera ekonomski potaknutih putovanja, najčešće iz sela u grad, odnosno u širem smislu iz ekonomski neprosperitetnoga u potencijalno prosperitetan prostor; tipičan je primjer Bulajićev *Vlak bez voznog reda* (1959.). Dok se u većini spomenutih filmova putovanje, lutanje ili bijeg javljaju bilo na razini sekvence, bilo kao pokretač fabule, bilo kao fabularni okvir, gdje god postaju strukturna načela neprestano ostajući u prvom planu i ni u kojem trenutku ne prestajući, kao u Tanhoferovu *H 8...* (1958.)⁸ ili pak u Bulajićevoj transpoziciji slavne lutalačke ratne poeme Jure Kaštelana pod naslovom *Pogled u zjenicu sunca* (1966.).

Putovanje i lutanje na filmu mogu podjednako biti predstavljeni ne samo kao kretanja prostorom koja se po zakonima fizike nužno odvijaju tijekom određenoga vremenskog razdoblja, nego mogu biti i primarno putovanja vremenom, najčešće prošlošću. Takvo putovanje na filmu zahvaljujući ontologiji samog medija dobiva iznimnu zornost; pritom je ono često istovjetno ili preklapljeno s onim prostornim. U nas je specifičan primjer film *Nebo sateliti* (2000.) Lukasa Nole, u kojem protagonist neprestano hodajući zapravo kruži prostorom dolazeći na kraju na onaj početni, kružeći isto tako i vremenom, što se otkriva tek u završnoj sekvenci, tako da prostorni aspekt putovanja u tom filmu preteže. A i prije spomenuti *Ponedjeljak ili utorak* preklapa konkretna prostorna lutanja s onim mentalnima, pa i vremenskima.

⁷ Redatelja koji je prethodno snimio film što u naslovu sadrži putovanje – *Putovanje na mjesto nesreće* (1971.) – melodramu, koja, naslovu usprkos, nema putovanje kao strukturno načelo već, poput većine ovdje spomenutih filmova, ponajprije kao pokretača radnje – junakinja se doznajući da joj je suprug doživio automobilsku nesreću tijekom puta odlučuje otputovati do njega u bolnicu, ali potom provede vrijeme filmske radnje lutajući gradom, putujući kroz vlastite emocije prema suprugu, ocu i potencijalnom ljubavniku (sam završetak kratkotrajno prikazuje konkretno putovanje automobilom).

⁸ Zainteresirane upućujem na detaljnu analizu Ante Peterlića »H 8...- nekoć i sad« (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2005./44, str. 119-140).

Mentalna i vremenska putovanja dominiraju pak u Mimičinu *Pro-meteju s otoka Viševice* (1964.), gdje nakon bravuroznih nekoliko uvodnih minuta vožnje Zagrebom⁹ slijedi povratak protagonista na rodni otok, fizički povratak koji inicira povratak u prošlost, u *Izgubljenom zavičaju* (1980.) Ante Babaje, još jednoj adaptaciji (Slobodana Novaka), također s povratkom na rodni otok (kao jedinim konkretnim, fizičkim, putovanjem odmah na početku), koji protagonista vraća u još dalju prošlost – djetinjstvo, te u *Povratku* (1979.) Antuna Vrdoljaka, filmu čiji naslov nosi implicitno putovanje, lutanje, možda i bijeg, jer da bi se vratilo, mora se prvo otići, dakle neki se put mora prevaliti a neko vrijeme proći.

U ostatku teksta osvrnut ću se ukratko na ovaj posljednji film, iako u kontekstu dosad nabrojanih naslova on možda ponajmanje izravno ilustrira temu putovanja. Razloge zbog kojih sam se doveo u takvu pomalo paradoksalnu poziciju treba potražiti u bilješkama koje se odnose na pojedine naslove, pregnantnije putovanjima, želim da razmotrim film koji nije adaptacija a da bih izbjegao potrebu uspoređivanja filma i predložka koja bi se u tom slučaju nametala, u kojoj se s obzirom na ograničene kompetencije ne bih osjećao sigurnom, te naposljetku i ponajviše u pokušaju, koji je, kako će svakom tko pročitati ostatak teksta biti jasno, ostao sam to, da na primjeru jednog filma pokažem da se u filmu zbog kretanja uvijek i putuje.

Film, snimljen 1979. godine, desetak godina nakon spomenutih adaptacija Šiblova dnevnika, na koje se općom tematizacijom rata nastavlja, započinje totalom mora, kadrom u kojem su jedini dinamični element valovi, da bi nakon petnaest sekundi u takav kadar ušao ratni brod koji

⁹ Tu sam konstataciju preuzeo od Damira Radića: »Film otvaraju vizualno bravurozni prizori Zagreba« (Radić, 2000.: 43). Tomislav Šakić u eseju o igranim filmovima Vatroslava Mimice »U sjeni Holokausta« u knjizi *Hrvatski filmski redatelji I.* (Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara – Hrvatski filmski savez, 2009.) utvrđuje da je putovanje strukturna okosnica filma »od maestralnog otvaranja uz sekvence modernoga Zagreba... preko putovanja vlakom i brodom« (Šakić, 2009.: 124).

plovi te nastavlja ploviti sljedeće četiri i pol minute tijekom kojih gledatelj doznaje da se likovi, zajedno s onim koji se jasno postavlja kao protagonist (tumači ga Boris Dvornik), vraćaju u rodno mjesto, kao i da je protagonist taj povratak dotad očito višekratno odgađao. Ta uvodna sekvenca usprkos relativno kratkom trajanju od oko pet minuta izmjenama planova, bližih i polutotala, odnosno kadrova, objektivnih – likova dok gledaju, i subjektivnih – onoga što gledaju, postiže snažne implikacije dugog trajanja, odnosno doživljaj i osjećaj znatno duljega protoka vremena od onog kronometarskog, upravo stoga što svodi na minimum kretanja objekata (osim onog broda), pa sam i sam uvodno putovanje s obzirom na njegovu eminentno vremensku dimenziju pamtio kao znatno dulje, što me i potaklo na temu izlaganja te me potom prisililo na sofistički obrat u ispisivanju ovoga teksta s obzirom na to da konkretnog putovanja prostorom u filmu ima manje no što sam se sjećao.

Ubrzo se radnja vremenski locira informacijom o kapitulaciji Italije. Riječ je dakle o sredini rujna 1943. Odmah nakon te informacije s krupnog plana protagonista slijedi duga retrospekcija, koja obuhvaća većinu filma, 78 od 92 minute trajanja. Radnja se tada vraća na početak Drugog svjetskog rata u Dalmaciji, na travanj 1941., i ono što ćemo gledati sljedećih sedamdesetak minuta jesu vremenski a i prostorno relativno zbijena događanja tijekom kojih, u 75. minuti filma, dolazi i do jednog bijega – stanovnika mjesta u planine a nakon dolaska talijanskih vojnika. Retrospekcija završava u 83. minuti filma, poput svog početka, s protagonistova krupnog plana, te se preostalih devet minuta vraća na povratak iz naslova, koji dakle u onom konkretnom smislu uokviruje fabulu. Ono što smo gledali u međuvremenu, između 5. i 83. minute, može stoga biti prihvaćeno kao ilustracija protagonistova prisjećanja, njegova mentalnog putovanja u prošlost, ujedno i prikaz događaja koji su doveli do njegova odlaska, a samim tim i povratka. Tako postavljen protagonistov povratak postaje zaista dugo putovanje, bez obzira na njegovo implicirano stvarno trajanje, dugo kao psihološko vrijeme pokušaja suočavanja s nužnošću tumačenja doživljenoga, dugo i u smislu

projekcijskog vremena jer obuhvaća više od četiri petine filma, budući da sam konkretni fizički povratak tijekom te retrospekcije biva zaustavljen. Pa, premda se u toj glavnini radnje filma konkretni motivi putovanja, lutanja i bijega svode tek na ranije spomenuti bijeg stanovnika iz sela, čitav je taj dio prepun znakova bijega, odlaska, kretanja na put, pokreta samog – likovi neprestano prelaze s mjesta na mjesto i neprestano govore o potrebi odlaska, a mjestom neprestano puše vjetar (dinamični prirodni element *par excellence*), razvidan i po vizualnim signalima, ali još i više zvučnom dimenzijom u pozadini. U tom je smislu bijeg pretkraj retrospekcije indiciran i takvim indikacijama, ne samo razvojem fabule. Kada pak nakon dugog povratka u prošlost i možda najdulje retrospekcije u hrvatskom filmu protagonist napokon, u 83. minuti, pristane na otok, vraća se na onaj najkonkretniji način, prolazi put od obale do svoje kuće uličicama mjesta i opet, kao na samom početku, tempo i ritam njegova kretanja u kadru kao i zaustavljanja tijekom puta, a zastaje dvaput, te izmjene samih kadrova tvore trajanje znatno dulje od projekcijske četiri minute. Susret s ocem strijeljana mladića, žrtve i (iako ne samo) protagonistove krive procjene, konačna je točka, krajnja realizacija povratka stoga što donosi protagonistu toliko željeno iskupljenje završavajući i simbolički njegovo dugo putovanje kući.

THE LONG WAY HOME (TRAVELS AND WANDERINGS
IN CROATIAN MOVIES IN GENERAL, AND IN *THE RETURN*,
THE MOVIE MADE BY ANTUN VRDOLJAK)

S u m m a r y

This article gives a short review of the travels presented in Croatian movies from the sixties, until the beginning of this century. The movie called *The Return* (1979), made by Antun Vrdoljak, is reviewed separately; this is the movie whose title carries the implicit journey, wandering, perhaps even escape. The author's intention was to review the movie which was not an adaptation, in order to avoid the comparison between the movie and the original text, which, in that case, would be inevitable. Also, the author used this particular film as an example which shows that because of the motion in movies there is always travel involved.