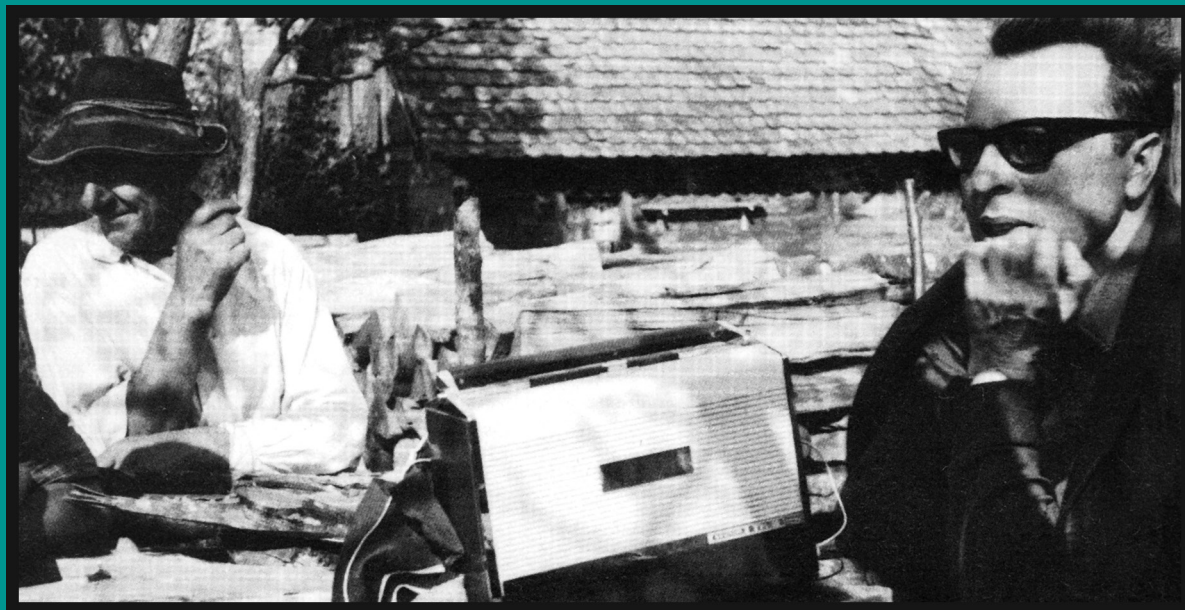


Nikica Gilić

Uvodna bilješka



Ante Babaja tijekom priprema za *Brezu*

Stvaralaštvo Ante Babaje predstavlja veoma inspirativan autorski opus – od kratkih filmova iz 1950-ih, razdoblja kada nije mogao dobiti projekt *Svoga tela gospodar*, premda je s autorom književnog predloška Slavkom Kolarom radio na scenariju kao budući redatelj, do 2007. godine kada je, s potpune kinematografske margine, u hrvatsku javnost pustio svoj cjelovečernji dokumentarni film *Dobro jutro* a, kako doznajemo iz teksta njegova suradnika Tomislava Jageca, planirao je i druge projekte. Premda je cjelovečernji Babajin prvijenac *Carevo novo ruho* iz 1961. godine, s kamerom Oktavijana Miletića, fascinantna primjer modernističkog filma, nastao upravo u razdoblju kada diljem Jugoslavije i Europe cvjetaju modernističke poetike, tek je *Brezom* (1967), snimljenom prema novelama *Breza* i *Ženidba Imbre Futača* Slavka Kolara, Babaja ostvario prijelomni uspjeh u sistemu hrvatske i jugoslavenske kinematografije. Uspoređivan s istodobnim "etnografskim" modernističkim uspjesima Sergeja Paradžanova, ovaj film istodobno je posegnuo za egzistencijalistički intoniranim pesimizmom i za mračnim naturalizmom, što se najbolje

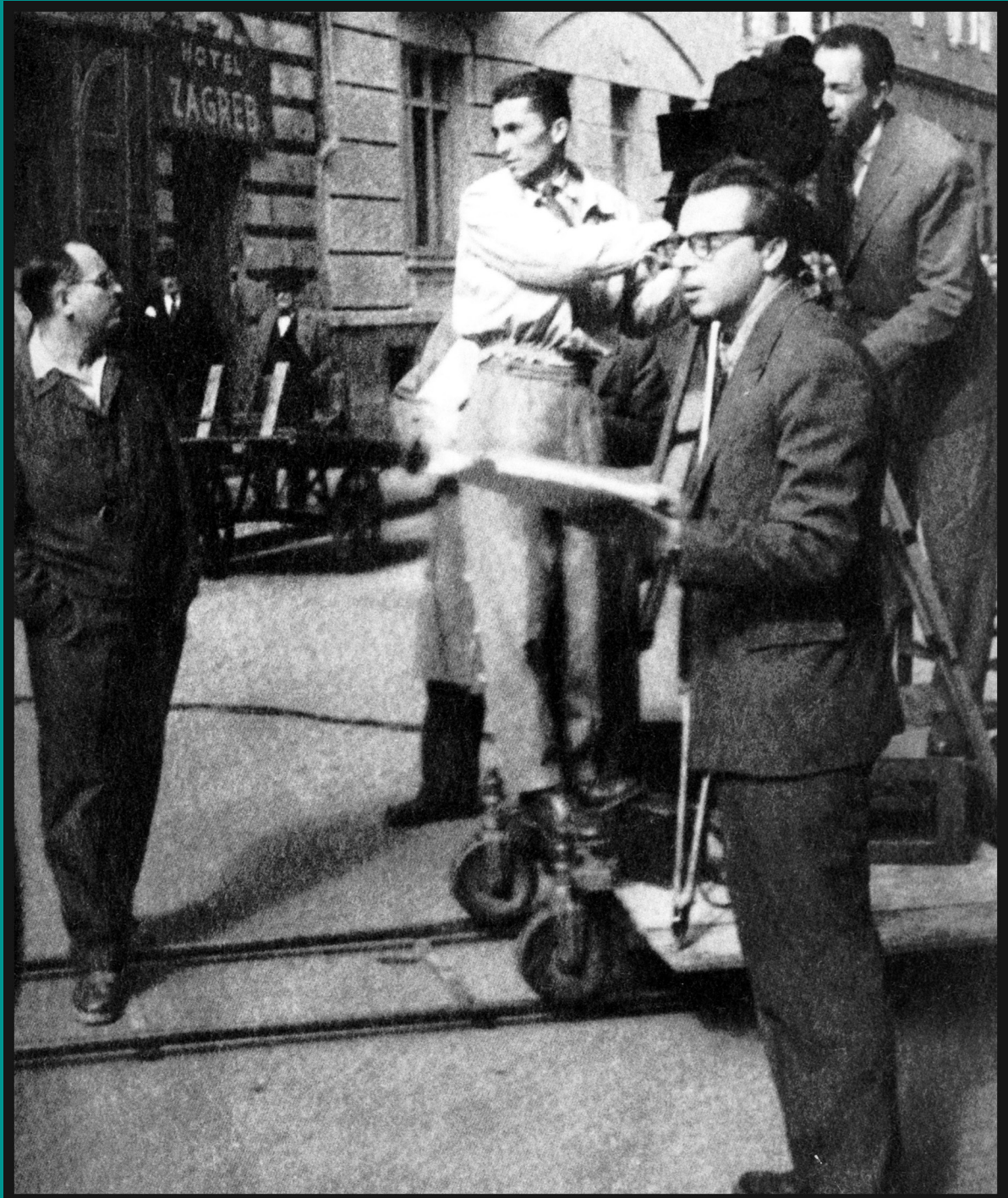
vidi u sceni brojalice, a upravo spoj naturalizma i simboličkog naboja, uvelike ostvaren i suradnjom sa sjajnim direktorom fotografije Tomislavom Pinterom, jedan je od razloga zašto se *Breza* smatra remek-djelom hrvatskog filma. Svojim idućim cjelovečernjim ostvarenjem, filmom *Mirisi, zlato i tamjan* (1971), Babaja je postigao i dvojbenu čast da ga vodeći komunistički političari usporede s autorima srpskog "crnog talasa", u tom trenutku politički najsumnjivije filmske struje u čitavoj zemlji.

Jedan od najizrazitijih zaljubljenika u književnost među velikim hrvatskim filmskim redateljima, Babaja je u *Mirisima, zlatu i tamjanu* i u *Izgubljenom zavičaju* (1980) pokazao izniman afinitet prema modernističkom stilu književnika Slobodana Novaka (koji je, usputno, pokazao izniman afinitet prema *Brezi*), premda je prije toga sjajno surađivao i sa socijalnim realinom Slavkom Kolarom. No, narativni, odnosno dramaturški ključ *Breze*, nelinearno pripovijedanje i rekapitulacija vizualnih motiva u čuvenoj brojalici, u znatnoj je mjeri plod i scenarijske suradnje s Božidarom Violićem, velikim kazališnim redateljem koji je

ostavio značajan trag i u hrvatskoj filmskoj dramaturgiji. Dosljednost Babajina opusa, očita i u dokumentarnim i u igranim filmovima kao osebujno ispitivanje filmske forme – mogućnosti alegorije u prvom dijelu karijere, te spoja alegorije i naturalizma od *Tijela* i *Breze* nadalje – vidi se i u nepravredno zanemarenom cjelovečernjem igranom filmu

Kamenita vrata (1992) prvom i zadnjem Babajinom cjelovečernjem igranom filmu koji nije nastao prema književnim djelima.

Temat o Babaji ćemo, zbog velikog odaziva suradnika, objaviti u dva dijela kako bismo pokrili što veći dio autora opusa i potaknuli što više budućih interpretacija.



Na setu filma *Koncert* Branka Belana (1954)

Tomislav Jagec

Prije i poslije *Dobrog jutra*

Autor teksta, producent cjelovečernjeg dokumentarnog filma Ante Babaje *Dobro jutro* (2007) te bliski Babajin suradnik u zadnjim godinama života, opisuje kako je došlo do nastanka redateljeva zadnjeg ostvarenja i detaljno navodi s kojim su se sve problemima Babaja i njegovi suradnici susretali. Navodeći i kojim se još planovima (i filmovima) ovaj klasik hrvatskog filma okupirao zadnjih godina svoga rada, tekst opisuje kako je razvoj nove tehnologije olakšao redateljevo realiziranje umjetničkih zamisli ali i, s obzirom da je riječ o filmskom dokumentarizmu, kako je izgledao Babajin život u tom razdoblju te kakva je bila njegova uloga u hrvatskom društvu i kinematografiji u to doba, s jasnim naznakama posthumnog tretmana jednog od najboljih hrvatskih redatelja uopće.

Do našeg ponovnog susreta, po mom povratku iz Berlina, gdje sam više godina radio kao novinar i režiser na tamošnjoj državnoj radioteleviziji, došlo je, ako se ne varam, 2004. – sasvim sigurno posredstvom Gorana Trbuljaka. Odveo me u hotelski dio kavane Dubrovnik gdje je Babaja svakodnevno, od jedan do dva poslijepodne, sjedio s nekolicinom prijatelja ili kolega; kako koji dan. Je li unaprijed pitao Babaju želi li me uopće vidjeti – do danas nisam provjerio kod Trbuljaka, ali čisto sumnjam da smo došli kao iznenađenje.

Babaja mi je, naime, bio profesor filmske režije na trećoj godini Akademije u Zagrebu – mislim da je bila školska godina 1988/89. – i ostali smo jedan drugom u dosta dobrom sjećanju; pod njegovim sam mentorstvom snimio četrdesetpetominutni dokumentarac o povijesti zatvaranja i proganjanja političkih neistomišljenika u Hrvatskoj od kraljevine Jugoslavije naovamo, pod imenom *Prostor omeđen ničim*. U to vrijeme još nisu bili održani izbori – tek su se nazirale promjene – pa je, usprkos rizičnosti pothvata, upravo Babajino mentorstvo otvaralo vrata mnogim iskrenim svjedočanstvima, poput primjerice Olge Hebrang, Marka Veselice, Vlade Gotovca, Dražena Budiše i Ivana Zvonimira Čička (da spomenem samo one najpoznatije). Film je ispao dosta dobro i dosta se o nje-

mu govorilo iako je bio prikazan samo na Akademiji – nažalost, nikada i na Hrvatskoj televiziji, koja je, tada još kao Televizija Zagreb, bila koproducent.

Posao koji sam radio po odlasku u Njemačku omogućavao mi je pristup medijima, pa sam uskoro, prvo u Berlinu a potom i u drugim gradovima, s tamošnjim kolegama počeo raditi na ustaljenom festivalskom prikazivanju hrvatskih filmova, u sklopu čega su dolazili i naši filmaši. Nastojali smo uspostaviti što intenzivnije kontakte s njemačkim kolegama, fondovima i festivalima, prvenstveno s berlinskim.

Naravno da smo, još u počecima, uz druge Babajine filmove, prikazali i *Kamenita vrata*, koji zbog nejasnih okolnosti nije bio u pravoj distribuciji u hrvatskim kinima i čiju kopiju nije baš bilo jednostavno dobiti iz Zagreba. Tako su taj, zadnji Babajin igrani film, mnogi vidjeli u Berlinu prije nego u Zagrebu.

Iako zbog bolesti nije mogao doći, Babaja je znao za to uoči našeg ponovnog susreta u kavani hotela Dubrovnik. Samo ja, po običaju, gotovo da nisam znao ništa, pa ni to da su mu *Kamenita vrata* najdraži vlastiti film i da je neizmerno patio zbog toga što film nije dobio sredstva za poštenu sinkronizaciju i priliku za kinodistribuciju. Naime, ne samo da je volio taj film, već je bio uvjeren da je to najbolje što je ikad napravio.

To mi je uskoro povjerio sam, kao i nezadovoljstvo zbog ravnodušnosti ili nerazumijevanja rijetkih novinara (kritičara) koji su pisali o tom filmu. No, rijetkost ili intonacija takvih tekstova više su ga iritirali nego pogađali – na njih nije reagirao, ali nije ni zaboravljao; kako onima koji ga nisu mogli ili željeli razumjeti, tako ni onim rijetkima koji jesu.

I tako, naš ponovni susret nakon petnaestak godina i posljednje zajedničke kave – tada još na vrhu Nebodera – kada je Babaja bio zdrav, a ja mlad, prošao je puno bolje nego što sam se, valjda nesiguran u sebe, pribojavao: iako je teže govorio i makar su mu desna ruka i noga bili ukočeni, očito se radovao susretu – govorio je dosta i puno se smijao. Ugodno smo porazgovarali i pozvao

Ante Babaja u filmu *Dobro jutro* (2007)

me da ponovno dođem u kavanu, pa smo se počeli sve češće vidati. Osim razgovora s Babajom, veselili su me i povremeni susreti s Radojkom Tanhofer i Zvonimirom Berkovićem, koji su ponekad tamo zalazili, a koji su me također upoznali na Akademiji i usprkos tomu, eto, još uvijek sa mnom razgovarali.

Tema je gotovo uvijek bila – film. S blagim odstupanjima; s gospođom Radojkom bi Babaja često, pun ljubavi, razgovarao o kćeri Ivi, koja bi nam se od vremena do vremena i sama pridružila, a Berk je, pak, povremeno, pokušavao prokrijumčariti i svoju omiljenu temu – politiku. Tu ga je Babaja slijedio s nešto manje entuzijazma; bio je, naime, duboko razočaran zbog divljaštva i pomanjkanja građanske pristojnosti i tolerancije što se, po njegovu mišljenju, iz politike prelijevalo u druge slojeve i segmente društva.

Najveselije je bilo kad bi nam se priključio doktor Pansini, čije je eksperimentalne filmove Babaja cijenio, a temperamentna i jezičavog Mediteranca volio – iako je bio

sušta suprotnost onom drugom, mirnom i blagom liječniku, u čijem je nenametljivom društvu Babaja također često uživao, doktoru Curiću.

Osobito se radovao rijetkim posjetima doktora Markova iz Zadra – ne samo zato što je s njime dijelio iznimnu strast i veliko poznavanje klasične glazbe, nego i zato što je taj gospodin, baš kao i Babaja, bio uvjeren da su *Kamenita vrata* remek-djelo i jedini točno znao koja je priča i zašto poslužila autoru kao strukturna inspiracija.

No, s Babajom se – tko je mogao – moglo i sjajno šutjeti. Iako je za druge njegova šutnja ponekad bila opterećenje, sam ju je njegovao i cijenio, baš kao i ljude koji su znali šutjeti i u miru popiti kavu gledajući kroz prozor. Tijekom jedne takve šutnje pitao sam ga nema li ponekad želju ponovno snimati. Požalio mi se da je gotovo nepokretan i da je jedino što bi mogao snimati ova kavana u koju još uvijek, na jedvite jade, dolazi, kao i starački dom u kome živi, budući da su to jedini ambijenti koje uistinu poznaje.

Budući da ga je jako zanimala malena digitalna kamera što sam je imao te da mi je dao u zadatak da pogledam njegovu kazetu s filmom o videokomunikaciji nekolicine poznatih europskih režisera putem snimaka takvim kamerama, u principu je bilo jasno da je spreman.

Shvativši to, sustavno sam mu otvorao apetit raznim demonstracijama mogućnosti mini-DV kamera, pri čemu je odlučujuću ulogu odigrao Trbuljak koji je uspio uvjeriti Babaju da bi baš bilo zgodno da sam malo proba snimati po domu, a ako treba, naravno da će mu i on pomoći. Trbuljaku, kojeg je obožavao i zvao "moj snimatelj", Babaja nije ništa mogao odbiti, pa ni tu, kako je rekao, bedastocu. Kad je već sam postao snimatelj, onda je i mene proglasio producentom, sa zadatkom da nabavim kameru i da ga opskrbljujem kazetama. I tako je počelo. Babaji se jako sviđjelo, uživao je snimajući, a naravno, i mi s njime. No, bit ću slobodan na ovome mjestu spomenuti važan doprinos još jednog Babajina prijatelja i kolege, jednog od onih koje je najviše spominjao. Naime, Babaja je rijetko govorio o suradnicima. Ako bi koga i spomenuo, bilo je to uvijek po dobru. Neke od njih, glumce, spominje i u *Dobrom jutru*, no oni malobrojni što ih se ponekad, s poštovanjem i veseljem prisjećao, uglavnom – s iznimkom Boška Violaća – nisu spomenuti. Osim njega, Babaja se rado sjećao scenarijskih suradnji sa Slobodanom Novakom i glazbenih s Anđelkom Klobučarom, čovjekom koji je sudjelovao i pri odabiru glazbe za *Kamenita vrata*, a prisjećao se i ton-majstora Zvonimira Krampačeka, s kojim se pod kraj ponovno susreo u domu u koji se i gospodin Krampaček doselio (i umro jedan dan prije Babaje), ali najčešće i najintenzivnije – prisjećao se Nikole Tanhoferu.

Osim što ga je cijenio kao kolegu, Babaja je jako volio Tanhoferovu vedrinu i lucidnost, a osobito mu je imponirala Tanhoferova znatiželja naspram svekolikih tehničkih noviteta, s posebnim naglaskom na kamere i kompjutere. Nerijetko je ponavljao šalu kako je s Tanijem išao poskrivečki kupiti neku novu kameru, jer mu je Radojka zabranila da ih više dovlači kući...

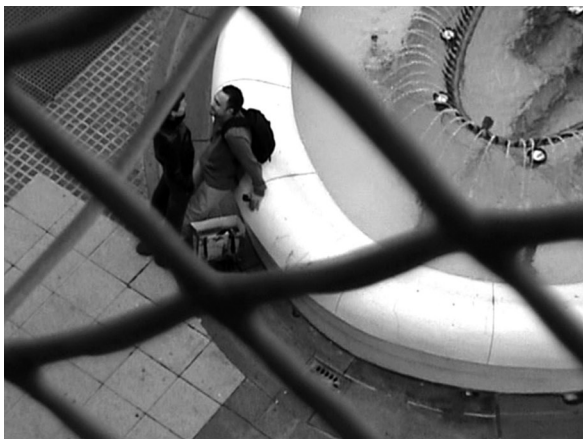
To sjećanje na Nikolu Tanhoferu i na njegovu zaigranost tehničkim novitetima, a osobito najnovijim kamerama, duboko sam uvjeren, presudno je pridonijelo, uz Trbuljakova nagovaranja i želju da meni pomogne da konačno počnem raditi ozbiljan film, Babajinoj odluci da krenemo. I činjenica da – dokon pop i jariće krsti.

S radošću je osobno gledao kroz zuher snimajuće kame-

re, određivao izrez kadra i otkrivao tehničke mogućnosti kojima je, usprkos tjelesnim ograničenjima, sam mogao ravnati. Po prvi se puta našao u situaciji da sam može upravljati svim aspektima snimanja – čak ga i osobno obavljati – a odmah potom i pregledati materijal te odlučiti treba li ponoviti repeticiju. Tih mjeseci i godina (snimali smo dulje od godine dana) živnuo je poput dječarca. Također se veoma radovao ponovnim odlascima na "njegovu" Akademiju kamo je, usprkos velikim naporima, nekoliko mjeseci za redom, gotovo danomice, silazio u podrum u kome su smještene montaže i gdje ga je očekivao također stari suradnik, montažer Martin Tomić.

U to su se vrijeme svi razgovori vrtjeli oko filma – u kafiću Akademije, u njegovoj sobi u domu, u kavani, za kratkih šetnji od Trga do Draškovićeve, za koje je još uvijek – sa sve većim naporom – bio sposoban, ili u taksiju kojim smo ponekad odlazili na montažu ili kod liječnika. Upravo iz takve vožnje pamtim jedan od najžešćih udaraca, upućenog mu od strane nesmotrena i brbljavog taksista, kojeg je Babaja ipak stoički podnio. Taksist je, naravno, odmah skužio da se stari gospodin kojeg vozi bavi filmom – bilo je nemoguće već nakon prvog semafora ne osjetiti tu strast, a onda se osjetio ponukanim da se i sam dokaže kao poznavatelj, pa je Babaju upitao što misli o njegovu omiljenom, naprosto fantastičnom filmu *Svoga tela gospodar* i nije li ga, možda, i sam snimio. Usprkos taksistovu oduševljenju, konverzacija je odjednom poprimila hladniju notu – iako mu je Babaja pristojno odgovorio riječima: "Dobro je, dobro...", nakon toga je uzvraćao još samo svojim poznatim i reduciranim "da, da..." Naime, mi koji smo ga poznavali, znali smo da žali za malo čime, bar što se filma tiče. Znao je spomenuti kako mu je neka Milada Rajter iz Beograda zabranjivala da prikaže *Lakat* u Oberhausenu, iako je imao višegodišnji otvoreni poziv direktora festivala i dobio nagrade za neke ranije filmove, ali ono što ga je doista boljelo bio je *Svoga tela gospodar* – film koji je scenarijski i produkcijski pripremio za realizaciju, da bi, neposredno prije početka snimanja, u Jadran filmu bilo odlučeno da će ga režirati politički podobniji Fedor Hanžeković.

Nakon *Dobrog jutra* želio je dalje raditi i želio je dalje istraživati. Zainteresirala ga je pripovijetka Antuna Šoljana *Izvištaj s druge strane*, koju mu je bio fotokopirao Mihovil Pansini. Ozbiljno smo se bavili mišlju da po njoj snimimo igrani film – osim doticaja ovog i onog svijeta u njoj, jako ga je zanimalo prizor pada autobusa u

*Dobro jutro* (2007)

provaliju. Želio je eksperimentirati s kompjutorskom simulacijom i animacijom; bilo je to nešto što još nije probao – nakon rada s kamerom na red su došli kompjutori. Napisali smo sinopsis i prvu verziju scenarija, no tada mu se zdravstveno stanje počelo pogoršavati. Iako je i dalje jasno razmišljao, sve je teže govorio i sve teže hodao – prijatelji su pretpostavili mogućnost jednog ili niza lakših moždanih udara koji su mu, potihno, dodatno narušavali zdravlje.

Procijenivši realno kako više nije u stanju ravnati većom ekipom kakvu bi taj film, kako ga je zamislio, zahtijevao, okrenuo se jednom drugom potencijalnom projektu – igranom filmu prema pričama starog suradnika Slobodana Novaka. To je trebala biti kombinacija *Južnih misli* i *Treba umrijeti logično* – mali i komorni srednjometražni igrani film u kome ga je mnogo više od odlaska u kazalište zanimalo samovoljno lijeganje u grob. U rad na tekstu se uključio i gospodin Novak.

Nekako u to doba se pokvarila mini-DV kamera koju je

koristio u *Dobrom jutru*. Otkrili smo to više-manje slučajno, kada sam je nakratko posudio radi filma koji sam snimao o slikaru Ivici Malčiću. Babaja se njome više gotovo i nije služio. Bio je prilično zaokupljen igranim stvarima. No, jednoga me dana zamolio da je dam popraviti. Nažalost, u Zagrebu to nije išlo (imali smo vrlo loša iskustva s licenciranim Sonyjevim servisom u Ilici) pa smo morali pričekati moje iduće putovanje u Berlin. Ali, postao je nestrpljiv – stalno se raspitivao kada će opet dobiti kameru, tako da smo nabavili sličnu, zamjensku, s kojom doduše nije bio zadovoljan, ali je nakupovao kazete i dok sam ja konačno na putu podizao staru kameru, već je s novom nasnimio nekoliko sati materijala. Opet po domu, ali ovoga je puta mnogo izlazio među svoje sustanare, snimajući u zajedničkim prostorijama.

Kad sam se vratio u Zagreb sa starom kamerom, jedva ju je dočekaao i obavijestio me kako je odlučio snimiti još jedan dugometražni dokumentarac, koji se tog puta trebao baviti drugima – njegovim starim i nemoćnim sudru-

zima – te brigom i odnosom društva prema njima. No, ne samo zbog toga, tog je puta otpočetak sve bilo drugačije. Dijelom je snimao sam, ali je Trbuljaku davao velike i česte zadatke, dok je sa mnom usporedno pisao scenarij. Radeći *Dobro jutro* nije želio da itko išta zna, pa ni da se ide na ikakav natječaj za sredstva, dok nije praktički završio film. Čudio sam se tome, ali kasnije mi je postalo jasno – nije želio da ga ajkule unaprijed diskvalificiraju kao senilnog, starog, bolesnog i nemoćnog. Kada je bio gotov, više se nisu mogli buniti zbog dodijeljenih sredstava (za skup prijepis digitalnog filma na 35 mm negativ i vrpcu u Ministarstvu kulture su se najviše zauzeli ondašnji povjerenik za dokumentarni film Zrinko Ogresta te član Vijeća za film Enes Midžić, a pomogao je i Pavle Kalinić iz zagrebačkog Ureda za kulturu).

No, ovoga smo puta odmah dali ime filmu – prema simpatičnoj zabuni Ive Škrabala nazvali smo ga *Dobar dan* – i ja sam se zanosio kako nakon njega slijedi i *Laku noć*. Babaja mi nije pretjerano protuslovio, ali je bilo jasno da mu se jako žuri. Inzistirao je da što prije dovršimo scenarij (moja je uloga, uglavnom, bila daktilografska) i da ga pošaljemo na prvi sljedeći natječaj. Kako je s HAVC-om bilo nemoguće osloniti se na bilo kakve rokove (samo objava rezultata prethodnog natječaja u to je vrijeme kasnila otprilike pola godine) odlučili smo aplicirati na filmski natječaj grada Zagreba.

Iako je Babaja sve teže hodao i sve manje govorio, u to sam doba imao osjećaj da svi zajedno trčimo neku ludu trku. Trbuljak u domu i oko njega s kamerom u ruci, ponekad s Babajom a ponekad sam te Babaja snimajući, ili sa mnom koji sam zapisivao njegove ideje, pisao pisma, tražio dozvole, aplicirao na natječaje i tražio sponzore. Ako sam i znao čemu žurba, a nisam si želio priznati, definitivno mi nije bilo jasno zašto je Babaji bilo toliko stalo da se za *Dobar dan* što prije osiguraju neka sredstva. No, trka nije predugo trajala. Usprkos dozvoli nadležnog gradskog Ureda za zdravstvo, rad, socijalnu zaštitu

i branitelje, kao i ravnateljice Doma za starije i nemoćne osobe na Iblerovu trgu u kome je Babaja živio, nekolicinu gospođa – zaposlenica doma (dio kojih mu se u vrijeme nastajanja *Dobrog jutra* otvoreno podsmjehivao) – sada je snimanje počelo jako smetati. Nisu mu dopustili da snima u kuhinji ili dispanzeru, a kamoli – što je žarko želio – u dijelu za teško bolesne ili u mrtvačnici. Pozivali su se na papir kojim smo, prema njegovoj želji, obavještavali Babajine sustanare da ih nećemo snimati, ukoliko to ne žele. Krajnje neugodna i mučna situacija sa stalnim prebacivanjima nadležnosti i nedopuštanjem snimanja što je podsjećala na vrtnju u krugu Kafkina *Procesa* bila je previše za teško bolesnog osamdesetdvo godišnjaka. Obavijestio nas je da prekida snimanje. Kad sam ga nekoliko dana nakon toga u kavani upitao zašto mi ne dopušta da se službeno pozovem na pismeno odobrenje koje smo imali, samo me je kratko upitao – hoću li ja onda umjesto njega živjeti s njima?

Mora da sam izgledao prilično očajno jer se nakon toga nasmijao i pokazao mi glavom prema uličnom glazbeniku koji je ispred izloga skakutao svirajući i pjevajući nešto. Stvarno je bio zgodan. Babaja je iz džepa jakne izvadio svoju staru, popravljenu kameru i počeo ga snimati. Jednog mi je poslijepodneva u svojoj sobi rekao da imamo novi film. Pogledao sam ga u čudu, a on je spojio kameru na televizor i pokazao mi snimke uličnog glazbenika kojeg je, očito intenzivno, snimao posljednjih dana. Usput mi je govorio kako bi to trebalo rezati, kakvu muziku podložiti i kako završiti, što mi je i dao u zadatak: "Snimili bube zadnji kadar."

Nakon što me Iva nazvala jednog jutra i rekla mi da je umro tata, nitko nikada, osim Ive Škrabala, nije pitao je li Ante Babaja nakon *Dobrog jutra* još što radio, snimio, napisao, planirao, želio; postoji li igdje kakav tekst ili materijal snimljen njegovom rukom ili po njegovu nalogu. Valjda mu je zato bilo toliko stalo namaknuti nekakav novac za *Dobar dan* u nastajanju.

Petar Krelja

Breza – film za sva vremena

62 / 2010

Tekst opisuje strukturu cjelovečernjeg igranog filma *Breza* Ante Babaje – od narativnih specifičnosti, preko fotografskih suptilnosti do simboličke težine pojedinih likova i njihovih međusobnih odnosa. Obrazlažući smisao trokuta Janica – Marko Labudan – Joža Sveti, autor dolazi do zaključka kako se iz njega mogu izvući složeni zaključci o strukturi svijeta, a naturalizam blata i izboranih seljačkih lica, u vještim rukama direktora fotografije Tomislava Pintera, istodobno je visoko estetizirano. Fatalizam i pesimizam filma, najočitiiji u sudbini Janice, prožimaju čitavu priču pa, primjerice, scenu "liječenja" bolesne Janice poganskim ritualima možemo shvatiti kao izravnu najavu smrti, a makabrična brojalica *Jedna pura dva pandura* u Labudanovoj svijesti oživljava montažnu sekvencu s prizorima iz prethodnih dijelova filma. Također, zanimljivo je uočiti da je Marko Labudan zapravo središnji lik filma, njegova veza s Janicom zapravo je logična (oboje se izgledom i ponašanjem izdvajaju iz primitivne okoline), a njegova završna preobrazba, u kojoj, nakon susreta sa stablom breze, shvaća što je zapravo izgubio, postupno je i pedantno pripremljena vještom naracijom.

Kao da o *Brezi* nikada nisam ništa pisao

Prvi intervju koji sam u funkciji novog urednika emisije *Filmski mozaik* Radio Zagreba bio u životu napravio dogodio se daleke 1964. godine s tada mladim Antom Babajom, autorom zapaženih kratkih igranih filmova satirične i burleskne orijentacije. Izravni je povod razgovoru bio njegov novi kratkometražni projekt pod "provokativnim" naslovom *Smjernice*. Tom je zgodom, mimo svoga uvijek odmjerenog ponašanja, dosta poneseno govorio o "teškim" (u čvrstom materijalu istesanim) golemim *smjernicama*, koje bi, po diktatu ljudi "s vrha", u njegovu filmu, ubogi građani trebali slijediti, a kadšto i skapavati pod njihovim znatnim teretom... Nisam saznao zašto taj film nikada nije stigao u dvorane ili na TV.

Osim što sam s Babajom i kasnije vodio radijske razgovore – premda razgovorima i olaku razbacivanju riječima nije nikada bio sklon – redovito sam, kao osvjedočeni poklonik njegova stvaralaštva, govorio i pisao o njegovim novim filmovima, o njegovu opusu. Tiskao sam i tri zao-

kruženija teksta: o Babaji u cjelini (*Filmska kultura*), o nekim specifičnim aspektima *Breze* (*Hrvatski filmski ljetopis*), o burleskama (*Vijenac*). Kada sam bio prihvatio ponudu da, pokraj tolikih drugih, i sam stavim na papir nešto o tom najvećem moralistu hrvatskog filma, bio sam se prisjetio tih ranijih tekstova kao mogućih dobrih ishodišta, ali nova gledanja *Breze* odvrtila su me od te komotne zamisli i obvezale da pokušam napisati tekst, ako je to ikako moguće, kao da o *Brezi* nikada ranije nisam ništa izgovorio, ništa napisao...

Zahtjevna strukturiranost *Breze*

Tužna priča Babajina filma počinje s kraja. Joža Sveti (ra-zigrani Fabijan Šovagović), kako su lokalnog osobnjaka bili prozvali seljani, zatječe na polju iznemoglu i posve onemoćalu Janicu (dojmljiva Manca Košir), lijepu i krhku djevojku kojoj je, ne tako davno, umrlo djetesce i koju je nepopustljivo zadržta svekrva, onako jadnu i teško bolesnu – za nevremena – bila natjerala da izvede krave na pašu. Budući da je Janica središnji lik filma, neupućeni gledalac u tom trenutku očekuje sve samo ne to da bi ubogo stvorenje dosta brzo moglo skončati. Neke bi gledatelje tako rano autorovo odricanje od protagonistice moglo navesti na pomisao da bi, uskoro, morala uslijediti retrospektivna rekapitulacija ranijih, u filmu još neprikazanih događaja koji su, bit će, junakinju tjerali i naposljetku gurnuli u preranu smrt. Naglašeno odricanje od tradicionalnih pripovjedačkih obrazaca ili od pregršti manje ili više suvislo pravolinijski nanizanih anegdota utoliko je neobičnije ima li se na umu činjenica da taj ekspozicijski dio *Breze* u trajanju od četrdesetak minuta zapravo obuhvaća gotovo polovicu cjelokupne duljine filma.

Kakvim nas to obrednim činima autor uspijeva vezati za zbivanja koja se polako valjaju i koja vonjaju po nečisti, kalu, bolesti i smrti? Ponajprije, u visoko estetiziranu objektivu kamere velikog Tomislava Pintera prostori zbivanja (seoski putevi, selo, dvorišta) nalik su već za-

Manca Košir i Fabijan Šovagović u filmu *Breza* (1967)

boravljenim, dalekim ambijentima prvobitnih zajednica, obilježenih dvjema zadatostima: šokantno trošnim, ruševnim seoskim kućicama (a ipak u Babajinu-Pinterovu viđenju tako fotogeničnima) i tonama ljepljiva sveprisutnog blata. Treća odrednica bivstvovanja u tim *posavskim* prostorima također zbuñuje: čini se da se te kućice u nestajanju manje više sastoje tek iz jedne jedine velike zajedničke prostorije u kojoj mahom brojne obitelji (kadšto i sa po šestero-sedmero djece) i rade i objeduju, i spavaju, i množe se; gdje se, ukratko, živi, trapi i umire. No, u tom se skućenom i prenatrpanom prostoru, spomenimo i taj bizarni detalj, posve ležerno, između nogu brojnih članova središnje obitelji filma, one Labudanovih, šeću i kočopere primjerci domaćih životinja, ponajprije purani i kokoši!

Na ležaju postavljenom u središnjem dijelu sobe, umire i uskoro će preminuti mlada Janica Godinić. Labudanovi, kod kojih se Janica bila doselila neposredno nakon sklapanja braka s naočitim, naprasitim i od nje kojih desetak godina starijim Markom Labudanom, kao da nisu previše

zabrinuti što će, nakon preuranjene smrti unuke (preminula deset dana nakon rođenja), uskoro izgubiti i krhku snahu. U bešćutnosti spram nevolj(e)ne mlade žene prednjači sama svekrva, koja u Janici vidi tek nepotpuno, manjkavo stvorenje što se jednostavno nije moglo, a sva je prilika da se neće niti u buduće moći nositi s najelementarnijim načelima života na selu (obavezna hrpa dječurlije, težak fizički rad od jutra do sutra, bespogovorno udovoljavanje svim muževim prohtjevima).

Svekrvi u ravnodušnosti spram Janičina statusa konkurira suprug Marko. Valjda razočaran što mu je supruga rodila nejakom, kratkovječno djetetešce, ta se drska pijandura i seoski kurviš s reputacijom sirova nasilnika vrlo brzo vratio svojim momačkim navadama (danonoćna bančenja) i jedino što ga sada brine – dok Janica umire, a on uopće ne haje za tu činjenicu – jest neće li se njezina (neminovna) smrt točno preklopiti s danom kada bi on na svadbi momka iz obližnjeg sela trebao obnašati časnu zadaću barjaktara. Čak se i njemu, u nekim trenucima, čini da bi tako nešto bilo nedolično, ali su, po tom pita-

nju, posve drukčijeg mišljenja oni iz njegova raskalašena stalnog društvanca koji ga nagovaraju da se prihvati barjaktarenja – pa čak i ako Janica ispusti dušu na sam dan tog vjenčanja.

Jedan detalj iz bogata uvodnog repertoara nedvosmisleno p(r)okazuje stupanj do kojeg se Marko bio odbio od svoje mlade supruge. Nakon dugonočnog bančenja i debate o njemu kao mogućem barjaktaru, evo ga u mračnom domu (sobi) na čijim su krevetima pozaspali premoreni ukućani. Pa ipak, dvije su žene budne: baka koja, ne obraćajući pažnju na objesnog unuka Marka, ravnodušno okreće svoje vreteno i teško bolesna Janica u postelji. Prije no što će leći, Marko proučava svoje lice u skromnom zidnom zrcalu i stavlja si preko brkova povez (da mu se preko noći učvrste). Prilazi svom krevetu, uvlači se u njega, bez riječi liježe uz Janicu, okreće joj leđa i bezbrižno tone u san – kao da se pokraj njega ne nalazi živo ljudsko biće, njegova teško bolesna mlada žena.

Također, postoje u *Brezi* pregršt fino zaokruženih autonomnih sekvenca, a jedna od tih je i ona nemušta nastojanja da se Janici pokuša nekako pomoći. U kratkoj i očito pogubnoj raspravi o tome koga bi trebalo pozvati – liječnika ili babu gataru – svekrva će se nedvosmisleno opredijeliti za *onu* koja "osvjedočeno" umije otklanjati – uroke. Babaja je, znalačkom i nadahnutom paradom eliptično predloženih detalja iz bogata repertoara gatačkih rituala – s efektim licima žena zaodjenutima mrklom mrakom – zapravo podario svojoj nevoljnoj junakinji neku vrstu (preuranjenog) opijela.

Poetizacija i – vulgarizacija smrti

Babajina neprijeporna sklonost k liričnom kao i prema osmišljenoj poetizaciji određenih dionica filma, osobito onih koji slijede ubogu sudbinu predobre Janice (čija nevinna čistoća izravno niječe surovost svijeta), doseže ideal izričajnog sublimata neposredno prije i u samom trenutku njezine smrti. I sama sluteći skori kraj, na samrtnoj postelji moli uzdrhtalim glasom zdvojne ukućane da joj dovedu supruga Marka kako bi još jednom vidjela njegove "gizdave mustače i njegovo zavodljivo crno oko". Za to vrijeme, u dvorištu, Marko priprema barjak za skorbu svadbu i odbija da pođe k Janici dok ne dovrši posao. Uto, ispred osupnuta Jože Svetoga prhne bijela golubica – božji čovjek obznanjuje da se to duša Janičina vinula put neba i da se ubogo stvorenje zauvijek oslobodilo zemaljskih muka. U jakom vjerskom zanosu kazuje

svoje viđenje Markovoj majci koja je izašla na vrata da si na obavijesti o smrti supruge mu Janice; po običaju, pragmatična će domaćica to tumačenje znamenati "uzašašća" pripisati Jožinim vazda neodmjerenim "maštarijama".

Uistinu zapanjuje količina sirovih strasti koja, uvijek poticana žesticom, ne bira trenutak kada će se i na koga iskaliti. Toga kao da je duboko svjestan i najbizarniji član iz vodećeg terceta, Joža Sveti, koji je bio i ostao strastveno zaljubljen u Janicu, ali mu njegova fanatična "vjera" i bespogovorna odanost Stvoritelju priječi da to sebi prizna. Njegova će zgroženost zbog ravnodušnosti svijeta dosegnuti vrhunac, kada će se, ponesen najsnažnijim emocijama, naći uz uzglavlje mrtve Janice, da bi, na svoju pregolemu žalost, svjedočio o krajnje neumjesnu i ekstremno groteskno-vulgarnu ponašanju razularene rodbine i neuviđavnih susjeda naguranih pokraj nje mrtve.

"Ne bi se trebale pevati svetovne pesme", tiho mrmori duboko potreseni Joža pokraj blijeda lica Janice; kada će joj sam pokušati otpjevati nježnu i osjećajnu pjesmu rastanka, osupnuto društvanca će ga grubo upozoriti da se prihvatio za ovu prigodu neprikladne pjesme koja se tradicionalno pjeva za korizmenih dana. Čak će se i dvojica promrzlih žandara, duboko uvjerenih da se u bučnoj i raspjevanoj kući Labudanovih temperamentno slavi kakvo vjenčanje – na prizor mrtve djevojke u krevetu i divljački razularena življa oko nje – prestraviti i pobjeći glavom bez obzira. Sudionici "karmina" i dobro raspoloženi suprug Marko ispratit će ih grohotnim smijehom i pogrdama.

U tom prizoru oslobođenih strasti tek je jedno stvorenje dokraja zaokupljeno svojim stalnim poslom, već spomenuta Babica, koja postojano i spokojno, kao da je baš sama na svijetu, razvlači svoju pređu i neumorno vrti svoje vreteno. S njom ćemo se sresti svaki put kada će se radnja filma skrasiti u kući Labudanovih, bilo kao dio zajedničkog prizora, bilo kao apostrofirani detalj iz vazda dvojbenog života obitelji u zajedničkom prostoru. Niti se ona na sve te ljude oko sebe obazire, a niti oni nju zamjećuju. Nalik je (opominjućem) vremenu koje hita svome "cilju" – uvijek postojano gluha na ubrzani hod zemaljskih stvari.

Predočavajući nam četiri posve raznovrsna lika svoga filma, Babaja ih je umio, nenametljivo, uzdići i na svojevrnsni pijedestal nosećih simbola, a to su: Demon (Marko Labudan), Andeo (Janica), Apokalipsa (Joža Sveti), Smrt (Babica).

Aktanti *Breze* okruženi su i osobito dojmljivim "korom" sugestivnih epizodista čija dubokim borama išarana i zgužvana lica više, kudikamo više kazuju od samih njihovih riječi. Zapravo, ne sjećam se kada sam zadnji put na ekranu vidio tako dojmljivu i tako "rječitu" galeriju alkoholom "izlokanih" i degradiranih fizionomija. U nekima ćemo prepoznati već afirmirane školovane glumce, koji – savršeno srođeni s naturščicima (iz sela Guci) – uspjevaju oblikovati snažne glumačke minijature dokumentarističke sugestivnosti.

Pinterove stilizacije

Prekidajući nakratko analizu likova, a osobito strukturnu začudnost Babajina filma, činim to da bih upozorio na kameru Tomislava Pintera, koja se pokazala savršenom sponom između dviju autorskih individualnosti – Babaje kao nadahnutog tumača proze Slavka Kolara i Pintera kao ingenioznog interpreta Babajine vizije *Breze*. Pinter se i prije i poslije *Breze* (u mnogima od devedesetak filmova koliko ih je bio snimio u zemlji i svijetu) pokazao kao vrhunski majstor prilagodbe svoga alata (kamere) (slikovnoj posebnosti svakog novog djela. Primjerice, u filmu *Prometej s otoka Viševice* (1964) Vatroslava Mimice, da bi dobio na ekspresivnosti prizora, kombinira nisku osjetljivost vrpce (ton negativ) s kontrastnim ekstremima; u *Rondu* (1966) Zvonimira Berkovića pametno korištenom crno-bijelom "difuzom", po uzoru na Stančićeva platna, doseže fini intimizam kultivirana stambenog prostora i portretističku diskretnost troje protagonista; ruralnu poetičnost *Sakupljača perja* Aleksandra Petrovića (1967) gradi na mekoći osvjetljenja i kontrastima; s *Timonom* (1973) Tomislava Radića laća se 16mm kamere iz ruke i u realističkoj maniri "uhodi" ohola i isprazna glumca na njegovu nezaustavljivu putu u propast; u *Samo jednom se ljubi* (1981) Rajka Grlića, eksperimentirajući, koristi tek šibicu kao izvor svjetla kako bi intimistički "opipljivo" predočio putenost ljubavne igre protagonista; napokon, u filmu *Privatni poroci, vrline javne* (1976) Miklósa Jancsóa svemogućí Pinter krajnje zahtjevnom vožnjom snima kadrove duge i do desetak minuta, obavljajući pritom niz unaprijed precizno fiksiranih snimateljskih operacija u složenu zadataku kontinuirane registracije brojnih lokacija i likova u pokretu.

U *Brezi* – koristeći zasićenije boje i sustav filtera, od kojih neki neutraliziraju prenaplašenu bjelinu gornje četvrtine kadra – efektno oponaša platna slikara naive. Zapravo,

pojedine pomno definirane kadrove gotovo da tretira kao zasebne "slike" – uvijek "animirane" živom (tek naoko pojednostavljenom) igrom glumaca, sočnim kajkavskim dijalogom koji također prisno korespondira s duhom naive i, naposljetku, samom prirodom – harmoničnom poput kakva idiličnog sna. Nekim dionicama ne manjka snažnog kolorizma, druge se utječu mekanoj kopreni maglenog, treće diskretno tendiraju rafiniranu grafizmu.

Netaknuta priroda kao nježna kolijevka za mrtvu Janicu

Evocirajući "sjene davnih predaka" i njihove začudne obredne radnje, Babaja Janičinu "bogečku" pogrebnu povorku kroz selo popraćuje jadikovkom narikače i kratkim prizorima žena koje bacaju vodu iz korita za povorkom, a onda i zrnovlje graha na izlasku iz sela. Međutim, uskoro, kao ohrabrujući uzmah za kakvu glazbenu pastoralu, pukne prelijepa perspektiva ubava krajolika kamo će po hitati mala povorka i jednostavna volovska kola s Janicom položenom u nespretno istesanu i grubim konopcima čvrsto privezanom mrtvačkom sanduku po sredini tih kola. Da li to našu junakinju, na svom posljednjem putu od sela do crkve, a potom od crkve do konačnog odredišta, grobne jame, sam autor daruje savršenim skladom snolike prirode – zavodljivim "tepisima" polja, bajkovitim puteljcima i prijevojima, čvrstom i dojmljivom siluetom brdašca na čijem se obodu, u protusvjetlu, jasno razabiru užurbane prilike Janičine žalobne povorke? Sugerira li nam to, pitamo se, tvorac *Breze* pomisao da se, u duhu panteističkog poimanja svijeta, nakratko došao (zaodjenut u prirodu samu) pokloniti ubogoj mladoj ženi i Onaj koji je, tko zna kad, i sam bio iskušavao svoje ambiciozne tvoračke sposobnosti? Je li, naposljetku, potištena pogrebna pratnja napokon i sama istinski oćutjela svu dubinu tragike te Janičine zadnje ovozemaljske dionice? A Babaja, kada se bio odlučio da upravo taj hod, nakon punih četrdeset minuta filma, isprekida kratkim zavirivanjima u minule faze Janičina života u trajanju od pola sata (posebno u one koje govore o genezi i brzom kraju jednog braka), mora da je bio još itekako svjestan strukturalno-dramaturškog rizika u koji se upušta. No, u ovom se filmu čini posve logičnim to što su se ljudi iz žalobne povorke – poneki od njih pritisnuti i osjećajem krivnje – počeli spontano prisjećati svojih zasluga u određivanju tragične sudbine mlade žene.

*Breza* (1967)

Kao breza među bukvama

To dugo trapavo koračanje povorke k cilju – golom i posnom komadu zemlje u blizini crkve, posutom tek iskošenim i u zemlju nespretno pobodenim drvenim križevima – protkano je, autorski lucidno, s osam retrospekcija, s osam sudbinski kobnih Janičinih koraka... Zapravo, nakočiti i samouvjereni Marko, kazuje nam prva pregnantna "storija" s patinom prošlosti, možda ne bi niti zamijetio diskretnu Janicu i njezinu suptilnu ljepotu da ga na nju nije upozorio njegov poduzetni šef lugar. Pa ipak, trebalo je da se, za prelijepa sunčana dana okupanog raskošnim bojama, dogodi jedna od središnjih velikih seoskih svetkovina, *prošćenje*, pa da "podgrijanome" i temperamentno rasplesanome Marku njegov šef – zadivljeno tvrdeći da je prelijepa Janica zapravo "kao breza među bukvama" – svrne pažnju na onu iza čije se suzdržanosti krije također jaka potreba da se veselo pomiješa s mladošću što se, tom zgodom, bila na časak otela oskudnu životu i prepustila dinamičnom plesu, pjesmi, ludovanju. Uostalom, Janica će i strogom Joži Svetom, koji bi, kada bi imao tu moć, smjesta zabranio tu vrstu grešna ponašanja, priznati da u spontanu veselju mladosti ne vidi ništa lošeg, dapače da joj je sve to jako zanimljivo, pa

i privlačno. Kada nešto kasnije Janica i sama razdragano poskakuje u naručju Markovu, Joža Sveti – čije se golemo licitarsko srce namijenjeno Janici onako zdrobljeno "utopilo" u kaljuži – s golemom boli i sa zgražanjem gleda na svijet koji se opoganio i olako odrekao svetosti svoga uzvišenog poslanstva.

Ako je tamna molska nota smrti čakom ustuknula pred spontanom svetkovanjem života – kroz ples i pjesmu – njezina će se sjena (dansmakabrični efektno) i sama uplesti u igru – sada preodjenuta u veselu i dinamičnu brojalicu, koju "izvodi" Markov temperamentni šef, a čiji se "razuzdani" kupleti uvijek završavaju strogim upozorenjem – *vsakom dojde smrtna vura!*

Zapravo, stječe se dojam kao da u tom filmu Smrt sama polako preuzima glavnu ulogu i kao da se, za vlastito zadovoljstvo, objiesno poigrava sudbinama tih ubogih ljudi koji, a da toga nisu svjesni, igraju neke unaprijed zadane uloge...

Kakvi su? Mijenjaju li se?

Ako nam se u dugom ekspozijskom dijelu filma učinilo da je Babaja bio oštro polarizirao likove (Marko – demon, Janica – anđeo), scena prošćenja – sjajno oblikovana kao

Fabijan Šovagović u filmu *Breza* (1967)

zatvorena mala cjelina – zapravo relativizira određenu strogost početnih dojmova o likovima. Ne smijemo zaboraviti da nas je Babaja, premda diskretno, znao upozoriti da se posesivni i drski Marko, kojega je – bit će – pogodio prebrzi gubitak kćeri, i sam koleba je li u redu da se prihvati barjaka na svadbi momka iz susjednog sela – dok mu mlada žena u kući umire. A za onoga temperamentnoga plesa s Janicom valjda je i sam bio kadar razabrati koliko se ta krhka, a ipak na neki tihi način tako dojmljiva cura u njegovim rukama razlikuje od djevojaka, a i zrelih žena što su stizale u njegov život i još brže izlijetale iz njega. I premda ga je na nju naputio njegov nadređeni, taj će ga se "lepi pucek", možda prvi put u životu, još itekako dojmiti – na veliku Janičinu nesreću.

Ne mnogo kasnije, eto ga gdje, u krilu nježne prirode, presreće zatečenu Janicu. Markovo snubljenje uzdrhtale i radoznale djevojke počinje u njegovu prepoznatljivu stilu: kruži oko nje i okom iskusnog lovca drsko procjenjuje njezin stas, njezin struk, "upotrebljivost" njezinih oblina. Zadovoljan je. Dok se, uz Janičino veselo smijuljenje, gu-

be iza brijega, on joj uporno ponavlja da mu se ona jako sviđa, da mu se baš jako sviđa...

Janica? Kao da su se tolike vrline – blagost, dobrota, bezazlenost, ali i prostodušnost – sublimirale baš u njoj kako bi se uspostavila kakva-takva "ravnoteža" s tolikim ljudskim opačinama svojstvenim mahom većini stanovnika iz one blatnjave zabiti od njezina sela. Zapravo, ide u red onih naglašeno ženstvenih i poželjnih djevojaka (predodređenih žrtava) koje, iz obilja udvarača, biraju u pravilu onoga "buzdu" koji će je od samog početka zajedničkog života maltretirati, varati i naposljetku dokrajčiti. Kada pravo razmislimo, bit će da su, pokraj ostalog, Janicu bili "zacoprali" naglašeno muški atributi u Marka (stasitost, energičnost, mangupluk, autonomnost, iskustvo... lugar u odor); uostalom, njegova neprijeporna tjelesna apartnost i njegova sposobnost da u sebe deponira znatne količine razorna alkohola bez trajnijih posljedica u raskoraku su s posve žgoljavim kavanskim pajdašima koji bi, ruku na srce, uz stasitu i profinjenu Janicu djelovali krajnje karikaturalno. Zapravo, izlazi, kao da su Janica i

Marko bili predodređeni jedno za drugo, samo što protagonist nije htio ili jednostavno nije umio (mogao) izaći iz svoje čvrsto "zadane" životne uloge.

Babaja nas nakratko vraća u prošlost da nas upozori kako Janičini najbliži nisu baš bili oduševljeni činjenicom što se okorjeli ženskar stao motati oko njihove "lakovjerne" kćeri, svojevršne Dudekice. Uzrujana majka joj zaludu nabraja koga je sve Marko od cura u selu zaveo, koju je naprasno ostavio, s kojom se ružno ponio, koju trajno osramotio... Bit će da toj materi, kada je Marko, ne mnogo kasnije, došao u kuću da ispriši njihovu kćer, baš i nije bilo drago što su taj "posao" u tili čas bili dogovorili Janičin otac i potencijalni mladoženja – bez da se pita mlada.

Zapravo, sa svoje pasivnosti, određene bespomoćnosti i prepuštenosti muškarcu na milost i nemilost, Janica je tipična predstavica žena iz tog razdoblja hrvatskog filma. Pa ipak, za razliku od ekstremne marginaliziranosti drugih "heroina" u tolikim igranim filmovima s ovih prostora, Janica je ta oko koje se vrti i vrtloži radnja filma *Breza* – bila živa ili mrtva, svejedno!

Joža Sveti, treći iz vodećeg terceta? Vjerski zatucaniji i od lokalnog posve pragmatičnog seoskog svećenika. Kao da mu je intimno ljudsko posve – strano, a osobito crna rupa u veličanstvenom Božjem programu kroz koju su se vješto provukli golači Adam i Eva da se, prema shvaćanju čistunca Jože, ponižavajuće množe i reproduciraju na način životinjskih vrsta. Pa ipak, možda mu se u nepopustljivoj rigoroznosti njegova poimanja svijeta omakla i jedna nehотиčna ljudski dobrodošla "slabost" – prethodeći "hlebincima", izrađuje u drvu, na Janičinu sliku i priliku, figuru anđela; kasnije će svom obožavanom prototipu, Janici, objašnjavati da je ljepota, kakva je i njezina, prolazna, a da je "kipec" – plod njegova postojana truda – taj koji će trajno svjedočiti o (minuloj) ljepoti. A još će kasnije tu svoju skulpturu postaviti uz križ na Janičinu grobu.

Između tragičnog i grotesknog

Nakon serije od šest *flashbackova* što su se montažno upravo virtuosno izmjenjivali s prizorima pogrebne povorke, slijede i dva osobito tijesna i tjeskobna preklapanja sadašnjosti s prošlošću. U prvome slučaju, otužni pa i potresni crkveni obred za pokojnicu, odmijenit će ne tako davni veseli čin Janičina i Markova vjenčanja u istom tom svetom prostoru; u drugome, naricanje za mrtvom Janicom prometnut će se u naricanje same Janice za mr-

tvim svojim djetetom. Dramaturški tako raspoređenim retrospektivskim "postajama", Babaja je tamnome hodu svoga turobna djela podario neku visoku unutrašnju osjećajnu temperaturu koja kao da na časak osvjetljava svu uzaludnost pa i tragičnost ne samo Janičine, već i čovjekove kratkovječne egzistencije u cjelini.

S druge strane, Babaja, takav kakav jest, nepatvorenu tragiku događanja "relativizira" iskrivljenim ogledalom – grotesknog. To se groteskno, bilo izravno ili tek u natruhama, da identificirati mahom u svakoj sekvenci ovog polivalentnog djela. No, najgroteskniji prizor filma odigrat će se u samom finalu pogreba. Ona dobičina i bedak od Markova oca bio se zaustavio podalje od groblja kako bi do kraja ispraznio staklenku s rakijom. Da bi preduhitrio zatrpavanje groba, koje samo što nije počelo, onako će "drven" dotrčati do groba i nespretno se stropoštati u jamu. Tog će trenutka suzdržanu pa i potištenu grupicu ljudi oko rake obuzeti nezaustavljivi smijeh.

Kasnije će Marko spočitavati ocu što se nije potrudio suzdržati od tolikog alkohola.

Bog sve vidi! Bog sve čuje! Bog sve zna!

Breza je djelo prožeto ekstremno žestokim kontrastima. U tom smislu najdrastičnijom se čini ona opreka koja nas – elipsom "strave i užasa" – izravno uvodi u samo finale filma (koje traje 17 min i 34 sek): Dan nakon što je pokopao svoju ženu, Marko je ponovno na onoj istoj dionici između crkve na brdašcu i groba gdje leže Janica i njihovo dijete. "Uhvaćen" u zadanu mu ulogu barjaktara, nekako jarosno poskakuje na čelu svadbene povorke vitlajući (gotovo nekontrolirano) svatovskim barjakom. Ali, grob svoje mlade žene, sve kada bi i htio, ne može mimoići; na časak se uza nj zaustavlja, smiruje i s oborenim barjakom zdvojno gleda u drveni križ zaboden u golu zemlju. Samo koji časak kasnije, eto ga gdje još temperamentnije i nekako forsirano ekstatično predvodi nakićene i nakresane svatove. Krećući se onom istom dionicom kojom je samo dan ranije išla pogrebna povorka – sada u eliptičnom ("skraćenu") izdanju – Marko mora otpjeti još jednu pokoru. Pred njime je "izrastao iz zemlje", u prijetećoj pozi starozavjetnog proroka, gnjevni Joža Sveti. Podigao je visoko prst put neba i gromko patetično prijeti: Bog sve vidi! Bog sve čuje! Bog sve zna!

Može li, pitamo se, teško uzdrmani protagonist filma, Marko Labudan, za svatovske veselice u nekakvom zajedničkom domu, još jednom prizvati svoju poljuljanu



Breza (1967)

ulogu – onu olakog šarmera, pijandure, zavodnika bez pokrića, čovjeka improvizacije? Čini mu se da može (a i mora), kada temperamentno, kako samo on to zna, tanca posred svatovske gungule; ohrabruje ga i to što ljupka i izazovna partnerica u njegovu naručju nema ništa protiv da se na časak s Markom zavuče u nekakav gustiš – samo kada u dvorani ne bi sjedio njezin ljubomorni muž koji sve vidi... Da, ništa baš ništa se u Marka nije promijenilo, sve se vraća u svoju dobro mu znanu kolotečinu, iza nje ga, čini se, ostaje ta traumatska epizoda, ali samo epizoda koju će brzo prebrisati vrijeme, a već je tu i ta izazovna mlada žena koja se, uz obaveznu zeru neuvjerljivog oklijevanja, odlučila odazvati njegovu ljubavnom zovu...

Vsakom dojde smrtna vura

Ipak, središnja ličnost *Breze* svakako je Marko Labudan (u nadahnutu tumačenju velikog srpskog glumca Bate Živojinovića); mudri autor ovog lijepog i bolnog filma imao je dovoljno strpljenja da, što fino prikriivenim, što izravno prezentiranim, a uvijek dramaturški promišljeno položenim znakovima, oblikuje lik koji će se, pod uzastopnim udarom krajnje stresnih događaja, i sam početi potihom mijenjati. Prisjetimo se fundamentalno važnog trenutka kada je onako "naliven do daske" izišao iz dvorane na čisti zrak, sjeo postrance i zapalio cigaretu – čekajući da se pojavi njegova uspaljena partnerica s plesa. Odjednom, iz unutrašnjosti objekta ogłosi se brojčica koju smo već ranije bili čuli; probijajući se do Markove "zadimljene" svijesti (*Lepi pucek, crni cucek, jedna pura dva pandura, vsakom dojde smrtna vura*) izazvat će u njemu krajnje začudan efekt egzaktne slikovne ilustracije pojedinih ritmički dojmljivo nanizanih stihova. Te smo prizore, naoko ovlašno posijane uzduž i poprijeko ranijih dijelova filma, već bili uzgredno zamijetili, a sada se, u junakovu smu-



ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

ćenu duhu, s nekom zastrašujućom lakoćom, sklapaju u kompaktnu, pa i suvislu cjelinu, iznoseći tako iz magle minulih događaja na vidjelo neku sudbinski dublju mračnu povezanost.

Treba li uopće isticati da se u tom zaista magistralnom montažnom supstratu *Breze* zrcali Babajina autorska poetika duboke skepse i uzaludnosti svake nade? Život je kratkovječna varka vazda protkana padovima i porazima, trošenjem. Što god u tom nevoljnu svijetu čovjek činio, kako god se trudio i propinjao, stići će ga, prije ili kasnije – *smrtna vura!*

No, našem junaku u toj noći svih noći neće biti dano da se iscrpnije bavi filozofijom efektne i znakovite brojčice, u tome će ga naprasno omesti bijesni svatovi, kojima je – potjeravši uspaljenicu natrag u dvoranu – bilo iz prve jasno s kakvim se to planovima zanosi naočiti brkati barjaktar; dobrano izdevetan i ponižen, on će se, štiteći se sjekrom da ne bi prošao još i gore, podvijena repa pokupiti dovikujući im da će se brzo vratiti s napunjenom "duplenkom" – da ih sve posmiče.

Katarza

Jedna od temeljnih karakteristika Babajine *Breze* očituje se u – sveprisutnom osjećaju za mjeru. Uočljivo je to i u Markovu konfuznom noćnom tumananju šumom – u onom njegovu sve posustalijem mrmorenju prijetnji i tihoj spoznaji da se i u njegovu mahom lagodnu životu nešto krupno prelomilo. I baš kada se gledalac, koji prvi put gleda film, bit će stao pitati, nije li se autor, poput svoga nevoljna junaka, malčice zamorio, stiže – moćno finale *Breze*.

U osvit, pokraj prorijeđene šumice, Marka nešto snažno ošine: pred njim se otvorio proplanak na kojemu se nazire tanko vito stabilce preko kojega se bešumno vu-

ku prozirni pramenovi magle. Breza! Nježno i elegantno stablo visoke raskošne krošnje s kojim je Markov šef bio usporedio Janicu! Naglo probuđen, bijesno se, s podignutom sjekirom u ruci, u nekoliko brzih koraka primakne stabalcu s očitom namjerom da ga posiječe. Neko ga vrijeme gnjevno obilazi, iskosa mjerka i zadiže sjekiru, ali kao da mu neka nevidljiva sila priječi da zarije sječivo u nježno deblo mlade breze. Zamahne još jednom, dvaput, a onda se slomi, gorko zaplače i svojim ga tijelom objumi. Kamera (vertikalnom panoramom) pronađe lijepu, na laganu vjetricu ustreptalu krošnju bajkovite breze. Gorko ridanje Markovo odmjenuje diskretna glazba Anđelka Klobučara.

Breza – harmonično prožimanje realističkog sa stilizacijskim

U knjizi Ive Škrabala *Dvanaest filmskih portreta* (2006) tiskan je i omanji ogled posvećen Babajinu opusu. U fragmentu koji govori o njegovu dalekom debitantskom radu poznatom pod nazivom *Jedan dan u Rijeci* (1955), između ostalog, stoji: "Retrospektivno gledano, u tom malom filmu nastalom po narudžbi, a prema scenariju istarskog pisca Drage Gervaisa, već su se nazirali elementi koje će Babaja razraditi i dalje razvijati u svojim budućim filmovima. Prepoznatljiva je njegova ustrajna zaokupljenost filmom kao umjetničkim izražajem, što znači da svaki faktografski podatak ili literarni predložak nastoji filmski uobličiti tako da to postane samosvojna i u drugi medij neprenosiva umjetnina. Otud, u ovom nižu impresija o velikom lučkom gradu nalazimo prizore uhvaćene okom rasnog dokumentarista, ali usporedo s time i očito aranžirane, čak i donekle stilizirane situacije koje korespondiraju s poetskim sazvučjima Gervaisova teksta. Nije se libio namještati situacije i raspoređivati ljude po lokacijama, dakle sve ono što se protivilo tadašnjem dogmatskom shvaćanju dokumentarizma kao navodno nepatvorene istine i nenamještene slike života." Zapravo, u onom Babajinu stalnom kretanju između realističkog i stilizacijskog – s uvijek jasno izraženom težnjom k međusobnu mirenju dvaju izlaganja – bilo je i ekstremnih faza kada je autor, silom prilika, posezao za naglašeno stilizacijskim (u onim tobože zakukuljenim satiričko-igranim peckanjima režima), ali i kada se izrav-

nim uvidima u anatomiju ljudskog tijela nije libio naturalistički zadrijeti i u kvarnost samih temelja čovjekove duhovne i tjelesne opstojnosti. Karakteristični primjeri: kratki igrani film *Lakat (kao takav)* (1959), dokumentarni *Tijelo* (1965), igrani *Mirisi, zlato i tamjan* (1971). Uvijek do boli nepopustljiv prema sebi i svom strogom poimanju svetog čina kreacije, Babaja se nije ustručavao iskušavati svoje potencijale i u sferi nadahnuta transcendiranja gruba realiteta alatkama simboličkog i poetskog, pa i metafizičkog, posebno u *Izgubljenu zavičaju* (1980) i *Kamenitim vratima* (1992).

Za *Brezu* bismo, poslije svega, s pravom mogli kazati da maestralno objedinjuje sve temeljne sastavnice Babajina uvijek lako prepoznatljiva poetičkog programa. Budući da je u dvjema novelama Slavka Kolara (*Breza* i *Ženidba Imbre Futača*) bio zamijetio zamatke obećavajuće početne artikulacije, on je te zamatke, pomoću sofisticiranih filmskih postupaka i snagom vlastite imaginacije, znao preoblikovati u djelo moćnih semantičkih potencijala, pritom ne niječući i ne skrivajući izravne doticaje s autentičnim kriškama života, ubogim prostorima življenja i raskošnom prirodom.

No, da se dobar dio njegova stvaralaštva temelji i na ravnornim izmjenama igranog s dokumentarnim, kao što i *Breza* upravo uzorito varira to dvojstvo – o tome svjedoči i njegov posljednji film *Dobro jutro* (2007) režiran s bolesničke postelje. Babaja se u tom dirljivom svjedočanstvu o onemoćalosti tijela, ali i nepokorivoj lucidnosti vlastita duha – referirajući se na prijedni put – završno propitkuje i o svojim igranim filmovima, također o *Brezi*. Tako se, rekli bismo, skladno zatvorio jedan životni i autorski krug: počeo je s kratkometražnim dokumentarnim filmom u kojemu su se naslućivale naznake njegove poetike, a završio s cjelovečernjim dokumentarnim filmom u kojemu je, pokraj ostalog, diskretno rekapitulirao i svoja retorička načela. Film je to koji je demonstrirao visok stupanj autorske samosvijesti.

Breza – film za sva vremena? Da! Ali, ne samo zato što je Ante Babaja uspio stvoriti tako slojevito djelo neprijeporne ljepote. Razmislimo: zar uzmak krhkih manifestacija ljudskosti pred oslobođenom sirovošću i surovošću suvremena života, posebno obiteljskog, nije svojstven i za naše vrijeme? Ili još bolje – tek za ovo naše vrijeme?!

Romana Rožić

Život je žilav – Janica je živa?!

Svaka sličnost sa stvarnim osobama i događajima je slučajna?

62 / 2010

Pučko kazalište Buševac iz Turopolja poznato je amatersko kazalište koje djeluje već 90 godina i pravi je fenomen jer ansambl čine mještani od najmlađe pa do najstarije dobi. Za potrebe određene predstave, redatelj/ica može, uz malo nagovora, izabrati koje god se osobe sjeti, koju sretne u dućanu, na ulici, u crkvi ili birtiji. Jedino je teško pronaći osobu koja bar jednom u životu nije stala na kazališne daske, režirala ili bar pomagala u tehničkom smislu. Svoje su glumačke i redateljske karijere tu započeli i brojni profesionalci, a među njima i glumac Zvonimir Črnko. Najviše domete ansambl postiže kada se drži kajkavskog repertoara, na jeziku koji u njihovoj izvedbi ponovo postaje živ, a zvuči raštivano kada ga izgovaraju školovani glumci – štokavci.

Kada sam prije dvije godine angažirana da s tim ansamblom na daske postavim Kolarovu *Brezu* u izvrsnoj, crnohumornoj dramatizaciji Borivoja Radakovića, svoje sam redateljske adute i koncepciju temeljila na toj autentičnosti govora kao bitnom odrazu mentalne slike Kolarovih likova. U brojnom ansamblu ipak nisam vidjela djevojku koja bi mogla preuzeti glavnu ulogu. Ako je Ante Babaja teško našao glumicu koja će interpretirati Janicu u kultnom hrvatskom filmu *Breza*, kako ću je tek ja pronaći, u jednom malom mjestu Buševac, u Turopolju?

Popularnost Babajina filma u Turopolju pojačana je činjenicom da se izvorna radnja odvija u Vukomeričkim Goricama, svega nekoliko kilometara od ravničarskih turopoljskih mjesta i sela. Slavko Kolar je u Hruševcu Gornjem dugo radio kao agronom i tu napisao svoje po-najbolje pripovijetke: *Svoga tela gospodar*, pa i *Brezu*. Šira hrvatska javnost povezuje svijet Kolarovih likova sa Zagorjem, ali oni su bili i ostali "brežani", stanovnici brežulj-kastih Vukomeričkih Gorica koje su dobrodošli predah od ravnog Zagrebačkog polja –Turopolja. Turopoljci, u koje spadaju i glumci iz Pučkog kazališta Buševac, dobro

poznaju mentalitet brežana jer su tamo od pamtivijeka imali vinograde. Još su donedavno kola natovarena bačvama za vino znala zaglibiti u dubokom blatu neasfaltiranih putova. Poznato je da je Slavko Kolar volio koristiti domicilna imena i prezimena za svoje junakinje i junake. Ponekad bi se igrao s prevrtanjima postojećih imena, ili bi bili vrlo slični: tako je Kravarsko postalo Bikovski Vrh, a Velika Gorica – Veliko Gnjezdo. U svakom slučaju, Kolar je izrezbario okvir za zrcalo ovog kraja jednako vjerodostojno i s ljubavlju kao Joža Sveti svoje "kipčেকে anđela". Vrhunac je ipak dostignut Babajinim filmom. Svečanost gledanja *Breze* u Turopolju je spontani praznik koji još nije upisan u kalendar. Datum mu je varijabilan: kad se televizija odluči za emitiranje. Opazila sam to još kao dijete, jer je čak i moj djed, koji inače nije mario za mali ili veliki ekran, obustavljao sve druge aktivnosti one večeri kad bi *Breza* bila na televizijskom programu. Povezanost seljaka iz ravnice, u kojoj se nešto bolje živjelo i onih u goricama bila je svakodnevna.

Mukotrпно seljačko bivstvovanje, teško materijalno stanje, pratila je i duhovna neprosvijećenost. Praznovjerja, predrasude, spoj kršćanskog s gotovo magijskim poimanja života određivala je i ljudske odnose kojima je žrtvom pala i Janica. Žrtva, koja je izazvala i još uvijek izaziva takvu sućut, da je postala i putokazom. Nježna i profinjena, "breza među bukvama", Janica je postala simbolom seljačke težnje za izlaskom iz tamne, blatne, tako prizemne zemlje u svjetlije, nebeskije, humanije postojanje.

Da, teško će biti pronaći djevojku koja će glumiti Janicu, mislila sam pripremajući podjelu uloga. "Zakaj ne pitamo malu Anu Godinić?", prisjetiše se moji glumci, "Nju tak i tak svi zovemo Breza." Uspostavilo se da u mjestu Buševcu živi petnaestogodišnja djevojka koja neodoljivo podsjeća na Janicu. Snena, visoka, plava djevojka koja

Manca Košir u filmu *Breza* (1967)

svira klavir umjesto tamburice. Baka joj je bila izvrsna amaterska glumica, pa mora da je i unuka naslijedila nešto talenta. Zvučalo je uvjerljivo.

Susret s Anom bio je dogovoren u predvečerje, u mjesnom Domu kulture. Stigla sam prerano i sjela u vrt kafića. Začudo, primijetih da sjedim između dva bijela debla i shvatih da su to zapravo breze. Baš se lijepo poklapa, mislila sam, začuđena što ih prije nisam ni zamijetila, ali nisam baš vična u prepoznavanju vrste stabala. Osim toga, breze su česte u ovom kraju. Malo se bolje osvrnem oko sebe i sad me već prođe lagana jeza jer uočim da su breze nikle posvuda oko Doma kulture. Zapravo, od

pojedinačnih, naizgled raštrkanih stabala, počinje prava aleja breza kojom se prolazi do škole i nastavlja daleko prema polju. "Jesu li ove breze dugo tu?", postavim čudno pitanje konobarici koja mi donosi naručeno piće. "Pa da..." Htjede otići i nije ju nimalo zanimalo zašto to mene uopće zanima, ali u odlasku dobaci: "Pa i ova se bertija prije zvala *Breza*." Zona sumraka bližila se svom vrhuncu, sunce na zalasku je poprimilo tamnocrvenu boju za koju sam u tom trenutku pomislila da ima faustovsku nijansu. Pogledah na sat: još pet minuta do dogovorenog susreta s Anom.

Na pamet mi je pao moj profesor filmske režije Babaja.

Kako je on tražio Janicu? A onda me uhvati tuga. Valjda zbog tog fantazmagoričnog sutona, Janičine sudbine, Babaje u staračkom domu. Sjetim se njegova zadnjeg, autobiografskog filma *Dobro jutro*, koji je tamo snimio, posebno one scene u kojoj mu fizioterapeut pokušava razgibati bolne i ukočene ruke. Zapitah se: boli li ga jako ta starost, boji li se, boji li se... neću ni izgovoriti.

Prošlo je i tih pet minuta do dogovorenog susreta s Anom. Možda je već stigla pa tu negdje čeka? Podignem se, i doista vidim osobu kako stoji, baš na početku brezinog drvoreda, u crvenom kontralihtu. Malo bolje pogledam, da to je neka djevojka. Ona i mene ugleda i kretno jedna prema drugoj. "Pa ovo nije moguće!", pomislih redateljskim entuzijazmom koji uvijek iznova vreba kako će ljude i pojave ukomponirati u neko svoje djelo. S brezama u pozadini, visoka i vitka kao manekenka, duge plave kose, prozirnog tena, približila mi se Ana. Još uspijem primijetiti da je nekako plaha, da nema slušalice u ušima, niti ne tipka sms poruku u hodu. "Pa ona je savršena za ulogu Janice!", pomislila sam, bar izgledom, a čini se i ponašanjem. Malo sam suspregnula svoje oduševljenje, da je ne prestrašim i predložim joj da sjednemo. Hvaleći njezinu sličnost s Janičinim likom, izvadim iz torbe i tekst *Breze*, nadajući se da će Ana možda i pristati pročitati nekoliko rečenica koje sam odabrala.

Ana se blago smješkala, djelovala je pomalo žalosno (baš kao Janica) i pustila me da brbljam o predstavi. U okretanju primjerka teksta, oko mi zapne na drugoj stranici gdje su popisana imena i broj likova. Uočim prezime Godinić! Piše: Janica Labudan, rođ. Godinić. Kako? Pa ova djevojčica koja tu sjedi ispred mene i koja tako neodoljivo slična Janicu nosi isto prezime: Godinić? I još se zove Ana, što je zapravo samo varijanta imena Jana. Ostanem zbunjena, zbrkana. Možda sam nešto krivo shvatila i zamolim djevojku da mi ponovi svoje ime i prezime. Ona

kaže jasno i glasno: Ana Godinić. Ja joj kažem da u tekstu piše da se Kolarova Breza zvala Jana Godinić, prije no što se udala za Marka Labudana.

Upostavilo se da je obitelj Godinić podrijetlom baš iz dijela Vukomeričkih Gorica gdje je Slavko Kolar pisao svoja djela i gdje je našao inspiraciju i za priču o Janici. Obitelj Godinić je odselila iz tog područja i nastanila se u ravnici, u Buševcu. Tako da je ova djevojka, koja je došla na naš razgovor, moguća Janičina daljnja rođakinja. Još uvijek ushićena ovim "bliskim susretom" jedva sam čula kako se djevojka ispričava što će morati odbiti sudjelovanje u predstavi. Naime, svjesna je svoje sličnosti i povezanosti s Janicom, zna da je ljudi zovu "Breza", i baš se zato ne želi upuštati još dublje u to.

Neko sam je vrijeme još nagovarala, misleći kako ovo moram ispričati Anti Babaji. Ili je dovesti njemu u posjet u dom umirovljenika, ili mu bar donijeti fotografiju ove djevojke. Ushićena ovim otkrićem i susretom, htjela sam mu ukazati da smrt nije baš tako konačna stvar, da se život ne da tako lako iskorijeniti, da je život žilav, jer evo dokaza: Janica, onakva kakvom je zamišljamo, još postoji, nastavlja se u liku ove djevojke. Sretna je, svira klavir, želi studirati psihologiju, nitko je ne maltretira osim redateljice koja ju nagovara da prihvati ulogu u kazališnom komadu.

Ana Godinić je definitivno odbila ulogu. Razumjela sam njezin strah i razloge. Našli smo drugu glumicu koja je prema liku Janice imala potrebnu distancu. Predstava je doživjela mnogo izvedbi, a primljene su i brojne nagrade.

Ante Babaje, velikana hrvatskog filma, više nema. Nisam mu stigla ispričati ovu priču, oklijevala sam, u strahu da ga ne uznemirim ili da mi se ne podsmjehne zbog sklonosti melodramatskim zapletima.

Slaven Zečević

Namjenska rekonstrukcija Rijeke (*Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje)

62 / 2010

Kako se u opusima velikih autora često posebna pozornost posvećuje ranim radovima u kojima se (možda) mogla nazrijeti autorova veličina, pisac ove studije analizira rani dokumentarni (namjenski) film Ante Babaje *Jedan dan u Rijeci* (1955), kako bi opisao kontekstualne, poetičke i stilske mehanizme koji su u nastanku toga filma bili na djelu – od filmskih konvencija do političkih normi epohe 1950-ih. Dovodeći film i u vezu s hrvatskom filmskom tradicijom (*Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* Drage Chloupeka), pisac objašnjava viđenje grada kao središta radnika i radnica koji se pojavljuju u najrazličitijim oblicima, što je sasvim u skladu s razdobljem opće modernizacije i industrijalizacije jugoslavenskog društva. Poveznicu između Babajina dokumentarnog prvijenca i kasnijih dokumentarnih ili igranih filmova možemo naći u narušavanju ideološke potrebe za prikazivanjem stvari kakve bi trebale biti, odnosno u vidljivoj autorskoj potrebi za dvojakim značenjem, zbog čega se u *Jednom danu u Rijeci* gradski život upravo i prikazuje kao niz razigranih epizoda.

Rani filmovi ili prvijenci mogu privlačiti osobitu pozornost u filmografijama redatelja koji su ostvarili dugogodišnju i povijesno istaknutu karijeru, na čijim se filmovima temelji stilsko određenje razdoblja ili kinematografije, te čiji status ostaje netaknut u procesu opetovanih revalorizacija. Pozornost prema prvijencima ili ranijim ostvarenjima može se shvatiti i kao detektivski posao, jer gledatelj, ali i društvo u cjelini, traže dokaze kojima će potvrditi da je njihov estetski odabir u konačnici bio ispravan. Ovdje treba uključiti i redatelje čiji su rani filmovi postali uzorna djela, zatim redatelje čije ključne filmove vezemo uz stilska obilježja koja nisu dominantna u tim ranim djelima, te redatelje koje smo prvotno krivo procijenili. Svi oni dijele tu pozornost prema prvim tragovima njihova djelovanja, noseći je katkad poput tereta, prema kojem se procjenjuje ostatak njihova filmskog djelovanja.

Različite redateljske pojave, poput Orsona Wellesa ili Petera Bogdanovicha, Jean-Jacquesa Beineixa ili Luca Bessona, naposljetku Krsta Papića ili Zvonimira Ber-

kovića, filmaši su čija se percepcija kinematografskog značaja veže, izvan užih filmskih krugova, uz njihova ranija ostvarenja. Njihovi kasniji filmovi mogu biti jednako značajni ili u naknadnim revalorizacijama bolje prihvaćeni, no prvi se iskorak u autorski svijet očito drugačije sagledava, stvara drugačiju vrstu pažnje. Uza svu analitičku pažljivost i moguće promjene u mišljenju strukovnih okvira, šira će javnost uvijek vezati Orsona Wellesa s *Građaninom Kaneom*. To nije samo odraz često prisutne nestrpljivosti kod velikog broja gledatelja, koji potiču izdvajanje uzornih djela jer za istraživanje drugih, manje istaknutih ostvarenja nemaju vremena, već i naznaka prisutnosti naglašenijeg otklona u ranim djelima od dominantnih stilskih odabira razdoblja. Gledatelj, naime, nekom značajnom prvijencu ili ranijem ostvarenju može prvotno privlačiti razlika od ostale kinematografske ponude, te ostvareni dojam u okviru filmologije i filmske kritike.

Taj proces nije vezan samo za velike kinematografije. Hrvatski filmski klasici, koji su ujedno i ranija autorska ostvarenja, poput Papićevih *Lisica* ili *Žive istine* Tomislava Radića, u doba nastanka predstavljali su izrazitiji stilski otklon od većeg dijela tadašnje produkcije, uključujući i temeljne hrvatske filmove 1960-ih, odnosno ranih 70-ih.

Naravno, prvijenci ili rani filmovi mogu jednako tako ostati neprimijećeni, a razlozi za to mogu biti različiti, iako se posebno često ponavljaju dva. Prvi je razlog recepcija filmova. Mnogi filmovi ne ističu se među svojim suvremenicima. Filmovi mogu ostavljati slab dojam na svim razinama ili biti dio prevelike produkcijske mašinerije kakav je bio američki ili japanski studijski sustav u kojem su filmovi na tjednoj osnovi izlazili na tržište, pa je u takvim uvjetima nedostatak elementa dodatnog privlačenja pažnje često vodio u povijesni zaborav.

A drugi, jednako čvrst razlog, jest nedostatak distribucije, pa prema tome i nedostatak mogućnosti stvaranja gledateljske i filmološke pretpostavke da određeni film postane značajni dio filmskog naslijeđa. Već spomenuti



Jedan dan u Rijeci (1955)

Orson Welles, zajedno s Williamom Vanceom, godine 1934. snima film *Srca epohe* (*The Hearts of Age*), kratko ostvarenje koje se poziva na naslijeđe europskog avangardnog filma 1920-ih. Iako je postojanje tog filma bilo dugo nepoznato za širu javnost, uostalom i sam Welles podržavao je dojam (ili laž) o svojoj filmskoj nesposobnosti prije *Grđanina Kanea*, otkriće ovog filma moralo je uspostaviti novi odnos prema slavnom dugometražnom prvijencu, te postaviti predvidljiva pitanja o mo-

gućnosti postojanja Wellesove "genijalnosti", sedam godina ranije.

Produkcija hrvatskog kratkometražnog filma do 1990. godine¹ jedna je od tih mogućih (povijesnih) nepoznanica na koje nas podsjeća svaki susret s popisom filmova ostvarenih u tom razdoblju. Dobar primjer je internetska stranica Zagreb filma (<http://www.zagrebfilm.hr/index.asp>), na kojoj možete pronaći stotine i stotine naslova teško dostupnih filmova, ostvarenih u različitim

¹ U prvom redu mislim na igrane, dokumentarne, obrazovne i namjenske filmove. Animirani filmovi također su slabo prisutni u javnosti, osim uzornih ostvarenja npr. Zagrebačke škole, no smatram da imaju puno

bolju pretpostavku pojavljivanja i stvaranja novog javnog zanimanja, osobito među mladim gledateljima.

filmskim rodovima ili žanrovima. Takav količinski bogat popis može stvoriti pretpostavku da uključuje i filmove koji bi bili poticajni za novu revalorizaciju, filmove koji bi u tim novim revalorizacijama puno bolje prošli nego u doba svog nastanka ili u kontekstu svoje prvobitne namjene. Film koji je izvorno bio npr. namjenski, te od čijeg je nastanka prošlo duže vremensko razdoblje, danas sasvim sigurno ima i dokumentarnu vrijednost, dok bi o ostalim obilježjima filma svaka nova revalorizacija trebala dati nova mišljenja. No, gotovo jedina moguća distribucija kratkometražnog filma iz hrvatske filmske povijesti je kroz kinoprograme kinotečnog predznaka ili kroz video (DVD) izdavaštvo. Čini se da izdavanje hrvatskih filmskih klasika na digitalnom zapisu tek dobiva obrise sustavnosti, tako da u budućnosti uz dugometražnu produkciju treba očekivati i češće izdavanje produkcije kraćih filmskih formi.

Katkad imam dojam da su određeni kratki filmovi iz povijesti dostupniji nego drugi, a jedan od takvih je i redateljski prvijenac Ante Babaje, *Jedan dan u Rijeci* iz 1955. godine, koji se često klasificira kao dokumentarni film iako mu je krajnja svrha bila ona namjenskog filma.² Ta se dostupnost, iako ovo treba uzeti s velikom zadržkom, ostvarila kroz opetovano zanimanje za stvaralaštvo redatelja čija je važnost unutar hrvatske kinematografije skoro neupitna, iako vjerujem da bi sam redatelj prema takvom stavu iskazivao sumnju ili podsmijeh. Ipak, vjerujem da bi film privlačio manju ili sasvim drugačiju pažnju, da kao redatelj nije naveden Babaja već npr. netko drugi, čije povijesno značenje nije recepcijski usporedivo. Samim time što ga je režirao Babaja, te što je to njegov prvijenac, potiče nas da mu pristupimo izvan ugođajnog okvira "zaboravljenog isječka

filmskih novosti", kako je filmofilski zamijetio Dragan Rubeša (2010) za cijeli niz filmova s motivom Rijeke,³ nego kao moguću najavu budućega Babaje.

Naslov Babajina filma donekle priziva naslov Chloupekova filma *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi*, no vjerujem da je u oba slučaja naslov samo opravdavao odluku da film prati zbivanja tijekom jednog punog radnog dana.⁴ Za razliku od Chloupekova rekonstrukcijskog prikaza života zadružne zajednice, namjera Babajina filma bila je prikazati značaj Rijeke u kontekstu novog društvenog sustava, koji sudeći prema filmu nije imao jasan stav prema tom ključnom hrvatskom lučkom gradu, a što najviše možemo pripisati riječkoj povijesti iz prve polovice 20. stoljeća, razdoblju kad je ta nepripadnost Rijeke jasno stvarala političku napetost. Kakva je 1950-ih bila nacionalna ili politička svijest stanovništva o gradu ne mogu pretpostavljati, niti mi je poznato, no u tekstu naratora više se puta naznačuje (konačna) pripadnost Rijeke okrilju novog društva i nove države.

Babajin je film očito imao višestruku ideološku svrhu uvjeravanja gledatelja, bilo da govorimo o domicilnom riječkom stanovništvu ili ostatku države, u važnost čina pripojenja grada novoj državi, ali i važnosti koji će grad imati svojim zemljopisnim položajem i industrijom. Već nas na samom početku filma glas naratora, često pomoćno sredstvo promidžbenih filmova, sljedećim riječima upućuje u važnost grada: "Ovo je Rijeka, najveća pomorska luka Jugoslavije. Grad brodova i tvornica, pomoraca i radnika." Ovaj tekst, pretpostavljam koscenarista filma Drage Gervaisa,⁵ iako stilski između početka kakvog školskog sastavka i promidžbenog filma za industriju, jasno uspostavlja državni interes za Rijeku. Rijeka u Babajinu filmu nije grad sveučilišne inteligenci-

2 Naravno, jedna klasifikacija ne poništava drugu. U tekstu "Filmovi Ante Babaje" (2000), Damir Radić navodi kako se film *Jedan dan u Rijeci* "u svim povijesnim pregledima i natuknicama bez ikakva odmaka naziva dokumentarnim ostvarenjem" te dodaje kako se "radi o glumljenom dokumentarcu, *de facto* igranom filmu koji se pravi, glumi da je dokumentarac". U istom je broju časopisa objavljen razgovor s Antom Babajom koji kaže: "To je bio dokumentarac, i to glumljeni... Onda mi nismo imali pojma o tome". Babajina izjava pretpostavlja da je u doba nastanka filma, 1950-ih, produkcijska podjela bila svedena na osnovne filmske rodove pod koje se sva produkcija morala "ugurati", neovisno o mogućim dodatnim funkcijama filmova. Kao što su igrani filmovi razdoblja često bili višežanrovske konstrukcije, tako se i u dokumentarnom filmu često miješalo igrano, dokumentarno i namjensko. Filmovi poput Babajina prvijenca ili npr. Belanova dokumentarca *Ne spavaju svi noću* (1951) dijele sličnu klasifikacijsku nedoumicu. U pravilu ti filmovi vjerno odražavaju primarnu usmjerenost svojih autora prema pripovjednom

filmu, a njihove dokumentarne početke treba sagledavati kao zahtjev tadašnjeg filmskog sustava za dokazivanjem produkcijske sposobnosti. Babaja u razgovoru naznačuje da je film naručio grad Rijeka.

3 Rubeša (2010) smatra kako Babajin film ima "relevantni autorski pečat", osobito u usporedbi s drugim filmovima o Rijeci.

4 Nije mi poznato je li Babaja ili netko drugi, poput koscenarista filma Gervaisa, u to doba gledao film *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* iz 1933, jedan od cjenjenijih filmova iz produkcije Foto-filmskog laboratorija Škole narodnog zdravlja u Zagrebu.

5 Koscenarist filma bio je Drago Gervais, istaknuti čakavski pjesnik. Dijelove njegovih pjesama, poput poznate *Tri nonice*, u filmu recitira ženski narator, dok u ostatku teksta čujemo muškog naratora. Čiji su to glasovi u filmu, nije mi poznato.

je ili uredskog srednjeg staleža, već radnika ili radnica, koji se pojavljuju u najrazličitijim oblicima. Ne treba zaboraviti da je to razdoblje opće modernizacije u kojem se seosko stanovništvo i preostalo građanstvo sustavno pretvara u radništvo, nositelje temeljnih društvenih funkcija, upravo one koje ovaj film pokazuje i, vjerujem, poziva na dolazak. Nije čudno da je Babaja *Jedan dan u Rijeci* smatrao naručenim filmom, ne osobito drugačijim u pristupu od bilo kojeg drugog tadašnjeg ili današnjeg promidžbenog filma, čija je moguća dojmljivost ovisila o spremnosti redatelja ili produkcije da i takvu promidžbenu funkciju filma prikaže prihvatljivije, rekli bismo, s ljudskim obilježjem. Upravo je to Babaja i učinio u svom prvijencu, suočivši se s filmom koji je primarno zadatak, a potom sve ostalo.

Ako dokumentarni film "uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću" (Gilić, 2007: 33), Babajin film pokazuje da ta stvarnost dokumentarnom filmu "ne pripada više od ostalih filmskih rodova" (ibid.), pa je uvijek podložna oblikovanju i utjecaju prema osnovnoj funkciji filma. Spajanjem dokumentarnog, igranog i namjenskog, Babajin je film dobar primjer mogućih klasifikacijskih problema, ne samo ovog filma već i drugih hrvatskih filmova, iz razdoblja u kojima su različite društvene grupacije filmovima davale drugačije uloge. U usporedbi s produkcijski većim kinematografijama, čija se bogata ponuda mogla usmjeravati na uži krug mogućih korisnika, hrvatska je produkcija 50-ih bila obilježena potrebom da svoje filmove približi što većem gledateljstvu. Vjerujem da je upravo gledateljstvo najbolje prihvatilo Babajinu naklonost igranofilmskoj konstrukciji filma, vidjevši u takvoj izvedbi filma poželjan i rijedak otklon od čestih dokumentarno-kompilacijskih ostvarenja.

Nakon uvodnih kadrova Rijeke, odnosno riječke luke, Babajin nas film upoznaje sa svojim likovima, koji bi trebali tipski predstavljati uobičajene stanovnike Rijeke. Tu su kapetan Dušan i njegov sin Niko, lučki radnik Ive, skupina mljekarica, nosač Ferdo, barba Pepin, gospođa Marija (jedini ženski lik u filmu čije ime se posebno izdvaja), američki turist i "noćna dama", mlada prostitutka, čijim pojavljivanjem u filmu, za 50-e, Babaja otvorenije prikazuje radničku strukturu lučkoga grada. Njezin lik sasvim sigurno može djelovati provokativno i nepodobno u kontekstu vremena, kako tumači Radić (2000), no ta se nepodobnost (ili Babajina suzdržana duhovitost), pojačava ako sagledamo mjesto pojavljivanja takvog

lika, a to je promidžbeni film o Rijeci. Uz ribu, vino, glazbu i kulturu, ponuda Rijeke uključuje i prostitutke, koje su očito važan dio lučkog društvenog sustava, te kao takve sastavni dio riječkog radništva. Treba istaknuti da su ženski likovi zamjetno slabije zastupljeni u filmu, označujući Rijeku kao dominantno muški svijet, u kojem su žene još uvijek na rubu budućeg industrijskog razvoja grada, bilo da su domaćice, mljekarice iz okolnih sela ili žene koje dijele "mornarski život".

Većina prizora posvećena je muškim likovima čije se pojavljivanje sustavno provodi kroz film. Pratimo kapetana Dušana od njegova posla u luci do druženja sa sinom Nikom i njihovim zajedničkim odlaskom u kazalište. Nosač Ferdo (poliglot, kako ga narator opisuje) ima dodatnu ulogu kulturnog vodiča za američkog turista (glumi ga Zlatko Madunić), vodeći ga od riječkog Korza do Trsata, ali naravno ne iz vjerskih razloga. Radnika iz brodogradilišta, Ivu, pratimo od jutarnjeg poljupca njegove drage u rodnom Voloskom, u vožnji brodom do Rijeke (poput svog oca i djeda), na porincu broda do povratka kući. Barba Pepin povlači se od ribarnice i uličnih zgoda do kartanja s prijateljima. Svi oni funkcioniraju kao likovi iz klasičnog narativnog filma, koje povezuje isti zemljopisni prostor i sličan krajnji cilj ostvarivanja univerzalnog boljitka, kao što predlaže ideološki sustav. Tražimo li poveznicu između Babajina prvijenca i kasnijih filmova, prvotno je prepoznajemo u narušavanju ideološke potrebe za prikazivanjem stvari kako bi trebale biti, odnosno autorskom potrebom za dvojakim značenjem. Baš zato što nam Babaja prikazuje zbivanja u Rijeci kao niz razigranih epizoda, ne bismo trebali vjerovati u takvo stanje stvari. Uz svu "lažnost" i "aranžiranost", kako sam Babaja zaključuje (Radić i Sever, 2001), iz današnje nam se perspektive taj pokušaj filmskog pripitomljavanja riječke svakodnevice čini uzaludnim. Babaja je neupitno pažljivi promatrač društvenog mehanizma, koji strpljivo čeka trenutak u kojem društveno poželjna površina počinje pokazivati svoje druge, manje privlačne strane.

I u ovom filmu Babajina promatračka temeljitost puno se bolje prikazuje kroz naoko pitomu površinu, pa je uza svu svečarsko-ideološku pozadinu i pučki humor, a koji dobrim dijelom određuje Gervaisov tekst, Rijeku u filmu prikazana kao grad vrlo blizak našim uobičajenim pretpostavkama o lučkim gradovima, a što uključuje i radnike koji "dan počinju sa čašicom rakije", a završa-

*Jedan dan u Rijeci (1955)*

vaju sa "čašom vina", američke mornare željne jeftine zabave i već spominjane prostitutke.

U navedenom tekstu Damir Radić zaključuje kako je Babaja "dobro ispekao zanat", radeći kao asistent na filmovima svojih kolega te kratkim volonterstvom u francuskoj kinematografiji, za koje sam Babaja izdvaja iskustvo na snimanju filma *Ulica Estrapade (Rue de l'Estrapade)* (1953) Jacquesa Beckera. Zapravo cijeli Babajin prvinec priziva naslijeđe francuske kinematografije, osobito filmove koje povezujemo sa stilskom odrednicom poetskog realizma. Iako nas narator navodi da mračne ulice, pijani mornari i nagurani barovi nisu mjesta gdje se "odvija pravi život grada", naša znatizelja i iskustvo

govore drugačije. Prizori barskog *slide* gitarista i ugođaj neglamuroznih ali životnih točionica, mjesta su jednako sposobna za toliko željenu ljubav ili prisnost, pa makar bili kratkog vijeka. Kapetan koji vodi dijete u kazalište i zaljubljeni par koji gleda Rijeku u daljini, elementi su idealizirane riječke svakodnevice, dok stvarnosna osnova filma počiva na kadrovima jutarnjeg čekanja na željezničkoj rampi, pune autobusne gostionice ili usidrenih brodova. Upravo francuski lučki filmovi, poput Grémillonovih *Remorkera (Remorques)*, (1939), bude žal za nedostatkom većeg broja (osobito igranih) filmova snimljenih u Rijeci, odnosno s motivima lučkog života i brodogradilišta.

Babajin film tu prazninu ne nadopunjuje, ali može djelovati kao slučajni predložak za mogućnosti kinematografije koje se još nisu ostvarile. Poslijeratna politička odgoda službenog ulaska Rijeke u matičnu državu, potaknula je ovu Babajinu namjensku rekonstrukciju Rijeke. No, o uspješnosti takve promidžbe najbolje mo-

gu svjedočiti sami stanovnici grada. Jedan dio u filmu istaknute industrije, ona brodogradnje, nepovratno se promijenila od "poletnih" 50-ih, dok lučki dio i dalje djeluje, pretpostavljam, sa sličnim ciljevima, ali ne toliko opušteno.

Literatura

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2001, "Razgovor s Antom Babajom", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 7-36.

Radić, Damir, 2000, "Filmovi Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 37-48..

Rubeša, Dragan, 2010, "Razbijene iluzije: filmski zapisi o dvije luke – Rijeka i Genova jučer i danas", *Novi list*, 17. travnja 2010.

Tomislav Čegir

Struktura *Izgubljenog zavičaja*

62 / 2010

Izgubljeni zavičaj (1980) redatelja Ante Babaje nastao je u suradnji s književnikom Slobodanom Novakom kao adaptacija i rekonstrukcija istoimenog izvornika toga spisatelja. U narativnoj strukturi filma uočavamo tri vremenske razine; suvremenu, prijeratnu i poslijeratnu. Suvremenu koja je narativni okvir, prijeratnu kao ključni dramaturški segment, dok poslijeratna predstavlja prijelaznicu korjenitog odlaska središnjega lika iz zavičajnog okružja. Odnos oca i sina okosnicom je toga iznimnog Babajina djela, a ujedno je to i film to izraženog promišljanja prostora, s naglaskom na eksterijerne, te slikovnošću koja obilježava svaki pripovjedni segment. Ostvarenje očituje i etnografske i povijesne vrijednosti, uz nužan glazbeni upliv i mjestimičnu naznaku mitskog konteksta. Nepobitno, *Izgubljeni zavičaj* uvrštavamo u same vrhove opusa Ante Babaje, pa samim time i hrvatske kinematografije.

U narativnoj građi *Izgubljenog zavičaja* (1980) Ante Babaje razabiremo čak tri vremenske razine.¹ Suvremenu koja je istodobno početni i završni okvir čitave dramaturgije, prijeratnu koja je njena središnja okosnica, te poslijeratnu koja je neka vrsta prijelaznog segmenta u korjenitom odlasku središnjega lika iz zavičajnog okruženja. Te tri vremenske razine, njihova jasna razgraničenost na tri protagonistova životna razdoblja, predadolescentsko, muževno i sredovječno, ujedno su i tri povijesna razdoblja otočkog okruženja, prvotnog rudimentarnog zaleda, zatim posljedica ratnih razaranja i tegoba, te naposljetku modernizacije društva. Kako pak narativnost ovoga ostvarenja nije kronološki pravocrtna, već retrospektivna, posezanje za povijesnim iz suvremenog i modernog postaje stvaralačkim odabirom, pomno vođenje gledateljeve pozornosti, pa tako i gledateljevim uvidom u osobnost središnjega lika i društveni pomak.

Sagledamo li pak, taj film s prostornog stanovišta, po-

svema je razabirljiva njegova eksterijerna usmjerenost. Kako prizori u interijeru sačinjavaju tek manji dio *Izgubljenog zavičaja*, dok raznovrsni eksterijeri naglašeno prevladavaju, jasno je da Babaja u ovom ostvarenju pažljivo uspostavlja prostorne odnose, gradirajući njihovu ulogu i važnost u dramaturgiji i slikovnosti cjeline. Pritom i u interijernim i eksterijernim prizorima filma uočavamo najmanje dvojakost predočavanja, čak i suprotnosti prostornih zaleda koje postaju evokativnim i ugodajnim predznakom gledateljeve recepcije zasebnih narativnih segmenata, kao i čitavog filma.

Razina suvremenosti

Razmotrimo li suvremenu vremensku razinu *Izgubljenog zavičaja*, nedvojbeno moramo naznačiti namjernu površnost društvenoga konteksta, površnost u kojoj razabiremo krajnosti od ironijskog odmaka do svjesne karikiranosti nekih sporednih likova i situacija. Opreka je to ne samo dvjema razinama razdoblja prošlosti, već i pasivnosti, pa i otuđenju središnjega lika (Zvonimir Črnko). Podjednako, ilustrativnost početnoga kadra nije tek podloga filmske špice, dapače polutotal broda u prelasku preko morskih prostranstava do jadranskoga otoka istodobno je i dramaturška naznaka, ali i mitski motiv simboličnoga junakova suočavanja i s prošlošću i s podsvjesnim. Sekvenca brodskog putovanja naznačuje kontekstualne suprotnosti zavičajnog naslijeđa i tradicije s turističkim težnjama, a sasvim sigurno i središnju egzistencijalnu tematiku filma.

Bez poteškoća možemo ustanoviti da razinu suvremenosti autori razabiru sa stanovišta svojevrsnog društvenog otuđenja od tradicionalnih zasada. Inozemni turizam, kao i arheološka otkrića, koliko god potiču gospodarski napredak i kulturno vrednovanje podneblja, toliko potiru

¹ O suradnji redatelja i književnika Slobodana Novaka precizno je pisao Jurica Pavičić u tekstu "Babaja i Novak: iskustvo insularnosti", u monografiji Ante Babaja (ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek, Zagreb 2002: Nakladni zavod Globus), pa ćemo ovom prigodom samo

napomenuti da Babaja, u suradnji s Novakom, filmskoj prilagodbi izvornika prilazi rekonstrukcijski, koristeći pritom i motive iz još jednog Novakova djela, *Izvanbrodskog dnevnika* (1976).

Ivo Gregurević u filmu *Izgubljeni zavičaj* (1980)

obiteljsko naslijeđe središnjega lika, onemogućuju uspostavu tradicijskih veza ili sustavniji odnos prema prošlosti. Upravo nam se zbog toga ne moraju učiniti začudnim redateljsko-snimateljski postupci odabira planova i primjena zagasitog kolorita i u eksterijernim, a pogotovu u interijernim scenama. Naglasak odabira srednjih planova, u kojima gledatelj ne može u potpunosti razabrati psihološke ili emotivne reakcije središnjega lika u zadanoj situaciji administrativne pogreške mjesne uprave, postaju poput iskaza društvenog zatiranja pojediničeve osobnosti, ali i iskazom njegove pasivnosti. U gledateljevoj je percepciji jasna zbijenost prostora i unutrašnjih i izvanjskih. Odnos autora *Izgubljenog zavičaja*, kao i središnjega lika prema preminulom ocu (Nereo Scaglia) naznačuje se u sceni na mjesnom groblju, a svrhovito razvija i provodi u retrospektivnim segmentima filmske građe.

Prijeratna vremenska razina

Nemojmo zaboraviti da prijeratna vremenska razina započinje upravo pomalo bezizražajnim krupnim planom predadolescentnog dječaka – središnjega lika (Miljenko Mužić), a završava užim bliskim planom toga istog protagonista – ovoga puta zaplakanog zbog stida i svijesti o očevim pogreškama i slabostima. Podjednako, početna je scena smještena u prostorima kućnog predvorja nalik interijeru, a završna u dječjoj sobi, dok je većina filmske građe tog segmenta izrazito eksterijerna. Nema sumnje da takav narativni okvir postaje sponom subjektivnog osvrtu središnjega lika, ali podjednako uslijed njegove pasivnosti i gledateljeva aktivnijeg sagledavanja prikazanog. I dok narativna nit svrhovito slijedi razvojni put, prijeratnu vremensku razinu razlučujemo u tri zamalo zasebna dijela, razmjerno raznolikih okružja, slikovnog

uprizorenja, a samim time i redateljskih postupaka. Upravo zbog takvih zasebnosti koje se ipak usuglašavaju u filmskoj cjelini te ćemo dijelove razvrstati pomalo školski, ponajviše zbog njihove razabirljivosti.

1) Ladanjski izlet oca i sina u pratnji sporednih likova *kontese* i *kontesice* te otočkoga težaka prožima se s osvještavanjem dječakove spolnosti, ali i s detaljnim uvidom u djelatnost otočkih seljaka prigodom striženja ovaca. Ujedno svjedočimo o položaju oca, predradnika na vlastelinskom posjedu, koji se neprestano hvasta svojim položajem. Međutim, ujedno je u procjepu podložnosti aristokraciji i nametanju vlastitih vrijednosti težacima, pa njegov društveni položaj ostaje nepotpuno prihvatljiv i jednima i drugima. Razmatrajući taj segment kroz stanovišta prostornih suprotnosti, posvema je jasno da usmjerenost prema kopnenom zaleđu razabiremo poput snažne utemeljenosti prikazane društvene zajednice, njenih hijerarhijskih postavki. Nasuprot tome, naglasak na morskome okrilju prigodom naznačenog buđenja dječakove spolnosti postaje snažnim iskazom odmaka od uvriježenog, a uz naznačenu sponu predočene špilje, i izrazitim mitskim simbolom podsvjesnog, prerastanja iz dječastva u adolescentno razdoblje.

Pritom nas ne mora čuditi da kopneno i morsko područje Babaja i snimatelj Goran Trbuljak predočavaju oprečnim postupcima. *Plein air* obaju okružja nalik je hrvatskom slikarskom modernizmu, a dok razmjerna horizontalnost morskog postaje i narativnim motivom, česta geometrijska ocrtavanja likova u kopnenom okrilju iskaz su dinamičnih kompozicijskih postavki kadrova u ovom segmentu, kao i hijerarhijskih društvenih postavki.

2) Noćni tunolov pripovjedni je segment naglašene dramatičnosti, i zbog akcijskog djelovanja skupine ribara, ali i zbog egzistencijalne opasnosti po jednoga od njih. Podjednako, ugroženost ribolova je i izvanjska, jer su brži i učinkovitiji talijanski brodovi motornog pogona znatno su uspješniji od domaćih jedrenjaka. Tunolov je obavljen noćnom tminom, pa nas ne mora čuditi slikovnost koja se oslanja o naslijeđe baroknog *chiarroscuro*, ali nas svakako može iznenaditi odabir planova u kojem naglašeniju ulogu imaju detalji ili bliži planovi, negoli srednji, a kadrovi mlađahnoga središnjeg lika predstavljaju svojevrsne ritmične interpunkcije u sklopu filmske građe ovog segmenta. Kreće li se odabir planova od bližih prema srednjim, postaju to kadrovi strepnje i iščekivanja, bilo zbog izvanjske opasnosti, bilo zbog egzistencijalne ugro-

ženosti sporednoga lika.

Upravo egzistencijalna ugroženost sporednog lika, teška tjelesna povreda, postaje sponom njegova spašavanja trošnim jedrenjakom prepunim noćnog ulova. Djelotvornost oca središnjega lika presudna je u spašavanju, pa je barem djelomice ublažen uteg njegova neprestana iskazivanja nadmoći i prigovarivanja. Redateljsko-snimateljski postupci, pomalo i začudno, potpuno su oprečni prijašnjem pripovjednom segmentu. Babajin odabir planova, njihovo montažersko usuglašavanje u izvedbi Martina Tomića, nagovještavaju razmjerno drugačiji filmski ritam. Dok je u noćnom tunolovu i zbog same tmine mjestimična plošnost kadra bila nužna zbog razabirljivosti, u jutarnjoj plovitbi jedrenjakom mizanscena ponegdje odražava primjerenu raskoš, te je barem jedan kadar toliko slojevit u dubinskom nizanju planova da gledatelj pogled doslovno može kliziti u izboru prikazanog. Slikovnost morskog i nebeskog plavetnila, mirnoća morskog prostranstva suprotstavljena je brodskim prostoru rudimentarnih odrednica i naznačenih smeđih tonova, pa takav kolorit ne predstavlja tek očitovanje slikarskog naslijeđa hrvatskog modernizma ili pak američkog slikarstva 19. stoljeća, već i zamalo postmoderan (!) odslik pustolovnog filma klasičnoga razdoblja.

3) Segment je berbe smješten u okružje otočkog podneblja, škrto okružje kojem ipak ne nedostaje zadivljujućih prirodnih prizora. Pritom, početne scene prikazuju međusoban odnos oca i sina, ali i odnos ljudi s okružjem, od kojih upravo druga od njih iskazuje zamalo mitsko usuglašavanje prirodnog i ljudskog. Detaljno predočavanje berbe obuhvaća, međutim i moralni rasap seljačke zajednice koja uslijed neimaštine stremlježi grabežu, ali i očev moralni rasap nastao kao posljedica njegove bludnosti. Nužno je prisjetiti se da oba moralna sunovrata otkriva upravo središnji lik – dječak. No, dok je društveni rasap po njegovu opstojnost ipak marginalan, očevu posrtanje je izravan iskaz rušenja roditeljskog autoriteta.

Slikovnost ovoga segmenta odražava kolorit znatno nižeg intenziteta, podjednako i zbog rane jeseni, i zbog kontekstualnog odnosa oca i sina. Zanimljivo je da se redatelj u suglasju sa snimateljem Goranom Trbuljakom kompozicijskim postavkama planova poigrava raznim perspektivama, dubinskim kraćenjima kao ritmičnim naglascima egzistencijalnosti težaka, a uporaba srednjih planova postaje vodiljom otkrivanja očevih grijeha, vodiljom koja vrhunac doseže u zamračenom interijeru



Izgubljeni zavičaj (1980)

dječakova otkrivanja očeve požude. Nепrestana očeva bahatost koja tijekom narativnosti zbog redundantnosti postaje poput šuma u komunikacijskom kanalu, naposljetku je svedena na tjelesnu i moralnu slabost, pa je dječakov stid posvema logična posljedica, a njegovo razočaranje uzrokom dalje pasivnosti.

Poslijeratna filmska razina

Ako je završni kadar prijeratnog filmskog segmenta bio uži bliski plan zaplakanog dječaka, početni je srednji plan odrasloga središnjega lika u dolasku brodom na zavičajni otok, a čitav je narativni segment suočavanje s posljedicama rata, kao i očeva nasilnog stradanja. Ne mora nas pritom čuditi naglašena usmjerenost interijernim prizorima većinom obavijenim noćnom tminom, prizorima koji očituju očaj sporednoga ženskog lika, nekadašnje očeve sluškinje (Nada Spasojević), ali i posvemašnju pasivnost i otuđenje središnjega lika. Uporaba ogledala kao pripovjedno-slikovnog postupka ujedno je i uteg gledateljevoj recepciji koja se spram predočenog ne usuglašava

izravno, već s odmakom. Odlazak središnjega lika iz zavičajnog okružja srednji je plan toga pasivnog junaka u zamalo ležećem položaju na brodskoj palubi, plan koji sugerira i njegovo gubitništvo.

Zbog toga i završna sekvenca suvremene filmske razine tek snažno naglašava prostornu i osobnu nepripadnost središnjega lika, nepripadnost oprečnu ironijskom odmaku nedovoljno pripremljenoga pogreba, nedovoljno pripremljenog uslijed društvenih težnji gospodarskog prosperiteta. Usamljenost je toga protagonista, kao i društvena iskorijenjenost, potpuna, pa se on ne može očitovati na razmeđu sadašnjosti i prošlosti, što završni total svrhovito podcrtava.

Glazbena dimenzija filmske cjeline pod vodstvom Anđelka Klobučara u prilagodbi glazbenih ostvarenja Claudia Monteverdija postala je u primjerenom odabiru u raznim segmentima dio narativne građe ovoga iznimnog ostvarenja. Ne treba pritom zaboraviti ni unutarprizornu ovlašnu uporabu *country* hita Johna Denvera *Country Road* u prvoj sekvenci filma, uporabu koja i namjenski

*Izgubljeni zavičaj* (1980)

i kontekstualno odražava odnos središnjega lika prema zavičajnom podneblju.

Izgubljeni zavičaj je ostvarenje djelotvorno izraženih etnografskih vrijednosti. U svakom od retrospektivnih segmenata svjedočimo detaljnom iskazu djelotvornosti otočkog pučanstva razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Razabirljivo i vjerodostojno predočavanje striženja ovaca, tunolova i berbe postaju tako i kontekstualan, kao i sadržajan dio filmske narativnosti. Gotovo bismo mogli ustvrditi da Babaja iskazu naznačenih etnografskih vrijednosti pristupa dvojako: istraživački, ali i osobno. Istraživački upravo zbog toga što detaljno pristupa svakom od motiva djelotvornosti i opstojnosti otočkog pučanstva, a osobno uslijed vlastita naslijeđa odrastanja u okruženju jadranskoga otoka.

Ne smijemo zaboraviti ni povijesnu vrijednost ovog ostvarenja, vrijednost koja se zasigurno preklapa i s neotom razabranim etnografskim predznakom. *Izgubljeni zavičaj*, dakako, nije povijesna čitanka, no u njemu bespogovorno svjedočimo o društvenom, gospodarskom

i kulturnom stanju podneblja i razdoblja. Tako kroz prizmu rudimentarnosti egzistencije seljaka očitujemo gospodarski zastoj, podložnost vlastelinskom nadzoru, gotovo nemogućnost znatnijega društvenog razvitka, dakle represivne čimbenike. Podjednako, u segmentu tunolova svjedočimo rasapu brodarstva, rasapu u kojima se domaći jedrenjaci ne mogu mjeriti s talijanskim parobrodima upravo uslijed nižeg gospodarskog statusa. Ideološki predznak toga filma, a pogotovo poslijeratnog segmenta, ublažen je zbog vremenskoga odmaka, kritičnost prema društvenim nepravilnostima svedena je na osobnu razinu, a višegodišnji pomak uprizorenja od književnog izvornika (1955) uzrokom je temeljitije filmske rekonstrukcije društvenog konteksta.

Slojevit koliko je to god moguće, *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje razotkriva se u tridesetogodišnjem vremenskom odmaku u zamalo potpunoj raskoši, pa ga možemo postaviti u same vrhove stvaralaštva toga prijelomnog hrvatskog filmskog autora.

Irena Paulus

Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje

Glazba i šumovi svakako su veoma važna komponenta u igranim filmovima Ante Babaje, usklađena s drugim komponentama njegove poetike – od populizma do elitizma, od povijesnosti do svestremenosti. Međutim, dok se za *Carevo novo ruho* i *Breza* može reći da koriste glazbu na inovativan način, kasniji autorovi cjelovečernji igrani filmovi prvenstveno koriste glazbu kao tzv. muzak, neutralnu, pasivnu glazbu, prilagođenu temeljnim značajkama filma. U *Mirisima*, *zlatu i tamjanu* tako se zvukovima pridaje simbolička vrijednost, a u *Izgubljenom zavičaju* pasivnost junaka ocrta se i na zvučni način. Premda temeljno nenametljivi, i glazba i govor i šum mogu se isprepletati na eminentno modernistički način, tako da se čak briše razlika između tih kategorija.

Carevo novo ruho i Breza: tipičnosti i populizam

U opusu Ante Babaje pet je dugometražnih igranih filmova. No dok su *Carevo novo ruho* (1961) i naročito *Breza* (1967) i danas prijemčivi publici zbog sadržaja – u prvome slučaju radi se o scenariju nastalom prema istoimenoj bajci Hansa Christiana Andersena, a u drugome prema novelama Slavka Kolara – *Mirisi, zlato i tamjan* (1971), *Izgubljeni zavičaj* (1980) i *Kamenita vrata* (1992) lirski su, meditativni filmovi sporijeg tempa, što najčešće nije garancija uspjeha kod široke publike.¹

Zvučne staze Babajinih ranih igranih filmova također donekle prate ideju populističkog, u *Carevom novom ruhu* i *Brezi*, dok su preostala tri filma usmjerena prema filmovelektizmu. U *Carevom novom ruhu* i *Brezi* pristup filmskoj glazbi i filmskom zvuku relativno je uobičajen,

moglo bi se reći "klasičan". Anđelko Klobučar, koji potpisuje sve partiture Babajinih igranih filmova, osim *Mirisa, zlata i tamjana* (jer tu nema glazbe), u *Carevom novom ruhu* neorenesansnom glazbom ocrta vrijeme radnje,² dok se neoromantičnim elementima čak približava hollywoodskim tipičnostima. Što se tipičnosti tiče, koristio se i tematskim radom (koji je u filmskoj glazbi uobičajen), a tu su i elementi novije glazbe s početka 20. stoljeća i kasnije, koji se na neki način odražavaju u stilizacijskim karakteristikama i "golom" izgledu filma (pozadina svih scena je bijela, a scenografija je svedena na minimum). *Breza* je također glazbeno "tipična", a za kraj 1960-ih čak i ispred svojeg vremena. Naime, Klobučar se ovdje eksplicitno služi filmskim songom: radi se o pjesmi *Slavuj pjeva* koja nosi folklorne karakteristike, ali koja je upletena u partituru kao glavna tema filma.³ Tu je, također, i brojalića *Jedna pura, dva pandura* koja ide korak dalje od ranije pjesme: Babaja ju je, naime, montirao poput suvremenih spotova, što je, četrdesetak godina nakon filma, inspiriralo sastav HR ELECTRO da iz iste osmisli i snimi komercijalni glazbeni spot.⁴ Ono što se u svoje vrijeme činilo samo zgodnom idejom, danas funkcionira komercijalno: kao reklama za film *Breza*. No dok se o *Brezi*, a i o *Carevom novom ruhu* može govoriti s obzirom na uobičajene postupke u filmskoj glazbi (*Carevo novo ruho*) i s obzirom na blizinu suvremenog populističkog tretmana filmske glazbe (*Breza*), ostala tri Babajina igrana filma ne mogu se time podičiti. Doduše, u njima također ima elemenata suvremenog tretmana filmske glazbe, ali on je daleko

¹ Naglašavajući autorstvo s jedne strane i "potpuno posvećenje umjetnosti" s druge, Turković navodi da takva opredjeljenja nužno vode u elitizam: "koncentracija na umjetnost traži usredotočenje uz isključenje" (2002: 42).

² Doduše, Andersenova priča je, poput svih bajki, bezvremena, ali se odvija "jednom davno" a to bi moglo biti i 15. i 16. stoljeće. Na to vrijeme upućuju i kostimi.

³ Song u vrijeme nastanka *Breze* nije novost, ali je relativna novost da se song upleće u partituru kao što to čine Dimitri Tiomkin u vesternima, odnosno John Barry u filmovima o Jamesu Bondu. No komercijalna vri-

jednost songa u to vrijeme još nije bila otkrivena.

⁴ HR ELECTRO je skladateljsko-producentski dvojac kojeg čine H. Crnić Boxer i B. Harfman Hari, a koji je uz pomoć ansambla Lado, ostvario iznimno uspješan album naslova *Lado electro* na kojemu se našao i song "1Pura2Pandura". Koliko je spotovskog potencijala u izvornoj brojalići pokazuje podatak da je spot, koji je nastao na temelju suvremenog songa "1Pura2Pandura", prikazan na brojnim stranim i domaćim televizijama (između ostaloga, i na američkoj LinkTV koja ga je uvrstila u svoj godišnji Top 10) te da na web-stranici National Geographica taj spot predstavlja Hrvatsku (usp: <http://www.hrelectro.hr/lado%20electro.htm>). Inače, brojalicu je pronašao i u film umetnuo glazbeni voditelj Živan Cvitković.

Milka Podrug-Kokotović, Ivona Petri i Sven Lasta u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* (1971)

drukčiji: glazbeno je polazište Babajinih kasnijih igranih filmova *muzak* – neutralna, pasivna glazba, ali i specifičan odnos prema filmskom zvuku uopće.

Zvučno ustrojstvo simbola u filmu *Mirisi, zlato i tamjan*

Pišući o Babajinu filmu *Mirisi, zlato i tamjan* i njegovoj vezi s istoimenim romanom Slobodana Novaka, Jurica Pavičić ističe da "roman pripovijeda o razočaranom ljevičaru (...) koji u neokonzervativnoj konverziji otkriva vrijednost starine, baštine, korijena i zavičaja" i čiji se vjerski svjetonazor u svemu tome opet na način "povrat-

ka korijenima" također suptilno mijenja (2002: 63-64). Za razliku od romana, naglašava Pavičić, film nije toliko politička alegorija (premda je i to, prema samom Babaji), nego je u središtu pozornosti egzistencijalno ništavilo.⁵ Svojevrsni nihilistički svjetonazor odražava se, kako Turković piše, u "golosti" sadržaja i situacija,⁶ koje Pavičić prevodi kao "okljaštrenost na neizostavno", a koje se čini poput "ekranizacije Becketta", filma o "očajnim individuaama bez adrese i prošlosti" (Pavičić, 64, 65) ili filma koji se na najlogičniji mogući način u opusu jednog filmskog autora nadovezuje na, također politički izazvanu (prema riječima Anđelka Klobučara), "golost" scenografije u filmu

⁵ Babaja je svjedočio da je film, dok se prikazivao u Zagrebu, "imao vrlo pristojne kritike i pristojan broj gledalaca", no kada je prikazan na Filmskom festivalu u Puli, "nikad Pula nije tako zviždala kao te večeri" (Radić i Sever, 2002: 184). Zviždanje je Babaju teško pogodilo i, kako se čini, od toga se nikada nije potpuno oporavio. S druge strane, na smotri hrvatskih filmova u Londonu publika je "u dvorani, dok je gledala kako jedna starica, Ivona Petri, maltretira jedan bračni par, uživala, urlala od smijeha. Dok su mislili da će to biti film o tome uživali su, a kad je to krenulo u te političke vode interes je padao, padao do dna" (ibid., 186). Naposljetku, sam je Slo-

bodan Novak u Varšavi prisustvovao komornoj projekciji *Mirisa* i to je bila, kako kaže Babaja "najveća poslastica... Jer oni su to razumjeli, sva ta naša politička, nazovimo to, mučenja ili kako hoćemo; oni to razumiju" (ibid.).

⁶ Turković tvrdi da se poslije *Tijela* (1965) u Babajinih filmovima "pojavljuje neka jaka kompozicijska intervencija u pripovijedanje" koja se u *Mirisima, zlatu i tamjanu* očituje "u inzistentnoj varijantnoj repetitivnosti ogoljelih situacija (...) s već navedenim ritmičko-stilizacijskim 'kodama'" (2002: 48)



ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

Sven Lasta u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* (1971)

Carevo novo ruho (Paulus, 2002a: 196 i 206).

Upravo ta "golost" i "okljaštrenost" odrazila se na ustrojstvo zvučne staze *Mirisa, zlata i tamjana*. "To smo Boško Violić i ja radili i htio sam jedan namjerno asketski film," rekao je Babaja o scenariju. A zatim je to povezo s glazbom: "I dao sam si riječ da neću nikakvu muziku unutra, ali da muzika mora postojati u filmu, u ritmu, u svemu. I doista, osim malo na špici, nema je" (cit. u Radić i Sever, 183).

Na auditivnoj razini to je značilo da na filmskoj špici nema zabilježenog imena skladatelja, da je prisutnost glazbe minimizirana, da je govor štur i usiljen te da su zvučni efekti rijetki. No šumovi privlače pozornost kao da su u prvome planu i kao da se, ponekad, njima namjerno pretjeruje. Zvuk fekalija bačenih niz liticu eksplicitan je i upravo pretjeran: to je u zvuk pretočen život "između dva sranja" s kojime se junak pokušava pomiriti. Pretjeruje se i sa zvukom koraka koji, ponekad, predstavljaju

jedini šum, a koji su izraz osamljenosti i društvene izolacije. A opet, zvonjava zvona s obližnje crkve nerijetko nadopunjuje i kontrapunktira ostalim zvukovima kao uhu ugodna, sveprisutna dominanta.

Premda mu je uskraćena glazba (osim u špici i u sredini filma gdje se pojavljuju božićne pjesme), film je doista "glazben" (kao muzički voditelj potpisan je Živan Cvitković). Specifično ritmičko oblikovanje o kojemu je govorio Babaja ("ima ritam, ima krasan ritam", u Radić i Sever, 185) čuje se već u jednoj od ranih scena u kojoj junak hodajući nogom udara (bubnja) u lonac za vodu. Zvuk je objašnjen sadržajem (poziva se susjeda da pomogne vađenju vode iz bunara), ali se samo bubnjanje doživljava kao iskaz prkosa (Sven Lasta glumi Maloga s vječno stisnutim licem) koji potencira te na neki način i dodatno ublažava spomenuta zvonjava crkvenog zvona.

Crkvena zvona čuju se i u sceni u kojoj se Mali spušta niz stube,⁷ a to je, pritom, jedina scena u kojoj se u fil-

⁷ Babaja je scenu snimio overlapinzima da se dobije dojam kako se junak spušta (propada) sve dublje i dublje (ibid., 189).

mu pojavljuje glazba. No daleki odjek božićne pjesme *U to vrijeme godišta* koju pjevaju ljudi pred prepunom crkvom (Babaja u pozadini pokazuje kako ljudi stoje pred crkvenim vratima) nikada ne uspijeva potpuno zaokupiti pozornost. Dok se pjesma u početku "bori" s udaljenošću (zbog čega je tiša) i dominantnom zvonjavom (zbog čega ju je teže pratiti), u trenutku kada je junak bliže crkvi, nagrizaju je zvukovi prirodnih elemenata: snažnog vjetra i valova kojima Mali (simbolički vičući "u vjetar") povjера svojoj prkos.

Pjesma govori da je nastupio Božić i da će se, ako je vjerovati "proročanstvu" susjede, bračni par uskoro "riješiti" čangrizave i zahtjevne, odvratne starice. Ona bi, naime, trebala umrijeti na Sveta Tri kralja. Otuda sveprisutnost motiva tog blagdana. Njime film započinje: božićna pjesma *Tri kralja jahahu* prati uvodnu špicu i uvodnu scenu u kojoj se sukobljavaju mladost – Mali kao dijete odjeven u anđela; i starost – u to vrijeme Madona već ima podosta godina. Sv. Tri kralja se također spominju u razgovoru. To je svojevrsna vremenska granica: osim kao mogući oblik "spasa" od starice putem najavljene smrti, blagdan je barem djelomičan spas za Maloga jer mu se tada žena vraća iz Zagreba pa će pomoći pri njezi i brizi oko starice. A aludira se i na svjetsku književnost, točnije, na Shakespeareovu komediju *Na Tri kralja – ili: kako hoćete*, što cijelu situaciju Maloga i Drage stavlja na rub tragikomedije.⁸ Madona, međutim, ne umire, premda se na trenutak čini da je doista umrla. Ono što njezino raspadajuće tijelo čvrsto drži na životu je njezin akuzmatičan glas. Madona je u pravom smislu riječi *acousmêtre* (usp. Chion, 2007), doslovno glas bez tijela (*acousmatic*), glas koji se čvrsto drži svoga "biti" (*être*) i koji gospodari situacijom (*maître*,

gospodar). Babaja, naime, često snima Madonu tako da se njezina soba s krevetom nalazi u drugom planu, ali da se njezin glas jasno čuje. Taj je glas sveprisutan, poput svojevrsnog promatrača koji se, premda doista ne vidi što se zbiva, upleće u razgovore i situacije, pa i u najintimnije trenutke među likovima. Taj glas, koji za razliku od ruiranog tijela, posjeduje moć (u sceni u kojoj Madona ne želi pustiti šalicu, komentira: "Ma znači da sam ja jača od tebe! Kako to?") te se često tajanstveno javlja i u najneočekivanijim trenucima (kada se čini da je doista umrla, Babaja snima Maloga i susjedu, a ne staricu koja leži u istoj sobi: zato se njezin Glas javlja poput mističnog svojstva koje govori kao da je upravo ustala iz mrtvih). Odvojenost glasa od tijela postignuta je i na produkcijskoj razini: Madonu je utjelovila Ivona Petri, a glas joj je posudila Nada Subotić.⁹ Naposljetku, Glas je toliko očarao redatelja Božidara Violeća da je u svom kazališnom uprizorenju filmskog scenarija izbjegao pokazati Madonu inzistirajući da se ona samo čuje.¹⁰

Pasivnost glavnog i aktivnost sporednog junaka u *Izguljenom zavičaju*

Između romana *Mirisi, zlato i tamjan* i *Izguljeni zavičaj* postoji niz spona,¹¹ a postoji i bliskost zvukovnih rješenja u njihovim filmskim adaptacijama. Dok za *Mirise, zlato i tamjan* Babaja odlučno tvrdi da nije htio imati glazbu, a svejedno ju je – manje u doslovnom, a više u prenesenom smislu – ipak upotrijebio, u njegovoj filmskoj adaptaciji *Izguljenog zavičaja* glazba je u doslovnom smislu prisutna, ali je u prenesenom smislu zapravo nema. Ovdje su, naime, korišteni odlomci stavka *Magnificat* iz djela *Vespro della Beata Virgine* Claudija Monteverdija u

⁸ Tragikomičnost se ogleda i u razgovoru između doktora i Maloga. Nakon što je susjeda objavila da Madona "neće još dugo" i da će umrijeti na Sv. Tri kralja, doktor pita Maloga: "Kada se očekuje sretan događaj?". Mali odgovara: "Na Tri kralja!". Ne shvaćajući o čemu je riječ, Madona pita: "Kada?" "Na Tri kralja", iznervirano ponavlja Mali, "ili: kako hoćete?". "O, pa to nije tako dugo, svega desetak dana..." tješi ga doktor.

⁹ Babaja je u razgovoru s Radićem i Severom rekao kako mu je strašno žao što ime Nade Subotić nije stavio na filmsku špicu: "Nadi sam se ispričavao uvijek, cijeli život, nisam je stavio na špicu..." (Radić i Sever, 185).

¹⁰ "Raspadajuća starica koju glumi Ivona Petri a sinhronizira Nada Subotić čitavo vrijeme ima auru nadnaravnosti, nedodirljive simboličnosti," piše Pavičić. "Ona nije meso, nego ideja. Babaja je to izrazito želio. U svom monografskom intervjuu on će reći kako ga je zapeklo što mu je Ranko Marinković kazao kako 'fali ta nekakva nadnaravnost Madone'. On kaže: 'Ja mislim da sam to dao u tom prosedeu maksimalno. I dapače, imam više u filmu nego što Novak ima u romanu.' Ta 'nadnaravnost'

otila je, istiće Babaja, korak dalje u Violećevoj scenskoj preradbi romana, gdje se Madona uopće ne vidi, nego samo čuje." (2002: 65)

¹¹ Pavičić u Babajinoj monografiji piše: "Dvije Novakove knjige koje je Babaja ekranizirao u tom su smislu srodne. I *Izguljeni zavičaj* (1955) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) u egzistencijalnom su smislu knjige o insularnom iskustvu, samoći i izmještenosti. U oba junaci moraju rekapitulirati vlastiti odnos prema tradiciji, baštini i prošlom u najširem smislu: junak *Izguljenog zavičaja* tako što se vraća na otok nakon rata i prisjeća fragmenata obiteljske, klasne i svagdanske slike vlastita djetinjstva, a junak *Mirisa, zlata i tamjana* tako što redefiniра svoj odnos prema starici plemkinji Madoni Markantunovoj s kojom je osuđen dijeliti kućanstvo i brnuti se o njoj. Oba su motiva i ikonografski zatrpani otočkim Mediteranom, i to u tri pravca: tako što posreduju jedno mrtvo društvo (kontesa, badesa, kolonata, rožilja, italoslavenskog jezičnog gemišta), jednu ekonomiju (tunolova, jematve, pečenja rakije) i specifični katolicizam, koji osobito u kasnijoj knjizi nudi niz ikonografskih, kalendarskih i liturgijsko-teoloških ključeva za tumačenje" (2002: 58).

aranžmanu Anđelka Klobučara.¹²

Međutim, unatoč postojanju glazbe, redatelj je upotrebljava rijetko, a njezina je funkcija najčešće sekundarna: Babaja je obično koristi da "oboji" prijelazne ili panoramske sekvence. Budući da se radi o specifičnom rano-baroknom slogu koji već sam po sebi djeluje pasivno i "atmosferično", glazba zapravo gubi svoju temeljnu funkciju "vodiča kroz filmsko djelo" te se pretvara u muzak.¹³ Korištenje glazbe kao muzaka moglo bi se usporediti s filmovima koji uopće nemaju glazbu (dakle, poput *Mirisisa...*): njihov je cilj stvaranje filmskog realizma (Peterlić piše da *Izgubljeni zavičaj* asocira na francuski poetski realizam /2002: 33/), pa glazba kao uputnica na nerealno ili fantastično u takvim filmovima nema što tražiti.

No škrtačenje glazbom te njezin izbor u *Izgubljenom zavičaju* predstavljaju perspektivu glavnog lika koji je pasivni promatrač. Ne čita se to samo iz smirenog tijeka Monteverdijevih dionica – to se čita iz gotovo skrivenih lajtmotivskih postupaka. Naime, dok se tijekom filma uglavnom ponavlja jedno djelo u istom instrumentalnom aranžmanu, novi aranžman – za dvije violine i gudače – ukazuje svojevrsan pomak od pasivnosti prema nešto većoj aktivnosti. Radi se o dvjema scenama u kojima je natuknuto rano otkrivanje seksualnosti – o sceni na barci u kojoj se kontesica, sunčajući se, slučajno (ili namjerno) obnaži pred Malim, i sceni u kojoj Mali gazi grožđe pred djevojkom koja zaokuplja njegovu pažnju, a koja bi mu mogla biti (i vjerojatno jest) polusestra. Već ove dvije scene zadiru u bogatstvo tematike *Izgubljenog zavičaja* te kao posebne teme donose incest i specifičan odnos oca i sina. No glazba o tome ne govori gotovo ništa: sklad Monteverdijeva *Magnificata* upućuje na smirene emocije, na ljepotu prikazane prirode (naročito u sceni u barci) i, zapravo, navodi na zaključak da je junak (Mali) pasivno slijedio svoj životni put.¹⁴

Međutim, kako Peterlić piše, "najaktivniji sudionik zbiivanja nije glavni lik nego njegov otac" (2002: 32). To je

važna tvrdnja, jer oko oca se vrti radnja premda on nije pozitivan lik, nego je "antipatični upravitelj imanja, izrabljivač i slabić" (ibid.). A Pavičić će otkriti da lik oca aktivno sudjeluje u oblikovanju zvučne staze: "Očevo neprestano klepetanje o koječemu na lošem hrvatskom s puno talijanizama u filmu s vremenom zadobiva gotovo status šuma. Taj šum biva ironiziran dominantnim šumovima filma koje Babaja izvrsno koristi i koji odreda pripadaju sferi rada: prosijavanjem zemlje, gnječenjem grožđa, koprcanjem tuna u mreži" (2002: 67). Zvučna je staza, dakle, slično kao i u *Mirisima*, *zlato i tamjanu*, ispunjena zvukovima koji su nerijetko simbolički, koji djeluju glazbeno, ali čija uloga nadilazi ulogu priložene glazbe (zvučne je efekte oblikovao Zoran Lhotka). U filmu *Mirisi, zlato i tamjan* to je akuzmatski glas starice, a u *Izgubljenom zavičaju* to je zvuk arheološkog prosijavanja zemlje. *Izgubljeni zavičaj* je film sjećanja: tijekom dvaju *flashbackova* Mali se vraća u dalju (prije rata) i bližu (odmah nakon rata) prošlost, a ti su vremenski skokovi obilježeni zvukovima arheoloških sita iz sadašnjosti. Zvuk je objašnjen u najranijoj fazi filma: arheolozi su na groblju pronašli nalazište, pa tu rade.¹⁵ No zvuk sita pojavljuje se i na filmskim mjestima kojima očito ne pripada, a koji, u kontekstu filma sjećanja, podcrtavaju vremenske skokove iz prošlosti u bližu prošlost i naposljetku u sadašnjost. Turković taj zvuk naziva apstraktnim (2002: 46), no zvuk sita doslovno podsjeća na prolaznost, na groblje, na smrt. U usporedbi s akuzmatskim glasom iz filma *Mirisi, zlato i tamjan*, radi se o sličnom tipu zvuka, pa i sličnom postupku sa sličnim simbolizmom u pozadini. No u *Izgubljenom zavičaju* se na zvuku prosijavanja sita – koje je ponekad i pokazano, ali ponekad nije, kao da se doista radi o starici iz Babajina prethodnog igranog filma – ne inzistira kao u *Mirisima*, nego se taj zvuk pojavljuje planski i na precizno ciljanim mjestima. Arheološko sito je u *Izgubljenom zavičaju* znak za prošlost u kojoj se sadašnjost gubi. Ne naziva Peterlić film slučajno "izvornom potragom za izgublje-

12 Klobučar je Monteverdija instrumentirao koristeći se "živim" instrumentima i sintesajzerom. Sintesajzer mu je služio za umetanje vokala u instrumentalne obrade.

13 Babaja nije mogao znati da će komercijalni filmovi 21. st. često koristiti takav tip glazbe. Na sličan način funkcioniraju glazbene podloge filmova kao što su *Planina Brokeback* (A. Lee, 2005), *Michael Clayton* (T. Gilroy, 2007), *Kraljevstvo* (P. Berg, 2007) i *Narednik James* (K. Bigelow, 2008). S druge strane, Babaja na početku filma koristi prizornu glazbu s jasnim, možda prejasnim značenjem: u uvodnoj sceni na trajektu mladić s gitarom pjeva "Country roads, take me home, to the pla-

ce I belong...". Glavni se lik vraća domu, mjestu kojemu bi, kako pjesma kaže, trebao pripadati.

14 Smirenost Monteverdijevih dionica zapravo proizlazi iz duhovnosti djela, što je ponekad sasvim suprotno njihovoj upotrebi u filmu (seksualne fantazije, incest, ljepota prirode). Naime, "Vespro della Beata Vergine" znači "Večernjica za Blaženu Djevicu" – radi se o nizu večernjih molitava skladanih za potrebe katoličke crkve.

15 Ideju o arheolozima na groblju Babaja je preuzeo iz Novakove knjige *Izvanbrodski dnevnik*.

Vedrana Medimorec i Ivica Kunčević u filmu *Kamenita vrata* (1992)

nim vremenom". On naime, nalazi da "poentiranje priče dobiva na snazi finalnim izjednačavanjem, združivanjem likova oca i sina u smrti" i jer film završava, "istina, ne počinjenim ali zato simbolički jasno naznačenim samoubojstvom" (2002: 32-33). To (samo)ubojstvo najavljuje zvuk pri vremenskom prijelazu: uz zvuk rada arheologa na groblju tu je i zvuk zvona koji doslovno i simbolički govore o smjeru kojime kreće priča.

Potraga za Odgovorom je završena: *Kamenita vrata*

U filmu *Kamenita vrata* pandan zvukovima Smrti – dakle, akuzmatičnom glasu starice, zvuku prosijavanja sita i zvuku zvona – zvuk je otkucaja sata kojim jedan poludjeli čovjek u liječničkoj čekaonici odbrojava minute do vlastita kraja. Smrt je jedna od važnih tema u Babajinim filmovima, a njome se u *Kamenitim vratima*, pišući i razgovarajući o njoj, bavi glavni junak, dr. Boras. No Boras misli da su Ljubav i Smrt neraskidivo povezani, pa kada na *Kamenitim vratima* upozna tajanstvenu ženu, gotovo je jasno da će, kao u Wagnerovu *Tristanu i Izoldi*, neobičan par (žena možda uopće ne postoji, možda je tek Borasova fantazija) naći mir i ljubavno sjedinjenje samo u smrti. Zato, ponekad, Ana i Boras jedno drugome govore meta-

dijejetskim govorom, mislima.

Metadijejetski govor blizak je, naravno, akuzmatičnom glasu, ali u *Kamenitim vratima* nije toliko nametljiv kao što je nametljiv i sveprisutan glas starice u *Mirisima, zlatu i tamjanu*. Za razliku od toga, dijejetski, prizorni govor je – elitistički. To je govor filozofa i poeta koji u životu vide višu svrhu: zato je Borasova treća strast Glazba. Treba li navoditi koja glazbena djela sluša Boras? Beethovenov kasni gudački kvartet op. 130, Mozartov motet *Ave verum corpus* i Bachovu kantatu *Isuse, radosti ljudskih želja*. Nije li to neobično glazbeno-vjersko usmjerenje za znanstvenika, premda njegov glazbeni repertoar obuhvaća i filozofska glazbena djela, poput stavka *Sehr langsam, misterioso* iz Mahlerove *Treće simfonije*, čiji tekst junak glasno citira? A da slika bude potpuna, tu je neutralna glazbena podloga, stvorena/improvizirana uz pomoć *cluster*a, čiji je autor (ovdje filmski) skladatelj Anđelko Klobučar.

Ne piše, dakle, slučajno, Peterlić o *Kamenitim vratima* kao o "sublimatu većine motiva i ranijih ideja" Ante Babaje (2002: 34). Jer taj se sublimat ne odnosi samo na strukturu, sadržaj i vizualnost, nego i na zvučnu stazu. Naime, Klobučareva originalno skladana glazba funkcionira poput muzaka, poput Monteverdijeve glazbe u *Izgnublje-*

nom zavičaju, odnosno "tišine" ili namjernog izbjegavanja glazbe na zvučnoj stazi *Mirisna, zlata i tamjana*. U *Kamenitim vratima* popratna glazba svojom pasivnošću (premda je i ovdje, kao i u *Izguljenom zavičaju* moguće navesti nekoliko lajtmotivički oblikovanih i mišljenih odlomaka) ponovno ocrtava svijet osamljenosti i izoliranosti. Dok je u *Izguljenom zavičaju* muzak omogućavao distancu gledatelja spram priče, u *Kamenitim vratima* stvara osjećaj distance, ali ne toliko gledatelja spram filma nego glavnog lika spram okoline. Gledatelj je, međutim, uvučen u junakov dijegetski prostor zahvaljujući upotrebi klasičnih glazbenih djela.

Paradoksalno, djela Mozarta, Beethovena, Bacha i Mahlera više pripadaju filmu od originalno skladane glazbe. Pripadaju mu u toj mjeri da je tekst iz pjevanog stavka Mahlerove *Treće simfonije* nadahnuće i životni moto glavnog junaka, pa i toliko da naslovnice s junakovih/Babajinih ploča postaju temeljem redateljeva strukturiranja kadrova.¹⁶

No, glazba ipak nije jedini smisao života, jer Borasa zaokupljaju čak tri stvari: Smrt – o kojoj piše u svojoj knjizi *Metafizika smrti*, koju proživljava svakodnevno sa svojim pacijentima, ali i osobno, kroz dva infarkta; Ljubav – koja mu do kraja ostaje tajnom i mističnom poput Smrti; te Glazba – koju sluša u svakoj prigodi i koju smatra ekvivalentom Ljubavi i Smrti. Radi se, u neku ruku, o "Svetom Trojstvu", o tri Borasu najvažnija životna elementa, tri motiva koji, kako piše Peterlić, zanimljivo predstavljaju "vrijednosti koje se najteže racionaliziraju" (2002: 34).¹⁷ Turković piše da su *Kamenita vrata* "testamentarni film" te govori o njegovoj lirsko-meditativnoj strukturi (2002: 50). Meni se više čini da epitet lirske meditativnosti ipak više pripada *Izguljenom zavičaju*, dok su *Kamenita vrata*

filozofsko-meditativan film. *Izguljeni zavičaj* je sniman poput pastorale, a u tom smjeru pokazuju i glazbene silnice.¹⁸ Naime, glazbena forma pastorale postala je značajna u vrijeme prvih koraka opere – a to je vrijeme obilježilo djelovanje Claudija Monteverdija, skladatelja čije su se opere uspjele jasno odmaknuti od inicijalne forme pastorale. S druge strane, *Kamenita vrata* sasvim su prožeta filozofskim, ili bolje rečeno metafizičkim meditiranjem. Metafizika nije samo dio sadržaja i dio naslova Borasove knjige, ni ustaljeni, sastavni dio dijaloga – metafizika se čita iz pasivnih glazbenih blokova *clustera* koje je skladao Anđelko Klobučar.

No za razliku od većine skladatelja koji, kada upotrebljavaju *clustere* na ovaj način, kao rezultat dobivaju tešku, masivnu glazbu kojoj se teško oduprijeti, Klobučar je uspio glomaznost *clustera* olakšati i svesti s općeg na intimno. Zbog toga su *Kamenita vrata* duboko subjektivan film u kojemu subjekt – Boras – filozofski lamentira o Smrti.

Klasična glazbena djela sugeriraju junakovu vezu sa smrću, kao i njegov filozofski, gotovo vjerski odnos prema toj temi. No to više nije okretanje vjeri na način povratka korijenima kao u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, nego je to okretanje vjeri iz koje se traže odgovori. Od svih izabranih djela – a sva su birana pažljivo, s određenom podtekstualnom porukom – Mozartov *Ave verum corpus* i Bachov *Isuse, radosti ljudskih želja* direktno se okreću vjeri, za razliku od Beethovenova kasnog gudačkog kvarteta op. 130, nastalog u vrijeme kada je skladatelj sam, svojim glazbenim rječnikom počeo tražiti odgovore o osamljenosti, izoliranosti i smrti. Metafizičkom idealu dr. Borasa možda je najbliži četvrti stavak Mahlerove *Treće simfonije* koja je u svojoj biti programsko djelo: Mahler je naslo-

¹⁶ Upitan da li je na umu imao Tarkovskog kada je snimio završnu sekvencu sa "slikama u vodi", nakon čega se vidi da je glavni junak mrtav, Babaja je rekao: "Mislim da ne; ako nečeg ima, nije bilo svjesno. Inače, to mi se jako dopalo, te slike u vodi – to su zapravo omotnice ploča. Kunčević mi je rekao: 'Napravio si poeziju od običnih stvari.'" Babaja je smatrao da je na omotnicama ploča cijeli jedan svijet koji bi se dao umjetnički interpretirati. Ideju mu je dao student na Akademiji dramske umjetnosti koji je htio snimati film o gramofonskim pločama (usp. Radić i Sever, 2002: 196-197).

¹⁷ Sjetimo se da se motiv svetog broja tri pojavljivao i u *Mirisima, zlatu i tamjanu*.

¹⁸ Pojam pastorale kao odrednice *Izguljenog zavičaja* upotrijebio je Pavičić. Međutim, on kaže: "Na prvoj razini *Izguljeni zavičaj* je pastorala, pjesma jednostavnom i krotkom životu težaka... Međutim, (...) Babajina pastorala manje je idilična i u njoj socijalne sile prijete cijelo vrijeme." (2002: 66)

¹⁹ Ovdje se vidi da je Babaja u *Kamenitim vratima* doista birao same glazbene "cvebe". Dok Beethovenov gudački kvartet op. 130 sa svojih šest stavaka iskače iz okvira klasičnih kvarteta u četiri stavka, Mahlerova *Treća simfonija* gotovo potpuno poništava formu simfonije. Ne samo zato što je skladana (također) u šest stavaka, a ne u uobičajena četiri, nego i zato što je svaki stavak mišljen programno – prije izdavanja svaki je nosio naslov: 1. *Pan se budi, proljeće dolazi*, 2. *Što mi kazuju cvijeće i livada*, 3. *Što mi kazuju životinje u šumi*, 4. *Što mi kazuje čovjek*, 5. *Što mi govore anđeli* i 6. *Što mi govori ljubav*. Planirani sedmi stavak, *Što mi kazuje dijete* postao je posljednjim stavkom *Četvrte simfonije*. Velika novina u formalnom okviru *Treće simfonije* je karakterna raznorodnost stavaka, kao i uvođenje ljudskog glasa, ženskog alta. Mahler je volio baratati s glasovima, i time se nespustano koristio u simfonijama premda je bio prvi nakon Beethovena koji se usudio toliko narušiti ustaljenu shemu. Simfonija je ipak u osnovi instrumentalna, a ne vokalno-instrumentalna djelo.

ve stavaka po nalogu izdavača zamijenio suhim oznakama tempa, pa se iz naziva četvrtog stavka *Sehr langsam, misterioso* ne vidi da je pravi, inicijalni naslov bio *Što mi kazuje čovjek* koji uglazbljuje tekst *Ponoćne pjesme* iz Nietzscheova djela *Tako je govorio Zaratustra*.¹⁹

Zanimljivo je da okretanje vjeri kako bi se objasnila smrt (unatoč tome što glavni junaci uopće nisu vjerski orijentirani) uvijek prolazi kroz glazbeni želudac. U *Mirisima, zlatu i tamjanu* ono malo glazbe što se pojavljuje u uvodu filma i tijekom Božićne mise koja se naslućuje u pozadini kadra su božićne pjesme. Time je, čini se, junaku koji je pasivan ali se ipak buni protiv egzistencijalnog ništavila i besmislenog tetošenja raspadajuće starice-države, ponuđen daleki izlaz iz mračnog tunela – u vjeri. U *Izgu-*

bljenom zavičaju večernje molitve Claudija Monteverdija, koje djeluju poput pasivnog objekta (tako, uostalom, djeluje i Klobučareva glazba u *Kamenitim vratima*) nude također put iskupljenja: da li u smjeru crkve ili u smjeru potrage za istinom u prošlosti, ostaje otvoreno. No u *Kamenitim vratima* potraga je završena, a glavni junak odgovor ne nalazi samo u vjeri, premda izričito pita i razgovara sa svećenikom. Nalazi ga u filozofiji i glazbi koja je, uz Anu, njegova najveća ljubav. Nalazi ga, uostalom, u vlastitom iskustvu Smrti, a čini se da i Babaja nudi neki svoj odgovor. Nakon Bachove kantate, koja je Borasov (ali i Babajin) izbor, završna špica odjekuje tupo i nesmiljeno – u potpunog tišini.

Literatura

Chion, Michel, 2007, *Audiovizija: zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clio

HR ELECTRO <<http://www.hrelectro.hr/lado%20electro.htm>> posjećeno 10. 5. 2010.

Pansini, Mihovil, 2002, *Kamenita vrata*, u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 133-136.

Paulus, Irena, 2002a, *Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (poglavlja: "Anđelko Klobučar – orguljaš u filmskom studiju", str. 163-194, i "Glazba na metre – razgovor sa skladateljem Anđelkom Klobučarom", str. 195-209), Zagreb: Hrvatski filmski savez i Hrvatsko muzikološko društvo

Paulus, Irena, 2002b, "Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 83-104.

Peterlić Ante i Pušek Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 11-36.

Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2002, "Razgovor s Antom Babajom", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 139-216.

Turković, Hrvoje, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 37-56.

Filmografija Ante Babaje

1955.

JEDAN DAN U RIJECI

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Jadran film, 1955. – r. Ante Babaja – sc. Drago Gervais, Ante Babaja – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija, Radojka Ivančević – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 426m

1955.

OGLEDALO

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Jadran film, 1955. – r. Ante Babaja – sc. Vjekoslav Kaleb – k. Nikola Tanhofer – mt. Boris Tešija – gl. Nenad Kovačević – ul. Vinko Bajzec, Radovan Vučković, Igor Rogulja, Mirna Stopić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 386m

1957.

BROD

kratkometražni, dokumentarni

Zagreb film, 1957. – r. Ante Babaja – sc. Jure Kaštelan, Vesna Parun, Ante Babaja – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija – gl. Ivo Malec – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 408m

POZDRAVI S JADRANA

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Jadran film, 1957. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Zvonimir Berković – k. Nikola Tanhofer – mt. Boris Tešija – gl. Mario Nardelli – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 382m

1958.

NESPORAZUM

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zora film, 1958. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viočić – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – gl. Bogdan Gagić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 355m

1959.

OPASNOSTI PRI RADU U LUKAMA

kratkometražni, edukativni

Proizvodnja: Zora film, 1959. –r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – kratkometražni, edukativni – c/b, 16mm, 198m

LAKAT (KAO TAKAV)

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1959. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viočić – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija – gl. Miljenko Prohaska – sgf. Zlatko Bourek – ul. Boris Festini, Janez Čuk, Đuro Puhovski – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 460m

1960.

URADI SAM

kratkometražni, edukativni

Proizvodnja: Zora film, 1960. –r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav

Pinter – mt. Boris Tešija – kratkometražni, edukativni – c/b, 16mm, 127m

RIJEČKA LUKA

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Zora film, 1960. – r. Ante Babaja – sc. Petar Čujec, Ante Babaja, Georgij Paro – k. Ilija Vukas – mt. Boris Tešija – kratkometražni, dokumentarni – boja, 35mm, 407m

1961.

CAREVO NOVO RUHO

dugometražni, igrani

Proizvodnja: Zora film, 1961. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viočić (prema Hansu Christianu Andersenu) – k. Oktavijan Miletić – mt. Boris Tešija – gl. Anđelko Klobučar – sgf. Zvonimir Lončarić – kostim. Jagoda Buić – ul. Stevo Vujatović, Ana Karić, Mato Grković, Josip Petričić, Zlatko Madunić, Ivo Kadić, Antun Nalis, Vanja Drach – dugometražni, igrani – boja, 35mm, 2200m

1962.

PRAVDA

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1962. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja (prema noveli Vladana Desnice) – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – gl. Zagrebački jazz kvartet – ul. Fahro Konjhodžić, Ivo Kadić, Boris Festini, Krešo Zidarić, Vanča Kljaković – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 306m

JURY

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zora film, 1962. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viočić – k. Mihael Ostrovidov – mt. Lida Braniš – gl. Anđelko Klobučar – ul. Đuro Puhovski, Stevo Vujatović, Vera Orlović, Mirko Vojković, Rudolf Kukić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 380m

1963.

LJUBAV

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1963. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viočić – k. Mirko Hesky – mt. Lida Braniš – gl. Anđelko Klobučar – sgf. Milan Blažeković – ul. Tomislav Pasarić, Marina Glaser, Marinko Čosić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 283m

1964.

PUTOKAZI STOJE NA MJESTU

kratkometražni, igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1964. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Božidar Viočić, Vlado Gotovac – k. Frano Vodopivec – mt. Lida Braniš – gl. Anđelko Klobučar – sgf. Zvonimir Lončarić – ul. Boris Festini, Helena Buljan – kratkometražni, igrani. – c/b, 35mm, 310m

**1965.
TIJELO****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1965. – r. i sc. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Tomislav Ladan – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 340m

ČUJEŠ LI ME?**kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1965. – r. i sc. Ante Babaja – k. Nikola Tanhofer – mt. Mira Đurić – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 425m

1966.**KABINA****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1966. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – gl. Anđelko Klobučar – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 350m

PLAŽA**kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1966. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 370m

1967.**BREZA****dugometražni, igrani**

Proizvodnja: Jadran film, 1967. – r. Ante Babaja – sc. Slavko Kolar, Ante Babaja, Božidar Viočić (prema novelama *Breza* i *Ženidba Imbre Futuća* Slavka Kolar) – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – gl. Anđelko Klobučar – sgf. Željko Senečić – ul. Manca Košir, Fabijan Šovagović, Velimir Bata Živojinović, Nela Eržišnik, Stane Sever – dugometražni, igrani – boja, 35mm, 2528m

1971.**MIRISI, ZLATO I TAMJAN****dugometražni, igrani**

Proizvodnja: Jadran film i Kinematografi Zagreb, 1971. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Božidar Viočić (prema romanu Slobodana Novaka) – k. Janez Kališnik – mt. Lida Braniš-Bobanac – sgf. Drago Turina – ul. Sven Lasta, Ivona Petri, Milka Podrug-Kokotović, Nataša Nešović – dugometražni, igrani – c/b, 35mm, 2720m

1974.**BASNA****kratkometražni, igrani**

Proizvodnja: Zagreb film, 1974. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš-Bobinac – sgf. Goran Trbuljak – ul. Sven Lasta, Nada Subotić – kratkometražni, igrani – boja, 35mm, 400m

1975.**ČEKAONICA****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1975. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Damir German – gl. Anđelko Klobučar – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 330m

1976.**STARICE****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1976. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Martin Tomić – kratkometražni, dokumentarni – boja, 35mm, 350m

1978.**ČUJEŠ LI ME SAD****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1978. – r. i sc. Ante Babaja – k. Nikola Tanhofer – mt. Mira Škrabalo – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 468m

1980.**IZGUBLJENI ZAVIČAJ****dugometražni, igrani**

Proizvodnja: Jadran film, 1980. – r. Ante Babaja – sc. Slobodan Novak, Ante Babaja (prema kratkom romanu *Izgubljeni zavičaj* i prozi Nekropola Slobodana Novaka) – k. Goran Trbuljak – mt. Martin Tomić – gl. Claudio Monteverdi, obrada Anđelko Klobučar – sgf. Stanislav Dobrina – ul. Nereo Scaglia, Zvonimir Črnko, Miljenko Mužić, Neda Spasojević, Ines Fančović, Ivo Gregurević – dugometražni, igrani – boja, 35mm, 2974m

1992.**KAMENITA VRATA****dugometražni, igrani**

Proizvodnja: Jadran film i Zagreb film, 1992. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, suradnici: Slobodan Novak, Zoran Sudar – k. Goran Trbuljak – mt. Martin Tomić – gl. Anđelko Klobučar – sgf. Zlatko Bourek – ul. Ivica Kunčević, Vedrana Međimorec, Krno Šarić, Božidar Alić, Zlatko Crnković, Koraljka Hrs, Ankica Dobrić, Pero Kvirgić, Zvonimir Zoričić – dugometražni, igrani – boja, 35mm, 3151m

2007.**DOBRO JUTRO****dugometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Udruga građana Sava, 2007. – r. i sc. Ante Babaja – pr. Tomislav Jagec – k. Ante Babaja, Goran Trbuljak, Tomislav Jagec, arhivske snimke (ulomci iz filmova *Nesporazum*, *Lakat* (kao takav), *Carevo novo ruho*, *Pravda*, *Tijelo*, *Breza*, *Mirisi, zlato i tamjan*, *Izgubljeni zavičaj*, *Kamenita vrata*) – mt. Martin Tomić – dugometražni, dokumentarni – boja, miniDV, 85min

Napomena: Ante Babaja koscenarist je filmova *Moj dom* (Branko Ranitović, 1958) i *Instrument čarobnjak* (Branko Ranitović, 1960); asistent režije bio je na filmovima *Plavi 9* (Krešo Golik, 1950) i *Koncert* (Branko Belan, 1954). Filmografija je – uz dodatak *Dobrog jutra* – preuzeta iz 21. broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (2000; priredio ju je Ivo Škrabalo), posvećenog *Anti Babaji*, te savrnjena s filmografijom iz monografije *Ante Babaja* (Nakladni zavod Globus, 2002). (T.Š.)

Diana Nenadić

Pisanje sebe pogledom: *Dobro jutro* Ante Babaje

Počevši od osobnog odnosa prema Babaji kao autoru intimistički postavljenog dokumentarnog filma *Dobro jutro* (2007), autorica objašnjava kakvu ulogu u autorovu opusu ima njegov prvi, a ujedno i posljednji autobiografski film, odnosno na koji se način ranije Babajine preokupacije (npr. potrošnošću tijela, odnosno, riječima Ante Peterlića, "akcidentalnošću pojave i nestanka") sintetiziraju u ovom osebnom ostvarenju. Film *Dobro jutro* koristi isječke ranijih redateljevih ostvarenja da bi definirao poziciju svog junaka, samog Babaje koji uz pomoć mlađih suradnika savladava elektronsku kameru, pa autorica teksta prolazi kroz Babajin raniji opus, objašnjavajući na koji je način u njima obrađivan odnos prema smrti i ostale Babajine teme. No, ističe se u tekstu, ovaj je redatelj majstor filmske forme koja snažno uvlači gledatelja u njegovu intelektualnu (ne i emocionalnu!) intimu, pa se Babajini filmovi mogu shvatiti kao jedan i cjelovit, davno započet, a nedavno moćno završen esej o životu i smrti.

Svaki put kad prolazim zagrebačkim Iblerovim trgom, pogled mi poleti prema fasadi i balkonima zgrade staračkoga doma u kojem je posljednje dane života proveo redatelj Ante Babaja i o tom iskustvu, tri godine prije smrti, snimio svoj oporučni dokumentarni film *Dobro jutro* (2007). Uz nelagodnu pomisao da sam se poput drugih slučajnih i smrtnih prolaznica mogla zateći u nekom od njegovih kadrova koji opserviraju i sugestivno "mjere" prolaznost, u hodu procjenjujem s kojeg je prozora redatelj kamerom ciljao trg kojim četiri godišnja doba cirkulira život, a s njim i fontanu oko koje se nakratko zadržavaju majke s djecom, zaljubljeni parovi i pijana mladež, pa i pokoji "lepi pucek" i (zlokobno) "crni cucek". Taj kontemplativan starački pogled jedan je od repetitivnih motiva Babajine autoportretne kompozicije sastavljene od kriški umirovljeničkog života i ulomaka iz njegovih filmova nastalih u rasponu od četrdesetak godina.

U kontekstu njegova prvog i posljednjeg (autobiografskog) djela, ali i autorskog opusa kojim je kao trajna preokupacija cementirana upravo potrošnost tijela, opeotovani prizor simboličnog "izvora života" elipsasta obli-

ka, daleko od svake banalnosti, vrišti značenjem – kao *memento mori* ili "osuda" na fizičko nestajanje svega što je obuhvatio objektiv redateljve digitalne kamerice. Kroz njegov pogled, jače i zvonkije nego ikada prije, kao da progovara Eliotova opomena iz *Četiri kvarteta*: "A svaki čin korak je k stratištu..."

"Akcidentalnost pojave i nestanka", kako je njegovu glavnu temu definirao Ante Peterlić (2002: 35), u Babaje je bila osviještena mnogo prije nego što se, izmoren bolešću, odlučio povući u osamu doma za umirovljenike i iz njega opservirati život dolje, na ulici. Bio je još relativno mlad kada su ga počeli progoniti tijelo i razne manifestacije njegove nemoći i krhkosti, a po tome i gotovo jedinstven u hrvatskoj kinematografiji. Jedino je Ivan Martinac, i nakon smrti ignorirani splitski alternativac, konkurirao Babaji u svojoj mediteranskoj meditaciji i poetizaciji smrti promatračkim uhođenjem i "montažom" života. Drugima je ta tema bila usputna točka s egzistencijalističkog dnevnog reda, ne i trajna preokupacija. Pritom je, ne samo zbog prigodnih podudarnosti, zanimljivo spomenuti još jednu iznimku s avangardnog krila kinematografije. Mihovil Pansini, Babajin čest sugovornik, filmski prijatelj te jedan od "epizodista" *Dobrog jutra*, zabilježio je u svojim *Osudenima* (1954) prizore koji su grafički i semantički gotovo identični njegovim kadrovima uhvaćenim s prozora kroz trapezasti "raster" zelenkaste žičane ograde. Kako bi apstrahirao i poentirao neizbježnost umiranja svega što se rodi, Pansini je "žrtveni" pogled kroz žicu bacio na kokoš; Babaja je pak, heraklitovski opservirajući vrijeme ("dijete koje se kamićima igra, dječje carstvo"), božanskim pogledom odozgo "osudio" humanolike namjernike pod prozorom svojega posljednjeg boravišta, pozivajući nas da njegovim pogledom zapravo vidimo sami sebe. Kao autor, Babaja nikada nije dijelio "utjehe", ni kada je jezikom satire i alegorije prikazivao (ili prokazivao) čovjeka kao sumnjivo društveno (ili političko) biće, ni kada je, odbacivši eskperiment i stilizaciju, postao (i ostao) naturalistički izravan svodeći ga na fizičku pojavnost.

*Dobro jutro* (2007)

Svako ljudsko tijelo u njegovu filmu – oklopljeno gipsom ili rendgenom ogoljeno do kosti (*Tijelo*, 1965), promatrano iz prikrajka (*Čuješ li me?*, 1965) ili uhvaćeno iz daljine u nekom naporu ili mirovanju (*Kabina*, 1966; *Starice*, 1976), fiksirano iz blizine do najsitnije pore lica ili dlana (*Starice*; *Čekaonica*, 1975), supostavljeno nekom drugom živom stvoru (primjerice, magarcu u *Plaži*, 1966) – služi kao forma, ljuska ili maska ideje smrtnosti i prolaznosti. Svojestven njegovoj "naturalističkoj" dokumentarnoj fazi, naglasak na efemernosti tjelesnosti/materijalnosti provlači se i kroz igrani film. "Ona nije meso, nego ideja", čujemo o Madoni u *Miriši, zlato i tamjan* (1971); "Taj četvrti, te kosti, to sam ja"; tvrdi junak za ostatke "prekobrojnog" u obiteljskoj grobnici u *Izgubljenom zavičaju* (1980), dok junakinja u *Kamenitim vratima* (1992) definira svoje (platonski preljubničke) susrete s doktorom Borasom kao "otjelovljenje nečeg bestjelesnog", nečeg što životu daje smisao. Na kraju je Babaja i samoga sebe podvrgnuo tom procesu apstrahiranja, poopćavanja. Pogledao je ravno u kameru, pokazao svoju mršavu staračku pojavu, osušene ruke i nesiguran hod. Drugim riječima, materijalizirao

je svoju ideju ili "filozofiju" nestajanja vlastitim tijelom, identitetom i fragmentima filmskih djela, uokvirivši dokumentarni autoportret neizbježnom kodom napitnice iz *Breze* (1967): "Vsakom dojde smrtna vura".

Kao da je tom legendarno vizualiziranom nabraljicom, kojom *Dobro jutro* počinje i završava, već sve rečeno i to davno, u *Brezi!* Čemu onda još jedan film o istoj temi i to nakon povlačenja iz javnosti u intimu staračke sobe te niza udara koji su mu iscrpili tijelo? Sam Babaja u filmu kaže kako je odlučio snimati *Dobro jutro* iz dosade. Iako znamo da su ga na to nagovorili mlađi kolege, producent i jedan od snimatelja (Tomislav Jagec), koji ga u prologu filma podučava rukovanju kamerom, možda bi mu ipak trebalo vjerovati. Jer, nakon *Kamenitih vrata*, filma koji je jednodušno proglašen njegovim filmskim testamentom, kao da se više nije imalo kud. Već je osamljeni i bolećivi dr. Boras percipiran kao autorov fikcionalni alter ego koji, gledajući svoj lelujavi odraz na kišnom asfaltu, predosjeća blizinu vlastite smrti. Osim toga, zlosretni posljednji Babajin igrani film (i bez prave distribucije) kritički je gotovo diskvalificiran kao djelo čiju je modernističku

"metafiziku smrti" pregazilo postmoderno vrijeme depatetizacije, ironije, zaigranosti i posvemašnjeg cinizma. U takvu vremenu, koje je *Kamenitim vratima* dosudilo ležanje u arhivskim limenkama, filmski se pasivizirao i Babajin u javnosti ipak prisutan vršnjak (Berković), dok su na kinematografskoj sceni ostali oni otporniji ili vremenu prilagodljiviji veterani – Hadžić, Papić, Bulajić i, dakako – vazda žilavi Vrdoljak. Simbolički "mrtav" i oduvijek svoj, Babaja u tom vremenu i društvu kao da više nije imao što tražiti. A onda se ponovno oglasio iz dvadesetak kvadrata umirovljeničkog apartmana, gdje se banalni, potrošivi životni *rekviziti* i "uzvišeni", nepotrošivi *artefakti* sada znakovito tiskaju u istom prostoru, poput rola toaletnog papira i brončanih Zlatnih arena na vrhu vitrine dupkom ispunjene glazbom i filmovima, u čijem se staklu zrcali portret umjetnika u starosti.

"Oblik koji misli"

Ako nas je, nakon petnaest godina života u miru i "daleko od razuzdane gomile", zateklo redateljsko buđenje "pasivnog junaka hrvatskoga filma", kako ga je nazvao Ivo Škrabalo, je li nas trebao toliko iznenaditi Babajin povratak u dokumentarističkoj formi i autorefleksivnom/subjektivnom diskursu? I to u trenutku kada je autodokumentarac jedan od prevladavajućih trendova u produkciji nefikcionalnog filma, pa čak i hrvatskog!?

S jedne strane, da. Okretanje kamere prema sebi kao predmetu zahtijeva ne samo fizičku spremu nego i određene kompromise: pristajanje na poveću dozu egzibicionizma, izlaganje privatnosti i intime, izgovaranje vlastita imena i eksperimentiranje na vlastitoj koži, čemu prilično tihi Babaja nikada nije bio naročito sklon. S druge strane, on će se u tom radikalno osobnom diskursu naći kod kuće, kao malo koji redatelj te dokumentarne vrste u nas, upravo zbog generičke srodnosti autobiografskog dokumentarca s esejističkim filmom, u kojem se dokazao kao provokativni virtuoz. Iako njegova prisutnost u vlastitom djelu nikada nije bila materijalna, ona se itekako osjećala iza kamere, u osebnom pogledu, stajalištu i izvedbenom postupku, osobito u kratkim igranim i dokumentarnim filmovima. Svakom je pristupao iz naglašene osobne perspektive, poduprte stilskim inovacijama i formalnim eksperimentima s kojima se ne može mjeriti ni deklarirana eksperimentalna hrvatska elita, kako ona poetske tako ni ona strukturalne orijentacije.

Babajaja je, bez ikakve deklarativne poze, prigrlilo upravo

godardovsko shvaćanje filma kao "oblika koji misli" i "misli koja oblikuje", filma koji nužno nosi tragove procesa istraživanja i nastajanja, emocija i intelekta svojega tvorca. Da bi njegov esej postao i doslovce osoban – refleksijski je nedostajala opipljiva potkrepa autorove prisutnosti: njegova tijela, glasa i/ili iskustva. I onog višestrukog, višesmjernog pogleda – od sebe, prema sebi i u sebe, koji postaje instrumentom mišljenja.

Pripušteni u intimni dijalog autora – koji je istodobno kazivač i protagonist, sa svojom okolinom, umjetnošću i sa samim sobom, nailazimo na (podijeljeni) dokumentarni subjekt koji je istodobno i objekt, na promatrača koji je ujedno i predmet promatranja, ali prije svega na umjetnika koji definira svoju poziciju u medijskoj suvremenosti i iznosi svoje shvaćanje filma. Kao otjelovljeni subjekt koji esejizira, Babaja "objektivističkom" idealu promatračkog dokumentarca sada supostavlja i suprotstavlja avangardističku metodu metamedijske signalizacije. Odmah na početku, u prologu – redatelj (sada i kao svojevrzni "performer") ogoljava svoj filmski čin (proces konstrukcije filma) i njegovo glavno sredstvo, digitalnu kameru, koju će po potrebi "dodavati" dvojici susnimate-lja (Jagec, Goran Trbuljak). S primjerkom nove tehnologije u ruci, koja ga oslobađa virenja kroz tražilo, kao tvorac digitalnog videa koji, među ostalim, "razmišlja" i o njegovim staračkim "rukama", Babaja sada i "misli rukama". U tom, višestruko "otjelovljenom" esejističkom projektu, zaslon kamere istodobno mu služi kao "ekran" i kao "zrcalo", kao "tehnički instrument za promatranje vanjskog svijeta" (Renov, 2004: 186), ali i kao "reflektivna površina za bilježenje sebe" (ibid.), kao instrument "gledanja van i gledanja unutra" (ibid.).

Promatračkom i refleksivnom modusu reprezentacije pridružit će i interaktivni: u rukama dokona i znatiželjna subjekta kamera postaje i medijem komunikacije s drugim protagonistima filma/života (poslužiteljicama, sobaricama u staračkom domu), humornog zadirkivanja, autoironijskog provociranja reakcije okoline na vlastiti stvaralački čin. Ne skrivajući nespretnost u svladavanju tehnološkog novuma, Babaja se vispreno i ludički koristi potencijalima novog elektroničkog instrumenta za "pisanje" videodnevnikarica, no, istodobno, izazvan glasnim razmišljanjem svojega studenta (redatelja Arsena Ostojića) postavlja pitanje legitimnosti takvog čina: tko uopće ima pravo snimati film o sebi? Redatelj izražava nevjericu u apsolutne kreativne dobitke koji se očekuju od demo-

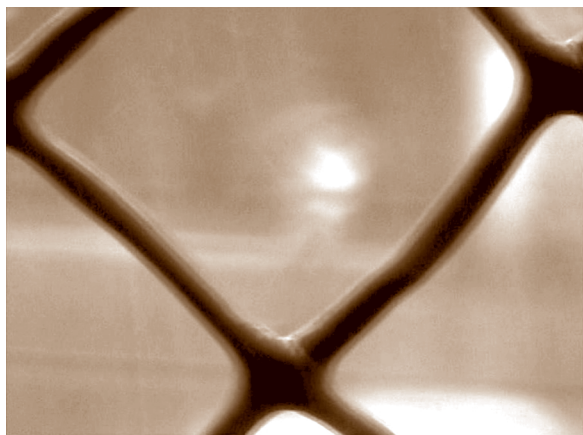
*Dobro jutro* (2007)

kratizacije medijske tehnologije: "Svatko ima olovku, ali ne zna svatko pisati!" Dakako, on to misli ne samo kao redatelj čije je umjetnički status "socijalno ovjeren", nego i kao umjetnički elitist uvjeren da je film prije svega medij osobnih razmišljanja i vizije, a tek onda medij komunikacije u tehnološkom smislu riječi.

Dobro jutro zrcali taj dvosmisleni Babajin odnos prema organonu svojega mišljenja, na neobičan način premošćujući moderno i postmoderno vrijeme. Njegovo je shvaćanje filma u osnovi "staromodno" – "modernistička varijanta romantičarskog poimanja umjetnosti" (Turković, 2002: 39). S druge strane, njegovo je posljednje djelo po svojoj tehnološkoj "osnovi", žanrovskoj i metodološkoj hibridnosti, strukturalnoj fragmentarnosti i ironičnoj autoreferencijalnosti, sukladno ne samo duhu vremena svojega nastanka nego i transgresivnoj naravi autobiografije, pa tako i videodnevnik i "autoportretnog" eseja kao "formalne mutacije, žanrovskog hibrida" (L. A. Renza, cit. u Renov, 2004: 110). Babajin autobiografski projekt ipak se prilično razlikuje od onih što se danas množe diljem

globusa na valu oslobađanja osobnih povijesti i zahvaljujući dostupnosti digitalne tehnologije. Novi autodokumentarac (dnevnici, putopisi, osobne bilješke, memoari i sl.) uglavnom slijedi neku od linija "politike" (parcijalnih identiteta (etničkog, rasnog, klasnog, rodnog, seksualnog itd.), držeći se feminističke krilatice "osobno je političko"; novi subjekt autodokumentarca, u procesu samoispitivanja, samoterapije i pokušaju afirmacije vlastite "različitosti", redovito se suočava s nemogućnošću konačne definicije i konstrukcije identiteta.

Babajaja je, naprotiv, svoje (humanističko) traganje (za besmisлом egzistencije) davno završio, a identitet (individualca suprotstavljena Sustavu i totalitarnoj ideji te autonomnog mislitelja čovjeka kao takvog, izvan pretinca neke kolektivne ili grupne pripadnosti) definirao, ponajprije u umjetničkim kategorijama. Utvrdio ga je i potvrdio svojim filmovima, kao "zrcalima sa sjećanjem". Kao da je i sva njegova osobna memorija pohranjena u tim djelima, ona postaju glavno sredstvo identifikacije i referentna točka njegova pisanja sebe. Subjekt postmoderne autobiogra-

*Dobro jutro (2007)*

fije "upisuje sebe u povijest" (Renov, 2004: 105-106) i definira se uz pomoć Drugoga. Za Babaju bi se moglo reći da sebe upisuje u svoje filmove (kao svoju "povijest"), dok aktualnu povijest – ("sadašnje" vrijeme i prostor) shvaća kao akcidentalni okvir umirovljeničkog životarenja i polaganog nestajanja anticipiranog tim filmovima. Time i konačno, u modernističkom duhu i sebi svojstvenom lirsko-meditativnom raspoloženju, ali bez ikakve patetike koja je katkad pratila njegove meditacije (primjerice u *Kamenitim vratima*), povlači znak jednakosti između sebe i protagonista svojih filmova, između sebe i ovremenjskih Drugih, između Života i Umjetnosti. Istodobno, strukturalnim kolažiranjem građe iz svoje svakodnevice, recikliranjem vlastitih djela i ironiziranjem svojega statusa, uspostavlja kontinuitet između (svoje) modernističke, avangardne i postmoderne filmske prakse.

Komponiranje filma, ritmiziranje nestajanja

U svojem posljednjem velikom intervjuu Babaja izjavljuje: "Ja bih rekao da ja ne režiram film, ja ga komponiram" (Radić i Sever, 2002: 46) Uz rane kratke esejističke fil-

move, *Dobro jutro* najzornije oprimjeruje tu redateljevu težnju za dosezanjem "glazbene forme", kojoj su na ruku išla brojna "ograničenja" njegove životne situacije i činjenica da je ona prikladnija za stvaranje autoportreta, koji za razliku od autobiografije, kako tvrdi Raymond Bellour, bolje priliježe analogiji, metafori i poetskom diskursu, nego naraciji (cit. u Rascaroli, 2009: 171). Stanje u kojem je snimao film, nezahvalno za zahtjevne fabularne pothvate, kao i želja za rekapitulacijom vlastitog filmskog djela, nužno su rezultirali diskontinuiranim i fragmentarnim prikazom, a Babaja se mogao slobodno prepustiti "komponiranju": repetitivnom variranju temeljnih motiva i digresijskim "razradama" glavne teme.

Za motive se pobrinula sama životna situacija. Kao što staračka dob i bolest nužno podrazumijevaju smanjenje fizičkih aktivnosti, boravak u instituciji donosi određenu rutinu: buđenje (uz kucanje osoblja na vratima i obavezno "Dobro jutro!"), ulazak sobarica i poslužiteljica, fizioterapija, brijanje, hranjenje, spavanje, prolasci zajedničkim hodnikom, sporadični posjeti rodbine i znanaca... Vanjski svijet otvaraju izlasci u grad, promatranje slučaj-

nih prolaznika kroz prozor kavane ili prozorčić kamere, redovite čašice razgovora s poznanicima i prijateljima o koječemu, u rasponu od filma i umjetnosti do čovjeka (kao takvog).

Po povratku u sobu nastupa samoća (Babajin stari motiv) ispunjena glazbom, kontemplacijom i meditacijom. Konačno, čineći zasebnu skupinu autobiografskog gradiva, isječki iz Babajinih filmova inseriraju se u dokumentarnu građu kao subjektivne i (auto)refleksivne digresije na prizore redateljve intimne i "društvene" svakodnevice, kao odraz ili anticipacija osobnih situacija i opservacija iz stvarnoga života ili nepredvidljivih slučajnosti koje uspijeva uhvatiti kamerom. Po sadržajnoj analogiji, Babajino tijelo pred kamerom priziva dokumentarac *Tijelo*, Babajino staračko kretanje njegove *Starice*, slika vlastitog dlana vodi k ruci prestarjele Madone (*Mirisi, zlato i tamjan*), a hodnik u staračkom domu dobiva metaforični produžetak u tunelu iz *Kamenitih vrata* kao simboličnoj anticipaciji smrti, itd. Babaja doista pristupa tim fragmentima kao skladatelj s istančanim osjećajem za kreiranje zvukovnih i slikovnih kontrapunkta, želeći ritmičkom organizacijom

materijala dosegnuti ciljanu formu i smisao.

Ako u toj orkestraciji građe naslovni motiv – pozdrav "Dobro jutro" i kucanje na vrata, ponavljajući se u gotovo pravilnim razmacima, omeđuju ili razgraničuju "stavke" filmske kompozicije, a sukcesivni ulasci i izlasci sobarica s kojima Babaja živahno komunicira preko tražila na kameri, poput veselih puhača unose ritam i živost u svakodnevnu monotoniju, Babajini pogledi s prozora odgovaraju dionicama melankoličnih gudača koji dominiraju njegovom "skladbom". Simulacija vlastita "nestajanja" ima i drugi slikovno i zvukovno opipljiv trag: prema kraju filma riječi su sve tiše, kucanje postaje sve jače, kretanja i prizornih šumova sve je manje, glazba je sve prisutnija, pogledi kroz prozor na Iblerov trg, fontanu i zgrade preko puta sve su učestaliji, neprohodniji i sjetniji... Kao i kod susreta s moćnom, manipulativnom glazbom, teško se oduprijeti tom suptilnom i taktičnom Babajinu uvlačenju gledatelja u svoju intelektualnu intimu, u davno započeti esej o životu i smrti na koji je dokumentarno moćnim *Dobrom jutrom* stavio točku.

Literatura

Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: *Ante Babaja*, ur.: Ante Peterlić, Tomislav Pušek, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Radić, Damir; Sever, Vladimir, 2002, "Razgovor s Antom Babajom", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 139-216

Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London – New York: Wallflower Press

Renov, Michael, 2004, *Subject of Documentary*, University of Minnesota Press

Škrabalo, Ivo, 2006, *Dvanaest filmskih portreta – mali hrvatski filmski panoptikum*, Zagreb: V.B.Z.

Turković, Hrvoje, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 37-56.

Ivana Keser Battista

Filmski esejizam Ante Babaje: tijelo kao proces suđenja

Autorica obrazlaže esejističku komponentu stvaralaštva Ante Babaje, promatrajući neke filmove koji se obično smatraju dokumentarnima u svjetlu esejističkog modela stvaralaštva kao samostalnog filmskog područja. Riječ je o itekako uglednim ostvarenjima – *Jedan dan u Rijeci*, *Tijelo*, *Kabina*, *Čekaonica*, *Starice*, *Dobro jutro* – u ovom slučaju razrađivanima u sklopu (pretežito frankofone) filmološko-filozofske teorijske tradicije, ali i na temelju dosadašnjih zapažanja u hrvatskoj filmologiji. Pritom ne treba zaboraviti da se esejistička komponenta Babajina autorskog koncepta upečatljivo provlači i u njegovim igranim filmovima (*Breza*, *Mirisi*, *zlato i tamjan*, *Kamenita vrata*), pa se teza meditacije o smrti, zajedno s naturalizmom usvojenim u poetskim esejima *Čekaonica* i *Starice*, čak može shvatiti i kao skica za Babajine igrane filmove. Autoričina zapažanja o filmskom esejizmu navedenih ostvarenja stoga imaju veliku važnost za općenito razumijevanje Babajina filmskog stvaralaštva.

Ante Babaja poznat je prije svega kao redatelj igranih filmova, no osim igranih filmova, manje zamjetan dio njegova opusa čini dokumentarni film, koji je obilježen redateljevim preispitivanjem konvencija, odnosno zadiranjem u eksperimentalne prakse, isprobavanjem postupaka i učinaka te inzistiranje na procesualnosti, iskustvo kojeg će se očitovati u njegovim igranim filmovima. Babajini se dokumentarni filmovi mogu nazvati filmskim esejima, odnosno smatrati ishodištem filmske esejističke meditacije o tijelu koja će se provlačiti kroz sve njegove kasnije igrane filmove (*Breza*, 1967; *Mirisi*, *zlato i tamjan*, 1971; *Kamenita vrata*, 1992), pa do njegova posljednjeg, dokumentarnog filma *Dobro jutro*, 2007. Babaja, naime, pripada tipu redatelja kojem su dokumentarni filmovi prije studija čovjeka negoli njegove akcije.

Esejizam se može prepoznati u sljedećim Babajinim filmovima: *Jedan dan u Rijeci* (1955), *Tijelo* (1964), *Kabina* (1966), *Čekaonica* (1975) i *Starice* (1976). Navedene filmove objedinjuje naglasak na esejističkom poticaju koji bi se najjednostavnije mogao okarakterizirati kao bihevioristička studija ljudskog tijela; starenja, propadanja, prepuštenosti, napuštenosti i, na kraju, smrti. Babaja je u tim filmovima zaokupljen tijelom i njegovim čulima, odnosno mišlju tijela koja prerasta u prikriveni govor, neraskidivo vezanu za meditaciju o protjecanju vremena. Razdoblje 1950-ih i 60-ih godina, u kojem su nastali rani Babajini dokumentarni filmovi, možemo općenito smatrati početkom aktualizacije polemika oko redefinicije dokumentarnog; zbog toga se danas njegov dokumentarni opus iz revizionističke perspektive može prepoznati kao filmsko esejiziranje.¹

Naime, 1950-ih i 60-ih filmski je esej poprimio obličje kakvo prepoznajemo danas, ali se nikad nije ustalio kao oblik jasno definiranih karakteristika. Za filmski se esej može reći da je prvi put formalno artikuliran tek 1940. prema avangardnom redatelju Hansu Richteru u tekstu "Filmski esej. Novi oblik dokumentarnog filma". Suvremeni teoretičari postojeće definicije dokumentarnog filma smatraju manjkavima i neprimjerenima, budući da je danas uvriježeno mišljenje kako dokumentarni film ne može tražiti istinu i ne može reflektirati stvarnost.

U posljednjih dvadesetak godina događaju se radikalne redefinicije dokumentarnog, u kojima se, štoviše, dokidanje i nemogućnosti definicije doživljava kao produktivnija i dinamičnija platforma polemizacije negoli opcije njegove usuglašene afirmacije. U samim počecima filma Louis Lumière rekao je kako su teme filmova koje je iza-

¹ Carl Plantinga (1999: 239) tako razlikuje četiri varijante dokumentarnog stvaralaštva: poetski dokumentarni film, avangardni film, parodijski dokumentarni film i metadokumentarni film. Plantinga pritom ističe kako ove alternative kao i svi filmski žanrovi nisu grupe s "bitnim karakteristikama i jasnim granicama, nego nejasnim kategorijama s prototipskim

primjerima i egzemplarima". Guy Gauthier (2005: 208), slično Plantingi, predlaže labave tipizacije, pa između osam tipova dokumentarnih filmova navodi i dokumentarni esej. Ante Peterlić (1986: 309) pak filmski esej opisuje kao filmove "impresionističke po prirodi, u kojima se najočitije iskazuju individualno 'viđenje' zbilje."



Tijelo (1965)

birao dokaz kako on "ne želi ništa više doli reproducirati život" (Niney, 2002: 30), čime je naglasio kako film nije samo sredstvo reprodukcije nego i svjesna odluka odabira teme (sadržaja, razloga, povoda); no ono što je u njegovoj izjavi ključno, a što se nameće i u Babajinim filmovima, jest pitanje kako zapravo reproducirati život?

Konstruiranje reprezentacije života

Babaja nije svjesno polemizirao s kanonima dokumentarnog filma. Babaja i suvremenici često su u razgovorima priznavali da su radili spontano. Moglo bi se reći da je ovaj autor, kao pravi predstavnik modernizma i autorskog filma, osjećao neprestanu potrebu za preispitivanjem granica činjeničnog i fikcionalnog filma, te da se kao redatelj i sam našao na raskoraku nepovjerenja prema naslijeđu i ideološkom aparatu dokumentarnog. Babajini filmovi njeguju poetske impulse, estetiku srodnu ranim filmovima Jorisa Ivensa ili nešto mlađeg Johana van der Keukena, koji zbog usmjerenosti na poetiziranje detaljima katkad zadiru u teritorij eksperimentalnog filma, ka dekompoziciji slike kao posljedice predimenzioniranja naturalizma kao što se to, primjerice, može nazrije-

ti u *Tijelu* i *Čekaonici*. Nije naodmet spomenuti kontekst prorežimske atmosfere kojoj se Babaja opirao. Njegovi su klasično-moderni radovi, između ostalog, predstavljali djelomično preteču, djelomično usporednu pojavu poetike modernističkog crtanog filma (i kratkog igranog filma) Vlade Kristla, bili su podloga za afirmaciju utjecaja modernističke poetike francuskih velikana te američke klasične kinematografije.²

Jacques Rancière smatra kako je dokumentarni film najhomogeniji i najkompleksniji oblik fikcije. Najhomogeniji zato što onaj koji zamišlja ideju filma jest onaj koji je i ostvaruje, najkompleksniji budući da isti ulančava i prepleće serije najčešće heterogenih slika (Rancière, 2001: 203). Ono čime se Babaja kao esejist u svojim filmovima služi ne predstavlja samo formalno gomilanje citata. Esejističnost se u njegovu slučaju ne ostvaruje time što on ispunjava načelno uvjete citatnosti, bilo da u svoje filmske radove uključuje Händelovu *Muziku na vodi* ili tekstove Drage Gervaisa. Babajini su filmovi konstruirani, ili kako on sam kaže, komponirani. Govoreći o svojim filmovima, Babaja naglašava nužnost razlikovanja pitanja literarnog (dramskog) i filmskog sadržaja, te se pita "nije li

2 Nikica Gilić u tekstu "Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj" (2009).

3 Ante Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 152-153).

odnos libreta prema operi isti kao odnos scenarija prema filmu"? Babajin pristup filmu podrazumijeva neprestano uspostavljanje relacija, što je značajka "komponiranog" filma. Film se, također, može komponirati na osnovu literarnog predloška; važno je, smatra autor, da predložak "curi kao film, a ne da se gleda kao literatura".³

Filmski esej teoretičari smatraju zasebnom vrstom, svojevrsnim antižanrom, ili, nasuprot tome, podvrstom dokumentarnog filma. Paul Wells, primjerice, smatra kako je važno naglasiti da je "dokumentarni film upravo kao i bilo koji 'fikcionalni' film *konstruiran*, te kako ga se ne može gledati kao onog koji bilježi 'stvarnost', nego kao drugu vrstu reprezentacije 'stvarnosti'." Dokumentarna forma, smatra Wells (1999: 212), "rijetko kad predstavlja 'nevinost', a definirana je višestruko, od putopisa do radikalnog eseja, i ti se oblici moraju promatrati s obzirom na njihov specifični nastup i namjenu". U prilog konstruiranosti razmišlja i Carl Plantinga koji također smatra kako "nefikcionalni filmovi nisu imitacije ili re-rezentacije, nego konstruirane reprezentacije" (Plantinga, 1999: 37). Osnovna značajka Babajine filmske konstrukcije i kompozicije jest polaganje pažnje na fragmentarnost i procesualnost. Esaj počiva na organizaciji serija i stoga prije predstavlja strukturaciju nego strukturu (Bensmaïa, 1987: 35). Cilj je strukturacije, za razliku od strukture, održavanje permanentnog stanja procesa. Film *Čekaonica*, primjerice, sastoji se od preispitivanja "svojeg materijala". Kamera ima dvojaku ulogu, pritajuje se i napada, ali i snima iz potaje. U filmu prestaje biti važno što se čeka. Zanimljive su radnje, modeli ponašanja. Bilo da oni koji čekaju puše, zijevaju ili jednostavno čekaju, promatrati druge uvijek je zanimljivo. Filmski diskurs se u nefikcionalnom filmu prema Plantingi (1999: 88) predstavlja kroz četiri parametra: odabir, određivanje poretka, isticanje, zauzimanje gledišta (glasom). Poredak za Plantingu predstavlja jedan od najvažnijih vremenskih odnosa između diskursa i projiciranog svijeta, pa tako filmski diskurs može biti refleksivan, opservacijski, narativni ili asocijativni.

Babajin film nema jasno naglašen početak ili kraj, nema jasno naglašenu vremensku sukcesiju, što mu još više

daje karakter eksperimenta, opservacijske i reflektivne studije. Babaja se također odriče glasa naratora, općenito verbalnosti, koja se u vrijeme nastajanja njegovih filmova smatrala "prirodnom" stranom informativnosti dokumentarca, što je djelomice posljedica antiverbalističke tendencije u filmu 50-ih godina, kao posljedica percepcije "čistog" ili pravog "filma" (Turković, 2010). U filmovima *Plaža* i *Kabina*, Babaja tako koristi tek nasnimljene zvukove.

Theodor Adorno smatra kako esej "ne želi naći ono vječito u prolaznome i izdestilirati ga, prije želi ovjekovječiti prolazno". Također, prema Maxu Benseu, Adorno ističe poveznicu eseja kao spregu kritičke forme i eksperimentiranja. "Esejistički piše onaj tko piše eksperimentirajući, onaj tko, dakle, svoj predmet kotrlja ovamo i onamo, tko ga ispituje, opipava, provjerava, reflektira, tko ga se laća s različitih strana i u svojem duhovnom pogledu skuplja ono što vidi, te stavlja u riječi ono što predmet dopušta da se vidi u uvjetima stvorenima pisanjem." Babaja u *Čekaonici* i u *Tijelu* čini upravo to što Adorno piše, samo to čini filmskom kamerom, kao da slijedi ideju Alexandra Astruca, koji je 1948. godine pozivao redatelje na širenje filmskog terena odnosno upotrebu kamere kao nalivera, uz naznaku kako praksa bilježenja kamerom ne predstavlja "neku školu, čak ni pokret, nego jednostavno tendenciju" (Astruc, 1978: 366). Babajina kamera u navedenim filmovima iskazuje unutarnja stanja koja su dinamična i eklektična. Također, on je voajer: u filmu *Kabina*, kad prati situaciju ispred svlačionice, u *Staricama*, kad prati moduse ljudskog kretanja koji su na izmaku, kad u filmu *Plaža* (1966) čini studiju ljudskog tijela i magaraca.⁴

Fragmentiranje opažaja

Babajino djelovanje poklapa se s europskom filmskom modernističkom tradicijom. Štoviše, autorovo razdoblje formacije obilježeno je volontiranjem 1953. godine, između ostalog, pri snimanju filmova Yvesa Ciampija, Christiana-Jaquea i Jacquesa Beckera. Babaja opisuje važnost eksperimenta i improvizacije na Beckerovu filmskom setu gdje se redatelj doima kao onaj koji ništa unaprijed ne zna.⁵ Gerald Siegmund u knjizi *Teatar fragmenta:*

4 Zanimljivo je da je Babajin kratki film *Plaža* snimljen iste godine kad i Bressonov antologijski film *Sretno Baltazar*, u kojem je sudbina glavnog protagonista magarca analogna ljudskoj. Bresson u filmu koristi naglaše-

no fragmentiranu naraciju i naturalizam.

5 Ante Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 142).

predstavljaju strategije u teatru između antike i postmoderne primjećuje kako se 1960-ih dogodilo fragmentiranje naših opažaja kroz nadomjestak medija.

Tendenciju fragmentiranja potkrepljuje citatom prethodnika fragmentiranja, Waltera Benjamina, koji o svojem opsežnom projektu *Arkade* skromno progovara: "Nemam što za reći. Samo pokazati. Neću ništa dragocjeno otkriti i neću si prisvajati duhovite formulacije. No potucanje, otpatke – inventar koji neću popisivati, nego koji ću vam na jedini mogući način isporučiti: sami primijenite" (Sigmund, 2009: 13).⁶ Benjaminova argumentacija ne ide u prilog teleološkom napredovanju misli u ispisivanju povijesti, nego uspostavi diskontinuiteta i fragmenta. Babaja se između sfere progovaranja i pokazivanja više u svojim esejističkim dokumentarnim filmovima priklanja pokazivanju. Time što se više oslanja na rječitost slike, izmiče klasičnoj misiji dokumentarnog filma, odnosno napušta njegovo dominantno obličje prosvjećenja. Babajini spomenuti filmovi, stoga, funkcioniraju kao cjelokupno filmsko djelo koje se bavi studijom tijela.

Navedene Babajine filmove možemo uvjetno nazvati dokumentarnim filmovima stoga što se u posljednjih dvadesetak godina intenzivirala sveopća sumnja u opravdanost pridjeva dokumentarnog, budući da se redatelji dokumentarnih filmova danas u pravilu pozivaju na pravo subjektivnog pogleda. Dokumentarni se film kroz povijest na razne načine pozivao na objektivno bilježenje stvarnosti. Kad bismo pokušali kontekstualizirati Babajin dokumentarni opus u svjetskom kontekstu, prema Wilhelmu Rothu (1982: 61) primjerice, on bi bio dio smjene generacije. Direktni film i film istine 1960-ih donijeli su, između ostalog, i nove sadržaje: otkriće svakodnevice kao teme i svakodnevno promatranje kao metode, kao značajke dokumentarnog filma posljednjih nekoliko dekada.

Iz pozicije sveobuhvatnog opusa, Babaja k tome pripada redateljima igranog filma koji su se povremeno ili uvijek vraćali dokumentarnom filmu, kako što to Roth (1982: 190) nalazi, redateljima koji su u svojim dokumentarnim filmovima tražili slične teme, snove, opsesije kao i u svojim igranim filmovima, nalazeći u njima priliku za intenziviranje subjektiviteta (kao što to, primjerice, či-

ne Herzog ili Wenders). Štoviše, Babaja je redatelj koji je svoj opus započeo i zaključio subjektivnim iskazom u dokumentarnom filmu (*Jedan dan u Rijeci* i *Dobro jutro*).

Subjektivizacija vremena

Film *Jedan dan u Rijeci*, koji je naručio grad Rijeka, predstavlja uobičajeni dan u životu grada. Tijek filma nije podvrgnut nekom zamišljenom kronološkom redu, nego prije poetskoj konstrukciji. Babaja ulančava gradske vedute, a odgovornost za gradske odrednice (koje čine progresiju priče) Babaja prebacuje na došljaka koji djeluje u svojstvu redatelja i snimatelja. Film je to koji je, prema Hrvoju Turkoviću (2010), otvorio karakterističan, vrlo plodan i dugotrajan ciklus, uvjetno nazvan kozerijskim dokumentarizmom. Turković naglašava kako su u Hrvatskoj s kraja 19. i početka 20. stoljeća među književnicima bila dva istodobno vrlo popularna i vrlo osporavana novinarska žanra: kozerija i feljton. Kozerija je, piše Turković, bila opušteniji oblik eseja – diskurzivnog pristupa nekom uočenom problemu, suvremenom fenomenu ili nekoj općoj temi. Po uspjehu Babajina predloška zaredali su se filmovi koji su prosljedili s tom kozersko-feljtonističkom linijom (Š. Šimatović, O. Gluščević, Z. Berković, I. Škrabalo).

Jacques Aumont piše (2006: 35) kako ritam jednog filma ne proizlazi iz montaže, već iz kadrova, jer oni sadržavaju vrijeme. Aumont piše o umjetniku Ideje, čija se Ideja uvijek odnosi na vrijeme, a takav tip umjetnika nalazi u primjerima Michelangela i njegove ideje oslobođenja forme u mramoru, te Andreja Tarkovskog i njegove ideje montaže. Babaja je u filmovima *Tijelo*, *Kabina*, *Čekaonica* i *Starice* zaokupljen idejom vremena, odnosno njegovim protjecanjem. Tarkovski u svojoj knjizi *Oblikovanje u vremenu* smatra kako nemamo pravo stvarati slike vremena. Najviše što film može učiniti jest nastojati da učini vrijeme vidljivim. Vrijeme nije subjektivno, smatra on, no montaža, odnosno stvorene slike o vremenu subjektiviziraju vrijeme. Jer, što zapravo znači oblikovati u vremenu? "Montaža se radi rukama, poput skulpture – ali ono što se oblikuje nije glina već protok vremena u kadrovima, koji su snimljeni u skladu sa stvarnošću događaja..." (Aumont, 2006: 34).

⁶ U Babajinu slučaju "potucanje i otpaci" ne odnose toliko na sakupljanje impresija "od mjesta do mjesta", već od jednog do drugog tijela (čovjeka).

Babajin film *Jedan dan u Rijeci*, sačinjen je, slično duhu Benjaminovih *Arkada*, kao niz bilježaka.

François Niney (2002: 24) raspravu o dokumentarnom filmu i njegovu svojstvu (re)produkcije svijeta počinje od fotografije koja se od svoje prve pojave percipirala višestruko: od servilnog mehaničkog sredstva reprodukcije do umjetnosti, ali i od simboličkog predznaka smrti slikarstva do oslobođenja od imitacije. Niney se poziva na opasku Jeana Cassoua koji navodi kako su sve umjetnosti u doba impresionizma imale tendenciju da postanu vremenske umjetnosti. Skulptura je, primjerice, u osnovi petrifikacija vremena, no pod rukama, primjerice, kipara Augustea Rodina oslobađa se svoje nepokretnosti kako bi zabilježila trenutke pokreta. O interpretaciji pokreta, Rodin u razgovoru s Paulom Gsellom kaže kako se osobe uhvaćene u akciji na nekoj fotografiji čine iznenada zamrznute u pokretu, stoga što su svi dijelovi njihova tijela reproducirani u istoj dvanaestinki ili četrnaestinki sekunde, jer u fotografiji, za razliku od drugih umjetnosti, ne postoji progresivni razvoj geste (Rodin/Gsell, 1987: 32). Umjetnik je taj, smatra Rodin, koji je istinoljubiv, a fotografija je ta koja vara, jer se u stvarnosti vrijeme ne zaustavlja, i ako umjetnik uspije proizvesti impresiju geste koja se odigrava u nekoliko trenutaka, njegovo je djelo u svakom slučaju manje konvencionalno negoli znanstvena slika u kojoj je vrijeme naglo zaustavljeno (Niney, *ibid.*). Istinitost pokreta, prema Rodinu, paradoksalno, predstavlja cilj plastičnih umjetnosti, a ujedno i superiornost nad fotografijom kao dokumentom. No što je s filmom? Babaja u filmu *Čekaonica* u kojem ljudi provode vrijeme besekrajno čekajući, daje upravo kiparski tretman vremena. Film *Čekaonica* predstavlja skulpture u pokretu. Na pitanje kako masa bronce ili kamena može stvoriti dojam pokreta, kipar Rodin odgovara kako je pokret "prijelaz od jednog stava prema drugom" (Rodin/Gsell, 1987: 28). Odabirom kadrova, odnosno fotografijom koja traje (pokretnom slikom), Babaja čini isto što kipar čini s broncom, no čini to u kinetičkoj perspektivi: bilježi prijelaze iz jednog stanja tijela prema drugom stanju tijela. Nije nadmet spomenuti činjenicu da je protežnost esejiziranja tijela u Babajinim filmovima uvijek dosljedna zahvaljujući sinkroniziranosti s vrhunskim snimateljima Tomislavom Pinterom, Goranom Trbuljakom ili Nikolom Tanhoferom.

Tijelo

Film *Tijelo* za Babaju je bio presudan, njime se autoru dogodilo nešto novo, osjećao se, kao što to sam svjedoči, kao da se iz svih stilizacija koje su prethodile ovom filmu "okupao u pravoj vodi, u naturalizmu koji je bio osvježanje". Babaja smatra kako je nastavio tu liniju u filmovima *Starice* i *Čekaonica*, te kako je za igrane filmove koje je kasnije radio naturalizam *Tijela* bio vrlo značajan.⁷ *Tijelo* je film sa najnaglašenijim esejističkim svojstvima. Scenarij za film su potpisali Tomislav Ladan i Ante Babaja. Film uspostavlja relacije između fragmentiranih snimaka koje se montažom dodiruju. Redatelj u filmu jukstaponira živo i mrtvo, staro i mlado tijelo te nam daje naznake mladosti i starosti. Film također uspostavlja relaciju sa slikarstvom, s anatomijom i studijom. U filmu zapravo ne postoji uzastopnost (planovi i sekvence nisu povezane prema snimanju), nego prije postoji dodirivanje (planovi i sekvence povezani su prema projektu). Tako je uvod filma obilježen krajnostima: presjekom glave u formaldehidu, kadrom zdravog tijela u pokretu i mrtvog tijela nešto kasnije u filmu (prizori iz mrtvačnice u negativu), dodirima tijela, kao i zapisom o gipsu kao ovojnici povrijeđenog tijela.

Sam naslov filma *Tijelo* predstavlja projekt koji organizira film. Babaja u njemu njeguje mišljenje "prema", odnosno odgađa konačno mišljenje (čin konačnog oblikovanja preciznog mišljenja retoričke strategije). Redatelj u ovom filmu organizira isključivo ono što snima iako ostavlja dojam kao da uključuje i materijale preuzete iz drugih izvora.⁸ Film je opterećen asocijacijama, a u odnosu na objektivno prikazivanje kakvo bismo mogli pripisati klasičnom dokumentarnom filmu, Babaja u ovom filmskom eseju stavlja naglasak na subjektivnom iskazu. U prilog filmskom esejizmu ide i činjenica da su Babajini navedeni filmovi bez zapleta. Film *Tijelo*, prema svjedočenju Babaje, jedan je kritičar nazvao filmom "u jednom dahu", odnosno filmom bez katarze, iz razloga što je cijeli film jedna katarza (*ibid.*, 154). Babajino "sklapalačko" načelo *Tijela*, kakvim ga Turković prepoznaje, ustvari je esejističko načelo u kojem se ne radi o "problemskom pristupu tek jednom konkretnom prizoru ili nizu prizor-

⁷ Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 154).

⁸ *Ibid.*, 167; teško je neupućenim gledateljima otkriti podrijetlo snimaka koji prikazuju, primjerice, vođenje ljubavi, porođaj u negativu ili ren-

dgenske snimke. U razgovoru s Babajom naznačeno je da su svi snimci načinjeni u suradnji s Tomislavom Pinterom, odnosno da nema snimaka preuzetih iz drugih izvora.

ra, nego pojmovno generirajućoj tezi" (Turković, 2002: 48). Ta generirajuća teza meditacije o smrti, zajedno s naturalizmom usvojenim u njegovim poetskim esejima *Čekaonica* i *Starice*, skice su, očišćene od izvanfilmskih doticaja, za njegove buduće igrane filmove. Babaja navedenim filmskim esejima kao da želi potvrditi Adorno-vo (1985: 24) izjavu gdje cilj eseja nije "naći ono vječito

u prolaznome i izdestilirati ga, nego prije ovjekovječiti prolazno. Babajini filmski eseji su, dakle, skice za njegove kasnije igrane filmove, što opet potvrđuje Bensmaïinu (1987: XIX) provokativnu pretpostavku kako esej općenito ne bi smio biti uvažen kao žanr, nego kao oblik iz kojeg su svi ostali izvedeni.

Literatura

- Adorno, Theodor W., 1985, "Esej o eseuju", u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga
- Astruc, Alexandre, 1978, "Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 363-367.
- Aumont, Jacques, , 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clio
- Bensmaïa, Réda, 1987, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Minnesota University Press
- Gauthier, Guy, , 2005, *Le Documentaire un autre Cinéma*, Paris: Armand Colin Cinéma
- Gilić, Nikica, 2009, "Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj", <http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Gilic_Modernizam.pdf>, Zagrebačka slavistička škola, posjet 15. srpnja 2010.
- Niney, François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe du réalité documentaire*, De Boeck Université
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija*, 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Plantinga, Carl R., 1999, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press
- Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2002, "Razgovor s Antom Babajom", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 139-216.
- Rancière, Jacques, 2001, *La Fable cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil
- Richter, Hans, 1992, "Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms", u: *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 195-198.
- Roth, Wilhelm, 1982, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München – Luzern: Bucher Report Film
- Siegmund, Gerald, 2009, "Diskurs und Fragment: Theater der Auseinandersetzung", u: Bierl, Anton, Siegmund, Gerald, Meneghetti Christoph i Schuster, Clemens (ur.), *Theater des Fragments: Performative Strategien im theater zwischen Antike und Postmoderne*, Bielefeld: Transcript Verlag
- Turković, Hrvoje, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 37-56.
- Turković, Hrvoje, 2010, "Esejistički dokumentarizam Ante Babaje", <http://bib.irb.hr/datoteka/446872.Turkovi_-_Esejistički_dokumentarizam_Ante_Babaj.pdf>, ZagrebDox, posjet 20. srpnja 2010.
- Wells, Paul, 1999, "The documentary form: personal and social realities", u: *An Introduction to Film Studies*, London: Routledge

Juraj Kukoč

Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje

Središnji motiv dokumentarnih filmova Ante Babaje jest fenomen tijela. Babaja ga upotrebljava kao fizički dokaz i kao metaforu svojeg pesimističnog stava o besmislu života svedenog na nemoćnog, depresivnog i zloćestog pojedinca. U tekstu je opisan način na koji Babaja razvija ovaj stav kroz motiv tijela, ali i način na koji se suprotstavio tom stavu. Također, opisani su primjeri nekih, vrlo rijetkih, Babajinih dokumentarnih ekscesa koji su prožeti slavljem života, vrijednosti čovjeka i ljudskog htijenja koje može rezultirati uspjehom. Slijedeći metaforiku tijela, to su rijetki filmovi u kojima se Babaja uspio emancipirati od tjelesnog.

I ranije je isticano da je filmski opus Ante Babaje prožet sumornim pogledom na život i viđenjem čovjeka kao bića koje ne može nadvladati "temeljni besmisao življenja" (Škrabalo, 2000: 5). Kroz gotovo sve analize Babajina stvaralaštva provlače se varijacije ove Škrabalove sintagme. "Babajin opus karakterizira esencijalni pesimizam u pogledu ljudi i njihove prirode" (Radić, 2000: 37). Babaja je znao "otkriti kaos i užas postojanja" (Marinković, 2002: 127). Konstanta u Babajinim filmovima je "mazohističko upoznavanje sa samouništavajućim" (Peterlić, 2002: 25), a Babajin mazohistički lik, piše Peterlić, nije zaludu takav, jer se "susreće s apsurdnom egzistiranja, s neslobodnošću čovjeka i imanentnošću njegova nestajanja" (ibid., 27). Ako njegovi likovi i traže smisao, Babaja "zastaje u pogledu 'odgovora' – jer odgovora nema" (ibid., 34). Peterlić nastavlja da za Babaju život zaslužuje poštovanje jedino "zato jer ga je i bilo i jer je bio ispunjen takvim pitanjima" (34). Suzdržanu, slabašnu Babajinu pohvalu životu uočava i Radić, vidjevši je u toplini autorova odnosa prema nekim svojim likovima pa kaže da "poraz nije potpun, sve dok kako-tako opstojе temelji pozitivne emocionalnosti, dok ta 'izraubana', životom kao takvim te ideolojskim i birokratskim nasiljem unižena bića zadržavaju sposobnost voljenja" (2000: 44).

Tijelo kao dokaz i metafora

Neću proturječiti ovom općeprihvaćenom stavu o Babajinu opusu. Dapače, nastavit ću njegovim tragom. Pritom ću se koncentrirati na fenomen tijela i tjelesnog, preko kojeg je Babaja doslovno i metaforički prikazao svoje sumračne ideje o životu i ljudima. Posvetit ću se Babajinim dokumentarnim filmovima jer je u njima fenomen tjelesnog najistaknutije prisutan, a i najmanje analiziran u literaturi, izuzev filma *Tijelo*. Međutim, u nečemu će se moj pristup razlikovati od većine pristupa. Dok većina autora samo konstatira kakav pogled na život imaju Babajini filmovi, a čini se da se (barem većina njih) s tim pogledom i slaže, jer ga ne dovode u pitanje i jer ga najčešće ne prezentiraju kao Babajin osobni stav, nego kao njegovo pronicljivo otkrivanje životnih činjenica, ja ću Babajinu pogledu prići kao samo njegovu osobnom stavu.

Također, istaknut ću primjere nekih – doduše vrlo rijetkih – Babajinih filmova u kojima njegova pohvala životu nije ograničena na uočavanje kakvog-takvog opstojanja ljudskih pozitivnih emocija niti je ograničena na zadovoljstvo samim postojanjem života i ljudskog htijenja ka potrazi za smislom, već se širi na istinsko slavlje života i ljudskog htijenja koje može rezultirati uspjehom. Slijedeći metaforiku tjelesnog, time ću opisati rijetke trenutke u kojima su se Babajini filmovi uspjeli emancipirati od tjelesnog.

No većina njegovih filmova zarobljena je tjelesnim, o čemu dramatično govori Ranko Marinković (2002: 127):

Babajina "tjelesnost života", dakako kao jedino osjetilno pristupačni fenomen filmske bioskopije, neprestano nam sugerira ideju o prokletstvu zarobljenosti, bezizlaznosti iz "zakona tijela", iz postojanja deformiranog, nabreklog, sluzavog, smežuranog, pohotljivog, agresivnog, divljeg, indiferentnog, tupog i okrutnog monstruma koji postoji i djeluje po nekoj odvratnoj



Tijelo (1965)

mehanici svoje prirode kao neiscrpivi, neuništivi izvor besmisla.

Marinković ne opisuje samo Babajin vizualni i fabularni tretman tijela, već tijelo u njegovim filmovima uzdiže na razinu metafore besmisla. Tim putem krenut ću i ja.

Tijelo kao prazna ljuštura

Prvi dokumentarni film u kojem je iskazan takav pristup zove se upravo *Tijelo* (1965). Opisivan kao eksperimentalni dokumentarni film, slavjen kao "izvorni filmski esej kakvome nije lako naći pandan ni u svjetskom filmu" (Peterlić, 2002: 25), to je film kojim je počela druga, naturalističko-poetska faza Babajina stvaralaštva, nakon prve, satirično-groteskne.¹ Iako istaknutije prisutno i u nekim prijašnjim Babajinim djelima, tijelo, kao središnja točka naturalizma, tek je u naturalističko-poetskim dokumen-

tarnim filmovima postalo centralni motiv Babajina stvaralaštva.

U *Tijelu* je "naslovni junak" filma prikazan kao mlad i star (od rođenja bebe do duboke starosti), živ i mrtav (kupači na bazenu u trenucima živahnosti i secirani leševi), lijep i ružan (djeca i pretili odrasli). U filmu punom asocijacija može se kroz prikaz prolaznosti tijela uočiti konstatacija o neizbježnoj prolaznosti fizičkog života, ali ona je tek dio njegova značenja. Ono što se provlači cijelim filmom jest opsjednutost tjelesnim, odnosno, po Marinkovićevoj konstataciji, zarobljenost čovjeka svojom tjelesnošću. Babaja retorički snažno uprizoruje tijelo i njegovo raspadanje (dominacija prizora starosti i pretlosti nad prizorima mladosti; suprotstavljanje nježnog, gracioznog dječjeg tijela i debelog ostarjelog tijela; iako prikazani u negativu filmske vrpce, i dalje neugodni prizori seciranog leša koji izgledaju kao prizori mesa u mesnici) time sugerirajući

¹ Ova podjela je uvjetna, jer groteskno će i dalje pratiti Babajin opus, iako u manjoj mjeri.

svođenje naš egzistencije na tijelo i njegovu prolaznost. Tijelo, govori Babajin film, jest sve što imamo, a ono neumitno prolazi i nestaje, i s njim sve nestaje. Ovu konstataciju film nastavlja svođenjem vođenja ljubavi na njezinu ogojlu fizičku razinu. Iako su u filmu prisutni poetizirani kadrovi vođenja ljubavi, nakon njih slijede kadrovi erotskog čina viđenog kroz rendgen.

Seks je samo odnos mesa s mesom (kostiju s kostima, ako ćemo doslovan opis tih prizora) i ništa više, kaže Babaja. U jednom trenutku svoje asocijativne strukture film nam prikazuje čovjeka kojemu skidaju gips koji je obavio velik dio njegova tijela. Babaja se ne koncentrira na čovjekovo obnovljeno tijelo, već na kalup gipsa koji odražava obrise ljudskog tijela te prati gips na njegovu putu do spalionice. Time nanovo sugerira da smo mi ljudi samo tjelesne ljuštore koje u sebi imaju prazninu, a smrću te ljuštore i mi prestajemo postojati.

Tijelo sakrito

Nakon *Tijela*, dokumentarnog filma koji je istovremeno izrazito poetičan i izrazito naturalističan, tjelesno se manifestira u četiri Babajina dokumentarna ostvarenja u kojima dominira naturalističko, ali ne bez karakterističnog Babajina meditativno-metafornog udjela. Radi se o filmovima napravljenim metodom skrivene kamere. Babaja snima odlazak ljudi u kabine za presvlačenje, magarca u interakciji s ljudima na plaži, ljude u čekaonici i starice na ulici. Koncentrirajući se samo na jedan motiv, apstrahirajući prostorni i društveni kontekst, Babaja naturalistički materijal pretvara u meditativno-metafornički.

Kabina (1966) je prvi, početnički i najslabiji primjer Babajine skrivene kamere, istovremeno i retorički najslabiji primjer metaforike tijela. Tijelo u filmu uglavnom je skriveno. Osim pojedinih prizora ljudi ispred kabina, vidimo samo noge ljudi koji se presvlače. No, poanta je upravo u skrivanju tijela. Ovaj dokumentarni film osvještava našu opsesivnu, većinom društveno uvjetovanu potrebu da sakrijemo "sramotne" dijelove našeg tijela. Ljudi se skrivaju u kabine, izvode razne akrobacije, traže pomoć drugih da im drže grudnjake i zavjese, samo zato da se ne bi slučajno dogodilo da okolina na trenutak vidi dio njihovih spolnih organa. Čak i djeca u filmu svojski se trude sakriti se, jer su odmalena naučena da se svojeg tijela treba stidjeti. Opsesivno želeći sakriti dijelove tijela, mi, naravno, ne prestajemo biti opsjednuti našim tijelom, već upravo suprotno, ta aktivnost pokazuje koliko smo njime opsjed-

nuti, koliki preuveličani značaj mu pridajemo. Na kraju filma radnik na plaži pred kraj dana skine zastor s kabine. Komedija je završena, kao da kaže film. Činjenica da se u mnogim kadrovima vide samo noge, bez identificiranja osobe kojoj noge pripadaju, te prisutnost hladne impersonalne glazbe Anđelka Klobučara osnažuju točnu poruku filma o društvenoj dominaciji tijela i tjelesnog. No samo djelomično, jer Babaja ovaj postupak nije dosljedno proveo. U nekim prizorima naknadno se vide ljudi kojima te noge pripadaju. Također, u mnogim prizorima gledamo ljude ispred čekaonice u igri, a film svojim stilskim postupcima u pojedinim trenucima potiče zaigranost sadržaja (ritmičko montažno kombiniranje raznih ljudskih aktivnosti ispred kabine). Čini se kao da Babaja nije bio siguran kojim putem u ovom filmu krenuti, sumornim meditativno-metaforničnim ili veselim larpurlartističko-zaigranim. Film je kombinacija toga dvoga, što se nije pokazalo uspjelim rješenjem.

Tijelo bijedno

U svojem sljedećem filmu, napravljenom iste 1966. godine, Babaja je izbjegao ovu dvojnost veselog i tmurnog. *Plaža* je čistokrvni manifest sugestije opće ljudske bijede. Prikazana je šljunčana plaža u Makarskoj u vrhu sezone, i to samo dio plaže i plićaka na kojemu se tiska najveći broj ljudi, čime je ostvaren dojam nagužvanosti, naslaganosti ljudskih tjelesa. Kroz taj kaos probija se čamac s magarcem kojega njegova vlasnica nudi turistima da se, uz novčanu naknadu, slikaju s njime i na njemu. Debele starije gospođe sjedaju na magarca, djeca ga potežu za uši, a vlasnica ga lupka i gura mu glavu da bude turistima nadohvat ruke. Dojam ogavnosti ljudi koji se slikaju na magarcu i njezine vlasnice Babaja povećava prateći prizore naslikavanja ironično zaigranom i pomodnom popglazbom, a naše suosjećanje prema magarcu pojačava tako da ga konstantno prikazuje u krupnim planovima, uz dramatičnu klasičnu glazbu. Babaja je u ovom filmu do vrhunca doveo svoju manipulativnu sposobnost da, u načelu neutralnu, metodu skrivene kamere pretvori u izrazito subjektivni pristup, vlastitu žestoku osudu ljudi, a da pritom zadrži dojam činjenične dokumentarnosti. Svaki njegov kadar istovremeno je dokument i komentar. Tijelo je pritom opet ključ.

Ono što izaziva najsnažniju reakciju odbojnosti u gledatelja jesu tjelesa – nagomilana na obali, debela i ružna, koja pritišću magarca svojom težinom, mlada i ljepuška ko-

ja se šepire ispred iscijeđenog, pognutog tijela magarca, dječaka i nevina koja uništavaju svoju nevinost navlačeći magarca. Tijelo opet, nakon *Tijela*, postaje istovremeno i fizički dokaz i metafora naše bijede.

Tijelo kao gestikulacija očaja

Nakon *Plaže*, Babaja se bacio na igrane filmove i sljedeći je dokumentarni film sa skrivenom kamerom snimio desetak godina kasnije. *Čekaonica* (1975) je, po mom mišljenju, njegov najbolje napravljen dokumentarni film ovog ciklusa. U njemu prikazuje ljude u čekaonici, a pritom ih kamera Tomislava Pintera toliko apstrahira od okoline da nam jedino naslov filma s većom sigurnošću sugerira da su oni snimljeni u čekaonici. Zahvaljujući tom postupku, prikaz njihova ponašanja i izraza lica nije tek dokument ljudskog ponašanja u fazi dosadnog iščekivanja nečega, već postaje metafora ljudske egzistencije. S obzirom na to kako ljudi inače izgledaju i ponašaju se u čekaonici dok nemaju s kim razgovarati ili se s nečim smislenim baviti (a upravo takve čekače je Babaja prikazao), jasno je da ta metafora nije nimalo ružičasta. Oni nervozno iščekuju svoj red, vrpolje se, okreću, lupkaju nogama, igraju se s uvojcima, tupo gledaju preda se, zarivaju lice u dlanove itd. Tijelo je i ovaj put centar, kao fizički dokaz i kao metafora. Razlika u odnosu na ostale dokumentarne filmove je u tome da se Babaja ovaj put manje koncentrira na opće fizičke kvalitete tijela, a više na gestikulacije i mimiku lica, odnosno, tijelo kao prenositelja naših misli i raspoloženja.

Uz svoje, već poslovično favoriziranje ostarjelih, naboranih i isušenih tijela, koncentrira se na "obješene" izraze lica, pokrete koji otkrivaju nervozu i dosadu, a koji se kroz metaforičnu apstrahiranost filma od okoline i uz pratnju eksperimentalne glazbe Anđelka Klobučara pretvaraju u znakove tuposti, tjeskobe i očaja. Tako se kroz film razvija ideja o sumornosti egzistencije, sumornosti općeg ljudskog osjećanja te, uz mogućnost sagledavanja naslova filma kao metafore, kafkijansko-beckettovska ideja o pasivnosti ljudi koji provode život čekajući da im netko drugi ili nešto drugo riješi njihove životne probleme. Kao u *Kabini*, Babaja je u ovaj film ubacio i neke duhovito-igralačke elemente (lažno sugeriranje duhovitih subjektivnih kadrova, praćenje procesa kopanja nosa i skrivanja rezul-

tata kopanja itd.), ali oni ne narušavaju kompaktnost cjeline i njezine sumorne poruke.

Tijelo u posljednjem porazu

U zadnjem dokumentarnom filmu ovog ciklusa, *Starice* (1976), stariji ljudi više nisu samo preferencija, već, kako naslov sugerira, glavni junaci filma. U ovom filmu Babaja nije apstrahirao jedan prostor, već prikazao niz zagrebačkih uličnih prizora, ali je još uvijek prisutan fokus na jedan motiv – ovaj put, starice. Film prati starice, ali samo one koje su vidno fizički oronule, sa zdravstvenim tegobama, od kojih autora najviše zanima tegoba otežanog kretanja ulicama, još više otežana činjenicom da se starice moraju boriti s prometom i općom užurbanošću gradskog života. Također, film prati starice samo u njihovim osamljenim trenucima, dok lunjaju gradom i sjede same na klupama. U današnjim civilizacijskim uvjetima, doista, nije lako biti star. Kaos gradskog života ne mari za staračku sporost, a preopterećenost izazovima i potrebama modernog života ostavlja ljudima malo prostora za druženje s onima s kojima se većinom ionako baš ne žele žarko družiti – s roditeljima. No, Babajin film ne govori samo o biološkim i sociološkim poteškoćama staračke dobi. Premoć kadrova onemoćalosti, slabosti, sporosti, pognutosti, izgubljenosti i izoliranosti te ignoriranje suppostojanja čilih, zdravih starica i veseljih, društvom okruženih trenutaka u njihovim životima sugerira filozofski nazor o depresiji starosti. Iz *Starica* ne izvire dojam o pojedinim onemoćalim, tugaljivim i osamljenim starcima, već dojam da starost sama po sebi predodređuje izoliranost, ignoriranost i tugu. Babaja ovim filmom samo ponavlja, ovaj put ciljano na primjeru starosti, ono što je tvrdio kroz gotovo sve svoje filmove – da je čovjek nemoćan izbjeći depresiju, tugu i ispraznost. Može li se barem spasiti nakon fizičke smrti? Zadnji kadar u filmu kadar je skupine svijeća na Mirogoju, vjerojatno poredanih povodom dana Svih svetih. Međutim, u centru pažnje nisu svijeće kao možebitni simbol vječnog života, već lopata koja se nadvija nad njih i prevrće kao da ih zasipava zemljom. Lopata i zemlja koja te zatrpava, odnosno, nestajanje, to je jedino što nas čeka nakon smrti, sugeriraju *Starice*, kao što je sugerirao i metaforični završetak *Tijela* kroz prikaz uništavanja gipsanog kalupa.²

² Na početku svojeg zadnjeg igranog filma, *Kamenita vrata*, Babaja lamentira o intenzivnim perceptivnim i emocionalnim iskustvima ljudi na rubu smrti. U tom se trenutku čini kao da je Babaja u sutonu života pronašao vjeru u za-

grobno, ali nastavak filma to demantira i *Kamenita vrata* se, upravo suprotno, pretvore u film u kojemu autor još jasnije nego u prethodnim filmovima ističe stav o nepostojanju života nakon života ili barem svoju duboku sumnju u njega.

Tijelo realno

Babajin dugometražni, izrazito filozofski nastrojen igrani film *Kamenita vrata* (1992), trebao je biti Babajin filmski testament. Međutim, Babaja se odlučio, uz stimulaciju i pomoć Tomislava Jageca, vratiti filmu pod izrazito stare dane i u svojoj osamdesetoj godini režirao je dugometražni dokumentarni film *Dobro jutro* (2007). S obzirom na to da je to film o njegovu boravku u staračkom domu, koji je Babaja u značajnoj mjeri sam snimio, *Dobro jutro* je postao novi Babajin testament. U njemu nema ni glasa naratora ni izjava Babajinih kolega i filmologa o njegovu redateljskom opusu, a Babaja u kadru rijetko progovara i to samo kao dio svakodnevnih razgovora o svemu i svачemu. Doista, to je film o Babaji čovjeku, a ne redatelju. U filmu su ubačene scene iz Babajinih filmova, ali ne zato da bi nam dale presjek Babajina opusa, već presjek njegovih osobnih preokupacija. U isječcima je tjelesno vrlo često prisutno, ali jedna druga stvar dominira tim isječcima, jer se pojavljuje u početnim i završnim isječcima, a dominira i samim filmom *Dobro jutro*. To je smrt i prolaznost. Smrt i prolaznost do sada su u Babajinim filmovima bili nerazdruživo fizički i metaforički vezani za tijelo, ali u ovom filmu nisu. Ne zbog toga što je Babaja počeo vjerovati u duhovno nadilaženje smrti i prolaznosti, već zbog toga što smrt i prolaznost više nisu metafora, već gola činjenica. Babaja zna da će uskoro umrijeti i zbog toga je odlučio dokumentirati posljednju fazu svojeg života bez želje za razvijanjem filozofskih i metaforičnih preokupacija. Malo je posnimao samog sebe u svakod-

nevnim aktivnostima, nepovezano posnimao svoj životni okoliš, nekim zgodnim stilskim postupcima najavio svoju smrt i to je to.

Zašto je onda taj dokumentarni film zanimljiv? Jedan je razlog u autentičnosti prikaza staračkog života, a drugi u tome da on ipak ima nešto meditativno u sebi. To meditativno nije u prozaičnim prizorima samim, već više u osjećaju koji prožima dok gledamo zgurenog, smežuranog, jedva pokretljivog, sjetnog i tužnog Babaju i sad sigurno osjećamo da svi ti njegovi filmovi nisu bili filozofsko-estetska poza, već iskren životni pogled jednog čovjeka, meni odbojan, ali iskren.³

Taj tmurni životni pogled u opisanim dokumentarnim filmovima Babaja je razvijao, kako sam pokazao, izabirući prikazati one ljude i one životne motive koji odgovaraju njegovu nazoru (depresivni, nemoćni i neprivaćni ljudi, depresivne životne situacije, trenuci ljudske zloće itd.) te pojačavajući sugestivnost tmurne sadržajne građe raznim stilskim i metaforičnim postupcima.

Tijelo kao izraz radosti

Svugdje je tako, osim u dva-tri dokumentarna filma u kojima je Babaja ponudi, negdje radikalno, a negdje ograničeno, drugačiji stav o životu i ljudima. Prvi od njih je prvi Babajin film *Jedan dan u Rijeci* (1955).⁴ Riječ je o namjenskom filmu o gradu Rijeci, koji je svojom stilskom razigranošću i kreativnošću nadišao namjensku funkciju, postavši jednim od prvih umjetnički uspješnih hrvatskih dokumentarnih filmova.⁵ Iako uspijeva dosta toga reći

3 Isti su nazor prisutni u Babajinim dugometražnim igranim filmovima. Već se dosta pisalo o njihovu beznađu, otuđenosti, pesimizmu, potlačanim i oronulim pojedincima. Ja ću samo nadodati da je tijelo i tjelesno također prisutno u naglašenoj mjeri u njima. Tu su Janičino mrtvo tijelo kao konstantni spomen na grijeh Janičinih bližnjih i strastvena predanost seljana, posebice Labudana, tjelesnim užicima u *Brezi*. Zatim, tu je Madonino staračko tijelo, njezina izražajna ružnoća i ciklusi njezina praznjenja i pranja kao glavni motiv *Mirisa, zlata i tamjana*, ali i oronula, umorna tijela supružnika u filmu. Osim ova dva filma, koji najviše nose biljeg tjelesnog, tu su i carevo golo tijelo u *Carevu novom ruhu*, umorno i tužno tijelo odraslog Malog metaforički položeno u grob u *Izgubljenom zavičaju* i neuspješni pokušaj likova *Kamenitih vrata* da nadidu smrtno tjelesno i pronađu vječno duhovno.

4 Ovaj film u gotovo svim bibliografskim izvorima naveden je kao *Jedan dan na Rijeci*. To je pogrešno, jer na najavnici filma piše *Jedan dan u Rijeci*.

5 O stilskim elementima detaljno sam pisao u tekstu "Uporaba igranofilmovskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje" (Kukoč, 2007).

6 Privolu za takav postupak dobio je uz obećanje da će s ostatkom novaca napraviti namjenski film o NOB-u u Rijeci. Novaca za taj film na kraju nije bilo dovoljno, za što se Babaja iskupio pet godina kasnije režiravši pravovjerni namjenski film o Rijeci *Riječka luka*.

7 Htio bih spomenuti još dva zanimljiva Babajina dokumentarna filma, koji nisu ušli u ovaj tekst jer ne pripadaju niti njegovim tjelesnim dokumentarcima, niti ovima posljednjima koji se emancipiraju od tjelesnog. Prvi je namjenski uradak *Pozdravi s Jadrana* (1958), koji prikazuje turističke ljepote Jadrana, uz nekoliko zgodno ubačenih igranofilmovskih detalja i zanimljiv lajtmotiv razglednica. Zanimljivo je da je čak i ovaj namjenski film o radostima ljetovanja Babaja prozeo sumračnim elementima. Naime, kroz naratorov tekst (čiji je Babaja suautor) i ilustrativne kadrove provlači se ideja o ljetovanju kao bijegu, jedinom periodu u kojem čovjek može osjetiti radost, nakon čega se mora vratiti učmaloj svakodnevici i uspomenu koje mu jedine ostaju. Drugi film jest *Brod* (1957) o pomorstvu, koji spominjem zbog ambiciozne poetske strukture u kojoj se izlaže mistika i veličanstvenost plovidbe, prožete stiliziranim vizualnim i auditivnim elementima (eksperimentalna glazbena i zvučna podloga Ive Maleca). Iako prožet mnogim režijskim slabostima, *Brod* je stilski vrijedan, a malo poznat film, ispunjen sjetnim, elegičnim raspoloženjem.

i o Rijeci samoj, film se prvenstveno bavi stanovnicima Rijeke, nekim stvarnim, a nekim glumljenim. Kroz dokumentarne i glumljene prizore Babaja veselo i duhovito te s mnogo simpatija prikazuje Riječane i svakodnevni život Rijeke. Čak i kad prikazuje njihove mane (žestoki temperament, sklonost tračanju itd.), on to radi sa blagim humorom i simpatijom, prezentirajući ih kao mane koje ima svaki čovjek i koje ne umanjuju temeljnu vrijednost čovjeka. Ovakav pristup nije bila obveza koju su Babaji nametnuli naručitelji filma. Oni su htjeli od Babaje suhoparni namjenski uradak koji će opisivati i slaviti riječke narodno-oslobodilačke ili industrijske uspjehe, ali Babaja im je svojevoljno isporučio ovakav film.⁶ Dakle, sve ono čime *Jedan dan u Rijeci* odiše iskreni je izraz njegova autora, a ne nametnute obveze. Ovakav pristup životu Babaja više nikad nije ponovio u svojim filmovima. Prvi i zadnji put, i to u svojem prvom filmu, on se veselio životu i istinski slavio ljude.

Tijelo kao izraz uspjeha

Postoje još dva dokumentarna filma koji nemaju onakvu radost kakva je isijavala iz Babajina prvijenca, ali nude afirmativniji pristup životu nego ostali autorovi filmovi. Prvi je *Čuješ li me* (1965), film o verbotonalnoj metodi kojom se gluhoj osobe uče čuti govor kao vibraciju i na temelju toga naučiti govoriti. Film, blizak *cinéma véritéu*, rijedak je primjer Babajina autorskog dokumentarca napravljenog bez stilizacije ili eksperimentiranja formom. To je neutralni prikaz jedne medicinske metode, obogaćen nizom dražesnih detalja poput prikaza djece u igri i simpatičnih reakcija pacijenata. Iako zbog lokaliziranosti njegove teme i neutralnosti stila ne možemo govoriti o uopćenom slavljenju života i ljudi, činjenica jest

da je Babaja odlučio prikazati situaciju u kojoj se ljudi žele promijeniti i sami sebi pomoći te filmom sugerirao da je trudom i voljom moguće promijeniti se. Također je simptomatično da je osim djece prikazao i starce pacijente, ovaj put ne da bi razvio tezu o depresiji staračke dobi i prolaznosti, već da bi prikazao ljude koji i u svojoj starosti dobi ne odustaju od života i čine nešto da bi ga učinili kvalitetnijim. Tijelo je opet u igri, ono je još jednom središnji motiv, ali u ovom filmu prvi put kod Babaje vidimo kako ga ljudi koriste da bi sebi poboljšali život.

Da je Babaji u ovom filmu doista želja bila prikazati ljude koji si mogu pomoći, a ne samo dokumentirati medicinsku metodu, Babaja je potvrdio filmom *Čuješ li me sad* (1978) u kojem je prikazao iste mlade ljude trinaest godina poslije, zaposlene, u bračnim i obiteljskim odnosima te vidno napredovale sposobnosti razumijevanja govora i govora. Međutim, Babaja je ipak odlučio završiti svoj film s primjerom momka koji nije uspio. U *Čuješ li me* lijep i nježan dječak, sada, trinaest godina poslije u *Čuješ li me sad*, postao je zapušten, ružnjikav momak bez posla i djevojke, koji čitav dan provodi gledajući brodove u luci, a sposobnost govora mu je dosta slaba. Mislim da nije slučajno što je Babaja najjači retorički naglasak filma stavio upravo na tog momka. Mislim da nam je time htio poručiti da, unatoč njegovoj vjeri u mogućnost pojedinačnih životnih uspjeha u nekim aspektima života, njegova pesimistična filozofija o životu i ljudima uopće živi i dalje.

Uzevši u obzir ova tri filma, vidimo da Babaja nije u svim svojim filmovima bio potpuni pesimist i mizantrop. Međutim, svoj pesimistični stav napuštao je samo ekscesivno i on je do kraja njegova opusa ostao njegova najveća konstanta.⁷

Literatura

Kukoč, Juraj, 2007, "Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 52, str. 14-21.

Marinković, Ranko, 2002, "Okrutnost svijeta i užas postojanja", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomsilav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomsilav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 11-36.

Radić, Damir, 2000, "Filmovi Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 37-48.

Škrabalo, Ivo, 2000, "Ante Babaja: pasivni junak hrvatskog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 3-6.

Vladimir Šepuť

Stilizirani filmski svijet – kratki igrani filmovi Ante Babaje

Rad je posvećen analizi šest ranih kratkometražnih filmova Ante Babaje koji su važni u razumijevanju njegovih cjelovečernih filmskih klasika jer se već u njima uočavaju stilske osobine koje će obilježiti njegovo kasnije stvaralaštvo. Gotovo cjelokupni Babajin kratkometražni igranofilmski opus utemeljen je na oštrom satiričnom ismijavanju ljudskih i društvenih mana te sklonosti eksperimentu s filmskim izražajnim sredstvima, što je dovelo do naglašeno stiliziranih filmova s važnom ulogom glazbe u njima. Neki od tih filmova, poput *Pravde* (1962), danas se smatraju klasicima hrvatskog kratkometražnog filma, a sklonost adaptaciji književnih djela koja je naznačena u tom djelu ostat će i u njegovu daljnjem stvaralaštvu, kroz djela Slavka Kolara i Slobodana Novaka, okosnicom njegovih filmova. Suradnici poput Božidara Viočića i Tomislava Pintera s kojima je suradnju započeo upravo u tim kratkometražnim igranim filmovima uvelike će doprinijeti kvaliteti nekih njegovih cjelovečernih filmova, a kratka mu je forma poslužila i kao područje isprobavanja postupaka koje će usavršiti u svojim kasnijim djelima.

S obzirom da se gotovo od samog početka filmske karijere Ante Babaja bavio kratkim igranim filmom, ta forma čini važan dio njegova filmskog opusa. Premda je za dobar dio tih filmova ponekad teško odrediti radi li se o igranom, dokumentarnom ili eksperimentalnom filmu, može se, ipak, ustvrditi da njegov kratkometražni igrano-filmski opus čini osam filmova (*Ogledalo*, *Nesporazum*, *Lakat (kao takav)*, *Pravda*, *Jury*, *Ljubav*, *Putokazi stoje na mjestu*, *Basna*), nastalih između 1955. i 1974. godine.¹

Ogledalo: studija dječjeg karaktera

Prvi film iz ciklusa, *Ogledalo*, snimljen je 1955. Bio je to drugi film Ante Babaje, nakon dokumentarnog *Jedan dan na Rijeci* iz iste godine. Ta dva filma, koja tvore početak Babajina stvaralaštva, obilježena su s dva suprotna stila – realističnim dokumentarnim i onim fiktivnim, prika-

zanim u *Ogledalu* koji, prema riječima Ive Škrabala, već "svjedoči o Babajinoj sklonosti stiliziranom iskazu" (Škrabalo, 2006: 136).

Ogledalo je priča o šegrtu koji gradom šeće noseći veliko ogledalo pod rukom. Dok hoda gradom, ono privlači pozornost brojne djece koja zapanjeno promatraju odraz svijeta u ogledalu. Međutim, nakon određenog razdoblja fasciniranosti jedan od dječaka zatraži od šegrta da razbije ogledalo kako bi dokazao svoju hrabrost. Ta se ideja odmah proširi među djecom i šegrt se ubrzo nađe pred velikom dvojbom, da bi se na kraju odlučio na razbijanje ogledala. Film je izvrsna studija dječjeg karaktera (zapažena dječja gluma) koja ističe neke od karakterističnosti njihovog karaktera – okrutnost, destruktivne porive, ali i slabosti (kroz lik šegrta) još neizgrađene osobnosti.

Zanimljiva je i sama uloga ogledala. U njemu djeca vide čitav svijet i njegovu ljepotu, a dvije žene (Nada Subotić i Vjeročka Žagar-Nardelli) koje sa strane promatraju dječju znatiželju to izravno i kažu opisujući šegrta: "Tako je malen, a nosi cijeli svijet", dok joj druga odgovara: "To je samo odraz, nije to pravi svijet". S tim u vezi ogledalo čini i jednu od fokalizacijskih točaka filma u onim dijelovima u kojem je svijet prikazan upravo iz njegove perspektive. Upravo takvo viđenje dopušta Babaji poigravanje s načinom snimanja, upotrebu kosih kadrove, perspektivu koja je okrenuta za 180 stupnjeva i dr. Velika je tu zasluga i Nikole Tanhofera koji je film snimio. U jednom trenutku zamjećuje se i metafilmski postupak i to kada djeca, koja u ogledalu vide starijeg čovjeka i njegovu unuku u šetnji parkom zamišljaju da gledaju film u kojem su navedeni likovi protagonisti, a prisutni su i svi ostali potrebni elementi (svjetlost, pokret i šegrt u ulozi svojevrsnog redatelja koji pomicanjem ogledala/kamere bira što će uhvatiti i prikazati u okviru svog kadra).

¹ Filmove *Putokazi stoje na mjestu* i *Basna* potpisnik ovih redaka nije uspio nabaviti tako da oni neće biti analizirani.



Ogledalo (1955)

No, ogledalo će na kraju biti razbijeno, a harmonija svijeta narušena dolaskom zla koje je personificirano kroz lik jednoga od dječaka i njegovu okrutnost koja će šegrtu navesti na uništavanje, čemu se on neće uspjeti oduprijeti. U krhotinama koje preostanu nakon pada zrcalit će se ostaci nekadašnjeg svijeta. Šegrt će ih pokupiti i nastaviti dalje s njima dok jedna od žena komentira situaciju riječima "djeca se svega zasite, sve odbace, kao i ljudi". Slične je tematike i polusatni francuski film Alberta Lamorissea *Crveni balon* iz 1956, na što je prvi upozorio Ante Peterlić (Peterlić i Pušek, 2002: 14), u kojem je balon simbol dječje nevinosti, razigranosti i mašte, ali ujedno i meta brojne djece koja će ga zbog njegove ljepote i posebnosti poželjeti uništiti.

Treba spomenuti i glazbu Nenada Kovačevića, koja ponekad, a naročito u trenutku napetosti i neizvjesnosti prije razbijanja ogledala podsjeća na onu Bernarda Hermanna iz Hitchcockovih filmova. Iako u temelju klasičnog narativnog stila već je ovaj film pokazatelj Babajine sklonosti eksperimentu, prema čemu će afinitet Babaja još izravni-je izraziti u nekim kasnijim kratkim igranim filmovima.

Početak satiričnog razdoblja

Trinaestominutni film *Nesporazum* snimljen je 1958. i njime je Babaja započeo svoje satirično razdoblje u kojem će, kao što je za satiru i karakteristično, podrugljivo i oštro osuđivati ljudske i društvene mane. Komentiranje ljudske gluposti i nepromišljenosti karakteristično je i za neke njegove kasnije filmove tako da *Nesporazum* ima brojne dodirne točke s idućim Babajinim kratkim igranim filmovima, a naročito s filmom *Jury* iz 1962. o čemu će kasnije još biti riječi. Filmom *Nesporazum* Babaja je ujedno otpočeo suradnju s kazališnim redateljem Božidarom Viočićem, s kojim će ostvariti značajnu suradnju (zajedno će, od kratkometražnih filmova, napraviti još i *Lakat (kao takav)*, *Jury*, *Ljubav* i *Putokazi stoje na mjestu*), a ujedno je to, prema riječima Ante Peterlića, "prvi Babajin esejistični film" (Peterlić i Pušek, 2002: 17).

Film započinje jednostavnom zabunom. Umjesto u mlinu, jedan okrugli mlinski kamen završi na izložbi suvremene umjetnosti dok nesuđeni eksponat greškom završava kod mlinara. Babaja će temu filma vješto najaviti već za vrijeme špice kada će gledatelju prikazati



Lakat (kao takav) (1959)

obrnuto napisani naslov filma. Dakle, umjesto "nesporazum" dobivamo "muzaropsen" i time je naznačena zamjena koja će nešto kasnije tvoriti zaplet filma. Babaja će u filmu prvenstveno ismijavati nekritičko sagledavanje novih stvari u umjetnosti i bezrezervno prihvaćanje istih. Snobovska publika brzo će prihvatiti objašnjena stručnjaka koji će je uvjeriti u važnost i jedinstvenost tog djela do te mjere da će početna fasciniranost i zaljubljenost mlinskim kamenom eskalirati nastajanjem umjetničkog pravca tako da će se uskoro sve početi promatrati kroz formu okruglog kamena.

Divljenje tako jednostavnom eksponatu prikazano je kroz niz komičnih situacija: publika kamen detaljno proučava, mjeri i fotografira. S obzirom da se u filmu ne govori, glazba, za koju je zaslužan Bogdan Gagić, vješto imitira uobičajene zvukove poput smijeha, pokreta ruku ili udaranja pečata, a spretno su u temu ubačene i neke poznate melodije, poput one iz Verdijeve *Arije*. Glumci svojim grotesknim izrazima lica uspješno dočaravaju pomaknutost cjelokupne situacije, a tome često pridonosi i kamera tada 32-godišnjeg Tomislava Pintera.

U kontekstu samog okruglog mlinskog kamena, koji je pokretač radnje filma, zanimljiva je i detaljna posvećenost samoj kružnici. Osim ključnog kamena, koji je u svom središtu probušen tako da vrlo često okvir kadra zapravo tvori kružnica (kada je npr. publika snimana kroz navedenu rupu) treba spomenuti i manijakalno kružno obilaženje ljudi oko tog eksponata, snimanih iz ptičje perspektive tako da opet forma kružnice dolazi do izražaja. I na kraju, brojni su i kružni pokreti kamere. Naročito je to uočljivo na samom kraju filma kada dolazi do raspleta, odnosno vraćanja stvari na svoje mjesto. Mlinar uzima svoj kamen i postavlja originalni eksponat. Vidimo da se radi o malom kipu čovjeka koji se izruguje. Kamera ga snima, a u njegovoj pozadini su ljudi koji još uvijek stoje u krugu, no sada vidno razočarani. Kamera tada izoštrava eksponat (ljudi ostaju van fokusa) i počinje svoje kruženje oko njega, s publikom u pozadini. Kruženje postaje sve brže, dojmimo da se taj kip čovjeka izruguje cijeloj publici, a s vremenom je kruženje toliko brzo da lica ljudi više ni ne raspoznavamo. Tada se kamera zaustavlja i film završava. Jedan običan kip ismijao je ljudsku glupost.



Lakat (kao takav) (1959)

Sve bliže cjelovečernjem filmu

Iduće godine, 1959. Babaja snima film *Lakat (kao takav)* u kojem po prvi puta upotrebljava tehniku visokog ključa (prema engl. *high key*). Takva tehnika omogućava da "kadar djeluje izrazito svjetlo (sjena praktički nema), a tamniji se tonovi tek naziru (...) koristi se u prizorima izrazitih stilizacijskih obilježja, kao što su scene snova, sjećanja, nečeg nadrealnog" (Peterlić, 1990: 686), a zanimljivo je da se ta tehnika koristi i u klasicima kao što su *Osam i pol* (1963) Federica Fellinija i *Prošle godine u Marienbadu* (1961) Alaina Resnaisa.

Lakat (kao takav) je satirična priča o laktarenju koje oportunistima osigurava uspon na društvenoj ljestvici. Film započinje natpisom "Lica u ovom filmu su izmišljena, ali nije izmišljena ispraznost postignuta mjesto uspjeha i sreće", a zatim je u prvoj sceni prikazano odrastanja dvaju dječaka koji će uskoro postati ljuti suparnici, čime se daje naznaka budućeg sadržaja filma – jedan od njih će biti sposoban laktaroš, što će mu omogućiti rapidno napredovanje u društvu, dok će drugi, zbog svoje nenametljivosti i lošeg laktarenja biti neuspješan. Međutim, nakon što uspješno položi školu za laktarenje poći će mu

za rukom poraziti svog suparnika kojeg će na *slapstick* način izbaciti iz njegova ureda.

Jednako kao i kod prethodnog *Nesporazuma* i u *Laktu* se ljudski govor u potpunosti izbjegava tako da glazba, ovaj puta Miljenka Prohaske, opet igra važnu ulogu. Ona također opisuje pokrete lica i tijela glumaca (u glavnim su ulogama Boris Festini i Janez Čuk), što uz njihovu pojačanu ekspresivnost i karikiranost na trenutke dovodi do groteske, dok ritmična montaža Borisa Tešije naglašava suprotnosti između dvaju protagonista.

Uz spomenutu tehniku visokog ključa, koja je od filma napravila izrazito stilizirano djelo, snimatelja Hrvoja Sarića treba istaknuti i zbog kompozicije kadra, ponekad *iščašene*, u skladu s pričom. Izraziti kontrasti između glumaca i potpuno bijele pozadine stvorili su od ljudi siluete koje kao da obitavaju u nekom drugom svijetu, bez boja i sjena. Istom će se tehnikom Babaja poslužiti i u svom cjelovečernjem prvijencu, filmu napravljenom prema bajci Hansa Christiana Andersena, *Carevo novo ruho* iz 1961. U toj političkoj alegoriji i stiliziranoj parodiji tadašnjeg vremena snimatelj je bio čuveni Oktavijan Miletić kojemu je to bio prvi igrani film u boji koji je snimio.

Relativnost pravde

Najuspjeliji kratki igrani film Ante Babaje zasigurno je *Pravda* iz 1962, napravljen prema priči cijenjenog Vladana Desnice. *Pravda* je crnohumorna satira čiji se zaplet stvara u trenutku kada glavni lik (Boris Festini) na jednom malom gradskom trgu nailazi na muškarca koji tuče ženu. Iako isprva želi reagirati na način da obrani ženu od nasilnika, promišljanje o samoj relativnosti situacije, koja možda nije i onakva kakvom se čini sprečava ga u intervenciji. U međuvremenu, dolazi do izmjenjivanja brojnih protagonista koji svi, jedan po jedan, sudjeluju u sve većoj uličnoj tučnjavi iz koje postaje teško razabrati povod tučnjavi i tko ju je započeo. Na kraju se, dolaskom policije, svi protagonisti razbježe, dok jedino glavni lik, kažnjen zbog nepočinjenog nedjela završava u rukama zakona.

Iako tematizira brutalnu uličnu tučnjavu, Babajin je film napravljen u stilu američke nijeme komedije, burleske ili *slapsticka*. To ga bitno razlikuje od Desničnog predloška koji je bio realističniji i posjedovao izraženiju crtu filozofičnosti, što je i sam Babaja potvrdio: "ona (priča, op.a.) je napisana realistično. I da je tako snimano, to se ne bi dalo gledati. To su udarci do krajnjih granica, brutalnost (...) Kad se to čita, to je drugo. I radi olakšanja svega toga išao sam na jednu burlesku, na *slapstick*. A time na to daješ ideje kroz radnju, kroz tučnjavu, a da je to na granici smiješnog" (Peterlić i Pušek, 2002: 158).

Kaotične situacije razularenih kretnji protagonista, vrlo brz tempo radnje i opća zbrka dovode do grotesknosti cjelokupne situacije. No, ono što je za ovaj film jednako značajno su i zanimljiva filmska sredstva koja Babaja upotrebljava. Radi se prvenstveno o usporenom i ubrzanom pokretu, a potomji je "ostvaren na neuobičajen način – ne usporevanjem rada kamere, nego ritmički pravilnim izbacivanjem sličica snimki koje su ostvarene uobičajenom, "normalnom" brzinom rada kamere" (Peterlić i Pušek, 2002: 19). Ritmičnost odlikuje i vješta montaža Borisa Tešije dobro uklopljena s glazbenim improvizacijama Zagrebačkog džez-kvarteta, a cjelokupnom vizualnom dojamu filma značajno pridonosi i kamera Tomislava Pintera. Uspješno je prikazana i podsvijest te dvojnog glavnog lika koji u nekoliko navrata izlazi iz vlastitog tijela, kada njegov fiktivni dvojnjak dijeli pravdu među sukobljenima. Iako film odlikuje smještanje radnje u realan prostor gradskog trga, Babaja je i u njemu još blizak stilizaciji, ovaj put ostvarenom na nešto drugačiji način nego kod prethodnih filmova.

Poigravanje s kompilacijskim filmom

Iste godine kada i *Pravda*, nastao je Babajin trinaestominutni film *Jury*, realiziran metodom kompilacijskog filma. Takav je film stvoren pretežno od snimki koje su imale drugu namjenu, a prema Filmskoj enciklopediji većinom pripada rodu dokumentarnog filma, a krajnje iznimno kratkog igranog filma. Međutim, unatoč tome što *Jury* sadrži brojne dokumentarne snimke, a posjeduje i neke karakteristike eksperimentalnog, može se reći da se, s obzirom na brojnost glumaca i na jasno definiranu fabulu, ipak radi o kratkom igranom filmu.

Priča filma prati šest članova žirija čije je vijećanje paralelno prikazano s brojnim dokumentarnim kadrovima raznih natjecanja (između ostalih prikazana su natjecanja u ženskoj ljepoti, dizanju utega, izložbe pasa itd). Ova Babajina satira izravno korespondira s nekim njegovim prijašnjim filmovima, a najočitije s *Nesporazumom* (iz kojeg su neki kadrovi izravno ubačeni u *Jury*). Jednako kao i *Nesporazum*, *Jury* je kritika ljudske gluposti i opsjednutosti površnim i ispraznim, što ovaj film čini i danas iznimno aktualnim. Bez previše metafora, Babaja ponovno vrlo izravno ismijava suvremenu umjetnost (npr. u kadrovima kada mišićavi mladić bojom namaže vlastita prsa i zatim to otisne na slikarsko platno, što izaziva apsolutno oduševljenje jedne od članica žirija ili kada u krupnom planu vidimo kist koji u stilu Jacksona Pollocka baca boju na slikarsko platno, a kada se kadar proširi vidimo da to nije bio kist već magarac koji svojim repom stvara "umjetnost").

Spomenuta natjecanja i njihove sudionike Babaja uspoređuje s pripadnicima životinjskog svijeta, tako da nakon kadrova manekenki slijede oni s kravama i pudlicama, nakon prikaza dizača utega ugledat ćemo ovna, a suvremena rock-grupa uspoređena je s majmunima koji sviraju bubnjeve. Ni potkupljivi i korumpirani članovi žirija nisu pošteđeni, tako da će se za vrijeme monologa jedne članice umjesto ljudskog glasa čuti kokodakanje, a pokreti će njezine ruke oponašati zobjanje kokoši. Oštre kritike ljudske samodopadnosti do vrhunca će doći na samom kraju filma kada će žiri sam sebi dodijeliti pehare i lente s natpisom *Miss Jury*, čime će podići spomenik vlastitoj taštini.

Glazba Anđelka Klobučara na samom je početku razigrana i svečana, čime podsjeća na svojevrsan mimohod. Međutim, nakon nekoliko minuta, kada žiri počne s odlučivanjem, tempo postaje sporiji, stvara se osjećaj oz-

biljnosti, a s vremenom će glazba biti obilježena gotovo morbidnim tonovima te će je u desetoj minuti filma u potpunosti nestati (pred kraj filma, kada si žiri bude do-djeljivao priznanja, opet ćemo je čuti).

Posveta ljubavi

Posljednji od analiziranih filmova iz ovog ciklusa je desetominutni film *Ljubav*, nastao 1963. Zaplet započinje kada bog ljubavi Amor napusti svoje mjesto sa spomenika u gradskom parku i počinje lutati gradom pri čemu brojne muškarce i žene pogađa svojim ljubavnim strelicama te na taj način izaziva zbrku i pomutnju među građanima. Babaja ponovno koristi ubrzani pokret za stvaranje komičnih situacija, ali je u ovom djelu uočljiva i značajnija upotreba usporenog pokreta, koja pridonosi usporenom i umirujućem karakteru cijeloga filma. Ta dva izražajna stilska sredstva stvaraju zanimljiv kontrast između humorističnog i romantično-melankoličnog ugođaja filma. Tome značajno pridonosi i glazbena podloga (ponovno Klobučar koji će i nakon ovog filma ostati Babajin dragocjeni suradnik) koja se sastoji od nekoliko glazbenih tema. U prvoj, kojom film započinje, tema je polaganog tempa, bez naglog pojačavanja ili stišavanja tonova te podsjeća na dječju uspavanku. Zatim nastupa razigranost glazbenog izraza u trenucima dok Amor šeće gradom koja se izmjenjuje s meditativnim tonovima kod prikazivanja zaljubljenih. Kod svađe među protagonistima dolazi do ritmičnog ponavljanja glazbenih motiva što pripomaže ismijavanju likova.

Može se zaključiti da je *Ljubav*, uz prethodnu *Pravdu*, Babajin film koji se, što zbog glazbe, filmskih izražajnih sredstava, ali i sadržajno-tematskih motiva, najviše približava poetici kratkog animiranog filma, ali i filmovima Jacquesa Tatija, koji je također izgradio lik dopadljivog i

zanimljivog karaktera. Međutim, uočava se i sličnost s prvim Babajinim kratkim igranim filmom *Ogledalo*. Naime, jednako kao i u tom filmu i ovdje je jedan od protagonista personifikacija mržnje te želi ubiti Amora koji pak predstavlja puku suprotnost. No, za razliku od *Ogledala* gdje je negativac svojim manipulativnim moćima uspio narušiti sklad i ljepotu jednog ogledala i svijeta koji se u njemu zrcalio, ovome iz *Ljubavi* to neće uspjeti te će i on postati "žrtvom" Amorovih strelica. Film stoga ostavlja dojam djela iznimno ugodnog karaktera, a onirički kadrovi snimatelja Mirka Heskya u kojima zaljubljeni šeću Zrinjcem pridonose cjelokupnoj pozitivnoj atmosferi filma.

Kroz šest analiziranih filmova vidljive su brojne zajedničke točke Babajinih kratkih igranih filmova. Ismijavanje površnosti, kritičko sagledavanje ljudske nepromišljenosti, satira, stilizacija i sklonost eksperimentu karakteristike su Babajina stvaralaštva u njegovim formativnim umjetničkim godinama (naročito za vrijeme suradnje s Božidarom Viočićem). Izuzev *Ogledala*, svi analizirani filmovi su bez riječi te slične duljine trajanja (između 10-15 minuta). Sklonosti koje je Babaja pokazao u nekima od njih (poput adaptacije književnih djela) razvijat će i kasnije (na vrhuncu svog stvaralaštva adaptirat će djela Slavka Kolara i Slobodana Novaka), nikad ne napustivši visoke umjetničke kriterije.

Okruživši se vrhunskim suradnicima (naročito na snimateljskom i glazbenom planu) Babaja je stvorio iznimno značajan i zanimljiv kratkometražni igranofilmski opus, koji mu je poslužio i kao područje isprobavanja različitih postupaka koje će do vrhunca dovesti u svojim dugometražnim igranim ostvarenjima, klasičnim djelima hrvatskoga filmskog modernizma.

Literatura

Peterlić, Ante (ur.), 1986. i 1990, *Filmska enciklopedija*, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža

Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Solar, Milivoj, 2007, *Književni leksikon*, Zagreb: Matica hrvatska

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Škrabalo, Ivo, 2006, *Dvanaest filmskih portreta*, Zagreb: VBZ