

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.6>

UDK: 791.21.037(497.5)

791:82

Primljen: 8. VII. 2024.

Prihvaćen: 29. VIII. 2024.



INZULARNOST I NEMOGUĆNOST POVRATKA – NOVAK, MIMICA, BABAJA

Tomislav Šakić

Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti

tsakic@adu.hr

ABSTRACT

INSULARITY AND THE IMPOSSIBILITY OF RETURN – NOVAK, MIMICA, BABAJA

The text explores the thematic complex of so-called insularity – a gesture of renouncing history developed in the novels *Lost Homeland* (*Izgubljeni zavičaj*, 1954) and *Gold, Frankincense and Myrrh* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968) by Slobodan Novak – in the modernist Croatian cinema of the 1960s and 70s. Besides the later adaptations of Novak's works in Ante Babaja's films *Gold, Frankincense and Myrrh* (1971) and *Lost Homeland* (1980), this complex was first depicted in Vatroslav Mimica's film *Prometheus of the Island of Viševica* (1964), a story about the partisan Mato Bakula, presented as a work of memory triggered by his return to his native island 20 years after the war. The main thesis is that Mimica's film bears strong motifs, thematic, and structural traces of the Novak's *Lost Homeland*. The figure of the disillusioned revolutionary was introduced to Croatian cinema precisely by Novak. The issue of the treatment of space and time in the film narrative and its presentation as a crucial question of modernism was opened in Croatian modernist cinema in those feature films that, against the background of Novak's works, presented their film structures as a work of memory and a metaphor for the impossibility of the modernist anti-hero's return to the lost homeland.

Keywords: Croatian modernist cinema; Slobodan Novak; Vatroslav Mimica; Ante Babaja; intertextuality; modernism; insularity

1. LITERARNOST I INZULARNOST, MEDITERANIZAM I MODERNIZAM

Intermedijalna veza književnika Slobodana Novaka i filmskog redatelja Ante Babaje poznata je tema u hrvatskoj filmskoj kritici i literaturi. Kao neku vrstu primjera ili studije slučaja simptomatski je sažima Ivo Škrabalo u *101 godini filma u Hrvatskoj* ustvrdivši kako „cijeli opus Ante Babaje daje povoda za razmišljanje i o složenim odnosima i vezama hrvatskoga filma i književnosti” (1998: 340). U Babajinoj se filmografiji, nastavlja, mogu pronaći imena scenarista ili naslovi predložaka koji čine „malu antologiju poratne hrvatske književnosti”,¹ no „u igranom filmu, nakon Kolara, Babaja [se] obratio još samo Slobodanu Novaku” (340). Svi su se glavni osvrtni na Babajin opus više-manje oslanjali na ovu poveznicu i, prije svega, na koncept „literarnosti” na filmu – Peterlić (2002), Turković (2002), Pavičić (2002), Gilić (2009) i Čegir (2010) te napose, monografski, Putyńska (2021). Babaja je u Novaku pronašao „suradnika i stilsko-poetičkog srodnika” (Gilić 2009: 136), kongenijalnog umjetnika u drugom umjetničkom polju, i to onom najpogodnijem – proznoj, pripovjednoj književnosti, odakle je mogao uzeti, kako bi se to reklo terminologijom teorija adaptacije, priču (sa zapletom, likovima i atmosferom), točku gledišta i opise (usp. Šakić 2011), a da ipak zadrži autonoman status vlastite umjetnine i integritet vlastite autorske pozicije, u skladu s modernističkom ideologijom o ravnopravnosti filma s drugim umjetnostima. Glavni je zatočnik te umjetničke (autorske) ideologije u hrvatskoj kinematografiji – tvrde oba nestora hrvatske filmologije, i Peterlić (2002) i Turković (2002) – bio upravo Babaja kao izraziti zagovornik „literarnog filma” (usp. Peterlić 2002: 22).² I sam je to potvrdio

¹ Babajini kratkometražni filmovi nastali su prema scenarijima ili predlošcima Drage Gervaisa, Vjekoslava Kaleba, Jure Kaštelana, Vesne Parun, Vladana Desnice, Vlade Gotovca i Tomislava Ladana; (ko)scenarist mu je često bio Božidar Violačić koji je za Babajine dugometražne filmove adaptirao i *Brezu* (1967) Slavka Kolara te Novakove *Mirise, zlato i tamjan*.

² Pod literarnošću, ističe Peterlić, Babaja podrazumijeva „specifičnu estetičnost” (2002: 22); Babaja je poslije, govoreći o *Kamenitim vratima*, sam upotrijebio prikladniji izraz *lirski film* pozivajući se na Emila Staigera (*Ante Babaja* 2002: 195), čime se razvidi da je pod pojmom *literarnosti* podrazumijevao klasičnu avangardnu ideju *poetičnosti* kao one medijske specifičnosti kojom bi film postigao vlastite „poetske” i „literarne” kvalitete.

izjavivši 1983, u duhu Andréa Bazina,³ kako je uzeti priču iz književnosti jednako tomu da je se uzme iz života jer je i ona dio, peterličevski rečeno,⁴ izvanjskog svijeta:

O filmu se govori kao o djelu ovisnom o toj literaturi, a zaboravlja se da je riječ o kreaciji novog djela gdje je literarni predložak, umjesto iz života, jednostavno uzet iz literature. I da nije bitno koliko je vjerno literaturi, već koliko je samo po sebi vrijedno. Ono ne škodi literaturi od koje je uzeto. Literatura i dalje živi svojim životom, a to je još jedan modus u kojem ta literatura može opstojati. (cit. u *Ante Babaja* 2002: 183)

Od navedenih doprinosa ovdje je najrelevantnija studija Jurice Pavičića, napisana 2002. za monografiju o Babaji,⁵ a koja već svojim naslovom upozorava da je posrijedi komparativno omjeravanje dvaju umjetnika upravo preko „iskustva inzularnosti”. Tu je, prije nego se posvetio komentaru dvaju Babajinih filmskih adaptacija Novakovih prozних djela – romana *Mirisi, zlato i tamjan*, objavljenoga 1968, a ekraniziranoga 1971. i kratkog romana *Izgubljeni zavičaj*, objavljenoga 1954, a ekraniziranoga 1980. – Pavičić sumirao „uzajamne privlačnosti” Babaje i Novaka, naraštajnu bliskost, utjecaj egzistencijalizma, ambivalenciju spram religije, istaknuvši ih kao „poetički tipične predstavnike moderniteta” (2002: 57). Najviše ih međutim veže „egzistencijalno i kulturno iskustvo otoka” (58), što je potvrđeno i egzistencijalno: Novak, rođen 1924, odrastao je na Rabu, a Babaja, rođen 1927, na Visu. Gilić (2009) također sumira da su Babaja i Novak modernisti, elitisti u stavovima o umjetnosti i egzistencijalisti, no znakovita je njegova uputa o tome nisu li obojica u izlagačkom (formalnom) pogledu zapravo – realisti.⁶

³ Slične teze o tome da književnost može samo profitirati od filmskih adaptacija Bazin iznosi 1952. u utjecajnom eseju „Za nečisti film: u obranu adaptacije” (usp. Bazin 2022).

⁴ Aludiram dakako na definiciju filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskoga svijeta” (Peterlić 2001: 36).

⁵ Da je status Babaje u hrvatskom filmu postao prisposodiv statusu Slobodana Novaka u književnosti – istodobno na margini, skoro pa vlastitim odabirom i uslijed sve duljih pauza između novih radova („elitisti”), a istodobno u središtu kritičke recepcije – upućuje i to da je on bio treći redatelj kojemu je hrvatska filmskokritička zajednica posvetila monografiju, nakon Branka Bauera i Kreše Golika.

⁶ I Nemeć o Novaku slično ističe da „nije bio inovator na planu narativnog izraza” (2003: 120).

Pavičić ne navodi izvor termina inzularnost,⁷ a kao dionike inzularne sastavnice hrvatske kulture navodi, od prozaika, Marinkovića, Nazora i Šegedina te, od filmaša, Lordana Zafranovića. Iskustvo ili topos otoka bilo bi, čini mi se, lukrativnije povezati s idejom o *mediteranskom modernizmu*. Pojam *mediteranizma* u dosadašnjim je domaćim kroatističkim raspravama jednako slabo konceptualiziran kao i pojam inzularnosti. Nemeć tako u svojoj studiji o inzularnoj prozi u zaključku spominje topos otoka u kontekstu „otočnog mediteranizma” u hrvatskom pjesništvu, a konceptom mediteranizma kao identitetskom odrednicom zanimali su se potom Sanjin Sorel (2021) i Leszek Małczak (2021). Međutim želja mi je ovdje upozoriti na to da bi pod mediteranskim modernizmom trebalo podrazumijevati nešto drugo i šire: spregu kulturnog i identitetskog mediteranizma (koji u sebi sadržava i sloj antike, da ne kažem „vječne Helade”) te njegove modernističke obradbe, a u književnosti bi se prostirao kako poezijom (počev od Paula Valérya ili Odiseasa Elitisa, a u hrvatskoj poeziji obuhvatio bi prvo Juru Kaštelana, a potom Slamniga, Šoljana i Dragojevića uz dobar dio poslijeratne poezije, a ne tek novije pjesnike koje je naveo Nemeć) tako i prozom pa bi u taj korpus, uz gore spomenute pisce, prije svega Šegedina, Novaka i Marinkovića – trojca s kojim podjela na dva svijeta, otok i kopno, u hrvatskoj kulturi postaje općim mjestom (usp. Małczak 2021: 181) – pripadali i Vladan Desnica,⁸ Živko Jeličić, kao i – u filmu i u književnosti – Branko Belan. Nije riječ o regionalizmu, kako su to neki htjeli,⁹ već baš suprotno, o kulturnoj i iden-

⁷ Nisam pronašao ranije spomene ideja o otočnosti ili inzularnosti u domaćoj kroatistici. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* (2003) ne poznaje termin, premda je već 2006. objavio studiju „Hrvatska inzularna proza” u kojoj je iskustvo otoka pripisao, kao važnu sastavnicu, prozi Ranka Marinkovića, Petra Šegedina i Slobodana Novaka te, od novijih pisaca, Pavla Pavličića i Renata Baretića. Iste je godine tiskan članak Velimira Viskovića (2006) posvećen romanu *Mirisi, zlato i tamjan*, no inzularnost je tu ostala tek spomenuta u naslovu. Zahvaljujem anonimnom recenzentu ovog članka što je uputio na rijetku inozemnu (prije svega englesku) literaturu o pojmu (engl. *insularity*), prije svega na arheologa Jodya Gordona, suurednika zbornika posvećenoga istraživanjima antičke kulture u kojima se supostavljaju koncepti inzularnosti i (antičke verzije) globalizacije (usp. Kouremenos i Gordon 2020). Topos otoka postao je izrazito prisutan u medijskim napisima i u kroatističkoj literaturi upravo 2000-ih, na tragu novijih romana (Baretić) i filmova (Brešan), da bi potom bio retroaktivno identificiran sve do Šegedina i Novaka. Dakako, taj je topos drevne, pa i mitske naravi (antička književnost od Homera dalje; utopija; Daniel Defoe itd.); doista, otok je „među svojevrsnim arhetipovima još od prvih temeljnih utemeljiteljskih djela zapadne književnosti” (Kragić 2015: 99).

⁸ O Desničinu mediteranizmu usp. Šeatović Dimitrijević (2015).

⁹ Małczak (2021: 169, 171, 174, 181, napose bilješka 41) upućuje na negativne konotacije regionalizma – osobito mediteranskoga – u hrvatskoj recepciji.

titetskoj pripadnosti višoj, nadnacionalnoj kulturnoj sferi, u ovom slučaju mediteranskoj, koja je jedan od segmenata nacionalne, dakle zamišljene književne zajednice – inače bi se radilo, kako je pripomenuo Małczak (183), o „njezinu reduciranju”.

Poetički kompleks koji bismo mogli nazvati mediteranskim modernizmom¹⁰ jedan je od neistraženih aspekata hrvatske i europske kinematografije. Ovaj se termin već ranije pojavljivao u domaćoj filmologiji: Gilić je u *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma* kao „važan trojac mediteranskoga modernizma” istaknuo Mimicu, Ivana Martinca i Zafranovića (2010: 136) podrazumijevajući jasnost te sintagme. Ranko Munitić (2005) sagledavao je stvar uže, ali i nešto preciznije, tumačeći je u kontekstu europskoga, napose talijanskoga političkog filma 1970-ih te je Mimičin film *Kaja, ubit ću te!* snimljen 1967. stavio na čelo korpusa „mediteranskog ciklusa”¹¹ kojemu pripadaju Visconti, De Sica, Fellini, Liliana Cavani, Pasolini i Bertolucci te Zafranović. Za Munitića je upravo Mimica jedan od inauguratora te svojevrsne mediteranske inačice modernizma koja je, reklo bi se, uvijek ujedno i politički modernizam. Filmovi koje je nabrojio Munitić dio su struje talijanskoga političkog filma koja korespondira s etapom kasnoga ili političkog modernizma u europskom filmu 1970-ih (za što pak usp. Kovács 2007: 349 i dalje) pa bi domaćem popisu trebalo dodati Veljka Bulajića, ali i, izađemo li iz okvira političkog filma i oslonimo se – što mi je ovdje i želja – na šire kulturno polje, prije svega o kontekst onovremene književnosti, i Antu Babaju (kako je inzistirao još Dragan Rubeša¹²) te „mediteransku” ili „otočnu” trilogiju Obrada Gluščevića (kako je naziva Gilić 2010: 76; usp. i Gilić 2004). Poslije će, s Babajinim *Izgubljenim zavičajem* kao prepoznatim klasikom,¹³ ovaj mediteranizam i inzularni topos prerasti djelomice i u opreku jug – sjever koja će ponajviše djelovati i kao opreka ruralno – urbano

¹⁰ O „mediteranskom modernizmu” usp. bilješku 43 u Šakić (2016: 39) i 208 (170), kao i Munitić (2005) i Gilić 2010: 81, 135, 136.

¹¹ Munitić (2005) kao glavno tematsko obilježje ovih filmova ističe tematiziranje rođenja fašizma u okrilju mediteranske kulture.

¹² Dragan Rubeša vjerojatno je prvi u nas pokušao zastupati koncept mediteranske kinematografije: održao je najmanje dva kustoska programa Mediteranske igre (Zagreb – Rijeka); u program iz 2007. uvrstio je i Babajin *Izgubljeni zavičaj* (usp. stranice <https://kinotuskanac.hr/cycle/mediteranske-igre-u-zagrebu> i <https://kinotuskanac.hr/article/klimatske-promjene-mediterana>, pristupljeno 10. svibnja 2024).

¹³ Hrvatski filmski kritičari izabrali su u anketi časopisa *Hollywood 1999. Izgubljeni zavičaj* kao 13. najbolji hrvatski film (Škrabalo 2008: 103). Najuspjelijim Babajinim filmom drže ga Peterlić, Pavičić, Polimac, Sever, Radić, Škrabalo... (usp. *Ante Babaja* 2002).

u više filmova (spomenimo komedije *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara, 2005., te *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, 2012), odnosno slammigovsko-pavličićevsko-bitijevski dolje – gore (usp. *Biti* 2005), ali će otok postati skoro pa klišeizirani malomišćanski topos, ponajprije u filmovima Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), *Maršal* (1999) i *Svećenikova djeca* (2013), potom adaptaciji Baretićeva romana (*Osmi povjerenik*, Ivan Salaj, 2018), a inzularnom korpusu treba dometnuti i film *Vis-à-vis* (Nevio Marasović, 2013).

2. O SLOJEVIMA MODERNIZMA I NJIHOVIM SINKRONICITETIMA

Film – istovremeno medij, odnosno komunikacijska tehnologija, i umjetnička forma – s jedne je strane i sam kao stroj izum moderniteta, a s druge je strane istodobno tvorac moderne percepcije svijeta, u rasponu od ranih uvida o brzini i ubrzavanju percepcije do novijih priča o prostetičkom pamćenju. Film je ujedno i znak i sudionik modernizacije (usp. Turković 2011). Doživio je najmanje dva restarta, i kao tehnološki medij (zvučni pa digitalni novi početak) i kao umjetnička praksa (nijemi i zvučni film). Medijska razlika nijemog filma i zvučnog filma¹⁴ važna je jer upućuje, u svojem kontinuitetu razvoja, na diskontinuitet pa upravo stoga možemo govoriti o dvjema klasičnostima i dvama modernizmima filma, onima nijemoga i onima zvučnoga filma. Moguće je da zapravo treba obrnuti način na koji gledamo povijest filma i ne vidjeti tu povjesnicu kao temeljnu priču o neprestanim povratcima jedne navodno pripovjedačke umjetnosti modernizmu, već zapravo kao priču o uzastopnim padovima jednog isprva inherentno modernoga stroja za stvaranje percepcije iz moderne perceptivno-izlagačke forme u klasične, prije svega dramske (pripovjedne) prikazivačke modalitete. Povijest upornih povrataka filma modernizmu postaje tako povijest „krik[a] oslobađanja od raznih naučenih i drilovanih slika” (Krlježa 1972: 13), ako je dopušteno ovdje iskoristiti citat iz *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03*.

¹⁴ Neka mišljenja isključuju nijemi film iz definicije filma, pa tako i Peterlićeva definicija navedena u bilješki 3, o čemu je, na tragu zaključaka Gregorya Curria o tome da mogućnost zvukovne dimenzije samo proširuje mogućnosti temeljno vizualnog medija i umjetnosti pokretnih slika, raspravljao Turković (2008).

Ovo Krležino djelo nije nam nevažno u raspravi o tome *kada* to točno hrvatski film postaje moderan – ili, uostalom, kada to film postaje moderan. Po mnogima to se usuglašavanje između filma, koji je s uvođenjem zvuka bio odvučen od pripovjedne (epske) k dramskoj formi (usp. Perez 1998) koju – proturječno – nazivamo klasičnim pripovjednim stilom ili klasičnim filmom, i književnosti dogodilo upravo oko 1960. kad je veći broj istaknutih europskih (modernističkih) filmova – na tragu sličnih interesa književnog modernizma – bio zaokupljen pitanjima svijesti, odnosno amnezijom, halucinacijama, snovima i ludilom (Kilbourn 2014: 281).¹⁵ Film Ingmara Bergmana *Divlje jagode* (*Smultronstället*, 1957), kako u članku o pamćenju i filmu u *Dictionary of Film Studies* upućuju Kuhn i Westwell (2020: 308), vjerojatno je jedan od prvih filmova koji modernistički uprizoruje putovanje, odnosno povratak u zavičaj kao povod za prisjećanje, čime je filmska priča, oblikovana kao pripovijest o putovanju, postala izlaganjem (tj. diskursom) sjećanja – rekli bismo, pomalo nalik Homerovoj *Odiseji*. Europski modernistički film ranih 1960-ih bio je u dobrom broju istaknutih ostvarenja, kao što su *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnaisa ili pak Felliniev *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963), upravo opsjednut problemima pripovijedanja i prisjećanja, odnosno subjektivizacijom diskursa, onim što je 1978. Bruce F. Kawin, pišući mahom upravo o spomenutim naslovima, nazvao *mindscreen* – „ekran uma” (*Filmska enciklopedija*) ili, bolje, slike (iz) uma. U toj danas zaboravljenoj, a pomalo i zastarjeloj teoriji modernog filma,¹⁶ naspram filmu „u trećem licu”, kakav je bio klasični film (treba ponoviti, više dramska nego narativna forma), stoji film „u prvom licu”, tj.

¹⁵ Dodajmo da na isti način počinje i modernizacija jugoslavenskog igranog filma – prizorom umišljaja koncerta u Belanovu *Koncertu* (1954) i supostavljanjem umišljaja i jave u *Plesu na kiši* (*Ples v dežju*, 1961) Boštjana Hladnika.

¹⁶ Npr. Kawin u *mindscreen* ne spominju se u dvama relevantnim pregledima teorije filma, ni onom Roberta Stama (2019) ni onom Thomasa Elsaessera i Maltea Hagenera (2023). Potonja upućuje i na prevlast termina *brainscreen* (a ne *mindscreen*), povezanoga s filmskim teoreti-ziranjem filozofa Gillesa Deleuzea – ekran kao mozak, a ne ekran kao um. Međutim Elsaesser i Hagener u poglavlju *Film kao mozak*, posvećenu historijatu teorijskog povezivanja filma i mozga, kao primjere uzimaju upravo filmove o sjećanju i pamćenju (*Vječni sjaj nepobjedivog uma*, *Memento*) i prvo govore o umu jer kao ishodište ovakve filmske teorije i oni, kao i poglavlje „Memory and film” u *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (Kilbourn 2014), uzimaju tezu Huga Münsterberga o temeljnoj analogiji filma i uma (2023: 192). Jednako se tako u literaturi umjesto (pri)sjećanju mahom raspravlja o pamćenju (*memory*), čime se dodatno usložnjuje ova svojevrsna izgubljenost u prijevodima.

film koji je uobličen kao subjektivni iskaz. Time ovakav tip filma, kao i promišljanje o njemu, unekoliko ostaje stvar tematsko-motivsko-oblikotvornog kompleksa visokog modernizma – filma (i posljedično filmske misli) nastale u duboku tragu romanâ Marcela Prousta: egzistencijalne teme strukturirane na način blizak modernom romanu u luku od Prousta do Samuela Becketta i francuskoga novog romana, na čijem fonu su uostalom, prema scenarijima Marguerite Duras i Alaina Robbe-Grilleta, i nastala Resnaisova dva spomenuta prijelomna filma.

Ono što slijedi glavna je moja teza: *modernizacija hrvatske kinematografije, tj. prijelaz hrvatskog igranog filma iz klasične u modernu formu odvijao se upravo i prije svega u onim filmovima koji su nastajali u sugovoru s književnošću koju bismo označili kao „drugu modernu”*, tj. kao poslijeratni mediteranski književni modernizam. Najvažnija je moja intervencija u ovom prilogu – napose što se tiče hrvatske kinematografije i književnosti – ukazati na nekoliko cirkularnih razina sinkronih modernizacija:

- (1) zvučni film oko 1960. ostvaruje vlastiti modernitet, što je ukupno drugi modernitet filma, nakon onoga nijemoga;
- (2) taj modernitet sinkronizira filmsku umjetnost s modernitetom ostalih umjetnosti, ali ga filmska historiografija vidi kao *autohton*, nastao iz razvoja filma, a ne – kao u slučaju modernizma nijemoga filma, potaknut kontekstualno drugim umjetnostima, tj. sudjelovanjem filma u međuratnim avangardama;
- (3) europski se modernistički film strukturalno i tematski sinkronizira s europskom prozom, napose francuskim egzistencijalizmom i novim romanom (pitanja pripovijedanja i sjećanja);
- (4) hrvatska književnost sinkronizira se s poratnom europskom književnošću (francuski egzistencijalistički roman npr. – hrvatski egzistencijalni roman);
- (5) hrvatski film, nakon što je uložio desetljeće da se sinkronizira s klasičnim izlagačkim i oblikovnim standardima (usp. Turković 2005), sredinom 1960-ih sinkronizira svoj modernizam s modernizmom europskih kinematografija;
- (6) modernizacija hrvatskog igranog filma, kojom on ulazi u sinkronicitet s europskim modernističkim kinematografijama, odvija se upravo u onim filmovima koji uprizoruju iste tematsko-motivske komplekse i oblikotvorne modalitete kao i ona književna djela kojima se u to vrijeme hrvatska književnost tzv. druge moderne ili naraštaja tzv. krugovaša sinkronizira s europskom književnošću – a koja se zanimaju pitanjima pripovijedanja i sjećanja.

Od posebnog su interesa ovdje upravo oni filmovi koji se bave tematsko-motivskim kompleksom koji, rečeno je, domaća kroatistika u novije vrijeme naziva „inzularnošću” i povratka u kojem je moguće prepoznati korespondenciju s književnom prozom, a prije svega s prozom Slobodana Novaka. Ti filmovi tematiziraju i/ili uprizoruju sjećanje i/ili pamćenje, pri čemu su i sami, kao izlagačke cjeline, strukturirani kao rad sjećanja, mentalna slika (predodžba) svijeta. Riječ je ponajprije o filmovima *Prometej s otoka Viševice* (1964) i *Ponedjeljak ili utorak* (1966) Vatroslava Mimice te *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) i *Izgubljeni zavičaj* (1980) Ante Babaje. Korpusu filmova koji uprizoruju rad sjećanja pripadaju i *Ponedjeljak ili utorak* (1966) Vatroslava Mimice, koji je u potpunosti ostvario ideju filma kao platna (struje) svijesti, a nastao je na podlozi Virginie Woolf (iz čijega eseja preuzima naslov) i Jamesa Joycea. Mnogo kasnije pridružuju im se *Kuća na pjesku* (1985) Ivana Martinca i *Kamenita vrata* (1992) Ante Babaje.¹⁷

3. U OTOČNOM TROKUTU

Barem dvije stvari povezuju Novaka, Mimicu i Babaju – mediteranska motivika, tematika i kronotop, napose topos otoka (nazovimo to inzularnošću), koja je međutim uvijek uprizorena kao tema *povratka* na otok (ili nemogućnosti povratka) koji je ujedno i zavičaj, te modernizam kao epohalni stil. No otkud Mimica (također Mediteranac iz Mimica, odnosno Omiša) u ovom trokutu? Ukoliko je kod Novaka i Babaje na djelu bila „uzajamna privlačnost”, onda je u Mimice djelovao „odabir po srodnosti”. Htio bih sugerirati da se intermedijalni dijalog Babaje i Novaka odvio, osviješteno ili ne, prepoznato ili ne, dobrim dijelom upravo preko Mimice. S druge strane i onda kada u Babajinu *Izgubljenom zavičaju* uočimo tragove gledanja Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*, to će nas dovesti do sigurne slutnje: da je već Mimica prvi čitao Novaka te da je njegov *Prometej s otoka Viševice* film u kojem se modernizam u hrvatsku kinematografiju inau-

¹⁷ Trebalo bi spomenuti i *Povratak* (1979) Antuna Vrdoljaka, film u kojem i on u okvirnoj pripovijesti uprizoruje inzularnu priču o povratku nevoljkog ratnika u formi ugniježdene pripovijesti. No takva središnja analepsa već je šablonizirano, sasvim funkcionalizirano pripovjedno naslijeđe filmskog modernizma uklopljeno u skoro pa žanrovski (partizanski) film.

gurirao vizualizacijom, tj. filmskom transpozicijom upravo novakovskih književnih motiva iz *Izgubljenog zavičaja*.¹⁸

No odvedimo stvari korak dalje: nije li Mimica, osim Novaka, čitao i Krležu (kojega je isto čitao Novak)? Uočavanje krležijanskog podteksta Mimičinih filmova – kako krležijanske vizije *Seljačke bune* (1975) s *Baladama Petrice Kerempuha* kao podtekstom tako i temeljne pripovjedne motivacije i situacije iz *Povratka Filipa Latinovicza* (1932) u *Prometeju s otoka Viševice* – odvest će nas do uvida da je Novakov *Izgubljeni zavičaj* kao pre(d)tekst Mimičinu filmu dvostruko šifriran jer je i Novakovu okretanju ka povratku u zavičaj pre(d)tekst bio upravo Krleža. Ne toliko *Povratak Filipa Latinovicza* koliko *Djetinjstvo u Agramu* (1902–03.) koje je tiskano pod tim naslovom u prosinačkom broju *Republike* 1952. godine, gdje se potom u ljetnom dvobroju 1954. pojavio Novakov *Izgubljeni zavičaj*. Ukoliko je glavni cilj *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03* bio „napisati historijat vlastitog pamćenja” (Krleža, cit. u Brlek 2020: 245), isto se može reći i za Novakov *Izgubljeni zavičaj*. Unatoč navodnoj „neprepoznatosti” Krležina *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03* koje se naknadno nametnulo kao prekretnički tekst u pogledu modernizacije poratne hrvatske književnosti – o čem je polemički opsežno pisao Brlek (2020), a prije njega Biti (2005) – ovdje je potrebno tek najkraće natuknuti apsolutnu modernost tog djela za tezu ovog priloga. Tu je otprilike mjesto gdje se nalazimo: trenutak dvostruke apsolutne modernosti s jedne strane u djelima s prozne „margine” kakva su *Djetinjstvo 1902–03* i *Izgubljeni zavičaj*, a s druge strane u filmovima kakvi su spomenuti Mimičini i Babajini.

No kako se to Krleža pojavljuje u Mimici i postaje Novak? I kako to Babaja uprizoruje Novaka gledajući Mimicu? Krešimir Nemeć ovako opisuje pseudoautobiografskog pripovjedača u ja-licu iz Novakova *Izgubljenog zavičaja*: „on ih, s vremenskim odmakom od dvadesetak godina, obnavlja prustovskom tehnikom: prizivajući slike, boje, mirise, ugođaje.” (2006: 18) Ovime se potvrđuje ukodiranost Krležina utjecaja na *Izgubljeni zavičaj* s obzirom na to da prustovska literarna tehnika prisjećanja počiva upravo na sinesteziji (to je značenje riječi *prustovski*), no ona zahtijeva

¹⁸ Kao dokaz tezi da je Mimica morao biti upućen u Novakov opus treba spomenuti kako su obojica 1948–51. bili članovi uredništva časopisa *Izvor*, u kojem se okupila većina budućih krugovaša. Krležu je pak Mimica spominjao kao formativnu lekturu („Imali smo u kući smeđe Minervino izdanje Krležinih djela i ja sam ga čitavog pročitao”; „ja sam se odgajao na Krleži”; Radić 2000: 5, 9).

povod ili okidač, neku vrstu ključa. U *Combrayu* to je kolačić *madeleine* u kombinaciji s čajem od lipe; kod Krleže je, na prvoj stranici *Povratka Filipa Latinovicza*, u pitanju „hladna kvaka” ulaznih vrata njegova djetinjeg stana, u školjci dlana Filipove ruke, nakon 20 godina, na čiji osjet Filip „znao je još uvijek sve kako dolazi” (1932: 5) u imaginarnoj topografiji stana u njegovu automatskom pamćenju. Mimičin protagonist – koji je manje Odisej (ne luta svijetom, nego sviješću),¹⁹ a više Prometej (samoprognan s otoka nakon što je provodio kolektivizaciju i prisilnu elektrifikaciju) – na zavičajni se otok vraća također nakon 20 godina. I dok u Novakovu izvornom tekstu, gdje se povratak događa nakon Oslobođenja 1945, nije potreban krležijanski odmak od 20 godina (ni od 40 od djetinjstva, kao u *Djetinjstvu (u Agramu) 1902–03*, jer je sama činjenica rata dovoljna revolucionarna, epohalna promjena da se međuratna otočka svakodnevnica iz djetinjstva prikazuje na svojoj površini kao pastoralna slika²⁰ nekoga jučerašnjeg svijeta, treba primijetiti kako je ta distanca bila nužna Mimici, a potom i Babaji u ekranizaciji *Izguljenog zavičaja* u kojemu će se napraviti puni krug – figura ratnika-povratnika iz 1945. (književni *Izguljeni zavičaj*),²¹ transponirana u Mimičina povratnika na otok 20 godina poslije rata (*Prometej s otoka Viševice*), amalgamirat će se s povratnikom na otok iz segmenta-pripovijesti *Nekropola* iz Novakova romana *Izvanbrodski dnevnik* (1976) koju je Babaja iskoristio kao okvirnu pripovijest u ekranizaciji *Izguljenog zavičaja* (1980). I dok se gledateljima koji nisu bili upoznati s Novakovim *Izvanbrodskim dnevnikom* moglo činiti kako je okvirna priča Babaji pristigla kao odjek gledanja Mimice,²² vidimo

¹⁹ Usp. primjedbu o „odiseji svijesti” koju je, kako prenosi Brlek, Lyotard izrekao o Joyceu (Brlek 2020: 251).

²⁰ Treba upozoriti, jer to kao da izmiče Nemecu, da iza pastoralne slike proviruju dječeačko otkrivanje seksualnosti i smrti, ali i klasnih odnosa te incesta i seksualne osionosti povezanih s njima.

²¹ Razočarani ratnik pojavio se prvo u Novakovu *Ur*-tekstu, pripovijesti *Izguljeni zavičaj*, koju je Mimica apropirirao prepoznavši njezine krležijanske korijene. I dok se figura razočaranog ratnika i revolucionara širila kroz hrvatski i jugoslavenski film 1960-ih (navedimo *Licem u lice* Branka Bauera 1963, *Protest* Fadila Hadžića 1967, *Zasedu* Živojina Pavlovića 1969, Mimičin *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* 1978), paralelno s onim što je Peterlić nazvao „pasivnim junakom” kao karakterističnim tipom lika u hrvatskom igranom filmu (2002: 27), a koji se očituje u Babaje, Belana, Berkovića, Mimice, Papića, samog Peterlića, Tadića itd., taj je pasivni promatrač odustao od sudjelovanja u povijesti, točnije u projektu revolucionarnog društva, i u hrvatskoj modernoj prozi, na čelu sa Šoljanom, Slamnigom te prije svega Novakom u romanu *Mirisi, zlato i tamjan*.

²² Gilić (2009: 140) primjećuje da okvirna priča filma *Izguljeni zavičaj* podsjeća na Mimičin film

kako se odnosi intertekstualnosti u kojima se nalaze ovi tekstovi, književni i filmski, kompliciraju brišući ideju prvenstva pa svaki od tih tekstova postaje intertekst – ono što se čini da je iz Mimice, zapravo je iz Novaka, ali je, prije nego je bilo u Novaku, bilo u Mimici, a prije toga u Novaku – a pritom nam Mimičin Krleža razotkriva, *via* Proust, Novakova Krležu.

Nemecov citirani opis primjenjiv je i na *Prometeja s otoka Viševice*:²³ kad se, nakon uvodne sekvence filma i špice, protagonist nakon 20 godina (kao Filip Latinovicz, kao Leone Glembay) vraća na rodni otok, prva će istinska analepsa koja je ujedno i mentalna slika biti skoro primordijalna, kratka i dekontekstualizirana slika iz ranog djetinjstva – najranija (bergsonovsko-deluzovski rečeno) slika-uspomena koju Bakulino pamćenje uopće čuva? – plivanja u moru. Nju će potaknuti hrđavi ključ – dakle hladan, od metala, kao kvaka brave u koju ulazi – koji je ispred njegove rodne kuće (koje više nije njegova, kao što to nije ni Filipova) pronašla njegova sadašnja supruga i položila mu ga, da parafraziramo Krležu, u „školjku dlana” (1932: 5). Nakon toga i Bakula je znao još uvijek sve kako dolazi na otoku: iz te „plim[e] i osek[e] dojmova”, „bujice utisaka, uzbuđenja, poticaja, nagona, strasti i volje”, ogromn[e] poplav[e] tajanstvenih pojava” (Krleža 1972: 21) treba istisnuti sjećanja na djetinjstvo i mlade dane, utisnuti ih u film „da bismo tako uzmošli”, piše dalje Krleža u *Djetinjstvu 1902–03*, „svojim vlastitim mozgom kao ogledalom odraziti sve ono što živo protječe kroz nas” (isto). Brana koju Mimičin Bakula drži visoko podignutu spram sjećanja na traumu izgubljenog zavičaja, kojoj se *tamo gore*, u Zagrebu gdje je stekao drugi (i otuđeni) život, postavši sjenom samog sebe, toliko dugo odupirao, ovdje *dolje*, na jugu, napokon će popustiti. Prustovskom tehnikom, sinestezijskim i multisenzornim doživljajima, bojama, mirisima i ugođajima rodnog otoka, zavičaja, sveprisutnim šumom mora i zrikavaca u zvučnoj slici otoka koja djeluje kao most k subjektivnom sluhu protagonista koji se sjeća, Mimica je porinuo svojeg protagonista u more sjećanja, a filmski ekran pretvorio u Krležin „mozak kao ogledalo”, ekran/zrcalo na kojem se „treperenje mrtvih sjenki pretvori[lo] u zamisao ili u oblik” (1972: 15; ovo je zapravo dobra definicija filma). I njemu je, umjesto *madeleine* i lipova čaja, trebao „hladan, gvozdin dodir” (Krleža, 1932: 5) – ali ne teške kvake, nego doslovnog ključa za otpiranje brave (kvake) potisnutih sjećanja na traumu, kako kolektivnu (rat

²³ Gilić (2009: 138) isto tako primjećuje da se Škrabalov opis Babajinih filmova mogao primijeniti i na Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*.

i razočaranje u revoluciju), tako intimnu (odlazak prve supruge s djetetom), koji u konačnici razrješuju grčeviti čvor njegove antonionijevske „bolesti osjećaja” (usp. Antonioni 2004).

Babaja pak o svojem protagonistu „danas”, u pripovjednom vremenu okvirne priče, ne otkriva ništa osim melankolično-rezignirane predispozicije (nalik Bakulinoj). Njegov junak (Mali) živi je mrtvac, kao i Mimičin Bakula, sjena u svijetu sjena, a povratak pod otočko sunce Mediterana aktivirat će proces sjećanja u formi proizvodnje slika iz prošlosti. No tomu će čak i više pridonijeti nekrofilna (točnije nekropolska) impostacija njegova pasivnog junaka koji, na mjesnom groblju koje Babaja završno snima odozgo, kao realiziranu metaforu nekropole življenog svijeta, sjedne na obiteljski grob – svoj grob – i promatra tminu grobljanske utrobe iz koje potom, dok kamera u taj mrak uranja, izranjanju prošlosne slike, da bi u konačnici ustanovio da su unutra položene i njegove kosti. Ova posthumna vizija svijeta povezana je s idejom da je povijesni svijet ustvari svijet „nahvao”, naopaki svijet – a ljudi koji žive u njem pušteni iz ludnice, sasvim kao u izvornoj Novakovoj priči *Nekropola* koja je aproprirana u okvirnu priču Babajine adaptacije, a čiji je lik-pripovjedač, treba se podsjetiti, pušten preko vikenda iz psihijatrijske ustanove, što razotkriva i ovo Novakovo djelo kao dijalog s Krležom, ovog puta kao somnambulni solilokvij „na rubu pameti” o ideji svijeta kao ludnice.

Ovdje mi nije namjera podrobnije komentirati Babajinu filmsku adaptaciju tog romana jer je o tome dovoljno rekao Pavičić (2002), a i Peterlić (2002). Sa stajališta teorija adaptacije zanimljivo nam je međutim u nastavku svega dosad rečenoga primijetiti da se Mimičin *Prometej s otoka Viševice*, koji nije priznata adaptacija i nastao je po izvornom scenariju Vatroslava Mimice, Slavka Goldsteina i Krune Quiena, u intertekstualnom smislu može vidjeti kao svojevrsna ne-adaptacija, odnosno – u skladu s tipologijom Linde Hutcheon – aproprijacija (2013: 20) koja je spram Novakova *Izgubljenog zavičajca*, koji tretira kao *Ur*-tekst (kao i djelomice Krležu) u odnosu „palimpsestne intertekstualnosti” (21–22).²⁴ S druge strane dva modernistička Babajina filma nastala prema Novakovim dvama romanima

²⁴ Zanimljivo je primijetiti kako crkveni prizor u *Mirisima, zlatu i tamjanu* (1971) može podsjetiti na sličan prizor u Mimičinu *Kaja, ubit ću te!* (1967) – premda postoji u Novakovu romanu (1968) – i prisjećanje na nj ključan je trenutak u oba djela (u filmu Babaja inscenaciju tog prizora stavlja u predšpicu filma, a Madoninu verbalizaciju pred kraj filma). Međutim, i opet, što onda s Krležom, s obzirom na ključnost prisjećanja na crkveno ministriranje u *Djetinjstvu 1902–03* (usp. Brlek 2020)?

ipak bismo nazvali „prevođenjem” (*translation*), tj. remedijacijama (16) ili, u Peterličevim terminima, klasičnim²⁵ adaptacijama. Mimičin film adaptacija je koja ne zna da je adaptacija, a Babajin je film adaptacija koja se pravi da nije adaptacija jer je značenjski istovjetna predlošku – čime slijedi bazinovsku ideju o adaptaciji kao traženju „značenjskih ekvivalenata” u kodovima drugoga, filmskog jezika – no videći sebe, i opet sasvim bazinovski – kako rekoso – kao autonomnu umjetninu.

4. TKO SE SJEĆA? I JE LI TO ONAJ KOJI GLEDA/VIDI?

Kao središnje se pitanje o europskim modernističkim filmovima koji se bave sjećanjem i vremenom te njegovim pripovjednim uobličjenjem, pa tako i ovdje tematiziranim hrvatskim filmovima, treba postaviti tko je točno subjekt iskazivanja. Radi se o „pitanju statusa tzv. subjektivnih slika na filmu”; Elsaesser i Hagener zapitali su se u svojoj *Teoriji filma* mogu li se takve filmske slike nazivati mentalnima (2023: 193). Tko filmom „piše historijat (vlastitog?) pamćenja” (isto)? Sjeća li se to filmska kamera, sama filmska forma (kao stroj koji misli i gleda) ili je subjekt prisjećanja izvanekstualni/izvanfilmski autor, ili je to implicitni autor, ili je to pripovjedač, odnosno prikazivač ili pokazivač filma, ili pak lik/protagonist? Bruce Kawin prepoznao je povodom ovog pitanja nekoliko modaliteta očitovanja subjektivnosti u filmskom diskursu – predstavljanjem onoga što lik kaže (naracija u *offu*, tj. *voice over*), vidi (subjektivna kamera) i misli (*mindscreen*) (1978: 10, 12). Kawin je potom pionirski posegnuo u pitanje izvorišta te subjektivne naracije – kako se ona pripisuje liku i nije li njezin izvor izvanekranski, objektivni pokazivač, odnosno „tvorac slika” (13)? Njegov zaključak bio je da se ova tri modaliteta subjektivnosti mogu izraziti kroz različite pripovjedne glasove: *treće lice*, tj. izvor im je lafajevski²⁶ pokazivač ili tvorac slika (usp. Turković 2021: 66) ili pak podrazumijevani ili nevidljivi pripovjedač (usp. 55 i dalje); *točku gledišta*, varijacije trećeg lica u kojoj takav objektivni, ekstradijegetski prikazivač prikazuje iskustva jednog lika; *prvo lice*, gdje se intradijegetski lik

²⁵ Tri tipa adaptacija – registracijska, klasična, kongenijalna – termini su koje je koristio Peterlič, ali nisu na nekom mjestu u njegovu opusu posebno teoretizirane; spominju se npr. u njegovoj *Povijesti filma* (2008: 15).

²⁶ Izraz *veliki tvorac slika* prvi je upotrijebio Albert Laffay (1971). Usp. i Turković 2021: 69, bilj. 114, gdje se upućuje na to da se suvremeni filozofi filma vraćaju tom terminu.

pojavljuje kao homodijegetski narator; i *samosvijest*, koja se može pojaviti u kombinaciji s bilo koja tri prethodna pripovjedna glasa, pri čemu je film svjestan vlastitog čina dijegeze (Kawin 1978: 18–19).

Pitanje pripovjedača u ovim filmovima istovjetno je pitanju subjekta prisjećanja, a ukoliko se priklonimo radikalnijoj struji mišljenja po kojoj film nema pripovjedača, nego pokazivača (ili, rječnikom 1970-ih, Laffayeva velikog tvorca slika; usp. Gaudreault 2009: 5, 7, 69), stvari ćemo si unekoliko razbistriti jer ćemo biti sposobni baratati konceptualizacijom u kojoj filmski pokazivač (*monstrator*) ili iskazivač (*enunciator*, *énonciateur*) – za oba termina usp. Gaudreault (2009) – u filmskoj dijegezi prikazuje neko prisjećanje, a uže pojmljena instanca filmskog pripovjedača, odnosno pripovjednoga glasa (kazivača) koji se čuje tijekom filmskog izlaganja,²⁷ odnosno u filmskom diskursu, bit će nam od pomoći da razlučimo koliko se i u kojoj mjeri takva verbalna naracija subjektivizira ili objektivizira, odnosno pripisuje likovima kao subjektima prisjećanja. Možemo primijetiti da za razliku od Resnaisovih *Hirošima*, *ljubavi moja* i *Prošle godine u Marienbadu*, kao i Bergmanovih *Divljih jagoda* u Mimičinim i Babajinim filmovima nije prisutna popratna naracija iz *offa*. Svjedoči to s jedne strane o bijegu, odnosno intencionalnom osamostaljenju filmskih formi od literarnih, a s druge strane i o dvjema razlikama koje treba ustanoviti između Mimice i Babaje. Na prvome mjestu radi se o Mimičinoj uvjerenosti da se subjektivnost pseudoautobiografske forme na filmu može, pa i treba postići bez naratorskoga glasa.²⁸ Na to posebno ukazuje film struje svijesti ostvaren u *Ponedjeljku ili utorku*: naracija iz *offa* teško je zamisliva jer bi omela montažno strukturiranje mentalnih slika i neprestane prelaske između vremena pripovijedanja i mentalnih slika-uspomena; isto je i u *Prometeju s otoka Viševice*. S druge strane takav je narator iz *offa* lako zamisliv u

²⁷ Ovdje upozoravam na razliku između pripovjedača ili naratora u naratološkom smislu te onoga što se u filmskoj praksi žargonski zove „naratorom” i „naracijom” (popratnim tekstom) u filmu, tj. naratorskoga glasa iz *offa* bilo u dokumentarnom filmu (gdje bi taj neprizorni glas koji tumači svijet prikazan na ekranu bilo prikladnije zvati *komentatorom*) bilo u igranom filmu (gdje je homodijegetski ili ekstradijegetski).

²⁸ Mimica se protivio pripovjednom glasu iz *offa* (kakav je prisutan u npr. oba spomenuta Resnaisova filma); knjiga snimanja filma *Kaja, ubit ću te!* (Mimica i Quien 2024) npr. pokazuje kako takav popratni glas, naznačen u knjizi snimanja na zahtjev producenta, nije realizirao u montaži. I time pokazuje da je bliži (kako je već primijećeno) talijanskim utjecajima, napose Antonionija koji je mentalne slike u filmovima poput *Crvene pustinje* (*Il deserto rosso*, 1964) proizvodio bez analepsi ili oslonca na strukture sjećanja; utjecaj pak Fellinievca *Osam i pol* na *Prometeja s otoka Viševice* neupitan je.

Babajinu filmu i bio bi čak očekivan u kontekstu literarne adaptacije. To posredno svjedoči, možda, i o ranije spomenutoj Babajinoj uvjerenosti da ostvaruje „literarni film”, autonomnu filmsku umjetninu prema književnom predlošku u kojemu će upravo stoga izbrisati tragove subjektivne naracije, tj. dokinuti trag književnog teksta.²⁹ U tom brisanju prvog lica iz Novakove kvaziautobiografske naracije (usp. Biti 2005) ostaje pitanje – čime je prvo lice zamijenjeno? Odnosno, je li kamera u tom filmu subjektivizirana kao u Mimičnim filmovima *Prometej s otoka Viševice* i *Ponedjeljak ili utorak?* Tko se to prisjeća? Ukoliko se sjeća Mali, protagonist filma, a to se u filmu odvija bez popratne naracije, koliko se ta subjektivizacija umetnutih četiriju priča *podrazumijeva* kao subjektivizirana, a koliko je ona odista predočena strukturiranjem mentalnih slika kojima bi se filmska cjelina nametnula gledatelju kao vizija svojeg protagonista, kako je to slučaj u oba Mimičina filma?

Tko se dakle sjeća? Što se tiče Mimičina filma, možemo ustvrditi da se, osim protagonista kojega doživljavamo kao središnju, fokalizacijsku svijest, prisjeća i ekstradijegetski pripovjedač (veliki tvorac slika, meganarator, pokazivač), odnosno sama filmska forma. Tomu pridonosi i materijalnost filma, razvidna u korištenju dviju vrsta filmske vrpce (pa je „sjećanje slike” zrnato, nadeksponirano), kao i korištenje (priređenih) filmskih žurnala kao metafilmskih postupaka koji pak upućuju na autorefleksivnost filmske forme, karakterističnu za radikalni modernistički film tog perioda: kako su istaknuli Elsaesser i Hagen (2023: 194), autorefleksivnost i metafilmčnost su „jedan od načina konceptualizacije veze između filma i uma – um, film i svijest odnose se jedno prema drugome kroz činjenicu da određena slika osvješčuje gledatelja o činu percipiranja slika, podižući njegovu svijest o postupcima same svijesti” (isto). To, ističu, upravo „naglašavaju brojni europski filmovi kasnih 1960-ih” – kojima, osim prije spomenutih, možemo pripisati i Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*.

Na subjektivizaciju pripovijedanja – poistovjećenje trećeg lica (redateljeva, prikazivačeva, megapripovjedačeva) s prvim (protagonistovim) – filmska struktura *Prometeja s otoka Viševice* upućuje od sama početka, već prvim krupnim planom ostarjeloga glavnog junaka, antiportretom s potiljka u automobilu, čime se sugerira ulazak kamere u svijest. U prvih desetak

²⁹ Moguće je usto da se pri adaptaciji *Izgubljenog zavičaja* Babaja nije odlučio na popratnu naraciju jer je ranija njegova ekranizacija Novakova romana, *Mirisi, zlato i tamjan*, doživjela svojevrstu retorizaciju, pa i doslovnu eksplikaciju i teatralizaciju u izvedbi lika Maloga (Sven Lasta), koji je u monološkim dionicama preuzeo teret ja-forme romana.

minuta filma nekoliko je kadrova bližih planova protagonista (u jukstapoziciji staroga i mladoga junaka, tj. dvojice glumaca koji ga tumače) praćeno subjektivizacijom diskursa koja se ostvaruje uvođenjem subjektivnog zvuka (usp. Kawin 1978: 19–21 za analizu subjektivnog zvuka u *Hirošima, ljubavi moja*) pomoću stižavanja prizornog zvuka te prvim provalama prizora iz prošlosti već u drugoj sekvenci na trajektu, koji se isprva ukazuju – u zrnatost, nadeksponiranoj slici, kao slike ratne prošlosti, tj. imitacija slikovnih kvaliteta ratnih filmskih žurnala i prvih partizanskih filmova³⁰ – točno prema Gillesu Deleuzeu koji je istaknuo da „znamo da je retrospekcija konvencionalan, izvanjski postupak: obično se signalizira pretapanjem, a slike koje uvodi su često prekomjerno eksponirane ili rasterizirane” (2012: 65). U modernista, pa tako i u Mimice, pretapanje je nestalo, ali je tretman slika iz prošlosti ostao.³¹ Ipak, već prvi kadar prisjećanja na djetinjstvo koji slijedi s dolaskom na otok ukazat će na to da više nisu posrijedi retrospekcije, odnosno flešbekovi koje objektivna, vanjska naracija montažnim tehnikama pripisuje liku kao fokalizatoru (radi se o Münsterbergovoj napomeni o flešbeku kao „objektivizaciji” „mentalnog čina prisjećanja”; cit. u Kilbourn 2014: 279), već da je posrijedi poravnavanje strukture filma s mentalnom strukturom protagonista, premda ne još u onolikoj mjeri u kojoj će to Mimica postići u sljedećem filmu *Ponedjeljak ili utorak*. Naime, kako nastavlja Deleuze, ovakve retrospekcije mogu svojom konvencionalnošću „naznačiti psihološku uzročnost koja je još uvijek analogna senzorno-motoričkom determinizmu” i osiguravati „napredak linearne naracije” (isto):

Problem retrospekcije je sljedeći: ona mora primiti svoju vlastitu nužnost s drugoga mjesta, jednako kao što slike-uspomene moraju s drugoga mjesta primiti unutarnju oznaku prošlosti... Za retrospekciju je potrebno da se priča ne može ispričovijedati u sadašnjem vremenu. (isto)

U Babajinu *Izgubljenom zavičaju* pak ne samo da nema metafilmskih naznaka, a time ni naznaka autorefleksivnosti filmske forme, nego – u mjeri u kojoj film na površinskoj razini izgleda kao Mimičin i ostali „deluzovski” fil-

³⁰ Prave će arhivske snimke, dakle svojevrsni *found footage*, Mimica inkorporirati tek u svoj sljedeći film, *Ponedjeljak ili utorak*, u kojem će se potpuno izjednačiti sjećanje i vizija svijeta koja se uprizoruje kao protagonistova s onom koju očitavamo kao autorovu.

³¹ Da bi dobio upravo ova dva opisana slikovna efekta, direktor fotografije Tomislav Pinter koristio je tzv. tonski negativ; usp. Černjul 2004: 43.

movi – možemo tvrditi da ih gledatelj doživljava kao već skoro pa žanrovske, prepoznatljive upravo iz modernističke tradicije prethodnih dvaju desetljeća, tradicije koja uključuje i Mimičine filmove. Kad je Vladimir Sever primijetio da Babaja napušta „izravno retoričke narativne postupke” (cit. u *Ante Babaja* 193), zapravo je naslutio kako su ti retorički postupci izgubili modernost (npr. autorefleksivnost, metafilmičnost, *jump cutove* u prošlost) i postali narativno funkcionalizirani; reklo bi se, postali su pripovjednim obilježjem *art*-filma. Četiri ugniježdene epizode sjećanja pripadaju protagonistu, ali to sjećanje kao da se „emitira” s instance objektivnog pripovjedača ili pokazivača koji stoji izvan filma – dakle ono se, kako bi to htio Deleuze, *ne prima* – kao da se radi o objektivaciji subjektivne priče u trećem licu. *Izguubljeni zavičaj* uprizoruje slike-uspomene, ali usudio bih se reći da su se one retroaktivno postvarile, realizirale kao retrospekcije, analepse ili flešbekovi postajući slike-uspomene na okamenjen način modernizma pretvorenoga, negdje oko 1980, na pragu postmodernizma, već u generički postupak. U filmu koji nastaje skoro 20 godina nakon modernističke prekretnice, a oko 25 godina nakon Krležina i Novakova povratka djetinjstvu, kao i egzistencijalističke književnosti koja je predtekst ranom Novaku, on na raspolaganju ima cjelokupan izlagački reper-toar modernizma, već sortiran, katalogiziran i razvrstan u stilističkoj paleti, s pridodanim pripovjednim funkcijama svemu što je nekoć bilo radikalno moderno (od montažnog reza ili subjektivne zvučne slike do npr. zuma) i što se 15 godina ranije, u *Mimice*, nametalo kao epohalna novina.

Upravo stoga možemo pripovjedne postupke u filmu *Izguubljeni zavičaj* percipirati kao stilizacije prikladne značenju teksta koji se adaptira.³² Ulazak kamere u mrak zidane grobnice služi za pojavu prve slike sjećanja koja se

³² Svi adaptacijski postupci, u smislu Andréa Bazina, u diskursu filma ostvaruju značenja *ekvivalentna* značenjima književnoga predloška, zbog čega ovaj film i procjenjujem film kao *klasičnu* adaptaciju; i Gilić ističe da je Babaja „ostvario ekvivalent” u adaptacijama Novaka (2009: 141). Osim što je dijalog mahom skoro doslovce preuzet iz romana (pa i toliko hvaljen makaronski govor u izvedbi Nerea Scaglie, glumca iz talijanske drame HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, premda je fascinantna Gilićeva (136) primjedba da je taj govor u filmu sveden na šum, nalik bijeloj buci, kao da je Babaju manje zanimala političko-klasna pozadina romana), kao i seksualna i klasna politika s naglašavanjem zurenjima Maloga u kameru ili prema stricu/ocu na mjestima gdje se u Novakovu tekstu događaju lomovi u (mahom klasnom) razumije-vanju svijeta. Osim neobrazloženog pretvaranja Strica u Oca, najjača je Babajina intervencija zapravo uvođenje okvirne priče kao amalgama Novakove *Nekropole* i Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*. Npr. upečatljive poetske sekvence sunčanja na barci, noćnog tunolova ili poratnog susreta Maloga i Made među namještajem iz nekadašnje kuće (koja je snimana u zrcalu) zapravo su doslovna uprizorenja opisa tih prizora u Novakovoj pripovijesti.

javlja iz mraka, nakon skrivenog reza, kao kadar dječaka praćen pastoralnom glazbom te upravo taj krupni plan identificira protagonista, doživljajno ja iz prisjećanja (dječaka), kao što su bliži planovi zamišljenoga glumca, odnosno sjetnoga protagonista (kojega glumi Zvonimir Črnko, glumac izrazito melankolične predispozicije) u uvodnom pripovjednom okviru uputili na njega kao subjekt kojemu se treba pripisati to prisjećanje u fikcijskoj cjelini filma. Jednaka je funkcionalna upotreba pripisana i zvuku – šum sita (arheološkog prosijavanja zemlje na nekropoli, tj. groblju) zvukovno obilježava ulazak slike u tminu i prijelaz u prošlost, u mrak sjećanja, a potom kao zvukovna sugestija povezuje epizode filma, tj. četiri slike iz sjećanja/prošlosti, koje su na vizualnoj ravnini uzajamno razdvojene običnim montažnim rezom. Taj je zvuk iz *offa* tijekom rezova dakle prizorno motiviran, a značenje koje mu je pripovjednim kontekstom pripisano jasno je – filmske slike koje se ukazuju iz mraka filmskog ekrana prosijane su iz protagonistova sjećanja. To znači da je zvuk funkcionalno narativiziran, premda djeluje kao zvučni efekt, a filmska slika u prvom prijelazu, odabirom bližih planova, ostvaruje apstraktan raster i razlivenost uslijed pokreta mreže sita koja ukazuje na poetski značaj tih kadrova (tj. naglašena je njihova poetska funkcija u smislu Chatmanove (1990) i Turkovićeve teorije tipova filmskog izlaganja; usp. Turković 2021: 249 i dalje). No ta je poetska funkcija u cjelini podređena pripovjednoj – ona je upravo sasvim pripovjedno motivirana premda služi kao zvučno-vizualni most prema prošlosti i prisjećanju, metaforički označujući prosijavanje sjećanja; ona nije povod (to je prije sam protagonistov dolazak na obiteljsku grobnicu), koliko je oznaka za poniranje u prošlost.

Velika je to razlika spram okidača retrospekcija, odnosno naviranja ili, deluzovski rečeno, „primanja” slika-uspomena u *Prometeju s otoka Viševice*. Bakulu će slike iz sjećanja tijekom neprospavane noći, dok mu fizičko tijelo lunja otokom, a duh među nataloženim slojevima prošlosti, opsjedati po (poetskoj) logici asocijacija, a ne linearno rekonstruirane naracije. Ona prva pak slika, još na trajektu, čisti je i autohtoni Barthesov *punctum* iz kojega će navrijeti uspomene: dok pjevaju Kaštelanovu *Oj Mosore, Mosore!*, nekadašnji partizani pokazuju starom Bakuli fotografiju iz ratnih dana;³³ nekoliko

³³ I još jedan citat: kao što u *Prometeju s otoka Viševice* u prizoru na trajektu pjesma *Oj Mosore, Mosore!* najavljuje ratno-partizanski sadržaj sjećanja, u uvodnom prizoru *Izgubljenog zavičaja* na trajektu pjesma *Take Me Home, Country Roads* (objavljena izvorno 1971. u izvedbi Johna Denvera) koju na gitari izvodi turist *backpacker* ilustrira sadržaj sjećanja koje slijedi – povratak putem u zavičaj, na mjesto gdje pripadam. Spomenimo da je tema turizma kao prosperiteta

kadrova poslije, Mimica je umeće u montažni slijed kao krupni plan mladog Bakule u zamrznutom kadru – koji se potom pokrene njegovim osmijehom.

5. I ŠTO OSTAJE NA KRAJU?

Ova razlika u tretmanu sjećanja, odnosno filmskog postupka retrospekcije i njezina mentalnog statusa – ili, kako bi to rekao Krleža, „slikâ o slikama danas”, tj. „slikâ zaboravljenih slika o slikama” (1972: 15) – između Mimice i Babaje epohalna je razlika i upućuje na, povijesnofilmski gledano, razliku u stupnju moderniteta, odnosno na historijski proces okoštavanja, potonuća ili komodifikacije europskoga filmskog modernizma 1960-ih u formu europskog umjetničkog, tj. tzv. *art*-filma počev negdje od sredine 1970-ih (usp. Bordwell 1979; Turković 1985; Kovács 2007: 20–27). Ona ujedno označava i granicu modernizma s postmodernizmom koja se rastešla negdje u godinama 1975–80. (usp. Kovács 2007), pri čemu je 1980. godina premijere Babajina filma, zasigurno nulta godina postmodernizma i u hrvatskom filmu – tada se naime snimaju *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića i *Ritam zločina* Zorana Tadića (oba prikazana 1981).

Najprikladnije je, u tom kontekstu, kasni Babajin opus vidjeti kao dio korpusa koji se može nazvati *kasnim modernizmom* i zapravo je glavna poetička odrednica europskog umjetničkog (*art*) filma barem još dva desetljeća, 1980-ih i 1990-ih, ako ne i duboko u 2000-e, kao i u globalnim filmskim tradicijama (npr. iranski neorealizam, tajvanski novi val, *Slow Cinema*). Iako je 1985. hrvatska kinematografija okrunjena vrhunarnim filmom koji je posvećen mentalnim slikama, *Kućom na pijesku* Ivana Martinca (usp. Pentić Vukašinić 2022), koji je definitivno zatvorio vrata modernizma (iako im se Babaja posljednji vratio 1992. u *Kamenitim vratima*, svojevrsnoj – i opet funkcionalizirano-narativiziranoj – *art*-inačici Martinčeve priče) upravo u isto vrijeme, u ruhu književne adaptacije i tzv. baštinskog filma (*heritage film*) koji je najavio upravo Babajin *Izgubljeni zavičaj*, razdoblje je suvremene nacionalne kinematografije otvorio film *Glembajevi* (1988) Antuna Vrdoljaka u kojemu su slike sjećanja, kao uskoro u *Kontesi Dori* (1993) Zvonimira Berkovića, postmodernistički odmijenjene slikama epohe (usp. Kragić 2011).

otoka uvedena upravo u *Prometeju s otoka Viševice* (usp. Pavičić 2017), ali se međutim nalazi apostrofirana i u Novakovoj *Nekropoli*, odakle je prenesena u okviru priču Babajina filma.

Time je *de facto* okončan modernizam u hrvatskoj kinematografiji čije su perjanice bili upravo ovdje tematizirani filmovi, zainteresirani, u skladu sa širim europskim filmskim i književnim modernističkim kontekstom, za rad sjećanja i film kao svojevrsno prizorište mentalnih slika. Promijenila se epoha; promijenio se sam status slika, opsesija sjećanjem i vremenom ostala je znamenom jedne vrste modernizma između kraja 1950-ih i kraja 1970-ih, sa *Zrcalom* (*Зеркало*, 1975) Andreja A. Tarkovskoga kao vrhun-
cem i krajem. Postavši inzularnim pojedincima, samcima, u otuđenoj masi svijeta, često rezignirani, a često i cinici, sasvim u skladu s novakovskom psihotičnom inscenacijom svijeta u opsesivnoj ja-formi, protagonistima ovih filmova bilo je sigurno poznato da povratak domu zapravo nikad nije ostvariv, da je, paradoksalno, „povratak (sebi) moguć jedino po spoznaji da povratka (sebe) nema” (Brek 2020: 251), pa je stoga svaki od njih, barem na filmu, pronašao kakvo-takvo razrješenje ili odrješenje koje mu je omogućilo konačno pomirenje.

LITERATURA

- Ante Babaja*. 2002. [ur. Ante Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Antonioni, Michelangelo. 2004. Bolest osjećaja. *Up & Underground art dossier*, 7/8, 7–11.
- Bazin, André. 2022. Za nečisti film: u obranu adaptacije. *Što je film?* Zagreb: Disput. 59–72.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bordwell, David. 1979. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*, 4, 1, 56–64. <https://www.jstor.org/stable/44018650> (pristupljeno 24. travnja 2024).
- Brek, Tomislav. 2020. Povratak Miroslava Krležu. *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura. 111–298.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Čegir, Tomislav. Struktura *Izgubljenog zavičaja*. *Hrvatski filmski ljetopis*, XVI, 62, 31–35.
- Černjul, Vanja. 2004. *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*. Zagreb: V. B. Z.
- Deleuze, Gilles. 2012. Od uspomena do snova (treći osvrt na Bergsona). *Film 2: slika-vrijeme*. Zagreb: Udruga Bijeli val. 60–89.

- Elsaesser, Thomas i Hagener, Malte. 2023. *Teorija filma: uvod kroz osjetila*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Hrvatska sveučilišna naklada.
- Filmska enciklopedija*, I–II. 1986–1990 [gl. ur. Ante Peterlić]. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Gaudreault, André. 2009. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gilić, Nikica. 2004. Film *Goli čovjek* Obrada Gluščevića kao marinkovićevski teatar. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VI. (Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu* [ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Split: Književni krug. 92–102.
- Gilić, Nikica. 2009. Ante Babaja i Slobodan Novak: suradnici i stilsko-poetički srodnici. *Nova Istra*, 14, 1–2 (39), 136–142.
- Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Hutcheon, Linda i O'Flynn, Siobhan. 2013. *A Theory of Adaptation*. London – New York: Routledge.
- Kawin, Bruce F. 1978. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton University Press.
- Kilbourn, Russell J. A. 2014. Memory and film. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* [ur. Edward Branigan i Warren Buckland]. 279–284.
- Kouremenos, Anna i Gordon, Jody Michael [ur.]. 2020. *Mediterranean Archaeologies of Insularity in an Age of Globalization*. Oxford: Oxbow Books.
- Kovács, András Bálint. 2007. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kragić, Bruno. 2011. Slike epohe u filmu *Glembajevi*. *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine: zbornik radova XIII. sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2010. godine u Splitu* [ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz]. Split–Zagreb: Književni krug i Filozofski fakultet. 381–388.
- Kragić, Bruno. 2015. Otok kao arhetip. *Studia lexicographica*. 9, 2(17), 99–101.
- Krleža, Miroslav. 1932. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Minerva.
- Krleža, Miroslav. 1972. *Djetinjstvo i drugi zapisi*. Zagreb: Zora.
- Kuhn, Annette i Westwell, Guy. 2020. *A Dictionary of Film Studies*. London: Oxford University Press.
- Laffay, Albert. 1971. Pripovedanje, svet i film. *Logika filma*. Beograd: Institut za film. 39–70.
- Małczak, Leszek. 2021. Mediteran u hrvatskoj književnosti i kulturi: pogled izvana. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze* [ur. Krešimir Bačić, Miranda Levanat-Perićić i Leszek Małczak]. Katowice – Zagreb – Zadar: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 167–185. <https://doi.org/10.31261/PN.4028.12> (pristupljeno 10. travnja 2024).

- Mimica, Vatroslav i Quien, Kruno. 2024. *Kaja, ubit ću te!: knjiga snimanja*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Munitić, Ranko. 2005. Mediteranska levica. *Adio, jugo-film!* Beograd–Kragujevac: Centar film, Srpski kulturni krug i Prizma. 247–260.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2006. Hrvatska inzularna proza. *Hum*, 1, 9–30. <https://hrcak.srce.hr/231383> (pristupljeno 5. travnja 2024).
- Pavičić, Jurica. 2002. Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 57–70.
- Pavičić, Jurica. 2017. Autobiografija komunizma: „Prometej s otoka Viševice” Vatroslava Mimice. *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. 119–147.
- Pentić Vukašinić, Višnja. 2022. Igranofilmska poetika *Kuće na pijesku* Ivana Martinca (doktorski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:581007> (pristupljeno 5. svibnja 2024).
- Perez, Gilberto. 1997. The Narrative Sequence. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 50–91.
- Peterlić, Ante. 2001. *Osnove teorije filma*. IV. izdanje. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peterlić, Ante. 2002. Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11–36.
- Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, Ante. 2010. *Između riječi i slike*. Posebno izdanje *Zapisa*, biltena Hrvatskog filmskog saveza, XVIII, 69, 3–60.
- Putyńska, Urszula. 2021. *Medialne zapośredniczenie literatury w twórczości filmowej Ante Babai* (praca doktorska). Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej. <https://hdl.handle.net/10593/26412> (pristupljeno 5. svibnja 2024).
- Radić, Damir. Najljepši i najzbudljiviji posao: biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom. *Hrvatski filmski ljetopis*, 6, 23, 3–38.
- Sorel, Sanjin. 2021. *Poezija, Mediteran, tradicija*. Pula: Društvo hrvatskih književnika.
- Stam, Robert. 2019. *Filmska teorija: uvod*. Zagreb: Disput.
- Šakić, Tomislav. 2011. Dvije ekranizacije *Derviša i smrti*: dvije adaptacije, dvije interpretacije. *Meša Selimović – dijalog s vremenom na razmeđu svjetova: radovi sa međunarodnog naučnog skupa „Meša Selimović – Dialogue avec le temps entre l’Orient et l’Occident”, održanog 25., 26. i 27. novembra 2010. godine na Univerzitetu Paris IV-Sorbonne u Parizu* [ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas]. Sarajevo: Šahinpašić. 223–236.
- Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*. Zagreb: Disput.

- Šeatović Dimitrijević, Svetlana. 2015. Dalmatinski mediteranizam Vladana Desnice: splitski period. *Vladan Desnica i Split 1920. – 1945.: zbornik radova s Desničinih susreta 2014.* [ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina]. Zagreb–Split: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, FF-press. 99–114. DOI: https://doi.org/10.17234/Desnicini_susreti2014.6 (pristupljeno 10. travnja 2024).
- Škrabalo, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije.* Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Škrabalo, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006).* Zagreb: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje. 1985. Umjetnost kao žanr. *Filmska opredjeljenja.* Zagreb: Cekade. 111–126.
- Turković, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 37–56.
- Turković, Hrvoje. 2005. Filmske pedesete. *Hrvatski filmski ljetopis*, 11, 41, 122–131.
- Turković, Hrvoje. 2008. Pitanje medija i razgraničenje filma. *Hrvatski filmski ljetopis*, 14, 56, 12–21.
- Turković, Hrvoje. 2011. Film kao znak i sudionik modernizacije. *Hrvatski filmski ljetopis*, 17, 68, 104–118.
- Turković, Hrvoje. 2021. *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji pripovijedanja.* Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Visković, Velimir. 2006. Inzularnost kao metafora i zbilja. *Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta. Dani Hvarskog kazališta*, 32, 394–397. <https://hrcak.srce.hr/file/108823> (pristupljeno 25. ožujka 2024).

SAŽETAK

U prilogu se razmatra tematski kompleks tzv. inzularnosti – svojevrsne geste odustajanja od povijesti, razvijene u romanima *Izgubljeni zavičaj* (1954) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) Slobodana Novaka – u modernističkoj hrvatskoj kinematografiji 1960-ih i 70-ih. Osim kasnijih adaptacija Novakovih djela u filmovima Ante Babaje *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) i *Izgubljeni zavičaj* (1980) taj se kompleks na filmu prvi put uprizorio u filmu *Prometej s otoka Viševice* (1964) Vatroslava Mimice, priči o partizanu Mati Bakuli koja je filmski predočena kao rad sjećanja potaknut povratkom na rodni otok 20 godina nakon rata. Glavna je teza rada da Mimičin film nosi snažne motivske, tematske i strukturalne tragove lektire *Izgubljenog zavičaja*. Figura razočaranog revolucionara pristigla je u hrvatski film upravo iz Novaka. Pitanje tretmana prostora i vremena u filmskoj priči i njezinu izlaganju kao presudno pitanje modernizma otvoreno je u hrvatskom modernističkom filmu upravo u onim igranim filmovima koji su, na fonu Novakovih djela, svoje filmske strukture uprizorili kao rad sjećanja i metaforu nemogućnosti povratka modernističkoga antijunaka u izgubljeni zavičaj.

Ključne riječi: hrvatski modernistički film; Slobodan Novak; Vatroslav Mimica; Ante Babaja; intertekstualnost; modernizam; inzularnost



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.