CROATICA • Zagreb, XLVIII (2024) 68: 105–117

Izvorni znanstveni rad
DOI: https://doi.org/10.17234/Croatica.68.7
UDK: 791.21.037(497.5)
791.21.037Babaja, A.
791:82
Primljen: 31. V. 2024.
Prihvaćen: 24. VII. 2024.

VIRTUALNE SLIKE *IZGUBLJENOG ZAVIČAJA*

Višnja Pentić
vukasinovic.visnja@gmail.com

ABSTRACT

VIRTUAL IMAGES OF THE *LOST HOMELAND* (*IZGUBLJENI ZAVIČAJ*)

In *Lost Homeland* (*Izgubljeni zavičaj*, 1980), Ante Babaja places the film world in a specifically designed virtual space of memory, thinking of it as a reflection that occurs in the consciousness of the protagonist at the moment of facing transience. This reflection produces virtual film images that go beyond the concept of pure memory and instead confirm the permanent interweaving of the past with the present, that is, the circularity and inseparability of different time layers. The film opens itself up to virtuality as a reflection of what it contains within itself, i.e. the present, placing its images in a dimension in which linear time is canceled. In the film, with strategies comparable to those of Marcel Proust's cycle of novels *In Search of Lost Time* (1913–27) and Alain Resnais's film *Providence* (1977) inspired by it, the act of remembering is established as the central representational paradigm and is constructed as involuntary, an unconscious and sensory process. Babaja's *Lost Homeland*, to a greater extent than Novak's pseudo-autobiographical prose of the same name, modernistically integrates the relationship between the sensory and the mental with the aim of realizing the complete receptive openness of an artistic form that always produces new meanings. Recollection-images, as a virtuality inserted into the diegetic world of the film, enable the direct confrontation of the layers of the past and the present, the forms of the internal and external, as well as canceling the distance between them, making their distinction redundant. Relying on haptic visuality, which with the logic of synesthesia makes the sense of sight tactile, Babaja's *Lost Homeland* turns the entire film into a scene of recollection as a feeling, confirming the permanent marking of the mental by the sensory.

Keywords: *Izgubljeni zavičaj*; *Izvanbrodski dnevnik*; Ante Babaja; Slobodan Novak; film; memory; virtual images; recollection-images

1. UVOD

Početak prvog kadra filma *Izgubljeni zavičaj* (1980) Ante Babaje gotovo je apstraktan. U totalu je iz gornjeg rakursa prikazana posve mirna morska pučina, pa se kadar doimlje poput velike plave površine koja kao da nema konkretan zbiljski referent. Nakon što se pojavi natpis s naslovom filma, u kadar, odnosno u plavu plohu, s lijeve strane ulazi bijeli brod te kadar nastavlja trajati dok brodica iz njega ne izađe s desne strane okvira. Za vrijeme trajanja kadra ispisuju se slova uvodne špice praćena skladbom Claudia Monteverdia u glazbenoj obradi stalnog Babajina suradnika, Anđelka Klobučara (usp. Paulus 2002). Prizor pojavljivanja, plovidbe i konačnog nestajanja broda na horizontu prefigurira središnju temu filma, onu slikâ koje u svijesti nastaju kada se suoči s konačnošću, slikâ koje stoje na razdjelnici života i smrti i koje utjelovljuju fenomen reflektiranja prošlog u sadašnjem, umrlog u živom i njihovo supostojanje. Kako nas upućuje prvi kadar, dijegetički svijet Babajina filma oblikovan je kao refleksija, odnosno vizualno-zvučna meditacija čiji je okidač protagonistov susret sa smrću koji ga gura u oživljavanje prošlosti. Odatle i za ovaj film ključna odluka da se u scenariju, čiji su autori Slobodan Novak i Ante Babaja, adaptacija piščeva proznog protomodernističkog prvijenca *Izgubljeni zavičaj* (1955) uokviri motivima iz filmu suvremene Novakove proze *Nekropola*, završnim dijelom *Izvanbrodskog dnevnika* (1976) u kojem se koriste autoreferencijalni i metafikcionalni postupci te se radikalno modernistički problematizira čin pripovijedanja i pisanja (usp. Milanko 2021). Spoznajna premoć prošlog nad sadašnjim i prolaznost kao zadatost ljudske egzistencije, pravocrtno određene kretanjem prema smrti, stalne su preokupacije u Babajinu opusu. Postavljanje *Nekropole* kao okvira filma stoga je omogućilo redatelju da u filmsku cjelinu organski inkorporira svoje trajne fiksacije.

Izgubljeni zavičaj na formalnoj i sadržajnoj razini istražuje suživot prošlosti i sadašnjosti, odnosno njihovu permanentnu isprepletenost, kao i mjesto smrti u živom tkivu života. Dramaturški gledano, riječ je o svojevrsnom prikazu prijelaza i poništavanja granice među različitim vremenskim razinama i svjetovima. Ta je granica u filmu oblikovana precizno odabranim audiovizualnim signalima kojima se najavljuje uspostavljanje virtualnih filmskih slika koje prikazuju čisto imaginarno kao produkt rada sjećanja glavnog protagonista. Koncept virtualne slike uvodi francuski filozof Gilles Deleuze u knjizi *Film 2: Slika – vrijeme* (*Cinéma II: L'image-temps*, prvo izdanje 1985, hrvatski prijevod 2012) rekonceptualizirajući opreku mate-

rijalno – mentalno, odnosno vidljivo – nevidljivo, koju prevodi u dvojnost aktualno – virtualno. Ključna kategorija na kojoj francuski filozof temelji svoj opis modernog filma od neorealizma nadalje je slika-vrijeme, a suprotstavlja joj sliku-pokret koja je dominirala do 1950-ih. Sliku-vrijeme opisuje kao vrstu filmske slike u kojoj pokret postaje perspektivom vremena, a ne mjerom kretanja, objašnjavajući kako kamera koja odbija pratiti kretanje likova ili prenijeti na njih svoj vlastiti pokret, stalno izvršava rekadriranja kao funkcije misli (2012: 32–35). Nadovezujući se na filozofiju Henria Bergsona, Deleuze tvrdi kako slika-vrijeme neprestano u sebi zrcali aktualno, kao ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije, i nevidljivo, odnosno virtualno, koje utjelovljuje samo trajanje (36).

2. RAD SJEĆANJA

Izgubljeni zavičaj, uz posljednji Babajin dugometražni igrani film *Kamenita vrata* (1992), predstavlja vrhunac redateljevih nastojanja da iznađe optimalnu formu za reprezentaciju fenomena smrti i njegove utkanosti u svijet živih, ali i audiovizualno prikaže rad sjećanja, po čemu se *Izgubljeni zavičaj* najizrazitije uklapa u tradiciju europskog visoko modernističkog filma. Tom je temom najdosljednije obilježen visoko modernistički opus francuskog redatelja Alaina Resnaisa, koji uključuje klasike *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour,* 1959) i *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), gdje se uspostavlja dijalektička cjelina istraživanjem suodnosa stvarnog i zamišljenog, prošlog i sadašnjeg. Taj je Babajin suvremenik u dugoj i plodnoj karijeri često na scenarijima surađivao s piscima kao što su Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet i Jean Cayrol. Usto je Resnais, kao i Babaja, ostvario vrhunske domete u području dokumentarnog filma te je u svom radikalno modernističkom opusu temeljno istraživao fenomene vremena, sjećanja i smrti (usp. Wilson 2019).

U ovom će radu biti uspostavljena usporedba *Izgubljenog zavičaja* s Resnaisovim tri godine starijim filmom *Providnost* (*Providence*, 1977), za koji je scenarij napisao britanski dramatičar David Mercer, a čija je fokalizirajuća svijest stari književnik Clive (John Gielgud) koji se suočava s problematičnom obiteljskom prošlošću i u kojem se, kao i u Babajinu filmu, sustavno isprepliću predstavljačke razine prošlog i sadašnjeg, stvarnog i imaginarnog. U Resnaisovom filmu, kao i u *Izgubljenom zavičaju*, središnji dramski odnos jest onaj oca i sina, s tom razlikom da je kod Babaje sin

središnja svijest filma. Deleuze u svojoj knjizi ističe filozofičnost Resnaisova opusa (2012: 274–275), koju su domaći filmolozi izdvojili kao ključnu karakteristiku Babajina opusa (usp. Turković 2002; Peterlić 2002; Gilić 2011). Pri tom Deleuze svoju argumentaciju gradi prvenstveno na činjenici kako Resnais koristi „lazarijanskog junaka" koji se vraća iz mrtvih, bilo da je doživio kliničku smrt ili je rođen iz jedne prividne smrti, uspoređujući ga s figurom filozofa: „Filozof je netko tko vjeruje da se vratio iz mrtvih, bez ili s valjanim razlogom, i tko se s punim razlogom vraća među mrtve. Filozof se vratio iz mrtvih, a i vraća se među njih" (2012: 273–274). U *Izgubljenom zavičaju* i *Kamenitim vratima* Babaja uprizoruje ovaj povratak iz mrtvih, bio on metafora, kao u prvom filmu u kojem je junak simbolički mrtav „iznutra", ili doslovan, kao u drugom filmu u kojem se koristi motiv kliničke smrti, s ciljem da filozofski refleksivno promisli suodnos postojanja, vremena i trajanja. Kao i Resnaisa, Babaju zanima mentalni rad i misaoni proces koji postaju osnovi elementi gradnje svijeta filma. Kako primjećuje Deleuze, u mentalnom ili intelektualnom filmu ovog tipa „vidimo do koje su mjere osjećaj, afekt i strast glavni protagonisti svijeta-mozga" (2012: 276). To nas dovodi do poveznice ovih redatelja s romanesknim ciklusom Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–27), u kojem se afektivno inaugurira kao podloga spoznavanja, a sjećanje postaje temeljem i ishodištem mišljenja (usp. Šafranek 2013: 203–204).[1]

Po uzoru na francuskog pisca oba redatelja čin (pri)sjećanja uspostavljaju kao središnju reprezentacijsku paradigmu konstruirajući ga kao nehotični, nesvjestan i osjetilima podložan proces. Babaja je istaknuo svoju fasciniranost francuskim piscem komentiravši stavove kako se na filmu Prousta treba okaniti: „Ali ja mislim da se i njega može filmski obraditi, jer on je fenomenalan. Ja sam ga čitao uzbuđen" (Radić i Sever 2002: 183). Naslov *Izgubljeni zavičaj* u sebi ima upisano ime Proustova ciklusa, a sadržaj filma predstavlja varijaciju na temu oživljavanja prošlosti činom prisjećanja. Babaja će u svijet svog posljednjeg dugometražnog igranog filma *Kamenita*

[1] *U traganju za izgubljenim vremenom* na koncepcijskoj razini uspostavlja veze s Henriem Bergsonom kroz razlikovanje fizikalnoga i subjektivnoga vremena te s Ernstom Machom kroz ideju osjeta kao jedine realnosti (usp. Proust, Marcel. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.–2024. https://www.enciklopedija.hr/clanak/proust-marcel /pristupljeno 10. 4. 2024/).

vrata doslovno umetnuti Proustovu knjigu kao lektiru svog protagonista na čijem se noćnom ormariću, kako je primijetio filmolog Tomislav Šakić u knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu* (2016), nalazi „prepoznatljivo hrvatsko izdanje Proustova ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* (1965)" (2016: 253–254, fusnota 289).

Permanentno sklon književnim adaptacijama Babaja je već s debijem *Carevo novo ruho* (1960) adaptirao Hansa Christiana Andersena da bi u *Brezi* (1967) posegnuo za prozom Slavka Kolara, no tek će suradnjom sa Slobodanom Novakom pronaći idealnog sugovornika u književnosti i autora čija će modernistička senzibilnost odgovarati njegovim vlastitim umjetničkim stremljenjima. Kako je primijetio filmolog Nikica Gilić u tekstu „Ante Babaja i Slobodan Novak: Suradnici i stilsko-poetički srodnici", riječ je o dvojici stilski samosvjesnih autora:

> Slobodan Novak je svakako pomniji tvorac verbalnih rečenica (jezika u užem smislu), ali su Babajine filmske strukture (audio-vizualne 'rečenice') podjednako pomno komponirane, a tu značajku svakako možemo shvatiti i kao upadljivost i artificijelne (umjetne) i umjetničke komponente njihovog stvaralaštva. (2009: 136)

Babaja i Novak ostvarili su ukupno tri dugometražne igrane suradnje, od kojih su dvije direktne adaptacije Novakovih djela, dok je film *Kamenita vrata* nastao prema originalnom Babajinu scenariju na kojem je Novak bio suradnik. Pisac je bio zadovoljan ostvarenim suradnjama koje su se dogodile na redateljevu inicijativu, ustvrdivši kako se uvjerio „u njegovo duboko i kongenijalno, upravo autorsko razumijevanje književnog teksta, upravo zapanjujuće i za autora razgaljujuće" (2002: 138), dok je Babaja u Novaku pronašao optimalnog suradnika i srodnika, o čemu su detaljnije pisali Nikica Gilić (2009) i Jurica Pavičić (2002).

3. REŽIM SUBJEKTIVNOGA

Babajin *Izgubljeni zavičaj* u značajnijoj mjeri nego istoimena Novakova pseudoautobiografska proza radikalno modernistički dijalektizira relaciju *mentalno – osjetilno* s ciljem postizanja otvorenosti umjetničke forme u kojoj su dvojnosti uhvaćene u permanentnom i nerazrješivom kruženju. Kako je u tekstu „Babaja i Novak: iskustvo insularnosti" primijetio Jurica Pavičić, *Izgubljeni zavičaj* dijalektički je postavljen film:

> Jer u njemu je Babaja morao naći odnos između jezgrene priče i okvira, egzistencijalnog i klasnog, pastoralne stilizacije i socijalne deskripcije, između mladog i u međuvremenu odraslog junaka koje suprotstavlja odnos prema izloženim zbivanjima: kod prvog je to stid, kod drugog melankolična nostalgija. *Izgubljeni zavičaj* je film koji na neki način nosi u sebi vlastito opovrgavanje. (2002: 67)

Babaja ciljano proizvodi nestabilnost svih prikazanih pozicija otvarajući, poput Prousta i Resnaisa, cjelinu spoznajnoj neizvjesnosti specifičnoj za rad sjećanja kao procesa koji istovremeno proizvodi i uspomenu i fantaziju. Rezultat je slika-uspomena, posebna vrsta za modernizam specifične slike-vremena, o kojoj Deleuze piše:

> U filmu, rekao je Resnais, nešto se mora dešavati, „oko slike, iza slike i čak unutar slike". To je ono što se događa kada slika postane slikom-uspomenom. Svijet je postao sjećanje, mozak, nalijeganje razdoblja, stvaranje ili rast stalno novih režnjeva, no mozak je sam postao svijest, nastavak razdoblja, rekreacija tvari na način stirena. (2012: 164)

Slike-uspomene, kao virtualnost umetnuta u svijet filma, omogućuju izravno suočavanje prošlosti i sadašnjosti, unutarnjeg i izvanjskog, kao i poništavanje distance među njima. Njihovo razlikovanje postaje suvišno, te se mjesto toga potvrđuje njihova isprepletenost unutar svake pojedine slike.

U tekstu „Struktura *Izgubljenog zavičaja*" Tomislav Čegir ističe kako u narativnoj građi filma razabiremo čak tri vremenske razine:

> Suvremenu koja je istodobno početni i završni okvir čitave dramaturgije, prijeratnu koja je njena središnja okosnica, te poslijeratnu koja je neka vrsta prijelaznog segmenta u korjenitom odlasku središnjega lika iz zavičajnog okruženja. Te tri vremenske razine, njihova jasna razgraničenost na tri protagonistova životna razdoblja, predadolescentsko, muževno i sredovječno, ujedno su i tri povijesna razdoblja otočkog okruženja, prvotnog rudimentarnog zaleđa, zatim posljedica ratnih razaranja i tegoba, te naposljetku modernizacije društva. (2010: 31)

Te su vremenske razine izložene retrospektivno, te je Babaja ciljano zamagljivao razliku između uspomena i fantazija s ciljem da se forma filma otvori različitim mogućnostima interpretacije prikazanog zrcaleći ambivalenciju i nestabilnost prisjećanja. Slike iz protagonistove prošlosti mentalne su slike koje proizvodi njegov mozak, i one su u filmu prikazane kao proizvod čistog imaginarnog, odnosno kao proizvod rada svijesti koja

činom imaginacije rekreira jednu prošlost, nužno subjektivnu. Francuski filozof Henri Bergson, koji je izvorište Deleuzeovih promišljanja filmske slike, razlikuje čiste uspomene od slika uspomena koje iz njih proizlaze, a koje nisu ništa drugo doli aktualizacija virtualnosti sjećanja i koje, s obzirom na to da su prije svega fantazija, uvijek u sebi imaju komponentu lažnog (Deleuze 2012: 86).

I Resnaisova *Providnost* dvostruko je kodirana kao čin prisjećanja i fantaziranja (usp. Shoos 1989: 3), otvarajući se u potpunosti režimu subjektivnoga koji, po Deleuzeu, proizvodi virtualne slike. On razlikuje istovremenu prisutnost dviju dimenzija slike koje se neprestano međusobno zrcale: aktualne, koja se odnosi na ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije, i nevidljivu, odnosno virtualnu dimenziju koja utjelovljuje samo trajanje, te pritom ističe:

> Subjektivnost nikad nije naša, ona je vrijeme, to jest duša ili duh, virtualno. Aktualno je uvijek objektivno, ali je virtualno subjektivno: ono je isprva bilo afekt, ono što proživljavamo u vremenu; zatim vrijeme samo, čista virtualnost koja se razdvaja na afektirajuće i afektirano, 'afekcija sebe sobom' kao definicija vremena. (2012: 109)

Virtualne slike stoga služe registriranju nevidljive subjektivne stvarnosti koja uključuje odjeke prošlih i budućih percepcija kadrova ili prizora, odnosno dimenziju njihova trajanja u vremenu. Ovakvo se razmišljanje u *Izgubljenom zavičaju* verbalizira u posljednjoj izgovorenoj rečenici u filmu, nakon što u raskopanoj grobnici bivaju pronađene kosti nepoznate četvrte osobe koje se moraju izvaditi pa vratiti kako bi u grobnicu stala kontesa Valerija. Na upit tko je ta četvrta osoba protagonist filma daje kriptičan odgovor koji utjelovljuje u filmu korištenu nelinearnu, subjektivnu vremensku logiku koja je dominirala dijegetičkim svijetom filma: „To sam ja. Taj četvrti, te kosti, to sam ja." Te su rečenice napisane izravno za film, verbalno poentirajući doživljajnu, subjektivnu logiku kojom je oblikovan.

U *Izgubljenom zavičaju* svaka slika u sebi sadrži dva sloja, pri čemu je onaj virtualni moguće definirati kao sjećanje koje kao svoju sjenu sadrži svaka slika sadašnjosti. Svoj slavni dokumentarac o holokaustu *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) Resnais je otvorio vožnjom kamerom po zelenim livadama na kojima se nekad nalazio koncentracijski logor Auschwitz, upućujući tim postupkom na činjenicu da mjesto u sebi sadrži različite vremenske slojeve čije supostojanje film može prikazati. Kadar livade tako prestaje

biti samo ono što je njime zabilježeno i otvara se virtualnosti koju proizvodi činjenica trajanja slike u vremenu, ulazeći u dijalog sa svim slikama koje su na tom mjestu stajale u vremenu. Kako piše Deleuze: „Umjesto slike za slikom, sada imamo sliku plus još jednu sliku, a svaki je kadar dekadriran u odnosu na kadriranje idućeg kadra" (2012: 283). I u Babajinu filmu sjećanje nije mišljeno kao mogućnost imanja uspomena, već kao virtualni sloj sadašnjosti jer svaki kadar aktualnoga postaje odjek njegove prošlosti. Deleuze ovaj fenomen naziva membranom koja na najrazličitije načine usklađuje slojeve prošlosti i taloge stvarnosti: „Jedni prelaze iz stanovitog unutra koje je već tamo, a drugi pristižu iz stanovitog izvan koje uvijek treba stići, a oba aspekta, i unutra i izvana, nagrizaju sadašnjost koja predstavlja samo njihov susret" (2012: 271).

Film završava jednako kako je i počeo, totalom iz gornjeg rakursa praćenim Monteverdievom glazbom, no u posljednjem kadru ne vidimo morsku pučinu, već malo otočko groblje kojim korača usamljena ljudska figura. Uvodni i završni kadar uspostavljaju konačnu cirkularnost aktualnog i virtualnog, nematerijalnog i materijalnog, jer se korištenjem istih parametara kadra upućuje kako se u svakom beskraju (pučina) zrcali konačnost (nekropola), pa slika-vrijeme omogućuje da vidljivim postanu red, rad i priroda vremena.

4. PRISJEĆANJE KAO OSJEĆANJE

Prošlost oživljena radom sjećanja u filmu uspostavlja se kao virtualnost u kojoj se zrcali protagonistovo aktualno, ispražnjeno od afekata koji postaju dostupni jedino kroz mentalnu rekreaciju sjećanja. Babaja, kao i Resnais: „Stvara film koji mnogim izbjegavanjima sadašnjosti sprečava da se prošlost degradira u uspomenu. Svaki sloj prošlosti, svako razdoblje pobuđuje istodobno sve mentalne funkcije: sjećanje, no također i zaborav, lažno sjećanje, maštu, projekt, sud... Ono što je puno svih funkcija, svaki put, to je osjećaj" (Deleuze 2012: 163). Babaja u prustovskom ključu rad sjećanja temelji na osjetilnom i nesvjesnom, oslanjajući se na koncept sinestezije. Najbolje to ilustrira sekvenca koja prethodi prvom protagonistovu rekreiranju prošlosti kada na groblju zatječe arheologe u radu. Za sekvencu je najvažniji posvema nerealistički oblikovan zvuk, čime se sugerira dominacija subjektivnog režima reprezentacije. Arheolozi prosijavaju zemlju kroz velika sita čiji iracionalno glasan i dominantan zvuk navire i preplavljuje sliku, sineste-

tički mijenjajući način na koji je doživljavamo.[2] Subjektivnost slike u ovoj sekvenci proistječe iz zvuka koji je uskoro odvodi prema apstrakciji. Nakon što u prvom dijelu sekvence protagonist šeće grobljem promatrajući iskopine, od kojih je posljednja u zemljanu rupu položen složeni ljudski kostur na kojem se kamera zaustavlja, protagonist dolazi do obiteljske grobnice koja je otvorena te se u nju zagleda. Slijedi detalj obiteljskih fotografija s nadgrobne ploče, pa buduće junake filma prvi put u filmu vidimo kao izblijedjele slike preminulih, ali još nije moguće odrediti gdje se one nalaze unutar prizora. Idući kadrovi u detalju prikazuju zemlju koju prosijavaju sita i njihovu žičanu mrežu koja zbog neprestanog kretanja izgleda kao apstraktna ploha. Slijedi niz posvema apstraktnih kadrova praćenih glasnim zvukom prosijavanja koji svojim oblikovanjem oponašaju logiku osjetilnog doživljavanja. Sekvenca završava kadrom u kojem u bližem planu vidimo spomenute fotografije, nakon čega se pomakom kamere prema dolje razaznaje da se nalaze na otvorenoj grobnici, te kamera završava svoje kretanje ulaskom u tamnu utrobu grobnice nakon čega kadar prekriva potpuna crnina.[3]

Prevlast osjetilnog sugerirana je prvenstveno na razini zvuka, ali i na razini slike, signalizirajući kako je upravo osjetilnost okidač za nadiranje prošlog: „Osjećaj je nešto što se nikad ne prestaje izmjenjivati, cirkulirati iz jednog sloja u drugi, sukladno s transformacijama. No kad transformacije same sačine sloj koji prelazi svim ostalim slojevima, to je kao da osjećaj oslobađa svijest ili mišljenje kojih je bio pun: zauzimanje svijesti prema kojemu su sjene živući realiteti mentalnog kazališta, osjećaji, stvarne figure vrlo konkretne 'mozgovne igre'" (Deleuze 2012: 163). U idućem kadru otpočinju mentalne igre, odnosno slike-uspomene kojima protagonist oživljava iskonsku osjetilnost djetinjstva jer u svim sekvencama smještenim u dječaštvo osnovna paradigma prilaska svijetu postaju dodir, miris, opip i pogled, kojima se zahvaća u ono što dječaku nije moguće spoznati već samo osjetiti, bila to spolnost, klasa ili smrt.

---

[2] Sinestezija se definira kao psihološka pojava u kojoj se podražaji primaju u području jednog osjetila, a doživljavaju u području drugoga (usp. Sinestezija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.–2024. https://www.enciklopedija.hr/clanak/sinestezija /pristupljeno 5. 4. 2024/).

[3] Slične kadrove kretanja kamere prema crnoj unutrašnjosti nekog objekta koristi i Resnais u velikom broju svojih filmova, dok je u domaćoj kinematografiji taj postupak prominentno koristio Ivan Martinac u svom jedinom dugometražnom igranom filmu *Kuća na pijesku* (1985).

U sekvenci prosijavanja Babaja poseže za postupcima komplementarnim konceptu haptičke vizualnosti,[4] fenomena u kojem logikom sinestezije vid postaje taktilan jer se teksturom slike oponaša osjetilo dodira. „Kao da dodirujemo film svojim očima", kako u knjizi *Koža filma* piše Laura U. Marks (2000: XI). Marks objašnjava kako izražajne teksture filmske slike mogu u svojoj materijalnosti prizivati sjećanja koja su bila virtualno prisutna, te rad sjećanja prvenstveno tumači kao proces koji uključuje cjelokupan osjetilni aparat (XII). Babaja početak rada sjećanja utjelovljuje u apstraktnim kadrovima sita i, prvenstveno, u pojačanom zvuku prosijavanja koji je istovremeno materijalan i nematerijalan, subjektivan i objektivan. Zvuk u sebi ima upisanu nepovratnost vremena i predstavlja svojevrstan mentalni sloj filmske cjeline, o čemu je pisao francuski muzikolog i filmolog Michel Chion (2007: 21) ističući da zvuk nije produžetak filmske slike, već njoj ravnopravan element jer upravo zvuk filmskoj slici daje vremensku dimenziju. Prevlast zvuka ponovit će se i u kasnijoj sekvenci koja signalizira dijegetički povratak u sadašnjost, pa se može zaključiti da za prikazivanje rada sjećanja i prikaz prijelaza u vremenu koji se događa u protagonistovoj svijesti Babaja koristi ono što Chion naziva unutarnjim zvukom. Usprkos tome što je smješten u sadašnjost radnje, taj zvuk odgovara i fizičkoj i duhovnoj unutrašnjosti nekog lika (70). Zvuk omogućuje eksternalizaciju protagonistove subjektivnosti, odnosno predstavlja posvema osjetilnu dimenziju koja mu omogućuje bešavne prelaske unutar kategorija prostora i vremena. Ako Novakov *Izvanbrodski dnevnik*, kako tvrdi Andrea Milanko, samosvjesnim intervencijama romano(pisca) „preobražava cijeli roman u scenu pisanja" (2021: 82), onda Babajin *Izgubljeni zavičaj* oslanjanjem na haptičku vizualnost preobražava čitav film u scenu prisjećanja kao osjećanja.

Nekropola je na grčkom označavala grad mrtvih,[5] što Babaja koristi kao osnovno načelo izgradnje dijegetičkog svijeta filma. *Izgubljeni zavičaj* napučen je mrtvima, kako u smislu da u virtualnim slikama protagonistovih sjećanja gledamo one kojih nema iz gledišta prezenta radnje tako i s činjenicom da radnju pokreće jedna smrt, pa su groblje i na njemu otkrivena nekropola središnji topos filma. Babajin film sazdan je od onog i onih kojih

---

[4] Koncept haptičkog izvorno je razvio austrijski povjesničar umjetnosti, teoretičar i konzervator Alois Riegel povodom umjetnosti kasnog Rimskog Carstva i simboličkog jezika Egipćana (usp. Elsaesser i Hagener 2023: 151).

[5] Grč. νεκρόπολις: grad mrtvih (Nekropola. *Hrvatska enciklopedija*, *mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. https://www.enciklopedija.hr/clanak/nekropola /pristupljeno 20. 3. 2024/)).

više nema, a junak ih oživljava u svojoj svijesti. U tom činu kreacije briše se granica života i smrti jer se ono prošlo nameće kao vitalniji dio stvarnosti od same sadašnjosti. Film kao da dramatizira pretposljednji paragraf *Izvanbrodskog dnevnika* u kojem se, u pripovjedačevoj svijesti, sravnjuju granice života i smrti, prolaznosti i vječnosti:

> Tama iz grobnice pline polako oko mene, kao da suklja iz podzemlja, uvlači se u čemprese i razvija među grmlje, obavija križeve i razlijeva se stazama... suprotni svjetovi se izjednačuju, nestaje ona granica što dijeli svjetlo od tame, vječnost od prolaznosti. U grobnicu sad mogu zakoračiti kao u kutak svog života – iz groblja mogu otići kao da idem u smrt. Smrt i život ostali su sad još samo u meni, ali u meni nerazdvojni, pomiješani u mojim klijetkama, u mojim tobolcima i mjehurima. U sebi nosim svoj put i svrhu, i sada je doista svejedno kamo krećem i da li krećem. Sve svejedno. (Novak 1976: 91)

Izgubljeni zavičaj kao središnju reprezentacijsku paradigmu postavlja mentalnu igru kojom se iz prustovske goleme mase sjećanja dolazi do iskonskih osjeta i nepatvorenih misli. Filmska cjelina otvara se spoznajnoj neizvjesnosti specifičnoj za rad sjećanja kao procesa koji istovremeno proizvodi i uspomenu i fantaziju. Kao jedino autentično mjesto, nakon što su društveni zavičaji izgubljeni ili kompromitirani, nameće se protagonistov unutarnji krajolik u kojem mentalno porađa osjetilne slike. One su, kako je pokazao ovaj rad, mahom delezijanske slike-uspomene koje postaju oblik mišljenja sebe sobom, a u filmu su predočene korištenjem haptičke vizualnosti koja logikom sinestezije osjetilo vida čini taktilnim, dok je prevlast osjetilnog sugerirana i na razini upotrebe subjektivnog zvuka kao okidač za nadiranje prošlog u svijet protagonista. Rad sjećanja u filmu je mišljen kao osjetilima podložan i dominiran proces, signaliziran korištenjem apstraktnih kadrova sita i pojačanim zvukom prosijavanja koji je istovremeno materijalan i nematerijalan, subjektivan i objektivan. Prelijevanjem aktualnog u virtualno unutar svijeta filma potvrđuje se kako svaka slika sadašnjosti nužno sadrži sjećanje kao svoju sjenu, bilo kao misao bilo kao osjet, a svaki kadar aktualnoga odjek vlastite prošlosti. Kroz nezaustavljivo naviranje tjelesnog, nehotičnog sjećanja konstruira se virtualnost koja zrcali sljepilo prezenta, čije se značenje uspostavlja u permanentnom obnavljanju odnosa s prošlim i imaginarnim. Virtualne slike *Izgubljenog zavičaja* u konačnici poništavaju mogućnost razlikovanja prošlog i sadašnjeg, unutarnjeg i izvanjskog, mentalnog i osjetilnog, uspostavljajući neraskidivo kruženje dvojnosti onkraj mogućnosti razrješenja.

LITERATURA

Chion, Michel. 2007. *Audiovizija: Zvuk i slika na filmu* [prev. Aleksandar – Luj Todorović]. Beograd: Clio.

Čegir, Tomislav. 2010. Struktura *Izgubljenog zavičaja. Hrvatski filmski ljetopis*, 16, 62, 31–35.

Deleuze, Gilles. 2012. *Film 2: Slika-vrijeme* [prev. Mirna Šimat i Maja Ručević]. Zagreb: Udruga Bijeli val.

Elsaesser, Thomas i Hagener, Malte. 2023. *Teorija filma: uvod kroz osjetila*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Hrvatska sveučilišna naklada.

Gilić, Nikica. 2009. Ante Babaja i Slobodan Novak: suradnici i stilsko-poetički srodnici. *Nova Istra*, 14, 39, 136–142.

Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham i London: Duke University Press.

Milanko, Andrea. 2021. Politika istine u *Izvanbrodskom dnevniku* Slobodana Novaka. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi* [ur. Krešimir Bagić, Miranda Levanat-Peričić i Lezsek Małczak]. Katowice – Zagreb – Zadar: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 77–91.

Novak, Slobodan. 1976. *Izvanbrodski dnevnik (tri putovanja)*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagreb – BiblioTEKA.

Novak, Slobodan. 2002. Zavirivši u Babajinu radionicu. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 137–138.

Pavičić, Jurica. 2002. Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 57–70.

Peterlić, Ante. 2002. Filmovi Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11–36.

Radić, Damir i Vladimir Sever. 2002. Razgovor s Antom Babajom. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 139–216.

Shoos, Diane L. 1989. Language and Repression in Alain Resnais' *Providence*. *Film Criticism*, 13, 3, 3–12.

Šafranek, Ingrid. 2013. *Bijela tinta: studije i ogledi iz francuske književnosti*. Zagreb: Litteris.

Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput.

Turković, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 37–56.

Wilson, Emma. 2019. *Alain Resnais*. Manchester: Manchester University Press.

SAŽETAK

Rad uspostavlja i analizira veze između filmskih poetika Ante Babaje i francuskog redatelja Alaina Resnaisa te izvodi prvo delezijansko čitanje filma *Izgubljeni zavičaj* (1980), nastalog adaptacijom dviju proza Slobodana Novaka koju potpisuju redatelj i sam pisac. Ante Babaja filmski svijet smješta u specifično oblikovan virtualni prostor sjećanja, misleći ga kao refleksiju koja se u svijesti protagonista događa u trenutku suočavanja s prolaznošću. Rad detektira i analizira način na koji ta refleksija proizvodi virtualne filmske slike koje nadilaze koncept čiste uspomene i umjesto toga potvrđuju permanentno prožimanje prošlog sa sadašnjim, odnosno cirkularnost i nerazdvojivost različitih vremenskih slojeva slike. Film se otvara virtualnosti kao odrazu što ga u sebi sadrži aktualno, odnosno sadašnje, smještajući svoje slike u dimenziju u kojoj se linearno vrijeme poništava. U filmu se, strategijama usporedivim s onima iz romanesknoga ciklusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–1927) i njime nadahnutim filmom Alaina Resnaisa *Providnost* (1977), čin (pri)sjećanja uspostavlja kao središnja reprezentacijska paradigma te se konstruira kao nehotični, nesvjestan i osjetilima podložan proces. Rad pokazuje kako Babajin *Izgubljeni zavičaj*, u radikalno značajnijoj mjeri nego istoimena Novakova pseudoautobiografska proza, modernistički dijalektizira relaciju *osjetilno – mentalno*, s ciljem ostvarenja posvemašnje recepcijske otvorenosti umjetničke forme koja proizvodi uvijek nova značenja. Slike-uspomene, kao virtualnost umetnuta u dijegetički svijet filma, omogućuju izravno suočavanje slojeva prošlosti i sadašnjosti, oblika unutarnjeg i izvanjskog, kao i poništavanje distance među njima, čime njihovo razlikovanje postaje suvišno. Oslanjanjem na haptičku vizualnost koja logikom sinestezije osjetilo vida čini taktilnim, Babajin *Izgubljeni zavičaj* filmsku cjelinu pretvara u scenu prisjećanja kao osjećanja, potvrđujući permanentnu obilježenost mentalnog osjetilnim.

Ključne riječi: *Izgubljeni zavičaj*; *Izvanbrodski dnevnik*; Ante Babaja; Slobodan Novak; film; sjećanje; virtualne slike; slike-uspomene



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.