

**Marija Živković**

## **MODERNIZAM U FILMOVIMA ANTE BABAJE**

### *Sažetak*

*Filmsko djelovanje Ante Babaje obuhvaća razdoblje od 1955. do 2007., tijekom kojeg je razvio originalnu filmsku poetiku kojom se profilirao kao istaknut predstavnik modernizma. Početno su razdoblje njegova stvaralaštva obilježili kratkometražni igrani filmovi satiričkog karaktera, među kojima se posebno izdvajaju Lakat (kao takav) (1959.) i Pravda (1962.) te dugometražni igrani prvijenac Carevo novo ruho (1961.). Nakon toga se nakratko posvećuje eksperimentalno-dokumentarnim filmovima, među kojima se ističu Čuješ li me? (1965.) i Tijelo (1965.), koji najavljuju zrelu redateljsku fazu. U njoj Babaja afirmira naturalizam i grotesku, posebno izražene u filmovima Breza (1967.) i Mirisi, zlato i tamjan (1971.). U radu se na odabranim primjerima Babajinih dokumentarnih i igranih filmova pobliže razlaže njihova modernistička dimenzija, s naglaskom na narativne postupke, obilježja filmskog jezika i značenjske aspekte sadržajnih sastavnica, kao i na relacije s hrvatskim, jugoslavenskim i europskim filmskim kontekstom.*

***Ključne riječi:*** formalna obilježja, narativni stilovi, tematske odrednice, autorski utjecaji

## Uvod

Najbolji su hrvatski filmovi, kako smatraju brojni autori, nastali tijekom 60-ih godina 20. st. u okvirima autorske kinematografije, a snimali su ih estetski izolirani autori koji su tragali za vlastitim izrazom, te koje nije povezivalo nikakvo programsko ili generacijsko zajedništvo kakvog pokreta ili grupe (Škrabalo 2008: 95). Među njima se posebno ističe Ante Babaja (1927. – 2010.), kao redatelj koji je filmski medij nastojao staviti u službu vlastita umjetničkog pogleda na svijet nekonvencionalnim izražajnim sredstvima (*ibid.*). Asistiravši na Belanovu preporuku Kreši Goliku u filmu *Plavi 9*, Babaja je pod Belanovim utjecajem film „od početka shvaćao kao autohtonu umjetnost koja podliježe strogim kriterijima koji korespondiraju sa standardnim principima estetske valorizacije ostalih, starijih umjetničkih grana“ (Škrabalo 2006: 135). Istaknutiju težinu u njegovu opusu nema zaplet kao takav, nego iskustvo i unutarnji svijet likova, koji redovito proživljavaju svoje sudbine iznutra, stiješnjeni u svoju čudnost i naposljetku osuđeni na poraz (Tadić 1986: 59–60). Polazeći često od književnih predložaka i konstruirajući na etnografskoetnološkim osnovama, Babaja je eminentan primjer sklonosti filmskom eksperimentu, kao i jedna od najizvornijih osobnosti u poslijeratnom hrvatskom i jugoslavenskom filmu (*ibid.*).

Filmsko djelovanje Ante Babaje obuhvaća razdoblje od 1955. do 2007., tijekom kojeg je nastala autentična filmska poetika s vrlo izraženim osobnim crtama, a iz koje je ujedno jasno razvidan filmski i povijesni kontekst njezina nastajanja (Peterlić 2002: 11). U Hrvatskoj i Jugoslaviji to je razdoblje od kopnjenja utjecaja socijalističkog realizma – time i djelomičnog prekidanja veza sa Sovjetskim Savezom kao svojevrsnim „guruom“ tih prostora – do raspada Jugoslavije i rođenja neovisne Hrvatske – time i početka traganja za novim kreativnim i proizvodnim perspektivama. U europskom je filmskom kontekstu to pak razdoblje od nestajanja neorealizma i s njim paralelnog uspona modernističkih tendencija do postmodernističkih tinjanja i popuštanja holivudskom ukusu, odnosno od „hladnog rata“ do prijanjanja uz takozvani novi svjetski poredak. Promatrani u europskome filmskom kontekstu, iako nikada u sámom središtu matice, Babajini su filmovi katkad tematski, svjetonazorski i ugođajno prethodili događanjima u tom širem filmskom kontekstu, a katkad su za njima zaostajali, no uvijek ih se može precizno distingvirati i, za razliku od mnogih hrvatskih filmova, uz razvijen analitički aparat uspoređivati s najreprezentativnijim europskim ostvarenjima (*ibid.*: 11; 36). Ivana Keser Battista (2010: 55) primjećuje kako bi Babajin dokumentarni opus, sagledan u svjetskom kontekstu, prema Wilhelmu Rothu (1982: 61, prema Keser Battista 2010: 55), bio dio smjene generacije; direktni film i film

istine 60-ih godina prošloga stoljeća donijeli su, među ostalim, i nove sadržaje: svakodnevicu kao temu te svakodnevno promatranje kao metodu, kao obilježja dokumentarnog filma posljednjih nekoliko desetljeća. Sagledavši Babajin čitav opus, razvidno je da je bio redatelj igranog filma koji je ostao vjeran dokumentarnom filmu, kao što uočava Roth (1982: 190, prema Keser Battista 2010: 55), i to kao jedan od redatelja koji su u tom žanru tražili slične teme, snove i opsesije kao i u svojim igranim filmovima, nalazeći u njima priliku za intenziviranje subjektiviteta, poput Herzoga ili Wendersa.

U radu će fokus biti ponajprije na modernističkoj dimenziji Babajinih filmova i njihovih paralela s hrvatskim, jugoslavenskim i europskim filmskim kontekstom, iako zbog zadana okvira i ograničena prostora neće moći biti obuhvaćena Babajina cjelokupna filmografija, nego samo njezini ovoj tematskoj odrednici najbliži primjeri.

### **Obilježja modernizma u ranim filmovima Ante Babaje**

Babajin prvi film, kratkometražni dokumentarac *Jedan dan u Rijeci* (1955.), napravljen je kao niz bilježaka, a naslov donekle priziva naslov Chloupekova filma *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933.), iako Slaven Zečević (2010: 27) vjeruje da je u obama djelima naslov samo opravdavao odluku da film prati događanja tijekom jednoga cijeloga radnog dana. Nastao je u razdoblju u kojem takozvani poetski dokumentarni film u Jugoslaviji polako marginalizira društvenonamjenske, pa i plakatski intonirane filmove, a pri tome riječ *poetičan* ne znači, jednostavno, *liričan*, nego označuje filmove koji su prije svega esejistički i bez tendencija za prikrivanjem autorove subjektivnosti (Peterlić 2002: 12–13). U *Jednom dan u Rijeci* Babaja pokazuje sklonost njegovanju stila, kao i osobni pristup temi, uz – za ono doba – nekonvencionalni tekst te opservacije koje imaju obilježja dosjetki; naime, životu grada pristupa se gotovo anegdotalno, bez suvišnih socioloških ili političkih premisa. Poznavatelje toga vremena zanimanje za Rijeku posredno upozorava na povijesni i politički kontekst – tek je nedavno bila pridružena matici zemlji – dok diskretni naglasak na narodu kao junaku „priče“ i na „kriškama života“ asocira na inspiriranost neorealizmom (*ibid.*: 13–14).

Svoj drugi film, kratkometražni igrani film *Ogledalo*, Babaja je napravio također 1955. godine. Taj film, s izrazitim simboličkim i ponekom stilizacijskom odlikom, donosi priču o dječaku koji neprestano nosi ogledalo u kojem se svijet ogleda na najrazličitije načine, i koje je prozor u svijet ljepote i mašte (Peterlić 2002: 14). Na kraju filma ogledalo bude razbijeno, a dječak

– tada nešto stariji – nastavlja kružiti svijetom s ostatkom nečega što je bilo potencijalno magično, no više ne može imati prijašnju ulogu. Zbog kronološke blizine s Polanskijevim filmom *Dva čovjeka i ormar* (1958.) mnogima se Babajin film može učiniti njemu sličan. I tu su filmski junaci od početka do kraja vezani za jedan predmet: ormar. No, dok je kod Polanskog naglasak na prtljazi kao teretu koji čovjek nosi do smrti, kod Babaje je naglasak na rušenju iluzija i osuđenosti na život u kojem razbijeno ogledalo simbolizira stradanje ljepote i mašte. Film završava događajem koji je neprijeporno polanskijevski: kao da je vezan za spomenuti predmet, samo razbijen, mladić nastavlja lutati gradom. Druga je sličnost, i ujedno suptilna razlika među tim dvama filmovima, u tome da u Polanskijevu filmu ljudska zloća izbija kao jedna od popratnih pojava u životu ljudi, dok se u Babajinu filmu ona pojavljuje kao čovjekov nezadrživ poriv da potpuno uništi ljepotu, snove, maštu. U tom pogledu Babajin film podsjeća i na poetični igrani film Alberta Lamorissea *Crveni balon* (1956.), u kojemu crveni balon simbolizira slobodu, uzlet mašte i otrgnutost od stega, no upravo zbog toga postaje meta „strijelaca“ koji žele odmjeriti svoje snage s nečim tako slobodnim i neovisnim, drukčijim, a i boljim od njih (*ibid.*: 14–15).

*Jedan dan u Rijeci* i *Ogledalo* filmovi su koji donose neke od glavnih odrednica čitavoga Babajina opusa, kako uočava Peterlić (2002: 16): riječ je o dokumentarnom, odnosno igranom filmu, s realizmom i stilizacijom, te s dvama neprijepornim utjecajima na Babajino djelovanje: talijanskog neorealizma i francuskoga poetskog realizma. Babajin opus kao da pokušava približiti te dvije perspektive: težnju prema istinosnom talijanskog neorealizma i poetičnost, skeptično pesimističan pogled na svijet te intelektualnost francuskoga poetskog realizma (Carnéova, Renoirova, Duvivierova). Dakako, uz nužnu ogradu da zbog društveno-političkih prilika tog razdoblja ni jedna ni druga tendencija nije mogla naći svoj potpun odraz, odnosno produžetak u hrvatskom filmu; u socijalističkom je društvu nezamisliva bila sirotinja koja stradava kao u neorealističkim filmovima, baš kao i „francuski pesimizam“ u zemlji koja hrli k sve boljoj budućnosti. Ali tragovi tih dviju tendencija u Babajinu će se opusu na razne načine moći uočiti gotovo do kraja njegova djelovanja (*ibid.*: 16–17).

Sljedeći film, *Nesporazum* (1958.), kratkometražna je stilizirana satira koja pripada Babajinu još uvijek takozvanom uvodnom razdoblju (Peterlić 2002: 17). To je redateljev prvi esejistički film, a izruguje se nepromišljenosti i nekritičkom prihvaćanju novotarija u umjetnosti. Filmovi poput tog, s uočljivim eksperimentiranjem filmskim izražajnim sredstvima i izrazito

satirični, Babaju će zaokupljati sve do sredine 60-ih godina i filmova kao što su *Tijelo i Breza* (*ibid.*: 17–18).

U razdoblju između prvih dvaju filmova i *Breze* Babaja je režirao nekoliko kratkometražnih filmova – *Lakat (kao takav)* (1959.), *Jury* (1962.), *Pravda* (1962.) – i svoj igrani prvijenac, političku alegoriju *Carevo novo ruho* (1961.). U stilizirano glumljenima *Laktu (kao takvom)* i *Carevu novom ruhu* Babaja se koristi fotografskom tehnikom takozvanog visokog ključa – filmske slike s „neutralnom“ bijelom pozadinom koja izrazu daje plakatska obilježja – dok je za *Pravdu* karakterističan ubrzan pokret, ostvaren na neuobičajen način: ne usporavanjem rada kamere, nego ritmično pravilnim izbacivanjem sličica snimki koje su ostvarene uobičajenom, „normalnom“ brzinom rada kamere (Peterlić 2002: 19). *Carevo novo ruho* snimljeno je u boji, svjedočeći o ondašnjim nastojanjima otkrivanja nove funkcionalnosti boje u filmu, odnosno o otporima holivudskom „koloru“ koji se u to vrijeme smatrao „kičastim“ (*ibid.*). Oblikovno je, zbog fotografije visokoga ključa, koja je u paru s reduciranom scenografijom izvrstan kontekst alegorijskom sadržaju filma, *Lakat (kao takav)* bio jedan od radikalnijih Babajinih eksperimenata (Radić 2000: 38). Eksperiment je to vrijedniji što je takav postupak u svjetskim razmjerima bio i ostao rijedak, a Babaja k tomu nije imao uzor na koji bi se mogao ugledati jer su najpoznatiji *high-key* filmovi toga vremena, poput *Prošle godine u Marienbadu* i *Osam i pol*, nastali tek nekoliko godina poslije (*ibid.*).

*Pravda* i *Jury* će, doduše, napustiti stiliziran prostor, međutim, kako primjećuje Škrabalo (2000: 5), oni i dalje ne štede ironiju u prikazu relativizma pravde i oportunitizma ocjenjivača. Ta žanrovski, stilski i intencijom istorodna grupa filmova uvjerljivo svjedoči i o društveno-političkoj klimi toga vremena; izražavati se nije moglo ni približno onoliko i onako otvoreno kako se željelo, ali je bilo dopustivo, pa i preporučljivo, o gorućim se problemima izjašnjavati uvijeno i stilizirano, baš kao što je to bio običaj i u većini ostalih zemalja Istočnoga bloka (Peterlić 2002: 19). Stvarajući u takvim uvjetima, Babaji se ne može odreći svjesna težnja za dosezanjem što veće autonomnosti filmskog izražavanja. Ti filmovi imaju i određenu manifestnu vrijednost, baš kao što je imaju Zagrebačka škola crtanog filma i eksperimentalni film, koji zahvaljujući svojoj „apstraktnosti“ ili ekskluzivnosti eksperimentiranja lakše prolaze strogi cenzorski sud, no to ne znači da im se mogu previdjeti i pokoji nedostaci, među kojima je zamjetljiviji takozvana literarnost. Osobito su previše „čitljivi“ *Lakat (kao takav)* i *Carevo novo ruho*, u kojima je pojavni sloj, postignut

tehnikom visokoga ključa, kao iznimno retoričan, rječitiji od skrivene sadržajne jezgre (*ibid.*: 19; 22).

Nakon tih filmova u Babajinu stvaranju dolazi do preokreta. Iako se o pravim razlozima može samo nagađati, prema Peterličevu (2002: 22–23) mišljenju, izgledni se uzroci promjena redateljeva stvaralačkog pravca mogu naslutiti, s jedne strane, u prevladavajućim porivima prema realizmu u tadašnjoj Jugoslaviji (a kojemu nesklonost nije pokazao ni sâm Babaja već u *Jednom danu u Rijeci*), te, s druge strane, u neuspjehu njegovih dotadašnjih filmova kod kritike (s izuzetkom *Pravde*). No postoje još neki razlozi promjene do koje kod Babaje možda i nije došlo svjesno, ali koji su, gleda li se na redateljev razvoj i opus u cjelini, prilično logični (*ibid.*: 23).

Najprije, već je *Ogledalo* pokazalo da je Babaja sklon poniranju u introvertiranije sfere, a istodobno možda je kad-tad trebao nastupiti trenutak obrata – reakcija, odluka ili organski razvojni stupanj u kojemu je uzbuđenje onim pojavnim filmskim, to jest vizualno agresivnim eksperimentom, moralo ustuknuti pred porivom da se na diskretniji način pronikne u nešto tajanstvenije, u ono što obično nazivamo unutrašnjim čovjeka, društva, svijeta, a što napokon svjedoči o nekoj neuklonjivoj čovjekovoj nesigurnosti i tjeskobnosti, čime se zaokupljaju tadašnji (“unutrašnji”) filmovi Antonionija, Bergmana i Fellinija. Dakako, za tako nešto teško da se put mogao nalaziti u stilizaciji; prihvatljiviji se mogao učiniti onaj pojavno realističkiji, da ne kažemo i prividno “objektivističkiji” pristup koji mnogo krije, ali i životno autentičnije pruža razne simptome što mogu služiti iscrtavanju bogatije slike individue. (Peterlić 2002: 23)

### **Obilježja modernizma u zrelim filmovima Ante Babaje**

Babajin je prvi film u novoj stvaralačkoj fazi jedanaestominutni eksperimentalni dokumentarac *Tijelo* (1965.), od kojeg će se nadalje trajno pojavljivati motiv smrti – karakterističan i za filmsku ostavštinu Bergmana i Godarda – a koji se u hrvatskoj kinematografiji konstantno pojavljuje samo u Babajinim filmovima, kako primjećuje Peterlić (2002: 25), napominjući da je podložnost tijela neumitnom propadanju još eksplicitnije izrazio u kasnijim *Staricama* (1976.). Ivana Keser Battista (2010: 53) uočava da Babajini filmovi njeguju poetske impulse, odnosno estetiku srodnu ranim filmovima Jorisa Ivensa ili Johana van der Keukena, koji zbog usredotočenosti na poetiziranje detaljima povremeno prelaze u sferu eksperimentalnog filma, prema dekompoziciji slike kao posljedice prenatlaženog naturalizma, što se, primjerice, može uočiti u *Tijelu* i *Čekaonici* (1975.).

U filmu *Čuješ li me* (1965.) Babaja pak ostvaruje prodor u unutrašnje, tada vrlo rasprostranjenom dokumentarističkom metodom „filma istine“ (Peterlić 2002: 25). Naime, kada u školi za rehabilitaciju gluhonijemih, nakon upornog postavljanja pitanja gluhoj djevojci, ona napokon odgonetne njegovo značenje – za nju neugodno – zbuni se i postidi, te joj se lice preobrazi, i tako biva izveden prodor s vanjštine lica u unutrašnjost njezina bića (*ibid.*).

Nakon tog filma Babaja je snimio svoj kulturni film *Breza* (1967.), jedan od malobrojnih koji su bili prihvaćeni i od publike i od kritike. To je i autorov prvi pravi cjelovečernji film, jer je duljina *Careva novog ruha* bila nategnuta kako bi se prekoračila granica srednjometražnog filma (Peterlić 2002: 25). Nastao prema Kolarovim novelama *Breza* i *Ženidba Imre Futača*, film je građen na folklornim motivima, no može se konstatirati i da je formalno ornamentaliziran; filmska je fotografija, naime, ostvarena po uzoru na hrvatsko naivno slikarstvo, a i sekvenca je brojalice u rangu režijskog *ornatusa* unutar cjeline filma (Šakić 2016: 89–90). Djelo je sasvim tradicionalne fakture koja ne iznevjerava Kolarovu narativnost, dok kompaktnošću glumačkih, likovnih, kolorističkih i montažnih komponenti filmskog pripovijedanja sugestivno razotkriva osebujan svijet ogrubjele svakodnevnice kao inherentnog zakona postojanja (Škrabalo 1998: 339). Kao takav, bio je „doprinos tadašnjem modernom filmu koji je težio raskrinkavanju ljudske psihičke i socijalne situacije tako da pojedinačne priče i sudbine dobiju značajke globalne metafore“ (Škrabalo 1998: 339). Sažetak svojeg pogleda na taj svijet Babaja je efektno izrazio refrenom bizarne (autentične) seoske brojalice koja u montažnoj sinkopi narasta do sugestivnog momenta flegmatičnosti svijeta, kao i same sudbine, gotovo fizički prisutne u nijemom liku Babice koja tijekom filma pažljivo plete vunu, ne mareći za okolna zbivanja (*ibid.*). Junakinju Janicu simbolizira pak stablo, kako uočava Nikica Gilić (2024: 26), na razini konkretnoga filmskog djela, odnosno u okviru tog filma, no istodobno je riječ i o alegoriji

jer je Janičina sudbina (utjelovljena i u stablu) po svoj prilici znakovita za ljude i pojave izvan tog filma, ponajprije za žene koje odskaču od suhih okvira realnosti. A vjerojatno stvar i nije mišljena striktno u okvirima ženskog roda, vjerojatno je riječ o čovječanstvu općenito. Janičin muški pandan u filmu *Joža Sveti* (Fabijan Šovagović), doduše, ipak preživljava, koliko god mu bilo teško pomiriti se s okolinom, no to ne ide protiv maloprije iznesene interpretacije. (Gilić 2024: 26)

U Babajinu filmskom pripovijedanju priča počinje od kraja – prizorom Jože Svetog i Janice, koju je, iako posve iznemoglu i emotivno slomljenu zbog nedavno umrlog djeteta, bešćutna svekrva natjerala da izvede krave na pašu (Krelja 2010: 13). S obzirom na to da je Janica glavni lik u filmu, neupućeni gledatelj ne očekuje da bi ona ubrzo mogla umrijeti. Neke bi gledatelje pak autorovo tako rano odricanje od protagonistice moglo navesti na pomisao da će uskoro uslijediti retrospektivni prikaz ranijih događaja, do tada neprikazanih na filmu, koji su junakinju naposljetku doveli do prerane smrti. Naglašen odmak od uvriježenih narativnih obrazaca, odnosno od pravocrtno naslaganih anegdota još je neobičniji ima li se na umu da taj ekspozijski dio *Breze*, u trajanju od četrdesetak minuta, zapravo obuhvaća gotovo polovicu ukupnog trajanja filma (*ibid.*).

Kao što zapaža Damir Radić (2000: 42), film završava katarzom (anti)junaka, Janičina inače sirovog i svake empatije lišenog supruga Marka Labudana, zbog čega se mogu povući paralele sa završnicama Fordovih *Tragača* ili Antonionijeve *Avanture*, u kojima (anti)junaci također doživljavaju katarzu (kod Antonionija također u plaču). Nikica Gilić (2010: 6) primjećuje da taj film, uspoređivan s istodobnim „etnografskim“ modernističkim uspjesima Sergeja Paradžanova, u isto vrijeme poseže za egzistencijalistički intoniranim pesimizmom i mračnim naturalizmom, te da je upravo spoj naturalizma i simboličkog naboja, uvelike ostvaren i izvrsnom suradnjom s direktorom fotografije Tomislavom Pinterom, jedan od razloga zašto se *Breza* smatra remek-djelom hrvatskog filma. Tim filmom Babaja učvršćuje i dalje razrađuje tradiciju hrvatskog filma za koju je karakterističan glavni ili važni lik pasivnog promatrača nepromjenjivih događaja (Peterlić 2002: 27). U takvoga se, primjerice, pretvara junakinja Belanova *Koncerta* (1954.), a takvi su u razdoblju *Breze* i mnogi likovi Berkovićevih, Mimićinih i Papićevih filmova, s tom razlikom što je kod Babaje toj pasivnosti pratitelj smrt, i što on više ne može pribjeći klasičnom fabuliranju jer su se bitni i latentni konflikti previše internalizirali; odnosno, odustajanje od klasičnog fabuliranja dolazi zbog proživljenog shvaćanja problematike djela i svjetonazora. Inače, iako skloniji ženskim nego muškim likovima – što je zajedničko mnogim modernističkim redateljima poput Bergmana, Fellinija, Antonionija, Truffauta i drugih – osjećajnost lika kakav je Breza (Janica) kod Babaje se može naći još samo u glavnom ženskom liku u *Kamenitim vratima* (*ibid.*: 27–32).

Babajin sljedeći film, *Mirisi, zlato i tamjan* (1971.), svojom je osnovnom temom produžetak *Breze*, kako uočava Peterlić (2002: 27), ponajprije sukobom – no s jače izraženom dihotomijom – bivanja s drugima i samoće, materijalnog i duhovnog, efemernog i

transcendentnog, s umiranjem kao jedinom konstantom. Kroz banalnost i besmisao svakidašnjice ispunjene brigom o starici koja mu nije čak ni daljnji rod, junak učvršćuje svoje ranije spoznaje o nepostojanju egzistencijalnih uporišta gotovo bergmanovskim redukcionizmom; ne nalazeći filozofiju ili ideologiju uz koju bi mogao prionuti, kao ni pripadnost društvenom režimu, domovini ili drugom ljudskom biću (spolni odnos nalik je na tek očajnički grč mnogih Antonionijevih junaka), naposljetku mora prihvatiti camusovsko-sizifovsku rezignaciju, odnosno pomirenost s neizbježivim (*ibid.*: 27; 30).

Starica je prtljag za koji se ne zna tko ga je junaku namro, ona je poput ormara na koji su osuđeni junaci filma *Dva čovjeka i ormar*, a u oluji vremena, elementa – završni prizor – nosi se Sizifovo breme, u ovom “domaćem” primjeru teška cijev za kanalizaciju.

Dakle, *Mirisi, zlato i tamjan* može se tumačiti i kao splet asocijacija, točnije kao hrvatski ekvivalent filozofijskih, literarnih i filmskih promišljanja koja su pedesetih i šezdesetih godina prevladavala u Europi. Taj splet djeluje međutim i autentično zbog osobitosti situacije u kojoj se nalazi protagonist, situacije jednog prljavo sivog inferna u kojoj se protagonist filma, taj potpuni “antijunak”, nalazi. Jedino njegovo “djelovanje” je pomaganje starici, a značajniji dio tog pomaganja vezan je uz njezina pražnjenja, što se može doživjeti kao plod jedne, nećemo reći paklenske nego čistilišne mašte – Novakove i Babajine. (Peterlić 2002: 30)

Taj je film eklatantan primjer poetizacije izlaganja kao glavnoga modernističkoga stilizacijskog postupka, pri čemu su prisutna sva obilježja komorne psihološke drame koja se odigrava na internom planu, u svijesti protagonista i u njegovu intimnom razračunavanju s poviješću, politikom i revolucijom (Šakić 2016: 231–232). Prema mišljenju Jurice Pavičića (2002: 64), u kulturološkom su smislu *Mirisi, zlato i tamjan* okljaštreni na neizostavno; likovi se kreću kroz stilizirane i ogoljene prostore koji nagovješćuju neku opću, nedefiniranu starinu, dekadansu i propadanje, a takav je i vizualni pristup. Babaja je bio primoran film snimiti kao crno-bijeli, a snimatelj Janez Kališnik napravio ga je izrazito stilizirano i ekspresionistički, s naglašenim slikarskim kompozicijama i artificijelno, napose u rasvjetnom segmentu. Takav je pristup filmu dao blago arhaičan ugođaj sličan onomu u međuratnim filmovima. *Mirisi, zlato i tamjan* pritom se mogu promatrati gotovo kao filmska inačica poetike Samuela Becketta, odnosno kao prikaz

očajnih pojedinaca lišenih adrese i prošlosti (*ibid.*: 64–65). Povrh svega, to je film u kojem je Babaja nastavio prodor u naturalizam i grotesku, te barem dvije scene – obje snimljene u detalju – suvereno mogu ući u svjetsku antologiju filmskog naturalizma i groteske: jedna u kojoj Mali, prstom umotanim u gazu, čajem vlaži Madonin jezik, a druga, kada u maramicu zavijenim prstom, čisti njezin nos (Radić 2000: 43).

Babajin sljedeći film, *Izgubljeni zavičaj* (1980.), napravljen također prema prozi Slobodana Novaka, možda je i najuspjeliji (Peterlić 2002: 32). I u njemu su prisutni blizina smrti i osjećaj prolaznosti, no sugerirani su proživljenije, a ne verbalno eksplicitno kao u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, te stoga djeluju efektnije (*ibid.*). Na prvoj je razini *Izgubljeni zavičaj* pastorala, srodna *Drvu za klompe* (1978.) Ermanna Olmija, filmu koji je Babaja neobično cijenio i koji je nastao upravo u vrijeme snimanja *Izgubljenog zavičaja* (Pavičić 2002: 66). Kod Olmija je također stanje primordijalnog raja bergamaskih sela dokinuto socijalnom situacijom: protjerivanjem seljaka koji je posjekao drvo. No, dok je u Olmijevu filmu naglasak na jednostavnosti i kršćanskoj punini života prije protjerivanja, Babajina je pastorala manje idilična, te u njoj socijalne sile neprestano prijete (*ibid.*). U narativnoj strukturi filma, u kojoj se mogu uočiti tri vremenske razine – suvremena, prijeratna i poslijeratna – okosnicu toga iznimnog djela čini odnos oca i sina, no to je ujedno i film naglašenog promišljanja prostora, s naglaskom na eksterijerima (Čegir 2010: 31). Pri tome su slikovnost morskog i nebeskog plavetnila te mirnoća morskoga prostranstva suprotstavljene rudimentarnom brodskom prostoru smeđih tonova; stoga takav kolorit nije samo očitovanje slikarskog nasljeđa hrvatskoga modernizma ili, primjerice, američkoga slikarstva 19. stoljeća nego i gotovo postmoderni odslik pustolovnog filma klasičnoga razdoblja (*ibid.*: 33). Važno je napomenuti, kako ističe Peterlić (2002: 33), da i taj film asocira na francuski poetski realizam; junak je rezigniran čovjek, čiji život, doduše, ne završava počinjenim ali zato simbolički jasno naznačenim suicidom, a u prikazu epizodista, zahvaljujući, među ostalim, i mediteranskom okolišu te prikazu stradanja „malih“ ljudi, blago podsjeća na talijanske neorealističke filmove.

Babajin posljednji igrani film, *Kamenita vrata* (1992.), prema Peterličevu (2002: 33) je mišljenju ujedno i najosobniji, te jedan od najneobičnijih hrvatskih filmova. U tom meditativnom, filozofičnom i gotovo esejističkom djelu o potrazi za transcendentnim mogućih interpretacija djela ima više, a pitanja o životu i smrti, o ljubavi kao mogućem ljudskom „izlazu“ (što ponovno asocira na francuski poetski realizam) te udubljanje u duh glazbe, dakle, stavljanje naglaska na vrijednosti koje je vrlo teško racionalno objasniti, odnosno koje su izraz najdubljeg subjektiviteta,

učinili su da taj film prezentira jedan zaokružen i originalan svjetonazorski sustav. Po shvaćanju pak akcidentalnosti pojave i nestanka pojedinog čovjeka, u kojoj su rođenje i smrt puke neminovnosti, blizak je Bergmanu i Godardu (*ibid.*: 34–35).

Filmska je struktura fragmentirana prema strukturi svijesti protagonista, preobrazujući taj radikalni diskontinuitet u audiovizualni kontinuitet između prizora filmske zbiljnosti, sna, umišljaja, vizija, reminiscencija, predsmrtnih stanja, a naposljetku i posmrtnog života u posljednjoj sekvenci filma (Šakić 2016: 234). No modernistička i intelektualistička ekskluzivnost tog filma vidljiva je i u sadržaju koji se bavi procesom otuđenja i prikazom prikrivene traume zbog koje protagonist biva odgurnut u samoizabranu smrt. Pri tome su „kamenita vrata“ stvarna Kamenita vrata na zagrebačkom Gornjem gradu, ali i metaforička vrata duše prema onostranosti. Taj visoko-intelektualistički film koji pripada korpusu europskoga kasnomodernističkog art filma izrazito je fragmentaran, ali i stiliziran; naime, tekst koji izgovaraju likovi naglašeno je literariziran i artikuliran, što film odvodi u ciljanu kazališnu artikulaciju u visokoj književnoj štokavštini, što je, kako je rečeno, posve u tradiciji europskoga umjetničkog filma modernizma (*ibid.*: 234–254).

Damir Radić (2000: 48) smatra da su, unatoč ne posve uspjelom značenjsko-idejnom sloju, *Kamenita vrata* superiorno režirano ostvarenje. Dugim, suvereno komponiranim kadrovima, zagasitom kolor intonacijom (izvanredna fotografija Gorana Trbuljaka), Babajinom standardno odličnom uporabom šumova, kao i konzistentno i dojmljivo provedenim motivom kiše i vode, ostvaren je izuzetan ugođaj, koji se sâm po sebi, oslobođen izravnoga značenjsko-idejnog sloja, može usporediti s velikim znalcima meditativnog izričaja, primjerice Dreyerom ili Bressonom (*ibid.*). Škrabalo dodaje kako se *Kamenita vrata* mogu „smatrati djelom koje pruža sintezu Babajine umjetnosti filma, a ona mu je ponajčešće služila da vrhunskim majstorstvom izrazi životni stav rezignacije bez tragedije“ (Škrabalo 2000: 6).

## **Zaključak**

U okviru hrvatske i europske tradicije modernizma Ante Babaja je vodeći hrvatski predstavnik autorskog filma, na čije su djelovanje znatan utjecaj imali talijanski neorealizam (razvidan u snimanju na stvarnim lokacijama, fokusu na svakodnevicu i obične ljude te osjećaju autentičnosti i dokumentarnosti) i francuski poetski realizam (razvidan u spoju društvenog realizma i lirske stilizacije, sporijem ritmu i kontemplativnosti, fokusu na marginalizirane likove, fatalizam i melankoličnu atmosferu). Obilježja modernizma prisutna su podjednako na tematskoj, narativnoj

i stilskoj razini, napose u otuđenosti i izolaciji likova, razbijanju klasične naracije, naglašavanju forme, kao i u uvođenju subjektivnosti, fragmentarnosti i praznine. Ovisno o izboru i načinu obrade teme, Babaja je u dokumentarnim i igranim filmovima pokazao sklonost istraživanju oblikovnih mogućnosti filma, nerijetko pribjegavajući stiliziranom izlaganju, unutar kojeg se posebno ističe poetizacija vidljiva u naglašenoj metaforičnosti, simbolici i ugođajnosti te prodoru u naturalizam i grotesku. Čest izbor motiva smrti Babajinu ostavštinu čini srodnom onoj Bergmana i Godarda, dok ga favoriziranje ženskih likova svrstava u skupinu mnogih modernističkih redatelja poput Bergmana, Fellinija, Antonionija, Truffauta i drugih. U *Brezi* pak nastavlja i produbljuje tradiciju hrvatskog filma za koju je karakterističan glavni ili važni lik pasivnog promatrača nepromjenjivih događaja, kakvi su u tom razdoblju i mnogi likovi Berkovićevih, Mimićinih ili Papićevih filmova.

## Literatura

1. Čegir, T. (2010) „Struktura *Izgubljenog zavičaja*“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 62, str. 31–35.
2. Gilić, N. (2010) „Uvodna bilješka“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 62, str. 6–7.
3. Gilić, N. (2024) *Predavanja o filmskom modernizmu*, Zagreb: Leykam International.
4. Keser Battista, I. (2010) „Filmski esejizam Ante Babaje: tijelo kao proces suđenja“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 63, str. 52–57.
5. Krelja, P. (2010) „*Breza* – film za sva vremena“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 62, str. 13–21.
6. Pavičić, J. (2002) „Babaja i Novak: iskustvo insularnosti“, u: *Ante Babaja* (ur. A. Peterlić; T. Pušek), Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 57–70.
7. Peterlić, A. (2002) „Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma“, u: *Ante Babaja* (ur. A. Peterlić; T. Pušek), Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 11–36.
8. Radić, D. (2000) „Filmovi Ante Babaje“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 37–48.
9. Šakić, T. (2016) *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, Zagreb: Disput.
10. Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
11. Škrabalo, I. (2000) „Ante Babaja: pasivni junak hrvatskog filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 3–6.
12. Škrabalo, I. (2006) *Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum*, Zagreb: VBZ.
13. Škrabalo, I. (2008) *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: VBZ.

14. Tadić, Z. (1986) „Babaja, Ante“, u: *Filmska enciklopedija I* (ur. A. Peterlić), Zagreb: Jugoslavenski zavod Miroslav Krleža, str. 59–60.
15. Zečević, S. (2010) „Namjenska rekonstrukcija Rijeke (*Jedan dan u Rijeci Ante Babaje*)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 62, str. 25–30.

## MODERNISM IN ANTE BABAJA'S FILMS

### *Abstract*

*The cinematic work of Ante Babaja spans the period from 1955 to 2007, during which he developed an original cinematic poetics that established him as a prominent representative of modernism. The early phase of his career was marked by short fiction films of a satirical character, among which Lakat (kao takav) (Elbow (As Such), 1959) and Pravda (Justice, 1962) stand out, along with his feature-length debut Carevo novo ruho (The Emperor's New Clothes, 1961). He then briefly turned to experimental-documentary films, among which Čuješ li me? (Can You Hear Me?, 1965) and Tijelo (The Body, 1965) stand out, foreshadowing his mature directorial phase. In this period, Babaja affirms naturalism and the grotesque, particularly evident in Breza (The Birch Tree, 1967) and Mirisi, zlato i tamjan (Gold, Frankincense and Myrrh, 1971). This paper examines selected examples of Babaja's documentary and fiction films in greater detail, analyzing their modernist dimension with an emphasis on narrative techniques, characteristics of cinematic language, and semantic aspects of content, as well as their relationship to Croatian, Yugoslav, and European film contexts.*

**Keywords:** *formal characteristics, narrative styles, thematic characteristics, authorial influences*