

Damir Radić

Filmovi Ante Babaje

Sam Ante Babaja kao ključni film svog opusa ističe *Tijela* iz 1965. godine (v. intervju). Posve opravdano jer nakon tog jedanaestminutnog eksperimentalnog dokumentarca ništa više u njegovu načinu filmovanja neće biti isto. Ako se apstrahiraju namjenski dokumentarni filmovi, kojih se sam Babaja uostalom odriče, ili bar prema njima osjeća nepremostivu distancu, svi njegovi filmovi do *Tijela*, s izuzetkom *Ogledala* (1955.), igralačke su stilizirane satire »o našim naravima«, tj. o čovjeku i društvu s kojim se suođnosi, odnosno svijetu koji nastanjuje. Od *Tijela* slijedi prijelaz u realističko-naturalističko-dokumentarističko oblikovanje, zaigranost i lepršavost smjenjuje oporost i izravna egzistencijalna tjeskoba. Ono što povezuje dvije faze Babajina djelovanja, dvije različite i oprečne poetike, jest stalno prisutna društvena kritičnost i jedan esencijalni pesimizam u pogledu ljudi i njihove prirode. Povezuje ih i stalna Babajina težnja za ispitivanjem oblikovnih mogućnosti filma, napose sklonost profinjenom vizualnom stilu.

Prvi filmovi (1955.-1958.)

Babaja je debitirao filmom *Jedan dan na Rijeci* (1955.), koji se u svim povijesnim pregledima i natuknicama bez ikakva odmaka naziva dokumentarnim ostvarenjem. No zapravo se radi o »glumljenom« dokumentarcu, *de facto* igranom filmu koji se »pravi«, »glumi« da je dokumentarac. Scenarij, čiji su potpisnici Babaja i Drago Gervais, smjesa je poučavanja, patriotske propagande (tobožnjeg američkog turista, kojeg glumi Zlatko Madunić, narator upozorava da je »sve to /Rijeka i Istra, op. D. R./ naše, svidalo se nekom ili ne«) i neobveznih šaljivih tonova, a priča filma, koja, kako naslov sugerira, prati jedan karakterističan dan u Rijeci, uokvirena je likovima mladića (i njegove djevojke) iz Volovskog, koji odlazi na posao u Rijeku i navečer se vraća kući (čime film zapravo počinje i svršava u tom mjestu u neposrednoj blizini Opatije, a ne u samoj Rijeci), te jednom »prijateljicom noći« koja se ujutro vraća kući, a navečer opet odlazi »na posao«. Na stranu pseudodokumentarizam i falsificiranje riječke zbilje o kojem govori sam autor (v. intervju), *Jedan dan na Rijeci* svjedoči kako je Babaja, asistirajući Belanu i Goliću te gledajući na djelu Beckera i druge francuske filmske majstore onog vremena, dobro ispekao zanat. Laka režijska ruka i brz ritam, zajedno sa zanimljivošću predočenih zbivanja i spomenutim neobveznim dijelom naratorova teksta, film čine tečnim i djelomično šarmantnim, a neki motivi upućuju na Babajine sklonosti koje će kasnije u čišćem obli-

ku doći do izražaja: društveno-političku provokativnost (lik prostitutke, posve nepodoban u ondašnjem ideološkom okružju) i erotičnost (dvoje mladih zaljubljenika, pri čemu on pokušajem ulaska u njezin stan nakon izmijenjenog poljupca pokazuje jasne seksualne intencije).

Kasnije iste godine Babaja je, nominalno prema scenariju Vjekoslava Kaleba, a zapravo njegovoj izmijenjenoj verziji koja je djelo nepotpisanog Ranka Marinkovića (buduće povjesničare valja upozoriti da kod Babajinih filmova, a vjerojatno je takav slučaj i s filmovima nekih drugih autora, potpisi na špici filmova ponekad ne odgovaraju stvarnom stanju stvari), snimio svoj prvi, i formalno igrani film, *Ogledalo*. Ovdje su već na djelu konture prepoznatljiva autora, kakav se formirao u godinama što su uslijedile. Radnja je smještena u dječji svijet, koji se u bitnom ne razlikuje od onog odraslih (moglo bi se govoriti i o deidealizaciji »nevine dječice«), pa ga također obilježavaju pakost i sklonost destruktiji (u filmu se otprilike kaže: »Odakle ta pakost: razbijati stvari /ogledalo u konkretnom slučaju, op. D. R./ koje su trajnije od naših raspoloženja«). Za objekt destruktije nije naravno slučajno izabrano ogledalo (višestruko simbolični potencijal, a u filmu ima izrazito pozitivne konotacije), predmet koji savršeno liježe u Babaji dragu alegorijsku konstrukciju, što je ovom (ranom) prilikom realizirana u naivno angažiranom, poučljivom tonu, ali i sa sjajnim osjećajem za vizualizaciju (fascinantna fotografija Nikole Tanhofer).

Za razliku od *Jednog dana na Rijeci*, koji je naišao na odličan prijem, znatno osobniji projekt *Ogledalo* bio je izložen kritikama pa je Babaja godinu dana pauzirao, a onda se vratio namjenskim filmovima (*Brod*, 1957.; *Pozdravi s Jadrana*, 1958.) koji imponiraju vizualnom izvedbom, ali se u cjelini ne izdižu iznad ondašnjeg osrednjeg prosjeka takvih ostvarenja (*Pozdravi s Jadrana*, neuobičajeno snimljeni u boji, pokušaj su nekonvencionalnijeg pristupa, ali se on nasukao na cenzurskim ograničenjima; v. intervju). Iste godine kad je snimio *Pozdrave s Jadrana*, Babaja filmom *Nesporazum*, s temom umjetničko-kulturnjačkog snobizma, započinje plodnu suradnju s Božidarom Violićem, koja je obilježila prvu autorSKU fazu njegova djelovanja.

Igralačka satira (1958.-1964.)

Violić je kao (su)scenarist i povremeni asistent režije Babajin kritički odnos spram ljudske prirode i društva, iskazan u *Ogledalu*, garnirao lepršavom duhovitošću i satiričnošću, koju su pratila odgovarajuća Babajina režijska rješenja (daka-



Pravda (1962.)

ko, podjelu na Violaća scenarista i Babaju režisera ne treba shvatiti strogo i mehanički; podrazumijeva se Babajino scenarističko učešće i autorska supervizija). Najpoznatiji film iz tog razdoblja je *Lakat (kao takav)* iz 1959., koji na alegorijski način obrađuje fenomen društvene pojave zvane laktarenje i pokazuje da je ono zapravo elementaran društveni odnos te da se svaka mogućnost društvene afirmacije može ostvariti samo njegovom agresivnom primjenom. Nije bilo teško pogoditi da film cilja na aktualno društveno stanje ondašnje Jugoslavije, odnosno Hrvatske, pa ga je stigla zabrana prikazivanja na međunarodnim festivalima (v. intervju).

U *Laktu* se prvi put javlja paradigma kasnijeg reprezentativnog Babajina (anti)junaka, izdvojenog pojedinca — gubitnika (ovdje ga odlično glumi Boris Festini, koji je imao istaknute uloge u još nekoliko Babajinih kratkometražnih filmova tog razdoblja). Razlika je u tome što će junak *Lakta* svladati pravila igre i pobijediti u njoj, za što početno slični protagonisti kasnijih Babajinih filmova, zgroženi mediokritetsko-poltronskim i često primitivnim okruženjem, uglavnom neće biti ni najmanje zainteresirani, ostajući u svojoj »sjajnoj izolaciji« (najjasnije u *Mirisima*, *zlatu i tamjanu*, *Izgnubljenom zavičaju* i *Kamenitim vratima*). Oblikovno, *Lakat* je donio jedan od najradikalnijih Babajinih eksperimenata: fotografiju visokog ključa (snimatelj Hrvoje Sarić) koja u paru s reduciranom scenografijom tvori sjajan dizajnerski kontekst alegorijskoj sadržini filma. Eksperiment je tim vredniji što je takav postupak u svjetskim razmjerima bio i ostao rijedak, a Babaja, po svemu sudeći, nije imao izravni uzor na

koji se mogao osloniti (najpoznatiji *high-key* filmovi tog vremena, poput *Prošle godine u Marienbadu* i *Osam i pol*, nastali su nekoliko godina kasnije).

Drugi izuzetno zanimljiv film iz ove faze je *Pravda* (1962.), radena prema priči Vladana Desnice. Apсурdnost nasilja i relativnost pravde njezina je tema, no važniji je postupak kojim je ideja izložena. Izrezivanjem sličica iz kadra i mijenjanjem brzine filma u kameri dobivena je briljantna stilizacija nasilja (a gotovo čitav film se sastoji isključivo od prizora žestokih tuča), koja nasilničku brutalnost prevodi u čudno duhovite, funkcionalno mehanički koreografirane situacije gotovo na granici larpurlartističkog ispitivanja filmskog medija, što se doima kao svojevrsna preteča stilski virtuoznog crnohumornog horora *Evil Dead 2* Sama Raimija, nastalog dvadesetpet godina poslije. S tim da se ne smije zaboraviti da Babajine namjere, u ovom, kao ni u bilo kojem drugom njegovu filmu, za razliku od Raimijevih, nipošto nisu bile larpurlartističke.

Na svoj je način značajan *Jury* (1962.), satira na kojekakve izbore, s okosnicom u natjecanju za miss. Riječ je o filmu izrazito modernističke strukture u kojem nema pregledne fabularne linije niti jasno izložene ideje, nego se nudi vatrometna smjesa motiva i vizualnih senzacija. Posebno valja istaknuti i rijetko spominjani film *Ljubav* (1963.), svojevrsni (izuzetno dinamični) slapstick s fantazijskim elementima (lik Amora s krilcima, lukom i ljubavnim strelicama), a, kako se iz naslova može zaključiti, na temu ljubavnih čuvstava. Narkrcana raznovrsnim motivima, lake režijske ruke, izuzetno

lepršava, iskričava i duhovita, kao i svi Babajini filmovi vizualno raskošna, lišena izrazitih poručujućih potreba, *Ljubav* je zapravo skriveni biser Babajina kratkometražnog opusa.

U međuvremenu, Babaja je zabilježio i cjelovečernji debi prilagodnom glasovite bajke Hansa Christiana Andersena *Carevo novo ruho*. Naslanjajući se na uspjelo snimateljsko iskustvo *Lakta*, Babaja je ponovo primijenio fotografiju visokog ključa (snimatelj je bio Oktavijan Miletić), no ovaj put u boji, čime su do punog izražaja došli koloristički bogati kostimi Jagode Buić. Radikalno minimalistička scenografija smještena u prazan bijeli prostor bez sjena, kojeg oživljuju i dinamiziraju kostimi i kompozicijski naglašeno kadriranje s puno krupnih planova i detalja, sve to zajedno, upotpunjeno tradicionalno teatralnom glumom »zagrebačke glumačke škole«, koja se vrlo dobro uklapa u takav stiliziran kontekst (najekspresivniji i najdojmljiviji rolu dao je Antun Nalis u ulozi kapetana), čini fascinantnu visokoartificijelnu tvorevinu, čiji su dizajnerski dometi do danas ostali nedosegnuti u hrvatskom filmu, gdje je uostalom pojam dizajnerskog koncepta nešto poput španskog sela.

Na žalost, ni u vrijeme premijere, ni danas (npr. povodom nedavnog prikazivanja na HTV-u Nenad Polimac je u *Nacionalovom* TV-vodiču objavio negativnu recenziju filma), *Carevo novo ruho* nije prepoznato kao izuzetno ostvarenje, nego je lakonski otpisivano kao tehnički doduše zanimljivo, ali monotono, dramaturški nategnuto (film je naime iz prvotno zamišljenog kratkometražnog odnosno srednjemetražnog prerađen u dugometražni, no nikakvi šavovi koji bi na to upućivali nisu vidljivi) djelatno neujednačenih glumačkih stilova (ovo je doista smiješna primjedba jer individualni glumački izraz je primjereno prilagođen zahtjevima pojedinih karaktera), a Ivo Škrabalo ga je u svojoj *Povijesti hrvatske kinematografije* čak optužio za značajan udio (veliki troškovi, slab komercijalni odjek) u gašenju Zora filma, kuće koja ga je proizvela. Mimo ovih neprimjerenih prigovora, jedini problem filma je u nepotrebnosti, za Babaju karakterističnoj, poručujućoj eksplicitnosti, koja se javlja pri kraju filma. *Carevo novo ruho* je dakako politička alegorija koja je itekako ciljala na tadašnje političke prilike i komunističke moćnike, možda i na samog Tita (svi su se, od autora filma do političara, naravno pravili da film nema nikakve veze s ondašnjom jugoslavenskom političkom stvarnošću; v. intervju), i njezina je poruka sasvim jasna. Međutim kroz lik lude (Vanja Drach), koja jedina ima hrabrosti obznaniti da nikakvo čarobno lijepo ruho ne postoji i da je car gol, Babaja će u jednom trenutku osjetiti potrebu da svoju poruku i angažman dodatno potcrta. Tako će luda, prije pogubljenja, patetično izreći da nju mogu ubiti, ali ne i istinu. Inače u liku lude Babaja prvi put dolazi do čistog oblika svog temeljnog (anti)junaka — pojedinca izoliranog u glupavom odnosno prijetvornom mediokritetskom okružju, čija je nužna sudbina gubitništvo. Ako se traga za autorskom dosljednošću, onda se u likovima dviju žena, seksualno raskošnije i vulgarnije »pučanke« Vergilije (Ana Karić), i kultiviranije i erotski profinjnije carice, i njihovim odnosima s ljubavnicima, može vidjeti početak neprekinute niti Babajina erotskog interesa.

Tijelo, Kabina i Plaža, ili dokumentarno-eksperimentalni prijelaz prema realizmu/naturalizmu/dokumentarizmu (1965.-1966.)

Poput Kristlova *Don Kihota* i Pansinijeva *Dvorišta*, *Tijelo* (1965.) je od onih osebnih hrvatskih filmskih dragulja, film koji magijom svojih slika djeluje na recipijenta na takav način da svaku analizu i težnju za konkretnom spoznajom smisla djela čini suvišnim. Kao npr. Kubrickova *2001. Odišje u svemiru*, *Tijelo* slabo dotiče površinski razumni sloj, nego intenzivno potiče duboka instinktivna područja bića, izazivajući uzbudljivu reakciju afirmativno kaotične smjese instinktivno-emocionalnog i duhovnog. Babaja film, zasnovan na crtici Tomislava Ladana iz koje izniknuo Ladano i Babajin scenarij (dok je fascinantna vizualna izvedba djelo Tomislava Pintera), otvara šokantnim negativ-kadrom čovjekove lubanje, iza kojeg slijede prizori ljudi u raznim situacijama (kupanje na bazenu, leševi u mrtvačnici, erotski seksualni odnos, rađanje, skidanje gipsa kojim je čitav gornji dio tijela bio obložen), koji upućuju na esencijalnu ljudsku tjelesnost pokazujući njezine raznovrsne funkcionalne potencijale, ali i estetske varijante.

Kompozicija filma, koja ne slijedi šablonu od rađanja do smrti, nego je zasnovana na kombinaciji diskontinuiteta i kontinuiteta (na kronološki diskontinuiran slijed — ljudi na bazenu, mrtvačnica — nastavlja se kontinuiran niz — ljubavni seksualni odnos, trudnoća, rađanje; da završnica ne bi izravno pripala mrtvima, leševima, oni se supstituiraju postarijim traumatološkim pacijentom, odnosno gipsom koji se skida s njegova tijela i baca na svojevršno smetlište), zajedno s ingenioznim vizualnim rješenjima (briljantno ubacivanje odstranjenih negativ-kadrova /osobito fascinantno u izravnim prizorima rađanja/, sjajna slikovna tekstura cijelog filma te mjestimično /u prizorima koji su se mogli aranzirati/ virtuozna uporaba kamere /osobito u savršenom prizoru seksualnog odnosa dvoje mladih, izrazito erotičnih ljubavnika po čijim lijepim tijelima kamera klizi i povremeno hvata krupne planove lica i detalje ruku i kose) i odličnom uporabom (klasične) glazbene podloge (stalni Babajin glazbeni suradnik Anđelko Klobučar) stvara iznimno kreativnu naturalističko-poetičnu strukturu visokih impresijskih potencijala.

Prodrijevši u novo poetičko područje, Babaja je nastavio s eksperimentima, koncentrirajući se na okolnu konkretnu zbilju. Vjerojatno pod utjecajem Pansinijevih (kao otorinolaringolog bio je Babajin savjetnik u dokumentarnom filmu *Čuješ li me* iz 1965.) i Gotovčevih istraživanja suodnosa filmskog medija i konkretne nepriredene stvarnosti, snimio je 1966. godine *Kabinu* i *Plažu*, filmove usredotočene na strogo određeni prostor i objekte promatranja, za koje je poželjno da sami po sebi iskažu intrigantne potencijale te tako reducirani autorski postupak dinamiziraju sadržajnom zanimljivošću. *Kabina* je paradigmatski primjerak strukturalističkog filma sa strogo određenim, minimalističkim konceptom. Skrivenom fiksiranom kamerom (Pinter) snimana je kabina za presvlačenja kupaća u jednom danu — od jutra do večeri. Pri tom se sam filmski postupak dinamizira promjenom planova snimanja (iz polutotala se ide u srednje i zoomiranjem u bliže planove), a sadržaj kreiraju kupaći koji ulaze i

izlaze iz kabine, ili se zadržavaju u njezinoj blizini, u vidnom polju kamere. Dokumentaristički minimalizam potrcava se i sasvim decentnim učešćem glazbe (Klobučar), koja se svodi na kratke tonove i svojevrsnu imitaciju šumova. Babaja se očito nije zadovoljio provedbom samog koncepta kao smislom filma, nego je bio itekako zainteresiran za sadržajnu stranu, ljude (brojni muškarci, žene, djevojke i mladići te djeca) koji napućuju film. Tako izdvaja lik jedne mlade žene koja se više puta prevlači u različite kupaće kostime, te ona postaje svojevrsnom junakinjom *Kabine* (v. intervju).

Plaža je u odnosu na *Kabinu* daleko angažiraniji film i stoga mnogo karakterističniji za Babajin opus. Kamera (Pinter) snima morskou plažu prepunu turista, a središnji lik većeg dijela filma je mali magarac koji ima funkciju turističko-fotografskog rekvizita: po njemu se pentraju djeca i odrasli, a profesionalni fotograf ih snima i kasnije im prodaje fotografije. Mali magarac tužna pogleda po kojem se estetski i moralno krajnje neukusno navlače krupne žene i muškarci (uz njegovu konstrukciju dobro pristaju djeca, no ona ga pak navlače za uši) pravi je Babajin lik — izolirani drugačiji pojedinac kojeg tlači njegova primitivna okolina (pri čemu je naravno prisutna i konkretna kritika niskosti i beščutnosti isključivo materijalističko-utilitaristički usmjerenog turističkog poduzetništva). Dirljivo tužna sudbina malog magarca u Babajinom stilu dodatno je potrcana, no ovaj put (tužnom glazbom (Klobučar).

Čuješ li me (1965.)

Prije *Kabine* i *Plaže*, Babaja je realizirao svoj prvi i gotovo jedini klasični dokumentarac, *Čuješ li me*. Film tematizira praktičnu primjenu tad nove i revolucionarne verbotonalne metode Petra Guberine u radu s gluhojnim osobama. U središtu filma su djeca izrazito slikovitih fizionomija koje Babaja, uglavnom u krupnim planovima, prati prilikom terapije (odlična panoramska režijska rješenja međuodnosa terapeuta i malih pacijenata). Dominaciju krupnih i blizih planova neposredne terapije dosjetljivo razbija sekvencom u učionici, u kojoj se djeca igraju i odgovaraju na pitanja psihologinje. Granice samog prostora centra Suvag i terapije Babaja sjajno prelazi asocijativnom montažom velikog dojmovnog učinka — u trenutku kad se djeci postavljaju razna pitanja o snješku, on pravi rez iza kojeg slijede briljantno snimljeni (Tanhofer) prizori iste te djece koja se vani igraju u snijegu i prave snješka.

Filmu se može prigovoriti nekompaktnost s obzirom da se središnja dječja pozicija povremeno nepotrebno narušava prikazom odraslih i staraca koji također dolaze na terapiju, no s druge strane nedvojbeno je da postoji sadržajni kontinuitet. Jer djecu i odrasle u filmu ne povezuje samo istovrsna terapija u istom prostoru, nego i činjenica da su i odrasli birani po živopisnosti svojih fizionomija, a uz to Babaja je uvrštavanjem jedne simpatične tinejdžerke te zgodne mlade žene, koje odgovaraju na pitanja ljubavnog usmjerenja, potvrdio svoje erotske interese. Inače dodatni vizualni dinamizam Babaja je vrlo uspio postigao i snimanjem nekih osoba i skupine mladih žena u krupnim planovima, ali s leđa, čime je dobio i učinak kombiniranog objektivnog i subjektivnog plana.

Čuješ li me, kojeg obilježava i neizravan, možda i distanciran (naturalistički) pristup, no jasan angažman, ide u red najboljih Babajinih filmova, a svojim zanimanjem za djecu i anketnom metodom (iako nije riječ o anketnoj metodi u uobičajenom smislu, s obzirom da su pitanja i odgovori motivirani terapijskim zahtjevima) vjerojatno je utjecao na buduću poetiku Petra Krelje. Trinaest godina poslije Babaja je snimio i nastavak, *Čuješ li me sad* (1978.), u kojem likove djece, koje je individualno profilirao u prvom filmu, sad predstavlja kao mlade ljude, pokazujući što se s njima u međuvremenu dogodilo i kako žive. Također je riječ o vrlo dojmljivu uratku, u kojem je Babaja ponovo pokazao režijsku kreativnost (klasičnu anketnu metodu često zamjenjuje svojevrsnim igranofilmskim rješenjem, tj. »junacima« pitanja nerijetko ne dolaze iz offa, nego ih postavljaju njihovi kolege s posla ili prijatelji /sjajna je u svojoj autentičnoj neprirednosti sekvencu u nekom buffetu, gdje trenutnu i opću životnu situaciju jednog od protagonista saznajemo kroz njegov spontan razgovor s jednom djevojkom i mladićem/; ponovo u jednoj, vrlo atraktivno riješenoj, sekvenci koristi svojevrsnu asocijativnu montažu, kad razgovor s jednom od protagonista prekida rezom i zatim je prati dok prolazi kroz pothodnik na zagrebačkom Glavnom kolodvoru), ali i vrlo zorno, a da nijednog trenutka nije pribjegao eksplikaciji, prikazao egzistencijalno sivilo i zapravo besperspektivnost svojih (još tako mladih) protagonista.

Realizam/Naturalizam/Dokumentarizam (1967.-1980.) Breza (1967.)

Godina 1967. vrhunac je (dugometražne igrane) filmske kreativnosti na tlu bivše Jugoslavije. *Budjenje pacova* i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića, *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT-a* Dušana Makavejeva, *Jutro* Puriše Đorđevića (Srbija), *Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimice i *Breza* Ante Babaje (Hrvatska) te *Mali vojnici* Bate Čengića (Bosna i Hercegovina) čine biserni niz iznimnih filmova kojima se jugoslavenska kinematografija u tom trenutku predstavila kao iznimno potentna filmska sredina, čiji su dosezi u najmanju ruku bili uz bok onih čehoslovačke, poljske i mađarske kinematografije, tad »službeno« najzanimljivijih u Europi. *Breza* je dakle nastala u duhu vremena tzv. crnog filma (kod nas se, s obzirom na dominaciju srpskog filma, obično koristio naziv *crni talas*), modernistički intonirane realističko-naturalističko-dokumentarističke poetike koju su na ovim prostorima u dugometražnom igranom filmu sredinom šezdesetih promovirali Petrović (*Tri*) i Pavlović (*Povratak*), a začeo još Branko Bauer filmom *Tri Ane* (1960.). Babaja je, može se tako reći, već stekao potrebnu spremu kroz opisano kratkometražno iskustvo, no dodao je i jedan novi, etnografski element, na kojem će, zanimljivo, iste godine graditi i Mimica svoj *Kaja, ubit ću te!* i Petrović *Sakupljače perja*. Raširena je bila priča po kojoj je Babaja *Brezu* napravio izravno inspiriran *Sjenama zaboravljenih predaka* Sergeja Paradžanova, no ne samo da sam Babaja to negira (v. intervju), nego se takva »teza« nakon gledanja oba filma pokazuje posve promašenom: Babajin i Paradžanovljev film dijele samo isti etnografsko-seo-



Breza (1967.)

ski kontekst (koji *Breza* npr. dijeli i s bilo kojim drugim filmom etnografsko-seoskog usmjerenja pa ipak nikom nije palo na pamet da ju npr. usporedi s Dovženkovom *Zemljom*) i ništa više (*Breza* je narativno neusporedivo kompaktnija, a stilski i sadržajno naturalističnija, da se ne spominje da je razlika u općoj atmosferi dva filma podjednaka onoj koja *Brezu* dijeli od npr. Flahertyjeva etnografskog /aranžiranog/ dokumentarca *Nanook sa sjevera*). Stoviše, sklon sam zaključiti da je *Breza*, kad se sve zbroji i oduzme, bolji film od *Sjenki zaboravljenih predaka*, no (kulturno-politički) marketing od jednog je filma načinio senzaciju, a drugog do danas ostavio sasvim anonimnim u europskim i svjetskim razmjerima.

Na stranu usporedbe s Paradžanovom, *Breza* sama traži i zaslužuje punu pozornost. Film je oslonjen na Kolarovu istoimenu pripovijetku, a koristi i elemente druge njegove priče, *Ženidba Imbre Futača* (scenaristička adaptacija djela je Babaje, Violača i samog Kolar). Ambijentirana je u bijednu seosku sredinu (Zagorje), a naturalistički pristup pun izričaj dobiva kroz ultimativne prizore kiše, blata, mokre ledine, oskudnih interijera, oskudne odjeće, izrazito ogrubljenih ljudi. Kao kontrast postavlja se za tu sredinu odveć gracilna pa i pomalo eterična djevojka, odnosno mlada žena Janica (funkcionalna Manca Košir), koja je poetizirajući čimbenik cjeline, osnažen poetskim trenucima fotografije Tomislava

Pintera, što sugestivno ostvaruje osnovnu ugođajnu koncepciju filma — naturalizam mjestimično prošaran lirizmom.

Babaja se uglavnom zadovoljava psihološkim naznakama likova (to su svojevrsni krokiji jer se pouzdaje da će stilskom i glumačkom ekspresijom dati slutnju njihove cjelokupne psihe, što mu uglavnom i uspijeva), a dominantno se usredotočuje na zastrašujuće grub, beščutan društveni milje. No ni taj milje nije beziznimno takav: najistaknutija je iznimka lik Jože Svetog (vrlo dobri Fabijan Šovagović), koji je svojevrsni par Janici, no i među ostalima ima »mekših« likova, npr. lik Markova oca (odlični Stjepan Lektorić) ili jedne od žena iz kuće Labudanovih, koju igra uvijek pouzdana Hermina Pipinić. Takvo je izbjegavanje strogo crno-bijele podjele likova dakako prinos realizmu, osobito ako se ima u vidu da oštar kontrast Janice i Jože spram društvenog okruženja koji se pokazuje na jednoj strani, na drugoj zapravo ne postoji. Naime Janica se svojim suptilnim izgledom i iskrenom, tankočutnom emocionalnošću (ne skriva svoje ljubavne osjećaje prema prvo udvaraču, a onda mužu, lugu Marku Labudanu, što je posve neuobičajeno u tamošnjoj seoskoj sredini, ako njezini pripadnici bilo kakve rafiniranije osjećaje uopće skrivaju u sebi) doista izdvaja kao breza među bukvama, ali je nekim drugim značajkama toj sredini komplementarna; npr. poput bilo koje druge seoske djevojke ona će na seoskom proštenju, u vrijeme dok je još bila neudata, reći Joži Svetom



Breza (1967.)

da bi dala sve što ima samo kad bi ju lugar (Labudan) htio, tj. ispovjeda istu mediokritetsku sklonost patrijarhalnom mačo stereotipu. Također ni Joža Sveti nije besprijekoran lik, netko kojeg bi recipijent mogao prihvatiti bez ikakvih ograda; gledatelj ga voli kad se usprotivi šokantnom orgijanju prilikom Janičinih karmina, no njegov dogmatski puritanizam (kao neka religiozno pročišćena varijanta seoske konzervativnosti), bez obzira na to što je riječ o mentalno pomaknutoj osobi, ne djeluje najsimpatičnije. Prema tome Janica i Joža su istovremeno i nekritički proizvod svoje sredine i njezina opozicija.

Spomenuti princip psiholoških naznaka najjasniji je na liku Marka Labudana (funkcionalni Bata Živojinović). Riječ je o paradigmatom i reprezentativnom izdanku seoske sredine kojom se Babaja bavi — sirovoj muškarčini koja zahvaljujući mačo karakteristikama i prestižnom lugarskom poslu zauzima istaknuto mjesto u seoskoj zajednici, no koji svojim šepurenjem pored poštovanja izaziva naravno i zavist pa i neprijateljstvo (žestoko se emanira u sekvenci svadbe). Neki nagovještaji međutim sugeriraju da ispod dominantne sirovosti u njemu ima i humanijih sadržaja, sitnih zametaka neke osjetljivije senzibilnosti, no zahvaljujući načelu psihološkog naznačivanja, bez elaboriranja i produblivanja, psihički portret tog lika ostaje zamagljen. Upravo stoga se njegova ka-

tarza, kojom film završava, doima nekako pretjeranom i nedovoljno pripremljenom, osobito kad se daje u stilski izrazito povišenom tonalitету (Marko u praskozorje, odbacujući sjekiru kojom ju je u prvi mah htio posjeći, jecajući u suzama pada podno vitke bijele breze). Babaja točno kaže (v. intervju) da se Marka »lomilo«, postupno dovodilo do konačnog sloma, ali ta postupnost nije pridonijela osjetnijoj razradi njegova lika. No ključno je pitanje do kakve katarze takav čovjek, kakav je prikazan u filmu, uopće može doći i da li, ovo je vrlo važno, katarza takvog čovjeka gledatelju išta znači? To podsjeća na završnicu Fordovih *Tragača* ili Antonionijeve *Avanture*, gdje (anti)junaci također doživljavaju katarzu (kod Antonionija također u plaču): problem leži u nedignosti tih likova, odsustvu komunikacijsko-identifikacijsko-sućutne spona s recipijentima, ili kako je to jednostavno i točno rekao pokojni Vladimir Vuković za (anti)junaka Pavlovičeva filma *Kad budem mrtav i beo*: »što se mene, takav kakav je prikazan, uopće tiče taj Džimi Barka?« (ad lib).

Brezi se, kao i mnogim drugim Babajinim filmovima, može prigovoriti ekspliciranje onog što je samo po sebi jasno. Očigledno je naime da je Marko Labudan primitivan čovjek, kakva je i sredina koja ga je iznjedrila. No da gledatelji o tome ne bi nimalo dvojili, ako takvih ipak ima, Babaja je za svaki slučaj snimio, posve nepotrebnu, scenu u kojoj nadšumar,

Labudanov šef, u trenutku kad je ovaj izašao iz njegove kancelarije pošto je zatražio par dana dopusta da bi mogao biti barjaktar na svadbi, sam za sebe, a zapravo za gledatelje, zaključuje: »kakvi su to ljudi; prije par dana je pokopao ženu, a sad ide na svadbu« (ad lib).

Uz sugestivno kreiranu naturalističku atmosferu i kompletnu joj prirodne glumačke nastupe, velika vrlina *Breze* je u njezinoj razlomljenoj modernističkoj kompoziciji (film se do trenutka Janičine smrti i sprovoda odvija kronološki, a s malom pogrebnom povorkom počinju atraktivne retrospekcije — iz Markove, Jožine i neutralne perspektive). A uporaba čuvene brojalice doista je vrhunsko rješenje: njezina ponovljena verzija pri kraju filma na briljantan način rekapitulira čitav film i egzistencijalnu bijedu svijeta kojim se bavi te predstavlja možda najsavršeniju i najdojmljiviju sekvencu hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma uopće.

Mirisi, zlato i tamjan (1971.)

Nakon adaptacija kraćih prozih oblika, Babaja se ovim filmom prvi put prihvatio prilagodbe romana, i to, po standardnim mjerilima, vrlo nefilmičnog djela Slobodana Novaka, kojim dominiraju introspekcije glavnog lika Malog (svojevrsni Novakov alter ego; glumi ga Sven Lasta). On je rezigniran i ciničan sredovječni muškarac, bivši partizan, koji u otočnom gradiću ima izoliranu egzistenciju i zajedno sa suprugom Dragom (koja veći dio filma izbiva iz gradića; glumi ju Milka Podrug-Kokotović) brine o gotovo nepokretnoj starici Madoni (Ivona Petri, glas Nade Subotić), što ih neprestano tlači svojim staračkim potrebama i hirovima.

Introvertirani predložak Babaja je »ekstrovertirao« ekspresivnim vizualnim pristupom (s mnoštvom bližih planova i detalja; film je u crno-bijeloj tehnici snimio Janez Kališnik) te narativno-dramaturškom koncepcijom (scenaristi Babaja i Viočić) po kojoj se lik Malog gotovo neprestano vodi iz jednog u drugi (uvijek i verbalni) međuodnos: najčešće s Madonom, pa sa ženom iz susjedstva Erminijom (Nataša Nešović), s mladom štičenicom časnih sestara (Tanja Knezić), s doktorom, poštarom, svećenikom i naravno suprugom Dragom. U takvom izrazito dijaloškom filmu, ispunjenom i s ponešto (anti)junakova monologiziranja, uloga glumaca je velika. Sven Lasta u središnjoj roli odskače od ostatka ekipe svojim odveć teatralnim nastupom (koji više bode oči u monološkim partijama), no u cjelini korektno funkcionira. Daleko uspjelije, spontanije i prirodnije izvedbe, u skladu s naturalističkim kontekstom filma, pružili su odlična Nataša Nešović i vrlo dobra Milka Podrug-Kokotović, te u efektnoj epizodi mlada Tanja Knezić, no glumački primat uvjerljivo pripada ingenioznoj suizvedbi Ivone Petri (koja daje vizualnu interpretaciju) i nepotpisane Nade Subotić (koja je nasinhronizirala Petri). Takva nevjerojatna autentičnost i silno sugestivna izražajnost nikad prije ni poslije nije zabilježena na hrvatskom filmu, bar što se tiče ženskih uloga.

Mirisima, zlatom i tamjanima Babaja je nastavio prodor u prostor naturalizma, otišavši još dalje nego u *Brezi*, polučivši film koji kao da je rađen po kanonima tzv. estetike ružnoće. Već je *Breza* (a prije nje, u relativno blažem obliku, *Tijelo i Plaža*, te na drugačiji način *Lakat*, *Carevo novo ruho*, i

Pravda) zahvatila u grotesku (sekvenca karmina; prizor s jednogom purom koja nosi improviziranu protezu), no *Mirisi, zlato i tamjan* čista su rapsodija naturalizma i groteske (u najboljem smislu naravno), svojevrsna studija ljudskog duševnog i tjelesnog raspadanja. Scene kad Mali, prstom umotanim u gazu, čajem vlaži Madonin jezik, ili kad u maramicu zavijenim prstom čisti njezin nos, obe snimljene u detalju, suvereno mogu ući u svjetsku antologiju filmskog naturalizma i groteske.

U skladu s naturalističkom poetikom je i tretman erotskog, seksualnosti. U *Brezi* se sva erotičnost vezala uz Janičin lik (točnije lice; postoji samo jedan, vrlo kratak kadar u trajanju od jedne ili dvije sekunde, u kojem se prikazuju njene obnažene, pune i putene grudi), što znači da je imala profinjeno, gotovo eterično obilježje, dok je u *Mirisima* vrlo snižena i data kao neko seksualno koprcanje: prvo u prizoru kad Mali navlači suknju preko glave mladoj štičnici časnih sestara, ogolivši joj tako grudi, pa joj zatim skida gaće, da bi napoljetku bio posve nesposoban za seksualni odnos, a potom u sceni seksualnog općenja Malog i Drage (znakovito snimljenoj izvana, kroz prozor, čime se dodatno demonstrira naturalistička distanciranost), izvedenog u misionarskom položaju, čija je monotonost nadopunjena prikazom seksualnog čina kao teškog, napornog rada; no čak ni takav, nimalo komotan čin ne može biti izveden u miru i opuštenosti, nego Mali dlanom svoje ruke zatamljuje Dragino orgazmičko stenjanje, da ih u susjednoj sobi Madona ne bi čula.

Etnografska nit, začeta *Brezom*, nastavlja se i ovdje, u prizoru poput blagoslivljanja kuće za Sveta tri kralja ili podrezivanja kokoških krila. No *Mirisi* imaju i otvorene, nije pretjerano reći beskompromisne, političke žalce. Već sam lik bivšeg partizana, čija se egzistencija svela na mukotrpno rezignirano vegetiranje, govori dovoljno o prirodi društva u kojem se radnja zbiva, no da ne bi bilo nikakvih prijepora (jer egzistencijalno stanje Malog primarno ima univerzalni karakter, primarno svjedoči o ljudskom življenju, odnosno življenju izdvojenog senzibilnog pojedinca u bilo kojem društvenom i političkom sustavu), jasno se i konkretno govori o apsurdnostima socijalističkog društva (Mali i Draga brinu se o Madoni, no svejedno ne mogu naslijediti njezinu kuću jer je ona nacionalizirana, što međutim ne dokida njihovu obvezu da kao korisnici takve nacionalizirane kuće sasvim sami podmiruju troškove svih potrebnih komunalnih intervencija) te o iznevjerenim idealima ljevičara i komunističkoj otimačini (Madona često puta tokom filma zija kontra komunista koji su joj sve oduzeli odnosno nacionalizirali, kori Malog »koji je mogao biti svećenik, ali je otišao u šumu, postao boljševik«, dok Erminija kaže da je nekad bila komunist, ali sad joj takvo što više nikad ne bi palo na pamet). Po svojoj političkoj hrabrosti *Mirisi, zlato i tamjan* su uz Hadžićev *Lov na jelene* uvjerljivo najimpresivniji film cjelokupne hrvatske kinematografije.

Ni ovaj film Babaja na žalost nije lišio dodatnog objašnjavanja. Iz semantičke cjeline filma posve je jasno zašto Mali i Draga ustraju na naizgled apsurdnoj skrbi za Madonu, koja im nikakvu materijalnu korist ne može donijeti, a iscrpljuje njihove fizičke i psihičke snage: briga o Madoni, koliko god

u opisanom kontekstu bila ponižavajuća, koliko god unižavala njihovo dostojanstvo, jedini je smisao njihova postojanja, jedina čvrsta točka, jedini oslonac u upustošenom svijetu — svijetu uopće, svijetu kao takvom, ali i konkretnom svijetu jugoslavenskog (samoupravnog) socijalizma, napose njemu (po svom razobličavanju jugoslavenske socijalističke laži i prikazu »aktualnog trenutka samoupravnog socijalističkog društva« *Mirisi* teško da imaju premca u cjelokupnoj kinematografiji bivše Jugoslavije, čak kad se uzmu u obzir u tom smislu kvintesencijalni Pavlovićevi filmovi *Neprijatelj i Povratak*). Pa iako se motivacija Malog i Drage za skrb o Madoni (relativno) lako može iščitati iz samog filma (Babaja u tu lakoću nije bio nimalo siguran; v. intervju), film ipak završava njihovim dijalogom u kojem se dotična motivacija eksplicira, čime *Mirisi* dobivaju svoje jedino slabo mjesto.

Ispod taloga bespoštednog naturalizma, ispod grotesknosti koja može prizvati Becketta ipak se kriju mali prostori iskrene i tople emocionalnosti, patetično ali točno rečeno, male, dobrano načete, možda već i polurazrušene ali još nezauzete utvrde srca, koje vežu Malog i Dragu te njih dvoje i Madonu. Usprkos krajnjem pesimizmu Babaja pokazuje da poraz nije potpun, sve dok kako-tako opstojte temelji pozitivne emocionalnosti, dok ta »izraubana«, životom kao takvim te ideologijskim i birokratskim nasiljem unižena bića zadržava-

ju sposobnost voljenja. U tom smislu *Mirisi, zlato i tamjan* nisu samo radikalno naturalističko, groteskno ostvarenje predano estetici ružnoće, nego i plemenit i itekako dirljiv film.

Izgubljeni zavičaj (1980.)

Nakon devetogodišnjeg apstiniranja od dugog metra, Babaja je za novi cjelovečernji filmski projekt opet odlučio prilagoditi (autobiografski) roman Slobodana Novaka. Nakon plodne kratkometražne i dugometražne suradnje ispustio je Božidara Viočića iz scenarijskog tima te je prvi put bez njegova prinosa, ali uz učešće samog Novaka, prionuo tvorbi pisanog predloška za film. Jadrano kao u *Carevom novom ruhu* i *Brezi*, Babaja je proširio polazni predložak, kalemeći na *Izgubljeni zavičaj* drugu Novaku prozu, *Izvanbrodski dnevnik* (v. intervju). I dok je dodatna spisateljska tkanina u *Ruhu* i *Brezi* postala organskim dijelom narativnoga i psihološkog tkiva tih filmova (nikakvi šavovi nisu uočljivi), s *Izgubljenim zavičajem* nije takav slučaj. Film je naime vremenski i kompozicijski podijeljen u tri cjeline: dominantni, jezgreni njegov dio odvija se između dva svjetska rata, drugi dio, »podokvir«, događa se neposredno nakon Drugog svjetskog rata, a treći, okvirni dio, kojim film počinje i završava, smješten je u sadašnjost. Jezgra je temeljena na romanu *Izgublje-*



Kadar iz filma *Mirisi, zlato i tamjan* (1971.)

ni zavičaj, dok su podokvir i okvir filma uzeti iz *Izvanbrodskog dnevnika*. Po svojim svjetotvornim odlikama jezgra s jedne strane te podokvir i okvir s druge sasvim su različite cjeline. Svojim poručujućim tonom (u kojem se inzistira na potcrtavanju /anti/junakove otuđenosti i resigniranosti prožete cinizmom, te besmislenosti i svojevrsnoj grotesknosti i konkretnog društvenog /socijalističkog/ okruženja i egzistencije kao takve) okvir filma, čiji je protagonist sredovječni Mali (Zvonimir Crnko), u suprotnosti je sa spontanom, izrazito etnografsko-dokumentaristički obilježenim jezgrenim dijelom, kojem je u središtu Gospodar (nadzornik imanja bogate Kontese), a pored njega i Mali kao dječak na početku puberteta. Razlika se izrazito demonstrira i u glumi: dok je Crnko, poput Laste, izraziti »akademac«, zarobljenik teatralno-patetično-pretenoznog načina glume kojeg (do današnjeg dana) njeguje zagrebačka Akademija (pri čemu se, barem u slučaju Laste i Crnka, podrazumijeva da je to ipak gluma određenog nivoa, koji posjeduje nekakav temeljni dignitet), Nereo Scaglia, koji je uspio polučiti upravo nevjerovatno izvedbu, ostvariti čisto glumačko savršenstvo (ako je, a nedvojbeno jest, izvedba Ivone Petri i Nade Subotić vrhunac ženskog glumačkog filmskog umijeća kod nas, onda to isto vrijedi na muškom planu za Scagliu, što govori o Babaji i kao izvanrednom režiseru glumaca, no glumaca s malim ili nikakvim filmskim iskustvom, dok je ukočenost »akademaca« i za njega bila velik problem), pravi je filmski glumac, spontan, prirodan i autentičan.

EksPLICITNOST okvira fascinantno je suzbijena jezgrenim dijelom filma (sam prijelaz između okvira i jezgre ostvaren je briljantnim asocijativnim prizorom u kojem se zvukovi sijanja prelijevaju u zvukove cvrčaka), koji se sastoji od tri (etnografske) podcjeline: strizanja ovaca, berbe grožđa i ribarenja. Svaka od njih impresivno je vizualno-zvukovno-glumački uobličena (uporaba zvukova, npr. zvukovi škara za strizanje ovaca, doista je sjajna), a osim po autentičnom etnografskom uvidu i rijetko sugestivnom prikazu jedne vrlo živopisne osobnosti (Gospodar), intrigante su i po svom erotskom pristupu. U prvoj epizodi (strizanje ovaca) postoji iznimna sekvenca zajedničkog izleta barkom Malog (odlični Miljenko Mužić) i nešto starije Kontesine kćeri (nevjerovatno prirodna trinaestogodišnjakinja koja se kasnije nije bavila glumom, a ni sam autor joj na žalost ne pamti ime), u kojoj dolazi do dječakove erotske inicijacije: djevojčica/djevojka je zaspala na barci pod sunčevim zrakama, ili se samo pravila, i za vrijeme (navodnog) sna obnažila svoje propupale grudi, izloživši ih tihom dječakovom pogledu. I u svjetskim razmjerima ovako suptilna i poetična, a s obzirom na gotovo djetinjnu dob protagonista izrazito kontroverzna i provokativna erotičnost iznimno je rijetka pojava (dvije godine ranije Louis Malle snimio je *Slatku malu* s dvanaestogodišnjom Brooke Shields kao erotskim izvorom), dok u hrvatskom filmu predstavlja posve usamljenu pojavu, nedostižnu bilo kojemu drugom hrvatskom autoru prije i poslije Babaje.

Značajna erotičnost prisutna je i u epizodi s branjem grožđa, gdje je njezin nositelj mlada, ljevuškasta i sočna seoska djevojka koja na berbi radi kao težak, a koja bi navodno mogla biti Gospodareva vanbračna kći. To Gospodara ipak neće spriječiti da se po završenoj berbi, u podrumu, pokuša osla-

stiti djevočinim dražima (s obje je ruke s leđa hvata za dojke). Mali tome svjedoči iz prikrajka, što predstavlja drugi vid njegove erotske inicijacije, no ujedno je i svjedok očeva poniženja kad ga njegov težak (Miodrag Krivokapić), djevočin rođak, zbog takva ponašanja istuče. Ujedno to je jedan od znakovitih trenutaka odnosa oca i sina, koji je jedna od ključnih tema filma, čudnog odnosa izrazite distanciranosti i otuđenosti, koja je još naglašenija velikom razlikom u godinama (dječak ima dvanaestak, a Gospodar preko pedeset godina). Mada je jasno da je odnos prema ocu za sina vrlo važan, on je zapravo posve nerazrađen, odnosno sav je samo u naznakama i slutnjama (psihološka koncepcija slična onoj u *Brezi*). Ovdje se Babaji mora uputiti primjedba da je potcrtavao i eksplicirao tamo gdje nije trebao (okvir filma), a tamo gdje se zaista trebao usredotočiti na problemsku situaciju, detaljnije razraditi ključni odnos filma (onaj oca i sina), tamo je uglavnom sve prepustio gledateljevoj nadgradnji.

Izgubljeni zavičaj, kao i *Miris*, *zlatu i tamjan*, također se može pohvaliti političkom beskompromisnošću, istina u nešto drugačijem kontekstu i čini se nešto blažem obliku: u filmu se na zidu jedne kuće, u podokvirnoj, neposredno poslijeratnoj epizodi, može pročitati »Živjela demokratska Hrvatska!«, a također se u podokviru izlaže svjedočenje žene, rođake od Malog (rodbinski odnosi troje temeljnih likova, Gospodara, Malog i žene koja s njima živi /ponešto maniristično ali i nadasve funkcionalno glumi je Neda Spasojević/ vrlo su nejasni /što u ovom slučaju i nije mana jer filmu daje intrigantnu ostranjenju notu/, ali koliko se da razabrali Neda Spasojević je sestra ili polusestra od Malog), koja mu, po njegovu povratku iz rata u partizanskoj uniformi, priča kako su Gospodara ubili partizani, izrešetali ga mecima u krevetu zbog, kako se to zvalo, »suradnje s okupatorom« (Talijanima u ovom slučaju).

Izgubljeni zavičaj i s nepotrebnim okvirnim i podokvirnim udjelom (o razlozima njegova kalemljenja, koji nesumnjivo imaju svoj *raison d'être*, v. u intervjuu) ostaje jedan od najdojmljivijih hrvatskih igranih filmova. Uz sjajna režijska rješenja, impresivan etnografski udio, ingeniozan nastup Nerea Scaglie (i sugestivno učešće najvećeg dijela ostatka glumačke ekipe), vrlo dobar, u pojedinim dijelovima i izniman debitantski snimateljski rad Gorana Trbuljaka, *Zavičaj*, slično *Mirisima*, plijeni i jednom, doduše manje izraženom, dozom pritajene afirmativne emocionalnosti. Ona je prilično jasna u odnosu Malog prema Kontesinoj kćeri (a i prema seoskoj djevojci koju će Gospodar napastovati) te prema rođaci koju igra Neda Spasojević (dječak se očito radije otvarao prema privlačnom ženskom svijetu), no u tom smislu najdirljiviji je trenutak filma u podokviru, kad mentalno blago pomaknut lik Nede Spasojević priča Crnkovu liku, tj. Malom o ubijenom Gospodaru (Trbuljak je taj prizor maestralno snimio u zagasitim tonovima), a gledatelj u svoj tjeskobi tog prizora — tih ljudi, tog prostora, tog predvečerja — može u Malom osjetiti tragove ljubavi za oca koji mu je uvijek, po svemu, bio tako dalek.

Ostatak kratkog metra (1974.-1976.)

U devet godina koliko dijeli *Miris*, *zlatu i tamjan* i *Izgubljeni zavičaj*, Babaja je, prema svojim samostalnim scenarijima,

snimio tri kratkometražna filma: igranu *Basnu* (1974.) i dokumentarne (s elementima eksperimentalnog filma) *Čekaonicu* (1975.) i *Starice* (1976.), te ranije spominjani i obrađeni klasični dokumentarac *Čuješ li me sad* (1978.).

Najveća zanimljivost *Basne* leži u tome što je ona vrlo jasan kalup za *Kamenita vrata*. U središtu je usamljeni sredovječni muškarac (Sven Lasta) kojem se priviđa, a možda je to i zbilja (film ide rubom zbiljskog i fantazijskog, tj. po Todorovljevoj terminologiji riječ je o fantastičnom djelu), neka žena koja ga pohodi u njegovu stanu, a on s njom onda seksualno opći, no kad se probudi nje više nema (motiv izuzetne žene koji će se u razrađenoj i pročišćenoj, eterično-andeoskoj verziji pojaviti u *Kamenitim vratima*). Tu je također i pas kao simbolično utjelovljenje nelagode, represije pa i zla (u čišćem, jasnijem vidu taj se motiv javlja u *Kamenitim vratima*, a o njegovu ishodištu v. o intervjuu). Film završava nemogućom situacijom za protagonista — ne može izaći iz zgrade u kojoj stanuje jer mu pas to ne dopušta, a ne može ni otključati vrata stana pa ostaje na »ničijoj zemlji«, na stepenicama ispred stana. Film, čiju scenografiju potpisuje Goran Trbuljak a fotografiju Tomislav Pinter, je izrazito pretenziozna alegorija o izoliranom i pasivnom pojedincu, zbunjeno u svijetu i nesposobnom zavladati vlastitom egzistencijom, uvjerljivo najslabije ostvarenje u cjelokupnom Babajinom opusu.

Čekaonica je vrlo zanimljivo, mada u konačnici ne pretjerano uspješno ostvarenje. Snimljena je, kako se razabire iz naslova, u jednoj čekaonici (ekspresivna crno-bijela Pinterova fotografija) sa zadanim okvirnim konceptom: slično *Kabini* i *Plaži*, ovdje se »studira« ponašanje ljudi u zadanom prostoru. Zanimljivo je da je film gotovo sav u krupnim planovima i detaljima (sudeći po tome što se često javljaju u mnogim njegovim filmovima, to su omiljeni Babajini planovi), a u njegovom prvom dijelu prevladava atmosfera ispraznosti i dosade, pored kojih se katkad možda može naslutiti i tjeskoba. Atmosfera je to koja može sugerirati opću prirodu ljudske egzistencije, no u drugom dijelu filma Babaja razbija takav ugođaj i odvodi film u prostor artificijelnosti. Objektivnu perspektivizaciju zamjenjuje subjektivnom vizurom jednog muškarca humorno izražajna lica, koji gleda druge ljude oko sebe, tj. svi drugi krupni planovi montažom se prikazuju kao njegovi subjektivni kadrovi, čime *Čekaonica* poprima i (humorna) igranofilmska obilježja. Uz to idu i detalji ruku i nogu koje Babaja ritmički montira u kratkim kadrovima (taj postupak, karakterističan za eksperimentalni film, na jedan način može podsjetiti na sekvencu brojalice iz *Breze*), čime također (ponovo humorno) razbija dotadašnju realističnost, dokumentarizam i film odvodi u smjeru komedije, čak lakrdije.

Tako se u *Čekaonici* miješaju dokumentarni, eksperimentalni i igrani film, drama i komedija, no koliko god to načelno bilo intrigantno, u konkretnoj gledateljskoj zbilji taj se postupak (s naglaskom na razbijanju prvotno uspostavljenog »dramskog« konteksta »komedijom«), jednako drastičnom žanrovskom razlomljavanju prvoga i drugog dijela filma u *Terakota ratniku* Ching Siu Tunga, doima iritantnim.

Starice imaju strogo zadanu temu, koja se očituje u samom naslovu, no za razliku od *Kabine*, *Plaže* i *Čekaonice*, nemaju strogo određen i omeđen filmski prostor. (Skrivenom) kamerom Babaja i Pinter snimaju zagrebačke starice, uglavnom po gradskim ulicama i na klupama parkova, u početnim dijelovima filma često hvatajući njihove detalje (npr. prstenje na rukama). Film otvara prizor, praćen klasičnom glazbom, snimljen uz svjetlo svijeća na *Kamenitim vratima* (još jedna anticipacija budućeg istoimenog filma), a simetrično ga završava noćna scena paljenja mnoštva svijeća na Mirogoju, također praćena klasičnom glazbom. Dakle na početku i kraju svojevrsna meditativna uгода i (konačno) smirenje, između, lišeni glazbene pratnje, znatno oporiji prizori (npr. teško pokretne starice što kao pješakinje sudjeluju u prometu na ljudima i automobilima, krcatim ulicama), koje prate realni zvukovi (s tim da se u jednom trenutku, u sceni koja prethodi završnom prizoru na Mirogoju, zvuk potpuno ukida, čime kao da se sugerira krajnja faza postupnog ljudskog zamaranja, svojevrsna tupa nijemost prije konačnog kraja, dostojanstvenog smiraja kojeg donose svijeće i glazba). Vrlo jasno i dosljedno koncipiran film, siguran u izvedbi, *Starice* su, ne računajući *Čuješ li me sad*, najbolji film završnog razdoblja Babajina kratkometražna opusa.

Kamenita vrata (1992.)

Nakon dvanaestgodišnje dugometražne stanke, Babaja je, prema vlastitom samostalnom scenariju, polučio film kojeg je dugo spremao i koji je njemu samom, u cjelokupnom njegovu opusu, najviše značio (v. intervju). *Kamenita vrata* su ostvarenje koje se izravno i ogoljeno bavi velikim temama smisla života, životne sreće, ljubavi, smrti i onog što poslije nje slijedi (ukoliko nešto slijedi), a sve to iz perspektive standardna Babajina lika — osamljenog i izdvojenog pojedinca u prizemnom, prozaičnom okružju. Ovaj put taj pojedinac, doktor Branko Boras (korektni Ivica Kunčević u debitantskom filmskom nastupu), pronalazi srodnu dušu, idealnu ženu Anu (korektna Vedrana Medimorec), no njihova sreća nije moguća jer ona je udana (dok je on razveden).

Babajia Borasa i Anu tretira kao dvoje takoreći eteričnih bića, iznimno profinjnih, pri čemu je Boras čovjek umoran i iscrpljen od života, dok je Ana, koja čini se ima znatno više životne energije, njegova tješiteljica i njegovateljica. Erotska strana njihova odnosa ostaje na tzv. platonskoj razini, a konkretni tjelesni dodir koji imaju, dodir je majke i sina, ili medicinske sestre i njezina pacijenta (znakovita sekvenca u kojoj Boras i Ana prvi put ostaju sami u njegovu stanu; ona ga počinje svlačiti, ali ne zato da bi ga pripremila za seksualni čin, nego stoga da ga oslobodi pokisle, promoćene odjeće i spremi u topli krevet). Babaja više puta naglašava duhovnu i emocionalnu iznimnost Borasa i Ane kontrastirajući ih s ljudima koji ih okružuju. Paradigmatska je scena na *Kamenitim vratima*, posvećena Aninom i Borasovom sastajalištu, koje oskrvrnjuje prozaični turistički vodič (ili školski profesor) što tuda prolazi s djecom te im onako usput, u prolazu, faktografski i »bez duše« opisuje to sveto mjesto, gdje Ana i Boras dijele svoj tih i skrušen zanos. Takve monolitne i stereotipne opreke javljaju se više puta tijekom filma: npr. kontrastiranje Borasova oskudna starog stana čiji strop prokišnjava i

Kadar iz filma *Kamenita vrata* (1992.)

bogate, modernistički dizajnirane kuće Anina muža (Kruno Šarić), kontrastiranje njih dvojice — Borasa koji je duhovno bogat i ne mari za materijalno te Anina muža koji je materijalno bogat i ne mari za duhovno, osim ukoliko mu sugestija duhovnog ne služi u reprezentacijske svrhe, dakle kao puki paravan. Dalje, opreka između produhovljenog, od života umornog Borasa i mlade žene Borasova pacijenta (Božidar Alić), kojeg je u zadnji tren spasio od smrti: pošto je njezin muž nakon bliskog iskustva sa smrću otišao u neke visoke, njoj nedohvatljive sfere, ta putena ženka ispunjena vitalnošću i seksom pokušava (seksualnu) utjehu pronaći u naočitoj Borasu, doslovno mu se nudeći, no on to u svojoj »sjajnoj izolaciji« odbija, jer odavno je nadišao takve porive, nepovratno ostavio zemlju i uspeo se na nebo.

Komplementarno stereotipnim pretekama, Babaja je posegnuo za, mora se reći, banalnom metaforikom. Tako se npr. doživljaj smrti ilustrira dugim tunelom na čijem je kraju svjetlost (preuzeto iz literature koja opisuje iskustva ljudi što su bili u stanju kliničke smrti; v. intervju), a drastičan je primjer ilustriranje Borasova psihofizičkog sloma pucanjem violinskih žica (Boras je inače, poput samog Babaje, pasionirani ljubitelj klasične glazbe i skupljač gramofonskih ploča, te uz to i violinist).

Problem *Kamenitih vrata* leži i u njihovoj dramaturgiji. Na općem planu film bi vjerojatno bolje funkcionirao da je po-

sve pomaknut u stilizirani, ultimativno artificijelni kontekst, nego što je stilizirani dvojac Boras — Ana postavljen u realno okružje, gdje se doima kao nekakva superiorna moralizatorska vertikala. Nije naime problem u njihovoj drugačijosti, nego je u njihovoj nestvarnosti u stvarnom svijetu, nestvarnosti koja nema drugu svrhu doli isticanja vlastite (duhovno-emocionalno superiorne) iznimnosti, koja ima patetično-moralizatorsko obilježje. U skladu s tim, svi su drugi likovi tek naznačeni (s izuzetkom Anina supruga koji dobiva značajan prostor i u manjoj mjeri lika kojeg igra Alić, koji je neka vrst Borasove egzaltiranije, angažiranije varijante) i imaju čisto ilustrativnu ulogu. Tako Borasova bivša supruga i njezin sadašnji muž, Borasov kolega liječnik (Zvonimir Zoričić), ilustriraju praktične životne probleme, Borasova privlačna kći (Aleksandra Turjak) ilustrira dezorijentiranost mladog čovjeka, koja će ju odvesti u (vrijeme snimanja filma još aktualne) darkerske vode (afera »crna ruža« s kraja osamdesetih), bivši komunistički sudac ilustrira radikalni duhovni preobražaj koji u čovjeku nastaje kad se suoči s krajem svog životnog puta (sudac osjeća strašnu grižnju savjesti, što podsjeća na lik bivšeg komunističkog funkcionara u okviru Papićeva filma *Život sa stricem*, no dok je Papić takav lik promovirao u vrijeme još uvijek snažne komunističke vlasti i izazvao politički skandal, Babaja ga plasira u doba antikomunističke /i nacionalističke/ hysterije i tako prvi put u cjelokupnom svom djelovanju, ako se izuzmu naručeni namjen-

ski filmovi, dolazi na politički podobne pozicije), a svećenik, Borasov prijatelj i rođak bivšeg suca, ima ulogu Borasova intelektualnog i duhovnog partnera, jedinog čovjeka, pored Ane, s kojim Boras zaista može komunicirati, s tim da Ana ima svojevrсна anđeoska obilježja, dok je svećenik posve realističan, »zemljani« lik (pri čemu ovako pozitivno određen lik svećenika sugerira afirmativan odnos prema cjelokupnom svećeničkom staležu i instituciji /katoličke/ crkve, što je također bilo sukladno s općom hrvatskom društvenom klimom početkom devedesetih).

I pored nezadovoljavajućeg značenjsko-idejnog sloja, *Kamenita vrata* nisu sasvim promašeni film. Prvo, ne treba zaboraviti da se metafizičko-eshatološkom tematikom prije Babajina filma nitko u hrvatskoj cjelovečernjoj kinematografiji nije izravno bavio pa film ima svoje nezaobilazno povijesno značenje, i drugo, *Kamenita vrata* superiorno su režirano ostvarenje. Babaja svojom režijom postiže najvažnije za takvu vrstu filma — atmosferu meditativnosti i metafizičnosti. Dugi, suvereno komponirani kadrovi, zagasita kolor intonacija (briljantna fotografija Gorana Trbuljaka), za Babaju već standardno odlična uporaba šumova, dosljedno i dojmljivo proveden motiv kiše i vode — sve to tvori izuzetan ugođaj koji se sam po sebi, lišen izravnog značenjsko-idejnog sloja, može usporediti s velikim majstorima meditativnog izričaja, npr. Dreyerom ili Bressonom. A svršetak filma, s predivnim, koloristički bogatim prizorima slika s omota ploča, koje kao da se gibaju u vodi, još jednom svjedoče o Babaji kao jednom od vizualno najdarovitijih hrvatskih filmaša (i naravno o Trbuljaku kao iznimnom snimatelju), dok sam kraj, s Borasom koji mrtav leži na nasipu, svojim suprotstavljanjem prethodnoj idili što je sugerirala neki ljepši svijet s one strane zemaljskog postojanja, govori o Anti Babaji kao čovjeku bez iluzija, kakvim smo ga spoznali kroz njegove filmove, što ne mora nužno značiti da je riječ o čovjeku ultimativno lišenom svake nade.

Rezime

Ante Babaja autor je raznovrsna, ali cjelovita i dosljedna svijeta, koji ima dvije temeljne emanacije — stiliziranu igralačko/satiričnu i realistično/naturalistično/dokumentarističku. (Kritički) interes za ljudsku prirodu i društveno okruženje te ispitivanje i istraživanje oblikovnih mogućnosti filma spona je koja ih povezuje. Reprezentativan Babajin lik je (usamljen, introvertiran) senzibilni pojedinac, nesretan s jedne strane zbog imanentne tjeskobnosti svog bića, s druge zbog djelovanja dominantne mediokritetske okoline (uključujući i političko tlačenje).

Ante Babaja postigao je nezaobilazne domete u tri filmska roda — igranom, dokumentarnom i eksperimentalnom, a barem tri njegova filma, *Tijelo*, *Breza* i *Izgubljeni zavičaj*, antologijski su dosezi hrvatske kinematografije, koji i u europskom/svjetskom okviru, samo što svijet to još na žalost ne zna (stara no još posve aktualna tema neprobojnosti hrvatskog filma u međunarodnim razmjerima), imaju svoje istaknuto mjesto. Potrebno je ovdje naglasiti da Babaja uistinu ima status neprijeporna klasika hrvatskog filma, no da taj status ne samo šira publika, nego i veći dio kritike poistovjećuje samo s jednim njegovim filmom, *Brezom*. Međutim u okvirima hrvatske kinematografije kompletan je Babajin cjelovečernji igranofilmski opus izniman (posebno valja istaknuti potcijenjena ostvarenja *Carevo novo ruho* i *Mirisi, zlato i tamjan*), kratkometražni igrani opus (s vrhuncima u *Laktu* i *Pravdi*, a posebno treba istaknuti gotovo posve nepoznate ili zaboravljene, a vrijedne filmove *Jury* i *Ljubav*) teško da ima para, *Čuješ li me*, zajedno s *Čuješ li me sad*, nesumnjivo ide u vrh dokumentarnog korpusa, dok je *Tijelo* nemjerljiv prinos eksperimentalnom filmu (koji u tom razdoblju ima svjetsku relevantnost). Ukratko, Ante Babaja jedna je od najintrigantnijih i najkreativnijih osobnosti hrvatskog filma.