

POČETAK KAO NAJAVA KRAJA:  
*DOGAĐAJ I KAMENITA VRATA*

*Bruno Kragić*

Poznata je, a kadikad i bolna istina da je gledanje filmskog djela težak i zahtjevan proces koji zahtijeva visok stupanj napora i koncentracije. Stoga svaki uspjeti film teži što retoričnijem, razrađenijem, sugestivnijem, efektnijem početku i isto takvom završetku, kao točkama koje omeđuju taj zahtijevani napor, iako se, kao što znamo, film lako može gledati i iz sredine, a zbog njegove medijske ontološke kvalitete, odnosno mogućnosti specifično intenzivne, gotovo trenutačne identifikacije koju filmski medij omogućuje. Distingvirajući međutim film kao medij koji se pojavljuje i zapaža bez vremenskih granica i film kao umjetničko djelo koje je vremenski jasno limitirano, a u skladu sa shvaćanjem filma ponajprije kao estetskog fenomena, kao i s težnjom prema preferiranju povišenih retoričkih trenutaka u filmskom djelu, razmotrit ćemo kadrove s početaka dvaju hrvatskih filmova kao primjere takvih povišenih trenutaka, a i kao indikativne s obzirom na paralelizme tih početaka sa završecima istih filmova, paralelizme u kojima se počeci nadaju i kao najave, štoviše prefiguracije završetaka.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Završeci se u filmu općenito često referiraju na početke. Tako Richard Neupert u studiji *The End. Narration and Closure in the Cinema* navodi da filmovi klasičnog stila koji nastoje na kraju potpuno zaključiti priču i diskurs često »rabe identične situacije pri početku i završetku, na komički ili dramatički način, a da bi priču uokvirili kontroliranim pripovijedanjem.« (Neupert, 1995.: 22) te navodi primjer iz filma *Nedjelja na selu* Bertranda Taverniera (*Un dimanche à la campagne*, 1984) koji počinje i završava kadrovima središ-

Filmovi *Događaj* Vatroslava Mimice<sup>2</sup> i *Kamenita vrata* Ante Babaje<sup>3</sup> izabrani su ponajprije zbog naklonosti autora ovog teksta,<sup>4</sup> iako su onkraj takvih subjektivnosti, indikativni i unutar obzora autorskog pristupa: *Događaj* je naime, posljednji »veliki« Mimičin film ili barem posljednji u nizu njegovih klasičnih ostvarenja,<sup>5</sup> nakon kojeg je slijedila (više ili manje) blaga stagnacija,<sup>6</sup> dok su

---

njeg lika kako kontemplira nad svojom okolinom i slikama. I David Bordwell se, u eseju o holivudskom *happy endu* naslovljenom *Happily Ever After*, osvrće na filmove istih, ili sličnih, početaka i završetaka koji tom sličnošću po njemu signaliziraju povratak stabilne pripovjedne situacije. Neupert u ranije spomenutoj studiji širi sličnosti s mizanscenskih komponenti i na ponavljanje istih glazbenih motiva ili izvanprizornog naratora. Za potrebe ove analize osobito je zanimljiva primjedba o glazbi. Neupert kasnije ističe da je »uokvirivanje glazbenom temom stalna struktura klasičnog filma koja služi da stilistički osnaži kontroliranu i predeterminiranu aktivnost pripovijedanja« (Neupert, 1995.: 53). Slično tvrdi i Claudia Gorbman: »Glazbena rekapitulacija i zaključivanje osnažuje pripovjedni i formalni kraj i zatvaranje filma.« (Gorbman, 1987.: 82).

<sup>2</sup> *Događaj* (1969.); režija: Vatroslav Mimica, scenarij: Vatroslav Mimica, Kruno Quien i Željko Senečić, prema motivu iz istoimene novele Antona Pavlovića Čehova, kamera: Frano Vodopivec, uloge: Pavle Vujisić (djed), Srđan Mimica (unuk), Boris Dvornik (lugar), Fabijan Šovagović (Matijević), Neda Spasojević (lugareva žena), Marina Nemet (djevojčica), Fahro Konjhodžić (skelar); boja, 88 minuta.

<sup>3</sup> *Kamenita vrata* (1992.), režija: Ante Babaja, scenarij: Ante Babaja, suradnici na scenariju: Slobodan Novak, Zoran Sudar, kamera: Goran Trbuljak, uloge: Ivica Kunčević (Branko Boras), Vedrana Međimorec (Ana), Kruno Šarić (Anin suprug), Božidar Alić, Aleksandra Turjak, Zvonimir Zoričić, Zlatko Crnković, Pero Kvirgić; boja, 111 minuta.

<sup>4</sup> Mogao bi im se još pridružiti i *Orao* Zorana Tadića (1990.), ali u vrijeme pisanja teksta nisam bio u mogućnosti ponovno pogledati to djelo pa osvrtno na nj, a *Orao* ga je zasigurno zaslužilo, ostaje neizbježan za neku buduću prigodu.

<sup>5</sup> Uz *Prometeja s otoka Viševice* (1964.), *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) i *Kaja, ubit ću te!* (1967.); ta tri filma čine, po većini povjesničara hrvatskoga filma, Mimičin modernistički ciklus pa ih tako Damir Radić objedinjuje pod sintagmom »ultimativnog igranofilmskog modernizma« (Radić, 2000.b: 43), a sličan je i pristup Tomislava Šakića u drugom nastavku njegova osvrta o Mimici (Šakić, 2006.: 24). Šakić doduše u istom eseju ali na drugom mjestu tim trima filmovima specifično pridružuje *Događaj*, ocjenjujući da *Događaj* ipak nastavlja i dovršava tematske interese trilogije. I Šakić i Radić smatraju bavljenje iracionalnim odnosno latentnim zlom, grotesknošću i morbidnošću za poveznicu *Događaja* i prethodnika mu *Kaja, ubit ću te!* Nakon *Događaja*, Mimica će snimiti još pet igranih filmova.

<sup>6</sup> Usprkos vizualnim kvalitetama inače ideološki opterećenog *Hranjenika* (1970.), sugestivnom ugođaju visoke likovne kulture *Seljačke bune 1573.* ili *Anno Domini 1573.*

*Kamenita vrata* i zaista posljednji Babajin igrani film.<sup>7</sup> Oba su spomenuta djela uostalom i tematski srodna, s motivom smrti koji se u *Događaju* postupno širi da bi na kraju, u završnoj sceni ubilačkog niza, postao dominantnim u smislu onog što se na filmu vidi i koliko se toga vidi, dok se u *Kamenitim vratima* taj motiv vizualizira već pri početku scenom privremene kliničke smrti i reanimacije, razvijajući se potom i kao glavni verbalizirani problem filma, da bi kraj ponovno vizualizirao smrt sada kao konačnu.

U tom smislu početak Babajina filma još i više od početka *Mimičina* ne samo da najavljuje već i prefigurira završetak. U laganoj panorami, s lijeva na desno, obrisa zagrebačkog Kaptola oko Katedrale, snimanoj otprilike sa Šalate,<sup>8</sup> u predvečer, gdje kamera potom lagano zumira tornjeve katedrale koji ostaju u desnoj polovici kadra (u totalu) u sjeni, crni, dok centar lijeve polovice tog dugog kadra zauzima crveno sunce, dugom kadru (traje 116 sekundi) koji je ujedno špica filma, razvija se kolorom u kojem pretežu tamnocrvena i crna, samim dugim trajanjem, kao i sadržajem (crkva) već gotovo u potpunosti specifični funebrični ugođaj osnažen i zvukom zvonjave zvona koja započinje negdje oko vremenske polovice tog kadra. Takav početak ne samo da najavljuje ugođaj ostatka filma u kojem se neprestano raspravlja o smrti, već i specifičnije djeluje, čak manje kao najava, a više kao zaključak protagonistove smrti na samom kraju, upućujući i na svojevrsnu cirkularnu strukturu samog filma, strukturu tako karakterističnu za mnoge hrvatske filmove, napose one naraštaja hrvatskih filmskih modernista, kojega je Babaja jedan od vrhunskih i dosljednih pripadnika.<sup>9</sup> S tim da u ovom slučaju kraj ne dovodi opet na početak, već je početak unekoliko i epilog kraja, epilog koji svojom

---

(1975.), koja je kasnije dijelom prevrednovana, kao i opće mizanscenskim filma *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (1979.), marginalnog zanimljivog djela na kojeg je kao takvog ukazao tek Šakić (2006.).

<sup>7</sup> Uslijedila je duga stanka koju je Babaja okončao cjelovečernjim autobiografskim dokumentarnim filmom *Dobro jutro* (2007.).

<sup>8</sup> Šalata je zagrebačka četvrt istočno (odnosno desno ako se gleda sa Save) od Kaptola. Dakle, u *Kamenitim vratima* kamera snima istočnu stranu, odnosno začelje Katedrale (pročelje gleda prema zapadu).

<sup>9</sup> Karakteristično djelo te cirkularne strukture je, na što upućuje već i naslov, *Rondo Zvonimira Berkovića* (1966.), o kojem sam razglabao u jednom od ranijih zbornika *Dana* (2006., 32). O sklonosti hrvatskih filmskih redatelja s kraja 1960-ih cirkularnim strukturama više je pisao Petar Krelja u eseju »Rondo novijeg hrvatskog filma« (*Filmska kultura*, 1969., 65).

klasicističkom kompozicijom i zagasitim bojama upućuje i na smirenje kakvo uostalom vizualizira i sam kraj, ne samo svojom prirodom, nego i podjednako koloristički sugestivnim kadrovima stilizirano prikazanih ilustracija omotnica ploča, kao odraza u valovitom moru.<sup>10</sup> Pa ako prvi kadar na neki način zaključuje kraj filma, druga scena, koju za volju rasprave, također ubrajamo u početak filma, i konkretno prefigurira završetak. Počevši kadrom zavjesa da bi se nastavila prikazom čovjeka koji leži i kojeg potom nekoliko figura u sjeni reanimira, dakle prikazom (doduše zakratko) mrtvog čovjeka, ta scena već samim sadržajem prefigurira posljednji kadar filma, u kojem protagonist leži na kiši, dok kamera vozi natrag od krupnog plana do polutotala. Radnja filma počinje i završava smrću, početak dopušta mogućnost oživljavanja a i da bi omogućio daljnji razvoj fabule u kojoj glavnim interesom postaje metafizika smrti,<sup>11</sup> a kraj – da bi to uostalom i bio – tu mogućnost izostavlja realizirajući tako ono što je najavljeno početkom.<sup>12</sup>

Kraj realizira najavu događaja na početku i u dvadesetak godina ranije snimljenom *Događaju* Vatroslava Mimice. I ovdje špica filma ima i simboličku funkciju. Crvena slova na tamnosmeđoj podlozi daleka su najava krvavog raspleta u kojem nasilno umire četvero likova, nakon što je jedan ubijen već nešto ranije, a zloslutna će atmosfera biti podcrtana i glazbenim naglascima koji podsjećaju na udaranje cijevi i zvuke čegrtaljki.<sup>13</sup> Uslijedit će kadrovi magle pa snježnog šumskog krajo- lika, potom opet drveća u magli popraćeni zavijanjem vukova. I prva ljudska figura

---

<sup>10</sup> Damir Radić je primijetio da te slike »kao da se gibaju u vodi« te da svojim kolorističkim šarenilom predočuju »idilu što sugerira neki ljepši svijet s one strane zemaljskoga postojanja« (Radić, 2000a: 48) dodavši da je kadar koji slijedi i koji je zadnji u filmu onaj mrtvog protagonista prozaičan te da djeluje kao antiklimaks, antikatarza (Radić, Sever, 2000.: 30).

<sup>11</sup> Protagonist po Anti Peterliću postaje opsesivno zaokupljen misterijem smrti, a sam je film ispunjen potragom za nečim transcendentnim (usp. Peterlić, 2002.: 34).

<sup>12</sup> Paralelizam početka i kraja *Kamenitih vrata* razvidan je i iz glazbene partiture filma koju je detaljno analizirala Irena Paulus. Zaključivši da glazba učvršćuje osjećaj zaokruženosti djela, Paulus je primijetila da improvizirani clusteri na sintesajzeru Anđelka Klobučara na početku filma pridonose atmosferi mistike i tajanstva, a da prvi stavak *Kantate br. 147 (Isuse, srečo ljudskih želja)* Johanna Sebastiana Bacha, koji prati završetak filma, također sugerira mistiku (i time uspostavlja vezu s uvodnom glazbom), ali i vedrinu duhovnosti uspostavlajući tako i distinkciju spram početka. (Paulus, 2002.: 103).

<sup>13</sup> Na špici filma piše da je glazba preuzeta s gramofonskih ploča Jugoton bez navođenja autora.

koja se pojavljuje u filmu, djed, u maestralnoj interpretaciji Pavla Vujisića, pogledat će u toj prvoj sceni nekoliko puta u daljinu. Pritom krupni planovi njegova lica odaju zabrinutost, dok subjektivni kadrovi njegova viđenja, kadrovi polutotala šume u sumaglici, a u trećem slučaju kadar totala neba upućuju na široko područje neodređene opasnosti. Dojam osjećaja skrivene prijetnje, ali i neumitne propasti<sup>14</sup> tvori se već ponavljanjem spomenutih kadrova, a naposljetku i zaključivanjem uvodne sekvence upravo totalom šume i dalje obavijene maglom uz glas vukova, koji svojim trajanjem od gotovo pola minute upozorava da značenje treba tražiti upravo u tim komponentama koje ga tvore, a ne u nekoj radnji s obzirom da se nikakva akcija u njemu ne događa. Završna će sekvenca ponoviti glazbene zvukove sa same špice, a ta će glazba sada popratiti niz ubojstava, da bi uslijedio dugi kadar u polumraku u kojem se kamera tek lagano kreće prateći dječaka koji cvileći napušta prostore jeze. I kada dječak otvori vrta te kuće strave i užasa, zbog čega su hrvatski kritičari, gotovo opsjednuti standardnim žanrovskim definicijama, ovaj film znali označiti i kao horor,<sup>15</sup> najprije će se u dubini kadra nazrijeti šumski krajolik, a potom će, kako dječak bude istrčao i počeo trčati prema šumi, kamera nakratko i sama krenuti naprijed, a da bi ostavila spomenutu kuću i prikazala samo šumu, opet u magli kao na početku filma.<sup>16</sup> I tako će posljednji kadar ove najbolje filmske adaptacije u povijesti hrvatskog filma, kako je *Događaj* nazvao Hrvoje Hribar, biti upravo dulji kadar totala šume breza u kojem će se dječakova figura tijekom nekih četrdesetak sekundi postupno izgubiti dok će njegovo zazivanje djeda, za kojega gledatelji znaju da je ubijen, što samo osnažuje svijest o stalnosti i neizmjestivosti boli i beznađa, bivati sve manje čujno.

Kako sam pokušao pokazati, počeci filmova *Događaj* i *Kamenita vrata* najavljuju ili prefiguriraju završetke ne samo u narativnom smislu, jer to u konačnici i nije toliko bitno, već i u širem estetskom, odnosno i u specifičnom, fenomenolo-

---

<sup>14</sup> Odnosno po Šakiću »iskonskog straha« (Šakić, 2006.)

<sup>15</sup> Tako inače lucidni Damir Radić *Događaj* kategorizira kao »triler-dramu s elementima horora« (Radić, 2000b: 45).

<sup>16</sup> Film počinje i završava u ambijentu šume, što je primijetio i Šakić (Šakić, 2006.), a paralelizam početka i kraja razvidan je i u motivu putovanja na kojeg se nešto više osvrnuo Radić primijetivši da se oko putovanja formira kompozicija filma. Radić je u filmu pronašao četiri putovanja, a za potrebe ove refleksije bitno je da konkretna radnja počinje putovanjem, a i radnja i film završavaju dječakovim bijegom kao metaforičkim završnim »krnjim« (usp. Radić, 2000.b: 45) putovanjem.

loško-estetskom smislu gdje se u oba slučaja, gotovo kao ilustracija postavki francuskog fenomenologa filma katoličke provenijencije Amedéa Ayfrea, filmska slika kao vizija stvarnog svijeta kreće u pravcu apstraktnih misli, a da pritom nije alegorijska zamjena za misli, te se, otvarajući se cjelokupnoj ljudskoj doživljajnosti, pretače u opće iskustvo, u slučaju ovdje razmatranih filmova, već na početku, a potpuno konkretizirano na kraju.<sup>17</sup> Oba filma svojim počecima kao estetsku dominantu daju *deleuzovsku* sliku-doživljaj koja se uobličuje na trenucima snažne emocionalnosti. Pa, ako smo trenutno prihvatili jedan pojam iz klasifikacije filmske povijesti Gillesa Deleuza,<sup>18</sup> monumentalnog djela koje kao cjelina ipak nije ništa doli još jedna, samo osebnija (ali i sporadično poprilično manjkava), standardna povijest filma kao povijest autorskih poetika, onda bi, a da završetak rada bude što retoričniji pandan njegovom početku, mogli prizvati i Rogera Muniere i Barthélmyja Amenguala pa u početku i završetku *Kamenitih vrata* i *Događaja*, kao vrhunskim primjerima duha medija, otkrivati *munierovski* smisao u samom ritmu kretanja slika, odnosno *amengualovske* oscilacije odsutne prisutnosti i prisutne odsutnosti, sadašnje prošlosti i sadašnjosti koja je već prošla, prisutnosti i evokacije.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> U oba filma to je konkretno suočavanje sa smrću.

<sup>18</sup> Riječ je o njegovim knjigama *Cinéma 1 (L'image-mouvement)* iz 1983. i *Cinéma 2 (L'image-temps)* iz 1985.

<sup>19</sup> Pritom se ritam kretanja slika i u *Događaju* i u *Kamenitim vratima* uobličuje (i tvori značenja) dugim trajanjima kadra s pažljivo razrađenim pokretima figura unutar kadra ili gotovo uopće bez takvih pokreta, ali i nizanjem kadrova vrlo sličnih (pa i gotovo istovjetnih) kompozicija i sadržaja, gdje se u oba slučaja vrijeme, u duhu refleksija Erwina Panofskoga, izražava prostorom.

## LITERATURA

- David Bordwell, »Happily Ever After«, *The Velvet Light Trap*, 1982., 6.
- Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Richard Neupert, *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Irena Paulus: »Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele« u: *Ante Babaja* (ur. Ante Peterlić, Tomislav Pušek). Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 83–104.
- Ante Peterlić, »Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma«, U: *Ante Babaja* (ur. Ante Peterlić, Tomislav Pušek). Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 11-36.
- Damir Radić, »Filmovi Ante Babaje«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2000., 21, str. 37–48.
- Damir Radić, Vladimir Sever, »Razgovor s Antom Babajom«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2000., 21, str. 7–36.
- Damir Radić, »Filmovi Vatroslava Mimice«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2000., 23, str. 39–51.
- Tomislav Šakić, »U sjeni Holokausta«, *Vijenac*, 2006., 320, str. 24.

### THE BEGINNING AS HERALD OF THE END. *DOGADAJ AND KAMENITA VRATA*

#### *S u m m a r y*

Starting out from the proposition that the beginning and ending of films are rhetorical high points, using the example of the films *Kamenita vrata* of Ante Babaja and *Događaj* by Vatroslav Mimica, this paper analyses the style and rhetoric of their opening and closing frames, which are described as images of enhanced emotion. The proposition about the beginnings of these films as adumbrations or prefigurations of the endings in a narrative and stylistic sense is developed. Particular reference is made to the formation and parallelism of moods, which are fatalistic or mystical and funeral in both works.