

Hrvoje Turković

Esejistički dokumentarizam Ante Babaje

Babaja je u svojem filmskom vijeku višekratno stvarao filmove paradigmatškog statusa: uzorke uočljivo osobita, vrlo izrazita filmskog pristupa što bi ga ponekad i sam razrađivao u ciklusima. U igranom filmu takva je bila serija njegovih kratkih stiliziranih satiričko-alegorijskih igranih filmova; takva je bila kulturna 'Breza' (1967) koja je inaugurirala iznenađujuću kombinaciju romantičarsko-naturalističkog, nacionalno obilježena pristupa, a potom 'Izgubljeni zavičaj' (1980) i 'Kamenita vrata' (1992) koji su u igrani film prenijeli njegov meditativni, filozofsko-esejistički pristup prethodno iskušan upravo u dokumentarcu.

Iako, čini se, ni sam Babaja, a ni kritičari koji su pisali o Babaji nisu Babajin dokumentarizam držali njegovim središnjim stvaralačkim područjem,¹ dokumentarizam je, i uopće kratki film, Babaji – za cijela njegova stvaralačkog vijeka – bio ključno područje iskušavanja intuitivno naslućenih upečatljivih paradigmi ('eksperimentiranja' – po njegovim vlastitim riječima).

Paradigma kozerijskog pristupa: 'Jedan dan na Rijeci'

Takav je već bio prvi film kojim je Babaja debitirao kao redatelj – dokumentarac 'Jedan dan na Rijeci' (1955). Taj film – imajući u vremenu svojeg izlaska jak odjek i berbu festivalskih nagrada - u hrvatskom je dokumentarizmu otvorio karakterističan, vrlo plodan i dugotrajan ciklus, uvjetno ga nazovimo – *kozerijskog dokumentarizma*.²

Naime, svojevremeno su u hrvatskoj kulturi s kraja 19. stoljeća i s početka 20. među književnicima bila izrazito popularna, hvaljena i kuđena dva uzajamno vezana novinska žanra – *kozerija* i *feljton*. Oba su predstavljala svojevrsne – kako bismo to danas rekli – *medijske istupe* književnika po pozivu, njihovu prilagodbu novinarstvu, tom ipak 'narodnijem', populističnijem mediju od medija knjige i književnih časopisa. Sigurno je da su motivi za takve istupe bili individualno raznoliki, ali glavni legitimacijski motiv bio je izrazito – prosvjetiteljski: popularizacija ezoteričnijeg znanja i umovanja naglašeno gipkim stilskim formama.

Kao i feljton (u kojem je obrazovna, prosvjetiteljska nakana bila tipično izraženija), kozerija je bila opušteniji vid eseja: diskurzivnog pristupa nekom uočenom problemu, suvremenom fenomenu ili nekoj općoj temi, ali na književnički osobniji, stilski razigraniji način. Kozerije su bile opuštenija varijanta utoliko što su pribjegavale humoru, ironiji, što su se opće pojave predočavale preko obaveznih pojedinačno-anegdotalnih, pripovjedno iznesenih primjera. Stil pisanja bio je živahno razigran,

¹ Čak ni monografija posvećena njemu, a u čiju je izradu Babaja imao utjecajan uvid, nema posebno obrađen Babajin dokumentarizam; usp. 'Ante Babaja', Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002.

² Usporedi takvu karakterizaciju ovog filma u: Juraj Kukoč, 2007, 'Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu 'Jedan dan u Rijeci' Ante Babaje', Hrvatski filmski ljetopis, 52/2007.

nastojeći ostaviti dojam stilske i misaone 'lakoće' – neobaveznosti, dosjetljivosti, s očitom nakanom da zaintrigiraju 'laičkog' čitatelja.

Kada je film u pitanju, jak indikator da je riječ baš o 'kozerskom dokumentarizmu' leži upravo u obaveznom preuzimanju *verbalne kozerije* kao (scenarijskog) predložka prema kojem će se snimati, ali i kao verbalnu naraciju-komentar što će govorno voditi kroz snimljeni film.

Upravo taj žanrovski model – kontrapunkt verbalne kozerije i referentnih prizora - mladi redatelj Babaja uzeo je kao prosvjetiteljski funkcionalno, a filmski poticajno rješenje u koncipiranju svojeg prvog dokumentarističkog filma, filma koji je grad Rijeka naručila od ondašnje glavne producentske kuće u Hrvatskoj – Jadran filma. Zadatak je bio da predstavi grad Rijeku u svim njezinim karakterističnim vidovima. A u koncipiranju takva (podrazumijevalo se 'hvalidbena', ali ne i nametljivo propagandna) filma, kozerijski se pristup učinio Babaji očito najpoticajni u ondašnjem dokumentarističko-promotivnom kontekstu.

Autoritet književnom predlošku za film u ono su vrijeme obavezno davali književnici, u ovom slučaju Drago Gervais, istarski pjesnik i novinar čije su čakavske pjesme već imale 'kozersku' prirodu. Blaga ironija i pošalice u verbalnom predlošku omogućile su filmu stanovit humorni odmak od prikazivačko-propagandnih obaveza, a 'pregledni' zadatak filma davao je mogućnost slobodne raznovrsnosti u biranju prizora i prizornih anegdota po gradu, omogućavao je okušavanje u igranofilmskim postavama s ilustracijskim opravdanjem, s protonarativnim linijama praćenja pojedinih likova i imenovanih skupina likova kroz film, a davao je i prilične slobode za pomne vizualizacijske izbore (izvrsnog snimatelja Hrvoja Sarića), koji su postali zaštitni znak Babajina opusa, bez obzira na različitost snimatelja (naravno zahvaljujući njima, jer ih je često Babaja i birao prema likovnu senzibilitetu i poticao da ga inventivno primjenjuju).

Film je imao trenutačan uspjeh i kod kritike i s festivalskim nagradama. Sam je Babaja prosljedio ova iskustva u svoj sljedeći značajan dokumentarac 'Brod' (1957) za koji je komentatorski tekst pisala onda mlada, kasnije čuvena pjesnikinja Vesna Parun, poetskim poopćavanjima ponesena i u tom komentaru, a na scenariju je sudjelovao i ugledni književnik Jure Kaštelan. Iako bez verbalne duhovitosti koju je imao prethodni dokumentarac, i taj film još uvijek ima onaj anegdotalno-individualizirajući temelj, komentatorovo imenovanje pojedinih likova, vizualno snažan i prizorno dojmljiv (ponovno uz suradnju s Hrvojem Sarićem).

Ovaj kozerski pristup nije ostao vezan tek uz Babaju. Po uspjehu njegova predložka zaredali su se filmovi što su prosljeđivali tu uspješnu kozersko-feljtonističku liniju, primjerice filmovi Šime Šimatovića ('Plitvička jezera', 1956), Obrada Gluščevića ('Bura', 1958; 'Pod ljetnim suncem', 1961), Zvonimira Berkovića ('Moj stan', 1962; 'Cherchez la femme', 1968), Ive Škrabala ('Vodič kroz Trst', 1969), a dobar dio prirodnjačkog opusa o životinjama Branka Marjanovića rađen je filmsko-kozerijskim načinom.

Paradigma vizualnog eseja: 'Tijelo'

Ove filmske kozerije doživljavale su se 'umjetničijom' i 'slobodnijom' varijantom od dominantnog dokumentarističkog modela. Naime, u sklopu tada dominantnog poimanja dokumentarnog filma kao informativno-instruktivne vrste, nužnim se dijelom filma držao verbalni komentar koji bi davao one informacije koje slika ne može i pružao ona tumačenja koja slika ne može tako izričito (ideološko propagandna, promotivna, obrazovna...). Dominantni ton tih komentara bio je uozbiljeno deklarativan, pa je kozersko-čavrljalačka opuštenost (i povremena poetska ponesenost) Babajinih i drugih filmskih kozerija djelovala kao 'slobodnija' forma, koja dopušta veću mjeru i verbalne i vizualne dosjetljivosti, figurativne razigranosti demonstrativnijeg umijeća. A držalo se da bolje 'aktivira' interes gledatelja (bez obzira na to koliko to shvaćanje imalo pokrića kod gledatelja).

Iako se 'verboznost' dokumentarca u ono vrijeme smatrala 'prirodnom' stranom informativnosti dokumentarca, mnoge prisutne varijante verbalnog komentara (i one u 'ozbiljnim' dokumentarcima, kao i one u 'kozerskim') često su djelovale opterećujuće, zasićujući nametljive, a mnoge su bile izrazito diletantske. Ostavljale su dojam 'brbljavosti' i u svom vlastitom dobu.

Naime, u to vrijeme, tijekom pedesetih godina, u Hrvatskoj je kulturi (a i u ondašnjoj jugoslavenskoj) itekako bilo prisutno *antiverbalističko* poimanje filma. Tiho ali temeljito bilo je prisutno filmsko-estetičko shvaćanje o 'čistom' ili 'pravom' filmu kao 'neliterarnom' filmu – onom koji sve što ima važno kazati treba kazati bez riječi, bez 'nadodanog' komentara.

Zapravo, čini se da se u općem kontekstu obvezatne 'verboznosti' filma upravo Babaja hrabro upustio u demonstrativno 'antiverbozan' pristup filmu, i to iste početne godine svojeg stvaralaštva, 1955. Naime, te je godine svoj drugi film, kratki igrani film 'Ogledalo', koncipirao bez ikakva dijaloga i naratorskog glasa. Upravo je u tom filmu polazno artikulirao svoj alegorijski, vizualno razigran i traženo sugestivan pristup koji će tek nekoliko godina kasnije pretvoriti u cijeli ciklus igranih alegorijskih filmova.

U to je vrijeme također u dokumentarnome filmu Rudolf Sremec iskušavao naglašenije vizualizacijske pristupe s minimaliziranim komentarom i tek fragmentima dijaloga, osobito upečatljivo u svojem filmu 'Crne vode' (1956) i 'Ljudima na točkovima' (1962) da bi nekako sredinom šezdesetih gotovo demonstrativno zaredali 'dokumentarci bez riječi' (npr. Ede Galića, Zlatka Sudovića, Bogdana Žižića...) kao nosioci naglašena autorskog pristupa, modernističkog duha. Među njima se Babajino 'Tijelo' (1965) demonstrativno izdvojilo ne samo kao opservacijski čisti dokumentarac, 'dokumentarac bez riječi', nego upravo kao jedini koji je od ondašnje kritike izrijekom prepoznat kao prototipski - *filmski esej*.

U tom filmu otpočetak – od naslova i prvih kadrova – jasna je selektivna tematska usredotočenost na ljudsko tijelo. Tu se selektivnost vrlo brzo po početku filma

razabire kao poopćavajuću, deindividualizirajuću i depersonalizirajuću – tijela se daju u fragmentu, često bez uključivanja glava u kadar, a i kada su cijeli likovi ljudi u kadru njihov individualitet je manje važan, gleda se njihovo tijelo, njihove rutinske geste. Film ima nabrajalačku strukturu, kadrovi ljudi uzeti su iz raznih ambijenata i prigoda, rijetko se raskadrira isti prizor, a i tada se opisno usredotočuje na tijelo, često u 'proučavalačkim' krupnim planovima i detaljima. Smjena kadrova često se oslanja na opozicijske kontraste (staro tijelo – mlado tijelo; debelo tijelo – vitko tijelo; tjelesna osamljenost – intimno tjelesni dodiri; mrtvo tijelo – živo tijelo...). Ovakva opozicijska nabrajalačka kumulacija opisno-deindividualizirajućih kadrova ubrzo čini jasnim da je opće, filozofsko-metafizičko tumačenje općeg značenja tjelesnosti ono što treba biti rezultanta gledateljeva doživljaja. Film se doista nadaje kao problemski esej u kojem se sugeriraju ideje tjelesne prolaznosti, njegove sveprisutnosti, ali i 'ljušturine' efemernosti, njegove 'zarobljenosti' u definitivan ciklus (rođenje – dobne mijene – smrt).

Filmske 'studije': 'Čekaonica'...

'Tijelo' je samome Babaji bilo njemu izrazito blisko otkriće, koje je potom stao razvijati u nizu dokumentaraca ('Čuješ li me?', 1965; 'Kabina', 1966; 'Plaža', 1966; 'Starice', 1976; 'Čuješ li me sad?', 1978), a vrhunski film toga ciklusa je 'Čekaonica' (1975).

Ima, međutim, jedna osobitost ovih dokumentarnih filmova rađenih nakon 'Tijela' – oni nemaju više tako izraženu filozofsku izričitost kako ju je 'Tijelo' imalo, pa ih se kritički i nije prihvaćalo kao eseje, iako su zadržavali svoju selektivnu problemsku usredotočenost i težili filozofski poopćavajućem doživljaju.

Ovu bismo modifikaciju esejizma mogli nazvati, preuzevši pojam iz likovnog područja – *studijom*. Likovne studije najčešće su pripremni radovi za neku sliku. Slikar crtežom ili nekom drugom tehnikom iscrtava varijacije lica, tjelesnih položaja, gesta, cijelih figura i situacija da bi pronašao najbolja rješenja za sliku koju želi nacrtati. No postoje i osamostaljene studije, poput onih Leonarda da Vinci, u kojima slikar naprosto nizom crteža proučava fizionomije, detalje odjeće, ambijente, svoje zamisli... služeći se crtežom kao sredstvom spoznaje, iskušavanja uma, oka i ruke.

Upravo se takvim doimaju Babajini dokumentarci što su uslijedili nakon 'Tijela' (uračunavajući sada i samo 'Tijelo' u taj niz). Primjerice u 'Čekaonici' iznimnom opservacijskom usredotočenošću i strpljivošću Babajin sjajan snimatelj Tomislav Pinter 'snima' (u smislu trenutnog 'skidanja' lika) ljude u trenucima čekalačke prisilne pasivnosti, kada su više zaokupljeni prebiranjem po mislima nego svojom okolicom i kada im položaji, geste, izrazi lica... bivaju prepušteni vlastitoj logici lišeni svjesne kontrole. Film je komponiran u tematske nizove snimane pretežito teleobjektivom bilo u detaljima, krupnim planovima i blizu gdje pratimo varijacije na licima čekača, u položajima njihovih ruku, u nesvjesnim ili polusvjesnim radnjama... Nizovi se povezuju često po analogiji, koja s jedne strane naglašava ritualnu podudarnost nesvjesnih stavova, kretnji i izraza lica, ali i individualnu raznovrsnost u tome.

Gledatelj doživljajno ulazi u mikrosvijet s nepoznatom, pomalo misterioznom pozadinom, istodobno maksimalno tjelesno konkretan, a opet nagovještavajući neuhvatljiva mentalna stanja. Ali svime time navodeći i na osobit kontemplativan stav koji gledatelj, htio-ne htio, zauzima prema filmskim prizorima, pritom nedvojbeno osjećajući da ga preuzima od onih koji su mu ovu kontemplativnu prigodu priredili - od autora filma.

Izvanjski je, ali intrigantan podatak da je ovakav pristup 'jeziku tijela' upravo u vrijeme tog filma dobivao svoj znanstveni, sustavno proučavateljski zamah u djelima Birdwistla, Argyla, Ekmana i Friessena, a potom i cijele bulumente istraživača različitih znanstvenih pripadnosti (psihologiji, socijalnoj psihologiji, etologiji, lingvističkoj pragmatiki...).

Svođenje računa: 'Dobro jutro'

Projicirajući ove spoznaje na Babajin središnji igranofilmski rad, ovaj se pokazuje u iznenađujućem vidu: svi ti filmovi, koliko god se mogu uključiti u ovaj ili onaj generički obrazac (u alegoriju, ruralnu melodramu, psihološku dramu...) s dominantnom narativnom organizacijom, mogu se shvatiti kao Babajine sustavne filozofske meditacije nad životom, sudbinama ljudi, njihovom prolaznošću – pri čemu je tema smrti stalna, bilo izričita ili pozadinski stalna tema.

Ono što je obilježavalo posljednji igrani film Babaje – 'Kamenita vrata' (1992) – oproštajna refleksija nad vlastitim životom pod prijetnjom smrti, u dokumentarnom je filmu bio njegov završni rad – cjelovečernji dokumentarac 'Dobro jutro' (2007). U njemu se povezuje samo-opservacijski pristup svojem trenutnom staračkom životnom ritualu, koji obuhvaća ritual u domu umirovljenika te ritual redovita odlaska u kavanu, a taj je studijsko-nabralački koncipiran kao i njegov glavni dokumentaristički ciklus s izravnim retrospektivnim referencama na svoje filmove, na one njihove dijelove koji anticipiraju njegovo sadašnje stanje.

Opredijeljen intelektualac, društveni skeptik s vjerom u vrijednosti duha, svojim naizgled heterogenim opusom artikulirao je zaseban, vrlo konzistentan filmski opus – stalnu tragalačku meditaciju nad životom vođenu nelagodnim metafizičkim pitanjem – obnavljanim najrazličitijim filmskim i životnim povodima – 'Ima li sve to smisla?'. Naravno, sama njegova stvaralačka aktivnost, suptilni doživljaji koje je kroz nju artikulirao kao da daju potvrđan odgovor na to metafizičko pitanje. No s druge strane, sami njegovi filmovi svojim mislenim efektom, a često i njegovi rijetki javni intervjui, kao da ukazuju na, Babajinu umu stalno prezentnu, mogućnost odrečnog odgovora.

Ante Babaja – izbor iz dokumentarističkog opusa:

Jedan dan na Rijeci, Jadran film, Zagreb, 1955.

35 mm, c/b, 15'
režija/directed by:
Ante Babaja
scenarij/script:
Drago Gervais, Ante Babaja
glazba/music:
arhivska
fotografija/cinematography:
Hrvoje Sarić
montaža/editing:
Boris Tešija, Radojka Ivančević

Brod, Zagreb film, 1957.
35 mm, c/b, 15'
režija/directed by:
Ante Babaja
scenarij/script:
Jure Kaštelan, Vesna Parun, Ante Babaja
glazba/music:
Ivo Malec
fotografija/cinematography:
Hrvoje Sarić
montaža/editing:
Boris Tešija

Tijelo, Zagreb film, 1965.
35 mm, c/b, 13'
režija/directed by:
Ante Babaja
scenarij/script:
Ante Babaja, Tomislav Ladan
glazba/music:
arhivska
fotografija/cinematography:
Tomislav Pintar
montaža/editing:
Mira Đurić

Čuješ li me?, Zagreb film, 1965.
35 mm, c/b, 16'
režija/directed by:
Ante Babaja
scenarij/script:
Ante Babaja
glazba/music:
arhivska

fotografija/cinematography:

Nikola Tanhofer

montaža/editing:

Lida Braniš

Čekaonica, Zagreb film, 1975.

35 mm, c/b, 12'

režija/directed by:

Ante Babaja

scenarij/script:

Ante Babaja

glazba/music:

arhivska

fotografija/cinematography:

Tomislav Pintar

montaža/editing:

Mira Škrabalo

Čuješ li me sad?, Zagreb film, 1978.

35 mm, c/b, 17'

režija/directed by:

Ante Babaja

scenarij/script:

Ante Babaja

glazba/music:

arhivska

fotografija/cinematography:

Nikola Tanhofer

montaža/editing:

Mira Škrabalo