

RONDO U PROSTORU I PROSTOR *RONDA*

Bruno Kragić

Film *Rondo* (1966)¹ Zvonimira Berkovića jedan je od desetak hrvatskih filmova koji kontinuirano, od premijere, privlače pozornost. U osvrtima u Hrvatskoj, već po premijeri, a potom i kasnije, to se djelo tumačilo i tumači kao jedan od paradigmatičkih primjera inačice filmskoga modernizma u Hrvatskoj, napose specifične tendencije u hrvatskom filmu toga razdoblja, tendencije prema poetici cirkularne strukture, takve koja se fabularno, a i sižejno razvija u formi kruga (usp. Krelja, 1969). U skladu s takvim pristupom, većina se tekstova o *Rondu* bavi njegovom vremenskom dimenzijom, zasnivanjem fabule na koncepciji glazbene forme ronda, odnosno načinom na koji fabuliranje u filmu predočava strukturu ronda, forme u kojoj se početna tema ponavlja, kontinuirano se vraćajući, prekidana vlastitom epizodom, što se onda u konačnici tumači i kao simbol iskazivanja trajanja kao takvog, a na nešto konkretnijoj razini, nemogućnosti promjene i snage životnih konvencija (Krelja, 1969: 33; Rabin, 1968: 495; Langlois, 1968: 498, Eberhardt, 1968: 501). Pritom se rondo konkretizira i zvučno i motivski: Mozartov *Rondo u A-molu* čuje se kao izvanprizorna glazba, a čuje se i kao prizorni zvuk, bilo s gramofonske ploče, bilo s klavira kada ga svira protagonistica.

U ovom osvrtu naglasak će međutim biti na prostornom aspektu filma *Rondo*, na načinu na koji se odnosi među likovima pa i spomenuta cirkularna vremenska struktura semantiziraju prostorno, razmještanjem likova u ambijentima filma,

dakle njihovim međusobnim odnosima u (narativnom) prostoru, ali i njihovim figuriranjem unutar filmskoga kadra kao takvoga, kao i na načinima prikazivanja samog prostora radnje. U tom smislu pokušat će se dalje kontekstualizirati prostor filma *Rondo* naspram njegova vremena s obzirom na postavku o filmu kao umjetnosti strukturiranja prostora u određenom vremenu, odnosno umjetnosti prostorno-vremenskog jedinstva te naposljetku, a s obzirom na kontekstualizacije *Ronda* prema poetici modernizma, na isti način sagledati tretira li se i prostor u tom filmu modernistički.

Prije osvrta na spomenute aspekte filma, evo kratkoga sadržaja:

Umjetnika Feđu (Relja Bašić) i njegovu suprugu, studenticu Nedu (Milena Dravić), počinje svake nedjelje posjećivati sudac Mladen (Stevo Žigon), a da bi s Feđom igrao šah. Postupno se Neda i Mladen počnu sviđati jedno drugom. Naposljetku dođe do preljuba. Ipak, Mladen se i Feđa pomire i dolazi do obnove nedjeljnoga rituala. Iz posljednje scene razvidno je da je Neda trudna.

Krenuvši od pitanja odnosa *Ronda* i modernizma, mogli bismo ustvrditi da najveću srodnost s modernističkim tendencijama u svjetskom filmu 1960-ih film pokazuje na početku, kadrovima urbanih eksterijera snimljenih vožnjom kamere. Iz mnogobrojnih primjera mogu se napose izdvojiti manifestna ostvarenja francuskoga novoga vala i modernizma uopće, *Četiristo udaraca* (*Les quatre cents coups*) François Truffauta, a i *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*) Alaina Resnaisa, oba iz 1959, ali i *Pariz nam pripada* (*Paris nous appartient*) Jacquesa Rivettea iz 1961. te *U znaku lava* (*Le signe du Lion*) Érica Rohmera iz 1962, oba također nastala u okvirima novoga vala, formacije koja je naglašavala interes za gradske, urbane prostore kao prostore lutanja, o čemu u hrvatskom filmu više od *Ronda*, smještenog gotovo u potpunosti u interijer stana, svjedoče filmovi *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice iz 1966, *Gravitacija ili fantastična mladost Borisa Horvata* Branka Ivande iz 1968. te *Slučajni život* Ante Peterlića iz 1969. Tim je filmovima *Rondo* dakle blizak tretmanom prostora na svome početku, tretmanom kojim je prisposobiv i spomenutom aspektu filmskoga modernizma zvučnog igranog filma (u tumačenju tog modernizma kao stilske formacije). Ipak, većina se filma odvija u interijerima, i to uglavnom u interijeru stana dvoje protagonista, bračnog para Nede i Feđe (i na stepeništu zgrade u kojoj je stan), uz nekoliko scena u interijeru kavane (a koje imaju ponajprije simboličku funkciju) i jednu

kratku scenu koja se kontekstualno definira kao interijer stana trećeg protagonista, Mladena, ali koja ima isključivo informacijsku vrijednost. Te (interijerne) scene nastavljaju, ali samo na okvirnoj, najopćenitije pojavnoj, razini, tradiciju tzv. snimljenoga kazališta, a s obzirom na ograničenost prostora i jedinstvo prostora, vremena i radnje. Film se međutim u potpunosti odmiče od temeljno nefilmičnih konvencija snimljenoga kazališta: promjenama rakursa, pokretima kamere, uporabom dubinskih kadrova, odnosno dubinske mizanscene i razrađenim kadriranjem. No, *Rondo* na planu tretmana prostora u tim scenama nije modernistički radikalni ni u smislu destruiranja homogenosti (filmskoga) prostora niti u smislu ukazivanja na njegovu artifičijelnost. Stoga se *Rondo* više uklapa u one tendencije koje bi u razgraničavanjima filmskih – *izama*, kao stilskih formacija pa i epoha, mogli nazvati filmskim esteticizmom. Uklapa se međutim i u one šire zahvaćene modernističke tendencije (kojih je takav esteticizam najčešće dio)² ka prostorno-vremenskom kontinuitetu, što ostvaruje duljinom kadrova (a pretežu dulji), uporabom dubinskih kadrova, kao i paralelizmom vremenske i prostorne dimenzije, pri čemu se upravo neprestano ponavljanje iste situacije iz životne svakidašnjice može tumačiti i kao refleks neorealističkoga prosedea nizanja (gomilanja) prizora tzv. »krišaka života«, a završna scena troje protagonista pomirenih sa sudbinom kao inačica neorealističke globalne metafore (koja na kraju djela tom istom pruža smisao događanja prikazanih u tom istom djelu)³.

Vraćajući se na početnu preokupaciju ovog osvrta, dakle na razmjешtanje (te fizičke a onda i simboličke odnose) likova u prostoru koji film prikazuje, možemo uočiti da takvo razmjешtanje odražava temeljnu preokupaciju njihovim odnosima, a u skladu s (uvjetnim) žanrovskim određenjem *Ronda* kao melodrame (što se opet nadovezuje na raniju primjedbu o filmu kao primjeru esteticizma jer ta formacija favorizira upravo melodramske fabule) sa središnjim motivom ljubavnoga trokuta (jednim od najčešćih u melodrami) i s nadređenom mu temom pravila (ljubavne) igre. Takvom žanrovskom određenju odgovara i smještanje radnje u interijer, vizualnost koja oponaša likovni esteticizam (u ovom slučaju s aluzijama na slikarstvo Miljenka Stančića⁴), a i uporaba (i tematizacija) glazbe. Također, kontinuirano vraćanje istog prostora, uz neznatne varijacije, refleks je teme ronda, odnosno ponavljanja, kontinuiranog vraćanja na isto, i kao takav sastavni dio kružne dramaturgije filma, u kojoj se ponavljanje iste situacije nužno odvija u istom prostoru.

Tako se u filmu može pratiti i određeni, pravilan, razvoj, stupnjevanje prostornoga razmještaja likova u odnosu na razvoj njihovih odnosa.

Pri Mladenovu prvom posjetu, Neda stoji između njega i Feđe, svoga supruga, što se već može iščitati kao prefiguracija budućega ljubavnog trokuta. Mladen i Feđa potom će u nizu scena (situacija) sjediti jedan nasuprot drugome, što je dramaturški opravdano njihovim igranjem šaha. Pritom igra šaha stječe i metaforičko značenje sukoba, borbe koju Fauve čak naziva i razdražujućom (usp. Fauve, 1968), ali takve koja je uljudna, civilizirana (pa Sanja Kovačević primjećuje da je šah »ritualni dvoboj na intelektualnoj razini«, Kovačević, 2000: 135), i koja, kao što sami likovi izriču u filmu, ima jasna pravila. I kao što su partije šaha tumačene kao najočitiiji iskaz forme ronda, jer se neprestano ponavljaju, tako one i na prostornoj razini pokazuju varijacije motiva trokuta. Kada Neda za prve partije sjedne na Feđinu stranu, ali bliže Mladenu, takvo pozicioniranje može uputiti na njezinu srodnost s Mladenom (već naznačenu dijaloški; oboje su naime ljubitelji glazbe), ali i vezanost za Feđu, potvrđenu i nizom daljih kadrova u kojima su njih dvoje u dvoplanu, dakle jedno kraj drugoga u istom kadru. U jednoj od kasnijih scena, kada njih troje zajedno sjede za stolom, ona je prostorno (rasporedom sjedenja) između dva muškarca (također i kadriranjem: najčešći je slijed kadar jednoga muškarca, pa kadar Nede, pa kadar drugog muškarca), potom dok raspravljaju o ljubavnom trokutu, ona češće biva u dvoplanu s Mladenom – najava se trokuta ogoljuje i dijalogom i prostornim razmještajem i kadriranjem.

Situacija pak u kojoj Neda, nakon što je sama u kadru (što se može tumačiti kao iskaz samoće), stane iza Feđe (a taj se čin može tumačiti kao prostorni iskaz njezine potrebe za vezanošću, jasno iskazane u njihovom dijalogu) pa ode u drugu sobu, gdje je sama uokvirena vratima, u dubini kadra vrlo je indikativna za ovakvo tumačenje semantizacije prostornih tehnika: dubinski kadar Nede konačni je pokazatelj njezine temeljne osamljenosti i distanciranosti u tom trenutku⁵.

I dalji prostorni razmještaji često upućuju upravo na emocionalna stanja protagonistice (što bi pak moglo poslužiti kao argument za postavku o njoj kao središnjoj svijesti filma). Takvo tumačenje mogu potvrditi kadrovi u kojima je ona jedina na svjetlu (dok su muški likovi u sjeni), što upućuje na njezinu mladenačku naivnost i otvorenost. Nedina već spomenuta osamljenost biva potvrđena i scenom novogodišnjega čestitanja, kada ona biva izolirana sama u jedan kadar. Pritom krupni plan jasno usredotočuje pozornost na nju, kao na lik koji prolazi

kroz najveće (emocionalne) lomove, a i zbog konvencije toga plana kao metafore savjesti (usp. Lotman, 1976: 79). Naposljetku, onkraj modaliteta njezina kadriranja, zanimljivo je da Neda tijekom filma samo jednom napušta stan, da bi počinila preljub. Dakle, promjena prostora (osim što je dramaturški neminovna) postaje u tom slučaju konkretizacija emocionalne promjene (Kovačević to napuštanje doma tumači u optici patrijarhalne ideologije u Berkovićevim filmovima koju analizira, usp. Kovačević, 2000: 136).

U razmatranju prostornih odnosa osobito je zanimljiva i jedna partija šaha koja se odvija gotovo na aritmetičkoj vremenskoj sredini filma (u 48. minuti, a film traje 95). Tijekom te partije Mladen i Feđa zamijene mjesta za pločom: Feđa pokazuje Mladenu da ga je ovaj morao matirati. Promjenom mjesta likova u fizičkom prostoru interijera (prostoru za pločom) sugerira se i njihova zamjena mjesta u funkciji priče u odnosu prema junakinji (u skladu s ranijom opaskom o metaforičkoj funkciji šahovske igre). Obrnuvši mjesta, a i matom, Mladen je zavladao prostorom šahovske ploče, dakle i njihovim međusobnim odnosima; Feđa mu je pritom čak i (nesvjesno) pomogao. Kada poslije te scene Neda stane iza Mladena, a Feđa ostane jedini u kadru, na svjetlu, naznačen je emocionalni obrat koji će se ubrzo (i fizički) ostvariti. U takvim odnosima likova (kao prostornih figura), svjetla i sjene nije možda naodmet pripomenuti da u sjeni najčešće ostaje upravo Mladen, u skladu s konvencijom etabliranom u narativnom filmu još sredinom 1910-ih: smještanje lika u sjenu najčešće je implikacija nejasnih i mračnih pobuda. Stoga Berković smješta ljubavnike, potpuno slijedeći pravila melodrame, u sjenu za prvog poljupca, prije samoga fizičkog čina preljuba, a i nakon preljuba. S obzirom na raniju konstataciju o odnosu *Ronda* i filmskog modernizma, Berković ne problematizira žanrovske i narativne konvencije nego ih, kao što potvrđuju ovi primjeri, itekako rabi (što je ključna distinkcija *Ronda* u odnosu prema prije spomenutim remek-djelima koja prepleću poetiku modernizma i komponente esteticizma, filmovima *Pravila igre* i *Prošle godine u Marienbadu*).

Indikativna je naposljetku i posljednja scena filma. U njoj Feđa i Mladen igraju šah u drugom (stražnjem) planu, a u prednjem je planu Neda. Ona sjedi pa se digne i povuče zavjesu – prokazališni potez koji se kontekstualizira kao logičan u prostoru filma koji se sastoji uglavnom od jednog interijera. Istodobno, taj potez mehanički prekida film brisanjem upravo njegovog prostora (preko kojeg je povučena zavjesa), isto kao što ni sam rondo ne može završiti nikako doli mehanički jer, kako

primjećuje Fauve: »...rondo je začarani krug, još bolje raskalašeni krug koji ne umire prirodnom smrću, nego, da tako kažemo, mehaničkom propašću strukture« (Fauve, 1968). I dok se može špekulirati kako se vrijeme filma može nastaviti unedogled, jer je i predstavljeno gotovo isključivo kao trajanje (pa su se stoga protagonisti i pomirili i obnovili svoj ritual nedjeljnih partija; usp. Krelja, 1969: 33), brisanje prostora ipak jasno dovodi do kraja filma, jer ni vrijeme (barem u filmu) ipak ne može trajati bez prostora. U tom smislu *Rondo* potvrđuje specifičnu poziciju filma, kao jedine umjetnosti koja je istodobno i prostorna i vremenska. Iako se ova posljednja konstatacija može činiti tako očitom da bi mogla biti proglašena banalnom, u kontekstu danas prevladavajućih tendencija pisanja o filmu, koje počesto zaboravljaju da je forma srž sadržaja umjetničkog djela, a prečesto traže tematsku ili čak društvenu relevantnost, nije suvišno naglasiti je.⁶

LITERATURA

- Konrad Eberhard, »Pažnja: Berković«, *Filmske sveske*, 1(1968)7, 501-502.
Jean-Elie Fauve: »Začarani krug i propast strukture«, *Filmske sveske*, 1(1968)7, 504.
Ulrich Gregor: »Komentar stvarnosti«, *Filmske sveske*, 1(1968)7, 503.
Sanja Kovačević, »Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 6(2000)22, 133-146.
Petar Krelja, »Rondo novijeg hrvatskog filma«, *Filmska kultura*, 13(1969)65, 29-34.
Gerard Langlois, »Remek-delo Zvonimira Berkovića«, *Filmske sveske*, 1(1968)7, 497-500.
Jurij Lotman, *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd 1976.
Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma 1*, Institut za film, Beograd 1966.
Henri Rabin, »Rondo«, *Filmske sveske*, 1(1968)7, 494-496.

BILJEŠKE

¹ *Rondo* (1966), Hrvatska, 95 minuta, crno-bijeli, proizvodnja: Jadran film, režija i scenarij: Zvonimir Berković, direktor fotografije: Tomislav Pinter, scenografija: Željko Senečić, montaža: Radojka Tanhofer, glazba: Wolfgang Amadeus Mozart (*Rondo u A-molu*), pomoćnik redatelja: Krešo Golik, glavne uloge: Milena Dravić, Relja Bašić, Stevo Žigon.

² U tom smislu na film bi mogli primijeniti i, pomalo nezgrapnu, sintagmu esteticističkoga modernizma ili, obrnuto, modernističkog esteticizma, na koju upućuju i analogije koje su strani kritici (usp. Gregor, 1968; Fauve, 1968) nalazili između *Ronda* i filmova *Pravilo igre* (La Règle du jeu) Jeana Renoira iz 1939. i *Prošle godine u Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad) Alaina Resnaisa iz 1961, koji su u ovakvim, uvijek riskantnim i nikad potpuno nezaokruženim (stoga i isključivo pragmatičkim) klasifikacijama, možda najpoticajnije primjeri za razmatranja kombinacije filmskoga modernizma i filmskog esteticizma.

³ Ovo spominjanje neorealizma nipošto nije, iako bi moglo izgledati, kontradiktorno esteticizmu. Za potrebe ove analize neorealizam ne ograničavamo samo na stilsku formaciju, pravac pa ni epohu u talijanskom filmu druge polovice 1940-ih nego ga tumačimo kao zaseban stilski prosede, dio modernističkih tendencija, upravo zbog preokupacija trajanjem i prostorno-vremenskim kontinuitetom. Tako shvaćen neorealizam može se prisposoditi i esteticizmu. Uostalom, opus jednoga od najistaknutijih talijanskih (i svjetskih) redatelja, Luchina Viscontija, svjedoči o neprestanom prožimanju takvih neorealističkih stilskih postupaka s poetikom esteticizma.

⁴ Bogato nijansiranje crno-bijele tonske fakture, kao i rasvjeta koja podupire meke obrise i stvara učinak (gotovo irealnoga, a u svakom slučaju nerealističkoga) ugođaja, analogni su Stančićevim postupcima pa u oba slučaja možemo govoriti o interijerima ispunjenima melankoličnom sjetom.

⁵ Sličan je učinak i nekoliko scena u kavani, s Mladenom i njegovim poznanikom, koji sjede i šute. Dulji i dubinski kadrovi (u kojima je efekt dubine vidljiv, ali je sama oštrina zamagljena difuznim svjetlom) ogoljuju Mladenovu temeljnu osamljenost, ali i krajnju konvencionaliziranost. Upravo šutnja kao krajnja suprotnost razgovorljivoj ugođaju Nedina i Feđina doma upućuje na okoštalu ritualiziranost takvih posjeta kavani, dok »produljeno« trajanje kadrova koji ne nose dalje informacije i dubinska, ali statična mizanscena postižu ugođaj distanciranosti.

⁶ Scenske umjetnosti doduše također zahtijevaju udruživanje prostora i vremena. Njima je isto potreban prostor, ali tek kao okvir (usp. Mitry, 1966: 23). U filmu pak »drama koja se izvodi u prostoru (kao kazalište), razvija se u vremenu, ostvarujući uz to svoje vlastito trajanje (kao roman), i to tako što izražava i označava posredstvom vremenskih odnosa (kao muzika ili prozodija) i prostornih odnosa (kao arhitektura). Filmski prostor više nije stalan prostor... nego prostor beskrajno pokretan i promjenjiv, koji se sastoji iz bezbroj kadrova i planova i koji uslovljava ili objašnjava pokrete što ih sadrži, postajući i sam pokret. On je oblik koji organizira, koliko i organizirani oblik... Za svaki film bi se moglo reći da predstavlja skup geometrijskih promjenjivih količina čija se nepostojanost organizira prema izvjesnom aritmetičkom sklopu trajanja« (Mitry, 1966: 24).