

## Virtualno kao sablast aktualnog: *Kamenita vrata Ante Babaje*

U uvodnom poglavlju pod naslovom “Film i fizika“ knjige *Materijalna sablast: Filmovi i njihov medij* Gilberto Perez, američki filmolog kubanskog podrijetla, piše kako filmske slike u sebi nose istovremeno nešto materijalno i nešto onkraj materijalnog, nešto transformirano u drugi svijet, koji naziva “materijalnom sablašću” (1998: 28). Ta je dvojnost filmske slike oduvijek intrigirala teoretičare filma, posebno zagovornike takozvanih realističkih teorija filma (usp. Elsaesser i Hagener 2023: 28) poput Andréa Bazina i Siegfrieda Kracauera koji su na različite načine pokušavali artikulirati dijalektiku materijalnog i mentalnog upisanu u logiku filmskog medija. U slavnom eseju *Ontologija fotografske slike* Bazin zaključuje kako nam fotografija omogućuje “da se divimo čistom predmetu slike kojemu je referenca na prirodu prestala biti razlog postojanja” (2022: 18), dok Kracauer ističe kako se filmski autor može koristiti dokumentarnim pristupom, ali isto tako može halucinacije i mentalne slike prebaciti na filmsko platno (1978: 395). Perez je posebnu pozornost posvetio Kracauerovoj ideji da film prikazuje stvarnost kao da je san koji omogućuje da stvarnost vidimo na nov način<sup>1</sup> (1998: 27) te na toj ideji izgradio vlastiti koncept materijalne sablasti zaključujući kako je “filmska slika istinska halucinacija” (*ibid.*: 28). Konceptom halucinacije koristi se i Bazin objašnjavajući kako je fotografija bila “povlaštena tehnika nadrealističkog stvaralaštva jer stvara sliku koja pripada prirodi: pravu halucinaciju” (2022: 17). Riječ halucinacija potječe od latinske riječi *hallucinatio* ili *alucinatio* i definira se kao percepcija objekta koji ne postoji u izvanjskoj stvarnosti, odnosno kao percepcija bez predmeta,<sup>2</sup> što bi moglo biti i jedna od definicija recepcijske situacije filmskog i fotografskog medija. O tome u *Svijetloj komori* piše Roland Barthes: “A onaj ili ono što je fotografirano jest meta referent, neka vrsta malog simulakruma, *eidôlona* koji predmet emitira, ja bih ga rado nazvao *Spectrum* fotografije, jer ta riječ u

---

<sup>1</sup> Kracauer je jednu od ključnih referenci za ovu konceptualizaciju pronašao u eseju Huga von Hoffmannsthal *Zamjena za snove (Der Ersatz fuer Traeume)* iz 1921. godine (usp. Kracauer 1997: 167).

<sup>2</sup> *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, 2013–2024. Priступljeno 14. veljače 2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/halucinacije>>.

korijenu čuva odnos sa spektaklom i dodaje ono nešto pomalo strašno što se nalazi u svakoj snimci: povratak mrtvaca” (2003: 14).

## Luda slika

Upravo na metafori povratka mrtvaca i na konceptu halucinacije, odnosno na ideji percepcije bez materijalne prisutnosti predmeta Ante Babaja tematski i formalno gradi svoj posljednji dugometražni igrani film *Kamenita vrata* (1992). Riječ je o djelu koje na razini primijenjenih formalnih postupaka oblikovanja cjeline najkompleksnije istražuje fenomen smrti, odnosno umiranja, trajnu tematsku preokupaciju tog redatelja, pa je povjesničar hrvatskog filma Ivo Škarabalo zaključio kako ono predstavlja “sintezu Babajine umjetnosti filma” (2000: 6). Babajina manifestna usmjerenost na motiv smrti prisutna je već u filmu-eseju *Tijelo* (1965) u kojem, među ostalim, prikazuje trupla u mrtvačnici, ali i u svim njegovim dugometražnim igranim filmovima osim debitantskog *Careva novog ruha* (1961), koji izvorno nije zamišljen kao cjelovečernji film (usp. Peterlić 2002: 25), dok se u svom testamentarnom dugometražnom dokumentarnom filmu *Dobro jutro* (2007) koristi autofikcijom – bilježeci svakodnevicu života u staračkom domu – kako bi tematizirao neminovnost vlastite smrti. Sam je Babaja svoj posljednji dugometražni igrani film doveo u vezu sa svojim kratkometražnim igranim filmom *Basna* (1974), alegorijom o psihičkim traumama suvremenog čovjeka, te s *Tijelom*, zaključivši kako je taj film, kao i *Kamenita vrata*, “zapravo jedna katarza” (Radić i Sever 2002: 195).

Film *Kamenita vrata*, ako parafraziramo spomenutu konceptualizaciju filmskog medija kao halucinacije, stvarnost prikazuje kao da je halucinacija kako bi omogućio da vidimo smrt i kako bi uprizorio virtualnu prisutnost mrtvih u svijetu živih. Repräsentacija smrti u umjetnosti kompleksno je i bogato polje na koje se Babaja modernistički samosvjesno referira prizivajući, među ostalim, klasične slikarske motive i kompozicije. Na samom početku filma, kadrom tijela položenog na krevet izravno se citira Mantegnino platno *Oplakivanje Krista* nastalo oko 1480. godine, čime se nudi mogući interpretacijski ključ za čitanje onoga što će uslijediti. Na toj renesansnoj slici susreću su dva pola koja su Babaji oblikovno presudna, s jedne strane opora materijalnost tijela prikazanog u svojoj ranjivosti, a s druge prisutnost nespoznatljive, nematerijalne dimenzije koja se na slici manifestira kao obećanje uskrsnuća što će ga doživjeti trenutno mrtvo tijelo. Mantegnino platno istovremeno prikazuje onoga koji je mrtav i onoga koji će ponovno živjeti, uprizorujući isprepletenost života sa smrću. Babajin film ne bavi se smrću u religijskom kontekstu, pa mu nije bitan motiv uskrsnuća, već motivu smrti pristupa kao sablasti, zagonetci, nespoznatljivom entitetu koji filmska cjelina želi predstaviti kao nezaobilaznu sastavnicu svijeta živih koristeći se različitim strategijama koje će biti predmet analize u ovom radu. Sam je Babaja ukazao na

izostanak onostranosti unutar svijeta filma, istaknuvši da je misticizam u njegovu filmu ograničen: “Ona sekunda poslije giljotine koja se čini beskrajno duga, kako piše Dostojevski. To je samo umiranje, a poslije... ne bih tvrdio da postoji nešto više. Dotle idem, a dalje ne idem” (Radić i Sever 2002: 198). *Kamenita vrata* bave se mjestom smrti u svakodnevici suvremenog čovjeka, kao i mjestom što ga mrtvi zauzimaju u svijetu živih te utjecajem što ga na njih imaju. Film kao da vizualizira Derridaov koncept sablasnoga, koji Derrida definira kao permanentno međusobno proganjanje smrti i života, kao prisutnost drugosti u istome, zbog čega se smrt i mrtve može misliti i kao onog Drugog u svima nama<sup>3</sup> (2001: 41–42).

Protagonist filma i njegov fokalizator, odnosno njegova objedinjujuća svijest, sredovječni je liječnik Branko Boras (Ivica Kunčević), rastavljeni otac mlade djevojke i autor knjige *Metafizika smrti*. Kako primjećuje filmolog Tomislav Šakić uspoređujući Borasa s protagonistima filmova *Ponedjeljak ili utorak* (1966) Vatroslava Mimice i *Kuća na pijesku* (1985) Ivana Martinca, “stanje je svijesti sve trojice likova antonionijevsko stanje ‘bolesti osjećaja’ s produbljenim jazom između njih i okoline, jazom koji nije društveno uvjetovan (osim što su protagonisti visookobrazovani i time pripadnici gornje srednje klase)” (2016a: 235; usp. i Šakić 2016b i Antonioni 2004). Babajin film u kontekstu domaće kinematografije najviše sličnosti ima sa spomenutim radikalno modernističkim ostvarenjima Mimice i Martinca, a u okvirima svjetskog filma Šakić ga uspoređuje s filmom *Identifikacija jedne žene* (*Identificazione di una donna*, 1982) Michelangela Antonionija (2016a: 236). O *Kamenitim vratima* u domaćoj filmologiji vlada konsenzus da je riječ o “filmskoj meditaciji o smrti” (Gilić 2011: 86), o “finalizacijskoj meditaciji o životu sa stajališta nadvite smrti” (Turković 2002: 50), odnosno o filmu koji motivom protagonista zaokupljenog misterijem smrti omogućuje “nastanak meditativnog, filozofičnog djela, ispunjenog potragom za nečim transcendentnim” (Peterlić 2002: 34), u kojem “radikalno modernističko oblikovanje odgovara metafizičkoj i egzistencijalističkoj građi” (Šakić 2016a: 254). Sam je Babaja o *Kamenitim vratima* ustvrdio: “Da li je to moj najbolji film ne znam, ali meni je najdraži” (Radić i Sever 2002: 195), te ga je okarakterizirao kao “tipičan lirski film, on ide sav na doživljaj”, istaknuvši: “I logika fabule tog filma je logika doživljaja” (*ibid.*: 195). Film koji se gradi logikom doživljaja zahvalno je oblikovati logikom povišenog stanja doživljavanja kakvo je ono haluciniranja kao psihološkog fenomena, u kojem imaginarno postaje realno, a realno se povlači i zamjenjuje imagi-

---

<sup>3</sup> Derrida koncept sablasnoga uvodi u tekstu “Smrti Rolanda Barthesa”, izvorno objavljenom 1981, godinu dana nakon Barthesove iznenadne smrti, u kojem fenomen smrti misli kroz koncepte sablasti i sablasnoga, nadovezujući se na Barthesova razmišljanja o *studiumu* i *punctumu* fotografije iz njegove knjige *Svijetla komora*. Derrida, kako piše Luka Bekavac, u apsolutnoj impersonalnosti smrti nazire mogućnost kraja tugovanja zbog gubitka prijateljstva s mrtvima jer ona nudi nadu u naknadno izjednačenje s njima, dok zaborav postaje jedino mjesto gdje se s mrtvima možemo ravnopravno susresti prije naše vlastite smrti (2007: 18).

narnim. U tom kontekstu filmski medij, u čijem je ishodištu fotografska reprodukcija izvanjske stvarnosti, postaje nov oblik halucinacije koji je lažan na razini percepcije, a istinit na razini vremena: “halucinacija je na neki način ublažena, skromna, obostrana (s jedne strane ‘to nije ovdje’, s druge ‘ali to je bilo’) luda slika, okružna stvarnim” (Barthes 2003: 141–142).

## Posljednja halucinacija

O dugom uvodnom kadru *Kamenitih vrata* u kojem se vide tornjevi zagrebačke katedrale pri zalasku sunca detaljno je pisao filmolog Bruno Kragić, zaključivši kako se njime uspostavlja cirkularna struktura u kojoj je “početak unekoliko i epilog kraja” (2008: 302). Nakon špice film se otvara prizorom u kojem Boras uspješno reanimira umirućeg pacijenta. Slijedi prizor u kojem kolege liječnici u bolnici cinično komentiraju njegov rad i nazore, a nakon toga prizor u kojem Boras u svom stanu razgovara s kćeri govoreći joj kako ga je svojedobno jako pogodilo to što nije uspio spasiti jednog svog pacijenta. Potom slijedi izrazito dug prizor u kojem Boras razgovara s pacijentom (Božidar Alić) kojem je u prvom prizoru reanimacijom spasio život i koji mu opisuje kako se osjećao dok se nalazio onkraj života. Taj prizor oblikovan je radikalno modernistički (usp. Šakić 2016a: 248), kadrom koji traje duže od minute, u kojem kamera lagano vozi iz šireg plana prema Borasu i njegovu pacijentu, došavši u konačnici sve do bližeg plana. Na taj se način formalnim postupkom stavlja poseban naglasak na sadržaj pacijentova iskaza o iskustvu kliničke smrti.

Pacijent ovako završava opisivanje svog iskustva Borasu: “Ta svjetlost, to biće bilo je puno ljubavi, topline. Glupo je reći, to biće me poznavalo. Znao sam da je došao samo radi mene. Tada sam pomislio kako još nije došlo vrijeme da ostanem izvan, moram se vratiti.” Nakon što pacijent tim riječima završi svoj monolog, slijedi total jata ptica na nebu praćen njihovim uznemirujućim glasanjem, a zatim bliži plan Borasovih nogu u trku praćen njegovim glasnim disanjem. Počinje prizor u kojem u obliku iznenadnog infarkta nastupa njegova fizička smrt dok trči zagrebačkim savskim nasipom, a taj se prizor, nešto drugačije oblikovan, ponavlja i na kraju filma. Ono što se nalazi između tih dvaju prizora može se iz konvencionalne dramaturške perspektive shvatiti kao prikaz Borasova života u periodu pred smrt, no Babaja preciznim formalnim signalima otvara mogućnost nešto složenijeg ontološkog položaja onog što je smješteno između dvaju prizora umiranja – kao složene, narativno i simbolički elaborirane halucinacije koja se pojavljuje u njegovoj svijesti u trenutku smrti. Naime, sada sam Boras proživljava ono o čemu mu je govorio njegov pacijent, a da je tomu tako, svjedoče tri kadra koja Babaja umeće u prizor. U prvom od njih crna doga trči nasipom, nakon čega se vraćamo na bliži plan Borasa koji se posrćući prima za srce. Slijedi kadar oblikovan kao vožnja kroz tunel na čijem se izlazu vidi jarka, gotovo apstraktna

svjetlost, a koji je potpuno narativno nemotiviran i ima simboličku funkciju – protagonist ulazi u prolaz koji spaja život i smrt. Crni pas može biti shvaćen kao simboličko utjelovljenje smrti, iako će ga Babaja poslije uvesti u radnju filma kako bi ostao vjeran dvostrukom kodiranju prikazanog. Slijedi još jedan simbolički mišljen kadar uzet iz ranijeg prizora Borasova razgovora s kćeri. U tom kratkom kadru ona u krupnom planu govori ocu “ponovo znači odlaziš, još dalje”, pa shvaćamo da je riječ o njegovu završnom putovanju onkraj života. Prizor završava sugestivnim suočavanjem Borasa i psa koji se zaustavlja pred umirućim te se njih dvojica netremice promatraju. Posljednji je kadar prizora detalj tamnog oka životinje u kojem se reflektira umirući čovjek. Kako sugerira oblikovanje tog prizora, *Kamenita vrata* mogu biti shvaćena kao narativizacija i audiovizualizacija stanja koje je riječima opisao pacijent, a koje sada proživljava sam Boras. On će u halucinaciji koju doživljava na prijelazu iz života u smrt i sam susresti biće “koje ga poznaje” i koje će u svijet filma “doći samo radi njega”. Tom biću koje u *Kamenitim vratima* utjelovljuje ideju ljubavi kao konačnog brisanja granice između nas i drugih vratit ćemo se poslije.

## Kako gledati smrt

U svojoj analizi *Kamenitih vrata* Tomislav Šakić prvo tvrdi kako film ima “preglednu, pravocrtnu fabulu”, ali ističe i da se “metafizička teza filma može vidjeti kao nadređena raspravljačka funkcija diskursa” (2016a: 247) kako bi naglasio da je audio-vizualni sloj filma radikalno modernistički.<sup>4</sup> Film s jedne strane nudi pravocrtnu narativnu kauzalnost vodeći do neizbježne protagonistove smrti, a s druge “pojačanu frekvenciju opisnih sekvenci – prizora bez akcije koji se posvećuju opisima stanja duše – i dakako, pojačane poetizacije tih sekvenci” (*ibid.*: 247). Redateljovu paralelnu upotrebu narativnog i nenarativnog izlaganja moguće je iščitati kao utjelovljenje dvaju načina razumijevanja smrti. Prvi, koji smrt vidi kao fizički kraj bivanja, u filmu je strukturno utjelovljen u pravocrtnoj naraciji koja vodi do predviđene završnice, dok način koji smrt vidi kao svojevrsnu metafizičku krunu života, kao trenutak koji životu daje smisao, strukturno odgovara poetizacijskim sekvencama. Pritom valja istaknuti kako nije riječ o kršćanskom čitanju smrti kao vrata u drugi život, već o svojevrsnoj materijalističkoj metafizici za kojom je, među ostalima, posegnuo Pier Paolo Pasolini tvrdeći kako “smrt vrši

---

<sup>4</sup> Šakić se u svojoj knjizi oslanja na teorije filmskog izlaganja (diskursa) Seymoura Chatmana i Hrvoja Turkovića, zaključujući kako “u poretku izlagačkih funkcija u igranom filmu modernizma narativna funkcija (ili svrha) najčešće dolazi posljednja” (2016a: 67). Tipovi filmskog izlaganja, osim narativnog, prema Chatmanu uključuju opisno (deskriptivno) i raspravljačko (argumentacijsko) izlaganje, a Turković im dodaje poetsko te poslije i nabrajalačko izlaganje (usp. Chatman 1990; Turković 2009; Turković 2021).

blještavu montažu našeg života” (1978: 452). Primjenom “filozofsko-diskurzivnog pristupa” (Turković 2002: 50) Babaja želi filmskom cjelinom obuhvatiti različite poglede na smrt, kako formom tako i sadržajem, jer se u filmu pojavljuju likovi različitih svjetonazora (liječnici, svećenik, poslovni čovjek).

Tijekom rada na filmu redatelj se najviše dvoumio oko pitanja treba li u posljednjem kadru prikazati mrtvo Borasovo tijelo (usp. Radić i Sever 2002: 198) te kako u završnim prizorima protagonistova fizičkog umiranja filmskim postupcima zadržati ključne ambivalencije provedene kroz filmsku cjelinu s ciljem uprizorenja utkanosti smrti u život i njihove nerazlučivosti. Babaja se odlučio za dvostruko kodiranje prikazanog ostavljajući ambivalentnim ontološki status središnjih motiva u filmu, čime je na formalnoj razini reflektirao polaritete upisane u smrt kao fenomen koji istovremeno pripada režimu tjelesnog i netjelesnog, prisutnog i odsutnog, vidljivog i nevidljivog, duhovnog i materijalnog. Dijalektički pristup proveden je na razini same slike i na razini izlagačke strukture filma koja je istovremeno prikaz posljednjeg perioda Borasova života i njegova halucinacija u trenutku smrti. S ciljem prikazivanja suštinske utkanosti fenomena smrti u svijet živih, u filmu se uspostavlja prikazivački režim u kojem stvarno i nestvarno više nisu odvojivi, a koji odgovara onome što francuski filozof Gilles Deleuze naziva kristalnim režimom u kojem se aktualno i virtualno filmske slike kontinuirano zrcale u točki nerazlučivosti. Ta točka omogućuje da smrt bude prikazana kao sablast utkana među žive i s njima neraskidivo i nerazlučivo povezana, odnosno kao virtualnost koja definira i konstantno preoblikuje aktualno, neprestano se u njemu zrcaleći.

Inzistirajući na permanentnoj nerazlučivosti stvarnog i imaginarnog, Babaja se u filmu koristi onim što je Deleuze nekoliko godina prije u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme* (prvo izdanje 1985, hrvatski prijevod 2012) nazvao slika-kristal, koja je “točka nerazlučivosti između dvije različite slike, aktualne i virtualne” (2012: 108). Deleuze iznova koncipira opreku materijalno – mentalno, odnosno vidljivo – nevidljivo, prevodeći je u opreku aktualno – virtualno, pri čemu je važno istaknuti kako je njegovo virtualno nadindividualna kategorija jer ne utjelovljuje subjektivnost nekog pojedinog lika: “Subjektivnost nikada nije naša, ona je vrijeme, to jest duša ili duh, virtualno” (*ibid.*: 109). Slika-kristal podvrsta je ključne kategorije na kojoj Deleuze temelji svoj opis modernog filma od neorealizma nadalje, a to je slika-vrijeme kojoj suprotstavlja sliku-pokret, koja je dominirala do 1950-ih. Sliku-vrijeme opisuje kao vrstu filmske slike koja je sebi podčinila pokret čineći ga perspektivom vremena, a ne mjerom pokreta, objašnjavajući kako kamera koja odbija pratiti kretanje likova ili prenijeti na njih svoj vlastiti pokret stalno izvršava rekadriranje kao funkcije misli (*ibid.*: 32–35). Nadovezujući se na Bazinovu tvrdnju da s pojavom filma slika stvari prvi put postaje “slika njihovog trajanja i nešto poput njihove mumificirane promjene” (2022: 17), Deleuze formulira pojam slike-kristala u kojoj se neprestano međusobno zrcale aktualno kao ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije i nevidljivo, odnosno

virtualno koje utjelovljuje samo trajanje. Za naziv te vrste slike bira pojam kristala jer: “Ono što dakle vidimo u kristalu, to je podjela koju kristal sam bez prestanka vrti oko sebe samog, koju sprečava da završi, jer je to neprekidni zahtjev za razlikovanjem, razlika koja se upravo ostvaruje i koja uvijek u sebi zadaje različite granice, da bi ih stalno opet pomicala” (2012: 108).<sup>5</sup> Ključna je formalno-sadržajna inovacija *Kamenitih vrata* primjena koncepta nerazlučivosti subjektivnog i objektivnog, fizičkog i mentalnog, vidljivog i nevidljivog, te njihovo kontinuirano zrcaljenje u svijetu filma, pa se u Babajinu filmu, kako povodom slike-kristala objašnjava Deleuze, može raditi o ovome:

Što se distinkcije između subjektivnog i objektivnog tiče, ona također počinje gubiti na značenju, tako da optička situacija ili vizualna deskripcija zamjenjuju pokretačku radnju. Zapravo upadamo u načelo neodredivosti, nejasnoće: više ne znamo što je zamišljeno, a što stvarno, fizičko ili mentalno u situaciji, ne zato što ih se brka, nego zato što to ne možemo znati, a čak ni zahtijevati. To je kao da stvarno i zamišljeno trče jedno za drugim, odražavaju se jedno u drugome, oko točke nerazlučivosti. (2012: 166)

Polaritet stvarno – zamišljeno može se u slučaju *Kamenitih vrata* prevesti u opreku živi – mrtvi, odnosno prisutni – odsutni, jer se filmom ilustrira njihova prepletenost i nerazlučivost. Naime, Boras, kao čovjek koji istovremeno pripada i svijetu mrtvih i svijetu živih, kao središnja pojava filma potvrđuje njihovu nerazlučivost, a njegova mentalna stvarnost dobiva jednak status kao i materijalna fikcijska stvarnost koja ga okružuje, što je ostvareno s nekoliko izlagačkih postupaka o kojima će biti riječi u nastavku.

## Andeo nestanka

Boras u filmu susreće tajanstvenu Anu (Vedrana Međimorec), atraktivnu sredovječnu ženu, prema kojoj smjesta počinje gajiti nježne osjećaje. Na prvoj, klasično narativnoj razini radnje, ona je udana žena u koju se protagonist fatalno zaljubljuje i koja uskoro umire pod misterioznim okolnostima, navodno od ugriza obiteljskog psa, crne doge, o čemu Borasa izvještava njezin suprug (Krunoslav Šarić). Anin je ontološki status u dijegetičkom svijetu filma sustavno destabiliziran, te je moguće opravdati i čitanje prema kojem je ona u svijetu filma prisutna prvenstveno kao materijalna sablast, odnosno duh. Njezino prvo pojavljivanje moguće je smjestiti već u prizor u kojem se Borasu tijekom noćne oluje učini da u vrtu ispod svog stana vidi neku ženu. Ana je u svijet filma uvedena kao sablast koja opsjeda samo njega. Prvi je put zaista vidi dok oboje sjede u publici na koncertu

---

<sup>5</sup> Deleuze u fusnoti 118 na istoj stranici napominje kako je pojam “kristala vremena” upotrijebio Félix Guattari u knjizi *L'inconscient machinique: Essais de schizo-analyse* (1979).

klasične glazbe – njezino je pojavljivanje praćeno uzvišenim tonovima i prikazano kao intuitivno prepoznavanje s glavnim protagonistom. Pogledi im se sretnu i komuniciraju bez riječi, nakon čega se upoznaju kod Kamenitih vrata te vode visokostiliziran, patosom natopljen razgovor, što će ostati dominantan način njihove verbalne komunikacije. Babaja prizore s Anom oblikuje tako da ih možemo, obično aposteriori, shvatiti kao sadržaj Borasove svijesti, odnosno kao njegove fantazije. Pritom je ključan postupak destabiliziranje ontološkog statusa njezine prisutnosti prizorima koji slijede, a koji upućuju da je ona u tim prizorima bila vidljiva samo Borasu, odnosno bila je u stvarnost umetnut sadržaj njegove svijesti. Anu se simbolički može interpretirati i kao utjelovljenje smrti koja dolazi po Borasu, no logičnije je čitanje prema kojem je ona utjelovljenje fenomena koji je sa smrću u umjetnosti često motivski povezan, a to je ljubav. Babaja oblikuje svoj ženski lik u skladu s romantičarskim konceptom “ljubavi u smrti” (usp. Radić i Sever 2002: 196) u kojem smrt omogućuje konačno spajanje s Drugim. Ana je utjelovljenje čiste ljubavi o kakvoj je Borasu govorio pacijent. Apstraktna ljubav i toplina iz njegova iskaza pretvorile su se u sablast kojom je Boras hipnotiziran, a koja utjelovljuje i nagon za životom i nagon za smrću.

U prizoru u kojem Ana njeguje Borasa dok on leži u krevetu koristi se vožnja unatrag, pa s bližih planova prelazimo na širi s dubinskom kompozicijom, čime se uspostavlja veza s komplementarnim parametrima u oblikovanju prizora pacijentova monologa o kliničkoj smrti, koji je bio oblikovan vožnjom naprijed. Tu se definira priroda Anine ljubavi prema Borasu koja je mišljena kao agape, bezinteresna ljubav koja je dar, za razliku od erosa kao žudnje koju pogoni interes. Babaja je Anu opisao kao “anđe[la] nestanka” (Radić i Sever 2002: 196), ona je osoba koja Borasu pomaže nestati, odnosno napustiti tijelo. Uvođenjem u radnju Anina supruga, koji će biti odgovoran za njezinu smrt, komentira se nemogućnost ljubavi u suvremenom kontekstu, a otuđenost je utjelovljena u životnom prostoru supružnika. Riječ je o takozvanoj Crnoj kući na zagrebačkom Srebrnjaku, koju je projektirao arhitekt Dragomir Vlahović, a koja je svojom svedenom, minimalističkom i radikalno modernom koncepcijom suprotnost Borasovu starinskom građanskom stanu u koji su smješteni njegovi susreti s Anom. Konačni nestanak bezinteresne ljubavi, koji simbolički utjelovljuje Anina smrt, također je simbolički uzrok protagonistove smrti.

Važan orijentir u amalgamu zamišljenog i materijalnog jest glazbeni sloj filma u kojem se izmjenjuju klasične kompozicije sa suvremenim atmosferskim zvukovima koje je za film skladao stalni Babajin suradnik Anđelko Klobučar. Babaja se Beethovenom, Mahlerom, Bachom i Mozartom<sup>6</sup> ponekad koristi kao

---

<sup>6</sup> U tekstu “Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele”, objavljenom u monografiji *Ante Babaja* (2002), muzikologinja Irena Paulus atribuirala je sva ključna djela klasične partiture upotrijebljena u filmu.



dijegetičkom, a ponekad kao izvandijegetičkom sastavnicom prikazanog, dajući glazbi jedan od ključnih zadataka u strukturiranju cjeline jer ona kao potpuno nematerijalan aspekt filma može funkcionirati kao čist afekt. Uznemirujuća glazba Anđelka Klobučara, koju on naziva “clusterima”, skladana na elektroničkom sintesajzeru (usp. Paulus 2002: 89), funkcionira kao opreka uzvišenosti klasične glazbe. Ona je vizualizacija onoga što u svijetu filma materijalno utjelovljuje Crna kuća. Babaja uvodi i motiv violine kao premostnice između nematerijalnosti zvuka i glazbe i materijalnosti filmske slike, pa u trenucima Borasove smrti vidimo pucanje žica, odnosno materijalni nestanak mogućnosti da instrument proizvede glazbu koji korespondira s nemogućnosti tijela da nakon smrti osjeća i misli.

### Kristalni režim

Kako bi uprizorio ambivalentnu i dvostruku narav smrti kao fenomena, Babaja poseže i za specifičnom vrstom ontološke destabilizacije filmske slike – za pretvaranjem snimanog u refleksiju, sablast, sjenu. U najvažnijim sekvencama filma odustaje se od izravnog prikazivanja i umjesto toga se nudi reflektiranje prikazanog na površini vode ili kroz nju. Prva sekvenca u kojoj je sustavno proveden postupak reflektiranja jest prva Borasova i Anina zajednička šetnja, praćena Beethovenovim *Gudačkim kvartetom op 130*. (usp. Paulus 2002: 96). Čitava je sekvenca oblikovana snimanjem odraza na mokrim pločnicima, na čijoj se površini njihovi likovi neprestano pojavljuju i gube, razlomljeni lomom svjetlosti na vodi, u uznemirujućoj suspenziji vlastite materijalnosti. Dvoje protagonista postaju sablasti, odnosno čista refleksija lišena svake materijalnosti. Poput glazbe koja ih prati oni su netjelesna prisutnost, odnosno halucinacija. Babaja u toj sekvenci najdoslovnije u film uvodi ono što Deleuze opisuje kao “sliku koja se pomiče u samoj sebi te zbog toga nije ni figurativna ni apstraktna” (2012: 205). Halucinacija kao spoj aktualnog i virtualnog najpreciznije je formalno oblikovana u prizorima koji su osmišljeni tako da se naglašava virtualnost prikazanog, a to su sekvence filma koje su oblikovane kao refleksije, odnosno kao odrazi i zrcaljenja. Uspostavlja se prikazivački režim u kojem stvarno i nestvarno više nisu odvojivi, a koji odgovara onome što Deleuze naziva kristalnim režimom. Njemu suprotstavlja organski režim odredivih odnosa, zbiljskih sljedova, zakonitih, uzročnih i logičkih veza, u kojem su snovi, zamišljaji, halucinacije i fantazije jasno odvojeni od realnog i prikazani kao čisto imaginarno, dok je u kristalnom režimu “zbiljsko odijeljeno od svojih pokretnih sljedova ili stvarnost od svojih zakonitih veza, a virtualno se pak oslobađa svojih ostvarenja i počinje vrijetiti samo za sebe” (2012: 166). Borasove fantazije, njegove mentalne procedure i vizije nerazlučive su od stvarnosti koja ga okružuje, pa se može zaključiti kako se dijegetički svijet *Kamenitih vrata* podjednako sastoji od aktualnog i virtualnog. Ta se dva pola ravnopravno izmjenjuju i kontinuirano preoblikuju te se zrcale kao u kristalu, proizvodeći sliku

koja “omogućuje neprekidni zahtjev za razlikovanjem, razliku koja se upravo ostvaruje i koja uvijek u sebi zadaje različite granice, da bi ih stalno opet pomicala” (Deleuze 2012: 108).

Ponovljenu sekvencu umiranja Babaja otvara identičnim kadrom jata crnih ptica kao i prvu sekvencu, a nakon toga prikazuje Borasa kako trči nasipom po kiši. U kadrove u kojima se u bližim planovima prima za srce sve više posrćući Babaja umeće vrlo kratke kadrove pucanja žica na violini, a potom već korištene kadrove crnog psa i vožnje kroz tunel. Ovaj put kamera vožnju završava izvan tunela, pa kadar nastavlja trajati u čistoj, apstraktnoj bjelini, nakon čega slijedi total morske pučine na kojoj se prelamaju sunčeve zrake, što odgovara stereotipnoj simboličkoj vizualizaciji prelaska u onostranost. Riječ je o lažnom kraju, jer tek slijedi najvažnija sekvenca u čijem prvom kadru u detalju vidimo sliku starog sata. Prikazano se uskoro počinje prelamati i leluhati jer se slika koju gledamo nalazi ispod vode čija se površina počela mreškati. Završna je sekvenca sastavljena od niza kadrova u kojima se omoti ploča klasične glazbe naziru kroz namreškano površinu vode, praćeni glazbom uzvišene, radosne atmosfere, ovaj put Bachovom *Kantatom br. 147* (usp. Paulus 2002: 95). Na omotima ploča vide se, uz spomenuti starinski sat, i violina, crteži svirača s raznim instrumentima, stranice notnih zapisa, Bogorodica s djetetom i portreti skladatelja Bacha, Mozarta i Beethovena. Među omote ploča Babaja na tri mjesta u sekvenci ubacuje kadrove Ane i Borasa, zabilježene kao refleksija na vodi. U prvom stoje jedno pored drugog, on odjeven u crno, a ona u bijelo, u drugom se grle, a u trećem vidimo samo njihove ruke kako primaju jedna drugu, nakon čega se slika, jačanjem mreškanja površine vode, pretvara u čistu apstrakciju. Riječ je ujedno o posljednjim kadrovima te sekvence, dok je posljednje što vidimo na omotima ploča, prije kadra ruku, slavna simbolička slika Arnolda Böcklina *Otok mrtvih* iz 1880. koja prikazuje malenu barku što prevozi lijes prema tajanstvenom otoku, čime se simbolički najavljuje Borasova smrt. Ta sekvenca na razini tekture slike dobrim dijelom nije ni figurativna ni apstraktna, jer mreškanje vode u velikom broju kadrova potpuno izobličuje prikazano, pretvarajući ga u igru svjetlosnih ploha na vodi, pa se “slika kreće u samoj sebi” (Deleuze 2012: 205). Radikalnom formalnom konceptualizacijom fenomena smrti ta je sekvenca srodna slavnoj montažnoj sekvenci s brojalicom iz Babajine *Breze* (1967), s tom razlikom što je njezin ton elegičan ili, kako je ustvrdio sam redatelj, lirski (Radić i Sever 2002: 196).

Babaja je u *Kamenitim vratima* oblikovno najuspješnije pristupio temi smrti iznašavši filmsku formu kojom bešavno integrira mentalne, odnosno unutarnje i apstraktne sadržaje u narativne procedure filma. Za razliku od ranijih redateljevih igranih filmova, nije riječ o klasičnom narativnom filmu u koji se umeću motivi što funkcioniraju simbolički ili sekvence koje nas odводе u drugačiju vrstu stvarnosti, bila ona mišljena kao mentalna, podsvjesna ili kao čista subjektivnost. Svojim kristalnim režimom kojim se poništava razlučivost stvarnog i imaginarnog *Kamenita vrata* iz točke neodređenosti uprizoruju sablasnu prisutnost mrtvih u svijetu živih, kao i obećanje konačnog sjedinjenja što ga ispisuje smrt.

LITERATURA

- Antonioni, Michelangelo. 2004. *Bolest osjećaja*. Prev. Tanja Vrvilo. *Up & Underground art dossier* 7–8 (2007): 7–11.
- Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Prev. Željka Čorak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Bazin, André. 2021. *Što je film?*. Prev. Mirna Šimat. Zagreb: Disput.
- Bekavac, Luka. 2007. Rad teksta, rad tugovanja: Derrida i psihoanaliza. *Filozofska istraživanja* 105: 5–20.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Deleuze, Gilles. 2012. *Film 2: Slika-vrijeme*. Prev. Mirna Šimat i Maja Ručević. Zagreb: Udruga Bijeli val.
- Derrida, Jacques. 2001. *The Work of Mourning*. Prev. Pascale-Anne Brault i Michael Naas. Chicago: Chicago University Press.
- Elsaesser, Thomas i Malte Hagener. 2023. *Teorija filma: uvod kroz osjetila*. Prev. Tihana Klepač. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti – Hrvatska sveučilišna naklada.
- Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Kracauer, Siegfried. 1978. Priroda filma. U: *Teorija filma*: 387–397. Ur. D. Stojanović. Beograd: Nolit.
- Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of Film – The Redemption of Physcial Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Kragić, Bruno. 2008. Početak kao najava kraja: “Dogadađaj” i “Kamenita vrata”. *Dani Hvarskog kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 34, 1: 302–308.
- Pasolini, Pier Paolo. 1978. Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti. U: *Teorija filma*: 448–459. Ur. D. Stojanović. Beograd: Nolit.
- Paulus, Irena. 2002. Glazba u igranim filmovima Ante Babaje. U: *Ante Babaja*: 83–104. Ur. A. Peterlić i T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Perez, Gilberto. 1998. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Peterlić, Ante. 2002. Filmovi Ante Babaje u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. U: *Ante Babaja*: 11–36. Ur. A. Peterlić i T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Radić, Damir i Vladimir Sever. 2002. Razgovor s Antom Babajom. U: *Ante Babaja*: 139–216. Ur. A. Peterlić i T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Šakić, Tomislav. 2016a. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*. Zagreb: Disput.
- Šakić, Tomislav. 2016b. *Kamenita vrata*. <https://kinotuskanac.hr/movie/kamenita-vrata>. Pristupljeno 20. lipnja 2024.
- Škrabalo, Ivo. 2000. Ante Babaja: pasivni junak hrvatskog filma. *Hrvatski filmski ljetopis* 6, 21: 3–6.
- Turković, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. U: *Ante Babaja*: 37–56. Ur. A. Peterlić i T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Turković, Hrvoje. 2009. Pojam poetskog izlaganja. *Hrvatski filmski ljetopis* 15, 60: 10–33.
- Turković, Hrvoje. 2021. *Tipovi filmskog izlaganja: Prilozi teoriji izlaganja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

SUMMARY

THE VIRTUAL AS A SPECTER OF THE ACTUAL: ANTE BABAJA'S  
*THE STONE GATE*

Through an in-depth analysis of its most important formal procedures, Ante Babaja's last feature film *The Stone Gate* (1992) is read as a work that sets as its central interest the reshaping and overcoming of the dichotomies absent/present, mental/material, possible/real and virtual/actual inscribed into the ontological definitions of the film medium. To describe the specific logic of the film world which depicts the last days and the death of the middle-aged doctor Boras, the concepts of hallucination and haunting are used. In *The Stone Gate* Babaja establishes a method for seamlessly integrating mental, i.e., internal and abstract contents into the narrative procedures of the film, focusing on the depiction of the dead and the absent as unavoidable components of reality. The dead, like ghosts, participate in the world of the living, becoming its virtual component, which is staged in the film through the self-conscious use of the concept of the indiscernibility of subjective and objective, physical and mental, visible and invisible, as well as their continuous mutual mirroring. Every presented feature can simultaneously be read as a material reality in which we observe the events from the last period of Boras's life, but also as a mental reality, that is, as a hallucination experienced at the moment of his death. With the aim of showing the essential interweaving of the phenomenon of death in the world of the living, the film establishes a representational structure in which the real and the unreal are no longer separable, and which corresponds to what Gilles Deleuze calls a crystal regime in which the actual and the virtual aspect of the film image, although distinct, are indiscernible. This procedure enables death to be depicted as a specter haunting the living and being inextricably and indissolubly connected with them, becoming a ghostly virtuality that defines and constantly reshapes the actual.

Keywords: Croatian film, *The Stone Gate*, Ante Babaja, hallucination, death, haunting, the crystal regime