

Urszula Putyńska

Adam Mickiewicz University, Poznań

urszula.putynska@amu.edu.pl

ORCID: 0009-0004-2387-8374

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 26 (2024)

DOI: 10.14746/pss.2024.26.21

Data przesłania tekstu do redakcji: 15.12.2023

Data przyjęcia tekstu do druku: 25.04.2024

Od satyry do naturalizmu – krótkometrażowa filmografia Ante Babai

ABSTRACT: Putyńska Urszula, *From Satire to Naturalism – Ante Babaja’s Short Films*, “Poznańskie Studia Slawistyczne” 26. Poznań 2024. Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne,” Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 439–458. ISSN 2084-3011.

This article aims to analyze and interpret Ante Babaja’s short films (both fiction and documentary). These works can be seen as a kind of laboratory of themes and means of expression representative of the Croatian director’s work. The reconstruction undertaken reveals the evolution of Babaja’s artistic path, which can be simply described as a shift from a satirical to a naturalistic form of representation. Both tendencies are synthesized in later feature-length productions, along with a number of artistic devices specific to Babaja’s work.

KEYWORDS: Ante Babaja; Croatian cinema; Croatian short movies; film essay; satirical film



This is an open access article licensed under the Creative Commons BY-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

Wśród chorwackich badaczy i filmoznawców Ante Babaja (1927–2010) ma opinię oryginalnego autora kina, który konsekwentnie realizował własny program twórczy, a mimo zróżnicowania poszczególnych filmów – zarówno pod względem problematyzowanych zagadnień, jak też stylu wizualnego i konwencji przedstawieniowych – stworzył spójny dorobek¹. W czasie ponadpięćdziesięcioletniej aktywności zawodowej reżyser zrealizował trzynaście krótkometrażowych filmów dokumentalnych i jeden dokument pełnometrażowy oraz osiem krótkometrażowych i pięć pełnometrażowych filmów fabularnych. Już „podwójny” debiut w 1955 roku – dokument *Jedan dan u Rijeci* (Jeden dzień w Rijece) i krótką fabułą *Ogledalo* (Lustro) – stanowił zapowiedź rozwijanych w późniejszym okresie dwóch dominujących poetyk twórczych. Autor z jednej strony dążył do wiarygodności przedstawieniowej, korzystał z technik właściwych kinu dokumentalnemu (np. kamera obserwacyjna), z drugiej – podporządkowując płaszczyznę formalną nadrzędnej idei semantycznej, kreował niewolne od artyficyjności i elementów satyrycznych światy audiowizualne. Dwie wspomniane tendencje estetyczne ujawniające się w zróżnicowanym dorobku krótkometrażowym znajdują swoje dopełnienie, twórczą syntezę w pełnometrażowej filmografii autora. Artykuł prezentuje początkowe poszukiwania artystyczne chorwackiego reżysera, które – choć można je traktować jako załączek ewoluujących na dalszym etapie drogi zawodowej strategii artystycznych, elementów stylu wizualnego czy motywów tematycznych – stanowią oryginalne i w kontekście czasu powstania nowatorskie dzieła filmowe. Kategorią porządkującą sposób prezentowania wybranych filmów krótkometrażowych jest ich klasyfikacja genologiczna. W pierwszej kolejności opisuję krótkie fabuły: *Nesporazum* (Nieporozumienie, 1958), *Lakat (kao takav)* (Łokieć [jako taki], 1959), *Jury* (1962), *Pravda* (Sprawiedliwość, 1962). Osobny fragment poświęcam krótkometrażowym dokumentom, wyróżniając serię oryginalnych pod względem ideowo-formalnym dzieł eseistycznych: *Tijelo* (Ciało, 1965), *Kabina* (Przebiejalnia, 1966), *Plaža* (Plaża, 1966),

1 Więcej na temat twórczości Ante Babai m.in. w: Peterlić, Pušek, 2002; Kolbas, 2016, 155–169; Pavičić, 2017, 174–187; Gilić, 2016, 170–179; numery tematyczne czasopisma „Hrvatski filmski ljetopis” (2000, nr 21; 2010, nr 62); w języku polskim: Pająk, 2018, 121–138, 202–218.

Čekaonica (Poczekalnia, 1975), *Starice* (Staruszki, 1976). Wspominam również o dwóch, ukazujących konkretnych bohaterów na różnych etapach ich życia, krótkich filmach dokumentalnych: *Čuješ li me?* (Słyszysz mnie?, 1965) i *Čuješ li me sad?* (Teraz mnie słyszysz?, 1978). Mimo że utwory te nie odznaczają się właściwą eseistycznym dokumentom ambicją eksperymentowania z formą, stanowią poruszający dyptyk dający wyraz szczególnej wrażliwości autora².

Krytyka w kostiumie satyrycznym

Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku filmowiec zrealizował szereg krótkich utworów satyrycznych, w zdecydowanej większości powstałych we współpracy, kontynuowanej przy kilku pełnometrażowych filmach, z reżyserem teatralnym Bożidarem Violiciem³. Dla pełniejszego

2 Nie uwzględniam kilku, zrealizowanych na zamówienie, krótkich produkcji dokumentalnych z początku drogi twórczej reżysera (*Brod* [Statek, 1957]; *Pozdravi s Jadrana* [Pozdrowienia znad Adriatyku, 1958]; *Opasnosti pri radu u lukama* [Zagrożenia przy pracy w porcie, 1959]; *Uradi sam* [Zrób to sam, 1960]; *Riječka luka* [Port w Rijece, 1960]), a także dwóch krótkometrażowych fabuł *Ljubav* (Miłość, 1963); *Putokazi stoje na mjestu* (Drogowskazy są na swoim miejscu, 1964). Ze względu na fakt, że prezentowane filmy krótkometrażowe tworzą cykle o szczególnej specyfice (satyry oraz dokumentalne eseje filmowe), nie poświęcam również więcej uwagi wspomnianym dwóm filmom debiutanckim.

3 Trudno dziś o jednoznaczną ocenę wkładu intelektualno-ideowego obydwu artystów w pierwotny zamysł oraz ostateczny kształt krótkich fabuł, jednak biorąc pod uwagę spójny charakter tychże utworów, zbliżoną strukturę narracyjną i satyryczny typ humoru, przypuszczać można, że wpływ Violicia na ogólną koncepcję filmów był znaczny. W rozmowie (przeprowadzonej 13 marca 2018 roku w Zagrzebiu) twórca, opisując atmosferę spotkań z filmowcem, podkreślał spontaniczny charakter kształtowania się kolejnych koncepcji filmowych. Wspominał również (w humorystycznym duchu), że usposobienie Babai, jego introwertyczna natura, powściągliwość w zachowaniu, a także wyjątkowa zdolność do utrzymywania przedłużającego się milczenia stanowiły dla niego, cechującego się skrajnie odmiennym temperamentem, dodatkową motywację, by proponować nowe idee twórcze jako podstawę do dalszej, wymagającej już bezpośredniego działania, pracy (źródło: rozmowa z B. Violiciem, 13.03.2018, archiwum własne).

Bożidar Violić (1931–2020) to jedna z wybitniejszych postaci chorwackiego teatru drugiej połowy XX wieku, był on również współautorem scenariusza trzech

nakreślenia charakterystycznych dla wskazanego etapu aktywności zawodowej filmowca elementów stylu wizualnego i poruszanej problematyki krótko opisując wybrane trzy utwory, będące pokłosiem spotkania autorskiego duetu: *Nieporozumienie*, *Lokieć (jako taki)* oraz *Jury*.

Pierwszy z wymienionych tytułów krytycznym ostrzem celuje w snobizm i kumoterstwo środowisk artystycznych, przedstawia w groteskowym ujęciu zarówno twórców, krytyków, kuratorów, jak i krótkowzrocznych w podążaniu za nowymi trendami w sztuce odbiorców. Przedmiot będący źródłem tytułowego nieporozumienia – młyńskie koło (pomyłkowo dostarczone do galerii i bez namysłu zaklasyfikowane jako rzeźba abstrakcyjna o wyjątkowych walorach artystycznych) – decyduje o organizacji płaszczyzny wizualnej wokół motywu okręgu⁴. Przykładem ujęcia realizowanego przez wyżłobiony w galeryjnym artefakcie otwór czy osiągnięte szybkim ruchem kamery wokół własnej osi wrażenie wirowania i rozmycia wizerunku grupy osób zebranych wokół przemawiającego kuratora i – w późniejszej scenie – przyglądających się już właściwej rzeźbie. Pozbawienie narracji linii dialogowej kompensuje stylizowana muzyka, ekspresja gry aktorskiej oraz zabiegi montażowe. Tu za przykład może posłużyć niema „dyskusja” dwóch mężczyzn odnosząca się do kształtu nowego eksponatu. Przeciwstawne poglądy zaprezentowane zostały przez szereg zbliżeń dłoni protagonistów wykonujących

pełnometrażowych filmów Ante Babai: *Carevo novo ruho* (Nowe szaty cesarza, 1961), *Breza* (Brzoza, 1967) oraz *Mirisi, zlato i tamjan* (Mirra, kadzidło i złoto, 1971). Na podstawie prozy Slobodana Novaka, będącej literackim źródłem filmu Babai, wyreżyserował spektakl, który – ciesząc się ogromną popularnością wśród widzów – od momentu premiery w 1974 roku przez ponad dekadę stanowił część stałego repertuaru Teatru &TD. Violać był również autorem scenariuszy do trzech filmów animowanych Branka Ranitovicia – *Vodač* (Wodnik, 1964), *Manevri* (Manewry, 1967), *Putovanje* (Podróż, 1970) oraz dokumentu *Pod ljetnim suncem* (Pod letnim słońcem, 1961) Obrada Glušćevicia.

4 Wariacyjne powtórzenie motywu okręgu Silvestar Kolbas interpretuje jako jeden z najciekawszych zabiegów formalnych *Nieporozumienia*. Idea ta nie tylko zdecydowała o wykorzystaniu szeregu oryginalnych technik filmowych (autorem zdjęć był Tomislav Pinter), ale również pozwoliła wyeksponować semantyczną przewrotność dzieła – wskazanie w prześmiewczym tonie na znaczenie, jakie nadaje się kręgom środowiskowym, intelektualnym, artystycznym (v. Kolbas, 2001, 247–248; cf. Šeput, 2010, 66).

określone gesty, a cała sekwencja nakręcona w standardowej konwencji filmowania dialogów: ujęcie – kontrujęcie. Wielokanałowe komunikowanie sensów, przy jednoznacznym dowartościowaniu płaszczyzny wizualnej, uwidacznia się w filmie również w sposób bardziej bezpośredni. Właściwy artefakt, zwrócony do galerii przez młynarza upominającego się o konieczne mu do pracy młyńskie koło, przedstawia postać niewielkiego człowieka (dosłownie) „grającego na nosie”, a nazwa dzieła sztuki – *MUZA ROPSEN* – jest anagramem tytułu filmu (chorw. *NESPORAZUM*).

Zbliżoną konwencję, choć zrealizowany według odmiennego modelu narracyjnego, wykorzystuje film *Jury*. Tym razem refleksji zostaje poddana potrzeba rywalizacji objawiająca się gotowością uczestnictwa we wszelkich, niejednokrotnie absurdalnych, formach konkursowych. Przede wszystkim zaś ośmieszono zostają arbitralność werdyktów i nadużycia gremiów jurorskich, czerpiących profity z pozycji wpisanej w specyfikę opiniotwórczej instancji. Film, niemal afabularny, koduje znaczenia w sposób asocjacyjny. Na mozaikową strukturę składa się szereg archiwalnych nagrań z różnorodnych castingów i turniejów oraz podlegających wartościującym sądom krytyków czy recenzentów wydarzeń kulturalnych koncertów, spektakli⁵. Ramę szczątkowej fabuły stanowią obrady kilkusobowego jury, przy czym sceny te przede wszystkim służą do karykaturalnego przedstawienia jego poszczególnych członków. Podobnie w przypadku kilku ujęć spoza sali obrad, miniaturowe scenki rodzajowe wykorzystane są w celu ukazania arbitrow sztuki w kompromitującym świetle. Wskazuje się jednoznacznie na ich skorumpowanie, brak kompetencji, egocentryzm. Prowokacyjna wymowa ujawnia się z całą dosadnością w ostatnich sekwencjach filmu, gdy podważona zostaje sama decyzyjność „składu sędziowskiego”. Okazuje się bowiem, że ostateczny werdykt zależy od przekazywanych telefonicznie odgórnych dyrektyw. O sile komunikatu świadczy, z jednej strony, historyczne zachowanie członków jury⁶, z drugiej – wykorzystanie

5 W kompilowanym materiale archiwalnym zauważyć można fragmenty z wcześniejszego *Nieporozumienia* (ujęcie przedstawiające wykład kuratora), a w sekwencji otwierającej film pojawia się sam reżyser z kamerą.

6 Przykładem połączycie przez jednego z bohaterów kartki z wcześniejszym głosem.

brzmienia wystrzałów z karabinu maszynowego w funkcji wypowiedzi nadawcy nowych instrukcji⁷. Dominujący komiczny charakter sceny nie anuluje jej znaczeniowego ciężaru. Można sądzić, że była to ówczesnie czytelna aluzja do instancji cenzorskiej, uzależnienia życia kulturalnego i artystycznego od państwowej ideologii.

Krytyka określonych zachowań społecznych znalazła swój wyraz również we wcześniejszym krótkim metrażu *Lokieć (jako taki)*, filmie prototypowym, przede wszystkim pod względem wykorzystanej techniki fotografii wysokiego klucza⁸, dla zrealizowanej dwa lata później adaptacji baśni Hansa Christiana Andersena *Nowe szaty cesarza*. Kolejne fragmenty filmowe prezentują losy braci bliźniaków, których bieżąco odmienne profile charakterologiczne decydują o umiejętności (lub jej braku) odnalezienia się w różnych sytuacjach życiowych. Każdy z epizodów ukazujących wydarzenia z biografii protagonistów od wczesnego dzieciństwa do wieku dorosłego wskazuje na efektywność niejednoznacznych etycznie zachowań wyrachowanego bohatera, który dla osiągnięcia swoich celów ucieka się do metod makiawelicznych, za-

7 To jeden z wielu zabiegów asocjacyjnego szyfrowania sensów, w tym przypadku dzięki twórczemu wykorzystaniu warstwy audialnej. Podobną rolę pełni wykorzystanie dźwięków naśladujących odgłosy zwierząt, które zostają sfunkcjonalizowane niemal jak ścieżka dialogowa, odzwierciedlają bowiem wypowiedzi jurorów (pojawiają się również jako tło do wybranych materiałów archiwalnych). Opisując rodzaje kontrapunktu wizualno-dźwiękowego, Jerzy Płażewski wskazuje na kontrapunkt antytezy, który przez kontrastowe zestawienie dźwięku i obrazu może prowadzić do „pomniejszenia akcji wizualnej”. Jest to „ironiczny zabieg, odbierający przedstawianym zdarzeniom nieco ich wewnętrznej powagi” (Płażewski, 1982, 212). Zastosowanie tej techniki twórczej w *Jury* nie tylko relatywizuje znaczenia przekazywane w warstwie wizualnej, ale ośmiesza ukazwane zdarzenia, wskazując pośrednio zdystansowany, ironiczny komentarz reżysera wobec prezentowanych zjawisk.

8 Fotografia wysokiego klucza (ang. *high key*) to wymagająca technika fotograficzna polegająca na fotografowaniu obiektów na białym tle przy użyciu bardzo jasnego oświetlenia. Autorem zdjęć do filmu był Hrvoje Sarić (1922–2007), operator i reżyser filmów krótkometrażowych. Babaja współpracował z Sarićem przy dwóch wcześniejszych projektach: pierwszym jest opisywany już *Jeden dzień w Rijeci*, drugim – zrealizowany na zamówienie – krótki film dokumentalny *Statek* (1957). Warto nadmienić, że autorką tekstu pozakadrowej narracji w drugim ze wspomnianych tytułów była poetka Vesna Parun.

równow w sferze prywatnej, jak i zawodowej. W roli ofiary jego konformistycznych gestów niezmiennie występuje brat, cierpliwie znoszący kolejne porażki. Komizm obrazu filmowego wynika w głównej mierze z wpisania absurdalnych sytuacji i wypaczonych wartości w normatywny porządek świata przedstawionego. Zabieg ten najwyraźniej uwidacznia się w punkcie zwrotnym filmowej narracji. Konsekwentnie stratny bliźniak po wizycie u „łokciologa” przechodzi terapię, w czasie której – wraz z całą grupą hospitalizowanych – różnymi ćwiczeniami wzmacnia newralgiczne dla osiągnięcia życiowego sukcesu części ciała. Bohater przeszedł krzywdy rekompensuje z nadstatkiem: rezygnuje z przywiązania do pierwotnego etosu pracy i kodeksu zachowań i przejmuje mocą – dosłownie „przepychając się łokciami” – kierownicze stanowisko brata. Film, konkretyzując żywe w języku frazeologizmy⁹, w sposób metaforyczny wskazuje na elitaryzm i karierowiczostwo jako dominujące oraz instytucjonalnie akceptowane zjawiska życia społecznego. Alegoryczny charakter wypowiedzi filmowej, satyryczna konwencja oraz abstrahowanie określników czasu i miejsca akcji, będące efektem wykorzystania fotografii wysokiego klucza i radykalnego zredukowania scenografii, służą uniwersalizacji treści. Nie znaczy to jednak, że neutralizują klarowność wpisanego w wydzźwięk całości krytycyzmu autora względem, jak pisał Ante Peterlić, „mentalności, która – z jednej strony – stanowi przykrą konsekwencję, a z drugiej, stabilną podporę rządów władających tą mentalnością” (Peterlić, 2002, 19)¹⁰. Na film został nałożony zakaz wysyłania na zagraniczne festiwale, a pozwolenie na dystrybucję dyrekcja wytwórni filmowej Zagreb Film otrzymała dopiero po dodaniu umieszczonej przed czołówką filmu informacji: „Postaci

9 W języku chorwackim funkcjonuje określenie *laktarenje*, które przetłumaczyć można właśnie jako ‘rozpychanie się łokciami’ (chorw. *lakat* – pol. ‘łokieć’). Spoktac też można szereg wyrażen frazeologicznych o zbliżonej semantyce (z wykorzystaniem rzeczownika „łokieć”), np. *imati jake laktove* (‘mieć silne łokcie’) – umieć się odnaleźć, radzić sobie w życiu przy wykorzystaniu wszystkich możliwych środków; *upotrijebiti laktove* (‘wykorzystać łokcie’) – wykorzystać akceptowane i nieakceptowane środki do osiągnięcia celu; *uvaliti (kome) lakat* (‘wepchnąć [komuś] łokieć’) – zaszkodzić komuś, oszukać go, przechytryć.

10 Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie obcojęzyczne cytowania podaję we własnym przekładzie.

w tym filmie są zmyślane, nie jest jednak zmyślona pustka, która zajęła miejsce sukcesu i szczęścia”¹¹.

Zbieżność z krótkimi fabułami pod względem stylistycznym i ideowym, choć zrealizowany bez udziału Bożidara Violicia, przedstawia film *Sprawiedliwość* z 1962 roku, zainspirowany krótkim tekstem prozatorskim Vladana Desnicy¹². Opowiadanie jest realistycznym, niemal reporterskim, zapisem obserwacji narratora będącego świadkiem ulicznej przemocy. Rozważając słuszność ingerencji w rozgrywające się zdarzenia, relacjonuje on zastaną przypadkiem sytuację. Brutalne zachowanie mężczyzny wobec kobiety wywołuje reakcję młodego przechodnia, który, broniąc słabszej osoby, atakuje agresora. Kolejny przechodzień, nieznający źródła zastanej sytuacji, interpretuje zdarzenie na niekorzyść młodego obrońcy i dołącza do bijatyki. Uczestnicy zajścia rozbiegają się wraz z ostatecznie kończącym incydent nadejściem policjanta. Zaznaczyć należy, że w pierwszoosobowej narracji dominuje tryb retrospektywny, gdyż narrator bohater przywołuje z pamięci zdarzenie, w którym uczestniczył w przeszłości. Obecne są również eseistyczne fragmenty dające wgląd w stale towarzyszące podmiotowi wątpliwości wobec przyjętej przez niego ówczesnie biernej postawy. Przede wszystkim jednak rozważania odwołują się do problematyzowanego w całym utworze zagadnienia – relatywizmu wpisanego w pojęcie sprawiedliwości¹³. Reżyser, wzbogacając tym samym swój dorobek o jedną z oryginalniejszych krótkich fabuł, zdecydował się na całkowitą zmianę

11 O szerszym kontekście towarzyszącym konieczności wprowadzenia tego rodzaju „uzupełnienia” oraz nałożenia zakazu wysyłania filmu na zagraniczne festiwale reżyser mówił w rozmowie z Damirem Radiciem i Vladimirem Severem (v. Radić, Sever, 2002, 202–203).

12 Zaznaczyć należy, że opowiadanie ma również zapisany w nawiasie podtytuł – *Scena s ulice* (Scena uliczna). Po raz pierwszy utwór został opublikowany w 1951 roku w czasopiśmie „Književne novine” („Wiadomości Literackie”), w wydaniu książkowym ukazał się rok później w zbiorze *O lupine na suncu* (Łupiny na słońcu, 1952). Korzystam z: Desnica, 2005, 25–28.

13 Nieufność wobec przyjętych pojęć, postaw czy zachowań i wynikająca z niej potrzeba ich problematyzowania charakterystyczna jest dla całej twórczości, prozatorskiej i poetyckiej, Vladana Desnicy. Refleksyjno-polemiczne podłoże pisarstwa autora podkreśla Viktor Žmegač w eseju poświęconym *Sprawiedliwości*: „Desnica [...] refleksję, wątpliwość, osąd uczynił głównym motywem swoich

konwencji przedstawieniowej. Babaja zrealizował film w konwencji slapstickowej komedii, żeby nie epatować brutalnością ukazywanych zdarzeń¹⁴. Świadomy właściwości medium filmu autor sugestywność wizualną utworu i wyrazistość artykulacji zawartości ideowej osiąga dzięki precyzyjnemu użyciu konkretnych technik filmowych. Wizualna „stylizacja przemocy” (Radić, 2000, 38) prowadzi do kontradykcyjnego zestawienia powagi treści i komediowej formy jej wyrażenia, a w rezultacie wymowa dzieła zyskuje szczególny ciężar. Spośród środków twórczych o największym znaczeniu w perspektywie specyficznej stylizacji utworu filmowego wyróżnić należy: (1) rozwiązanie scenograficzne – kamienne patio pełni funkcję sceny, na której rozgrywają się obserwowane przez głównego protagonistę zdarzenia; (2) zatarcie jednoznaczności źródła dźwięków – włączona pozakadrowo muzyka jazzowa ma znaczeniotwórczy potencjał, odzwierciedlając odgłosy przynależne diegezie (wykorzystanie typowego dla filmów animowanych efektu „Mickey Mousing”); (3) przyspieszony i zwolniony ruch taśmy filmowej, prowadzący do osłabienia ukazywanych aktów przemocy, a także akcentowania zmian tempa akcji (odzwierciedlającego

opowiadań i powieści – w czasie, gdy ani wątpliwość, ani osobista ocena nie były w życiu publicznym pożądanym zjawiskiem” (Žmegač, 1998, 322).

Vladan Desnica (1905–1967), chorwacki pisarz serbskiego pochodzenia, z wykształcenia był prawnikiem, jednak przez większość życia zawodowego zajmował się działalnością pisarską. Należy do grupy autorów modernizujących powojenną prozę chorwacką, szczególnie w późniejszym okresie twórczości wyraźne staje się przejście od realistycznej konwencji pisarskiej do psychologicznej prozy intelektualno-eseistycznej: fragmentaryczna struktura narracji, asocjacyjność, metatekstualność, tematyczne skoncentrowanie na duchowych przeżyciach jednostki. Do najbardziej znanych dzieł, poza wspomnianym już zbiorem opowiadań, należą dwie (jedyne w jego dorobku) powieści – *Zimsko ljetovanje* (Zimowe letnisko, 1950) i *Projekta Ivana Galeba* (Niespokojne wiosny, 1957). Desnica był autorem scenariusza filmu *Koncert* Branka Belana, publikował również teksty poświęcone kulturze filmowej.

14 Swoją decyzję autor argumentował po latach: „Opowiadanie Desnicy jest napisane w realistyczny sposób. Gdyby zostało tak sfilmowane, nie dałoby się tego oglądać” (Radić, Sever, 2002, 158). Silvestar Kolbas, opisując znaczenie poszczególnych technik filmowych użytych w fabule, zwraca również uwagę, że „całościową poetyką” przypomina ona nie tylko komedię slapstickową, ale również film animowany (Kolbas, 2001, 252).

natężenie emocjonalne poszczególnych scen); (4) zwielokrotnianie postaci – w rezultacie powstaje wrażenie, jakby mężczyzna „wychodził z siebie”, co stanowi ilustrację jego wewnętrznego dylematu (wskazanie na rozważania dotyczące słuszności bezpośredniego zaangażowania się w obserwowaną sytuację); (5) trikowe pojawianie się i znikanie bohaterów – zarówno obserwatora, jak i kolejnych uczestników zajścia (efekt ten został osiągnięty wycinaniem klatek z taśmy filmowej)¹⁵. Ze względu na przyjętą konwencję przedstawieniową, inaczej niż w opowiadaniu Desnicy, opowieść filmowa zostaje spointowana. Podczas gdy partycypujący w chaotycznej przepychance bohaterowie uciekają przed uosabiającym wymiar sprawiedliwości stróżem prawa, główny protagonista, który po długich rozważaniach ostatecznie decyduje się włączyć w bójkę, zostaje aresztowany¹⁶. Zgodnie z przyjętym stylizowaniem

15 Biorąc pod uwagę nowatorski sposób zastosowania w *Sprawiedliwości* konkretnych środków filmowych, a także celowe wykorzystanie konwencji gagu i odwołanie do tradycji slapsticku, warto przytoczyć refleksję Jerzego Płażewskiego dotyczącą znaczenia zabiegów trikowych: „Z estetycznego stanowiska [...] określić można mianem trickowych efekty, które nie mogły zostać ukazane w sposób naturalny, gdyż odpowiadające im zjawiska nie zachodzą w naturze, jako sprzeczne z prawami fizyki lub biologii. [...] Dlatego na dalszą metę widzę zastosowanie tricków przede wszystkim jako zabieg poetycki, jako protest przeciw konformizmowi naszych nawyków, obyczajów, przeciw pewnym akceptacjom społecznym. Na dnie takich tricków powinna się znajdować nie quasi-naukowa kalkulacja, tylko przeciwnie, naiwne zdumienie dziecka” (Płażewski, 1982, 134–135). Ze spostrzeżeniem tym koresponduje uwaga Silvestara Kolbasa, według którego intencją młodych twórców, Babai i Pintera (operator obydwu wymienionych tu filmów), było zaskoczenie publiczności, zaproponowanie świeżego spojrzenia na możliwości i zadania kina (cf. Kolbas, 2001, 248). Komentarz ten dotyczy *Nieporozumienia*, jednak można go odnieść również do pozostałych krótkich satyr, a w największej mierze do *Sprawiedliwości*.

16 Należy tu zwrócić uwagę na możliwość zestawienia satyrycznych utworów Babai realizowanych od końca lat 50. XX wieku do pierwszej połowy kolejnej dekady z krótkimi filmami Romana Polańskiego, wymieniając w pierwszej kolejności *Uśmiech zębiczny* (1957), *Rozbijemy zabawę* (1957) czy nieco późniejsze tytuły *Gruby i chudy* (1961), *Ssaki* (1962). Podobieństwa ideowo-formalne odnaleźć można również z etiudami Jerzego Skolimowskiego, mam tu na myśli przede wszystkim *Hamleścia* (1960) i *Pieniądze albo nic* (1961). Mimo oczywistych różnic między wskazanymi utworami filmowymi, we wszystkich można odnaleźć elementy wspólne, a typowe również dla dzieł Babai: eksperymentowanie formalne, odejście od mimetyzmu

utworu na burleskę również w zakończeniu dzieła eksponuje się jego komiczny charakter. Ujawniająca się we wszystkich opisanych fabułach wyraźna stylizacja wizualna i satyryczna konwencja z pewnością dowodzą potrzeby eksperymentowania z formą, testowania możliwości i ograniczeń medium audiowizualnego. Jednocześnie stanowiły one konieczny w kontekście czasu powstania filmów i ówczesnych uwarunkowań politycznych kamuflaż umożliwiający artykulację krytycznego wobec rzeczywistości społecznej komentarza twórcy. W tym kontekście należy nadmienić o pełnometrażowym debiucie twórcy – wspominaanej już adaptacji bajki Hansa Christiana Andersena *Nowe szaty cesarza*, która nie tylko odznacza się elementami wypróbowanymi już w satyrycznych fabułach (fotografia wysokiego klucza, artyficalność świata przedstawionego, karykaturalna prezentacja zjawisk społecznych), ale stanowi najbardziej klarowne w swojej antyreżimowej wymowie przedsięwzięcie artystyczne Babai.

Bez kostiumu – w stronę naturalizmu

Przełomowym, zwiastującym nową poetykę twórczą dziełem w dorobku Babai jest afabularny, medytacyjny film krótkometrażowy *Ciało* z 1965 roku, klasyfikowany jako esej filmowy¹⁷. Po raz pierwszy w sposób

przedstawieniowego, twórcze wykorzystania efektów akustycznych, oryginalną pracę kamery, a przede wszystkim groteskowy wymiar komunikatu, paraboliczną strukturę warstwy semantycznej oraz wyrażony w sposób zmetaforyzowany krytyczny stosunek wobec kondycji człowieka i/lub otaczającej rzeczywistości.

17 Bez zagłębiania się w tym miejscu w złożoną problematykę związaną z niejednoznacznością pojęcia eseju filmowego, opisanie krótkiego dokumentu przy użyciu teźże kategorii uznaję za adekwatne, powołując się na rozpoznania Ivany Keser Battisty, która w książce poświęconej esejojwi filmowemu ujmuje również refleksje o *Ciele* Babai (Keser Battista, 2013, 217). W jednym z wcześniejszych tekstów autorka, pisząc o krótkometrażowych dokumentach reżysera (w tym o *Ciele*), podkreśla ich eseistyczny charakter: „mniej znaną część jego [Babai – U.P.] dorobku stanowi film dokumentalny – naznaczony reżyserską potrzebą testowania konwencji, a wręcz korzystaniem z praktyk eksperymentalnych, wypróbowywaniem [różnorodnych – U.P.] metod i środków, a także akcentowaniem procesualności. Dokumentalne filmy Babai nazwać można esejami filmowymi czy też rozumieć

tak wymowny ujawniła się autorska potrzeba twórczego przetworzenia tematu śmierci, przez Babaję bezpośrednio związanej z cielesnością. Struktura dzieła filmowego w całości podporządkowana jest nadrzędnej koncepcji ukazania ludzkiego ciała w różnych okolicznościach i kontekstach, z jednoznacznym zogniskowaniem na jego materialności i materialnej nietrwałości. Autor nie konstruuje opowieści, a prezentuje ideę: poszczególne ujęcia nie są wzajemnie powiązane, nie mają bowiem funkcji zachowania ciągłości narracyjnej (cf. Keser Battista, 2013, 217)¹⁸. Struktura

je jako źródło eseistycznej medytacji filmowej o ciele, która uobecniać się będzie we wszystkich jego późniejszych dziełach fabularnych” (Keser Battista, 2010, 52). Hrvoje Turković zwraca uwagę, że wykorzystanie naturalistycznych detali wzmacnia „problemowy” charakter całości, ich obecność, jak również sposób uszeregowania w narracji filmowej, zostaje bowiem podporządkowany nadrzędnej koncepcji ideowej – „tezie o przemianach cielesności, a także przemianach, których cielesność doświadcza dopóki trwa” (Turković, 2002, 48).

Należy w tym kontekście zaznaczyć, że impulsem do zrealizowania dzieła o wskazanej tematyce była dla reżysera lektura eseju wybitnego językoznawcy, tłumacza i eseisty Tomislava Ladana (1932–2008). Zważywszy jednak na specyfikę dość obszernego tekstu, w którym autor w sposób erudycyjny i dygresyjny opisuje ludzką cielesność, zarówno jako „medium” łączące człowieka z wymiarem transcendentnym, jak też w kontekście społecznym, akcentując zmiany w postrzeganiu ciała i nagości również na planie historycznym, uznać można, że materiał literacki „wskazał” ogólną koncepcję, zdecydował o eseistycznym charakterze utworu filmowego. Esej Ladana posłużył reżyserowi jako inspiracja, punkt wyjścia dla oryginalnego i autorskiego projektu artystycznego. Sam Babaja twierdził, że fragmenty filmowe realizowane według pierwotnego szkicu scenariusza, tworzonego wspólnie z pisarzem, okazały się niezadowolające i ostatecznie – po „odkryciu” możliwości wykorzystania negatywu taśmy filmowej – film przybrał odmienną formę (Cf. Radić, Sever, 2002, 165). Wspomniany tekst Ladana, o tożsamym z filmem tytule, ukazał się w 1964 roku w zbiorze esejów *Premišljanja* (Rozważania). Korzystam ze wskazanego wydania: Ladan, 1964, 167–198.

18 Pod względem problematyzowanego zagadnienia (jednoznaczne skoncentrowanie na cielesności), jak też sposobu jego artykulacji (m.in. naturalistyczne ujęcia; kolażowa, niezachowująca ciągu przyczynowo-skutkowego, struktura narracji) eseistyczny dokument Babai zestawić można ze znacznie wcześniejszym krótkim filmem eksperymentalnym amerykańskiego twórcy Willarda Maasa – *Geography of the Body* (Geografia ciała, 1943); Maas jednak przede wszystkim skupia się na ludzkim ciele jako fenomenie, stąd też większość ujęć w filmie stanowią radykalne zbliżenia. W konsekwencji detal – poszczególne części nagiego ciała w zbliżeniu – pozbawiony „kontekstu” całości przypomina abstrakcyjne, trudne

całości ma charakter kolażowy, efekt ten potęguje obecność ujęć zrealizowanych w negatywie czy ukazujących zdjęcia rentgenowskie. W konsekwencji, na co zwraca uwagę Ivana Keser Battista, powstaje wrażenie, „jakby autor włączył [do filmu – U.P.] również materiały pochodzące z innych źródeł” (Keser Battista, 2013, 217). Wskazany zabieg ma jednak inną jeszcze funkcję, Babaja intencjonalnie osłabił w ten sposób „przemoc obrazu” radykalnie naturalistycznych ujęć: przekroju mózgu w formalinie, martwych ciał w prosektorium, porodu czy stosunku płciowego. Film cechuje otwarta struktura i brak ciągłości przyczynowo-skutkowej, a znaczenia konstruowane są na planie asocjacyjnym. Jeśli jednak dokładniej przeanalizować strukturę dzieła, logika następujących po sobie ujęć ujawnia dbałość reżysera o kontrastowe przedstawienie poszczególnych etapów życia: symbolicznie znaczone narodziny i śmierć, zestawianie wizerunków młodości i starości. Intelktualny charakter utworu wraz z naturalistycznym prezentowaniem cielesności wskazuje semantyczną dominantę audiowizualnego eseju chorwackiego twórcy, którą określić można jako „sprowadzenie naszej [ludzkiej – U.P.] egzystencji do ciała i jego przemijania” (Kukoč, 2010, 60)¹⁹.

Zwrot w stronę naturalizmu wraz z podporządkowaniem wewnętrznej struktury dzieła artykulacji określonej problematyki wyznaczył nową linię stylistyczno-ideową, kontynuowaną przez Babaję w późniejszych dokumentach. W podobnym duchu reżyser zrealizował jeszcze cztery, wspomniane już, krótkie metraże: *Przebieralnia*, *Plaża*, *Poczekalnia*, *Staruszki*²⁰. Wszystkie z wymienionych tytułów zrealizowane zostały

do właściwego zidentyfikowania formy. Refleksyjny charakter utworu jest również wynikiem interesującej korespondencji wizualno-audialnej, w pozakadrowej narracji obrazom towarzyszy poetycki tekst George’a Barkera.

19 Zamykające ujęcia przedstawiające zdejmowanie gipsu z ciała młodego człowieka, a później jednoznaczne skoncentrowanie kamery na odkształcających ludzką sylwetkę resztkach gipsu i ich utylizację przez palacza, filmoznawca interpretuje w tym samym kluczu, uznając, że reżyser „ponownie sugeruje, że my – ludzie – jesteśmy jedynie pustymi wewnątrz, cielesnymi powłokami” (Kukoč, 2010, 60).

20 We wskazanych utworach decydujące znaczenie dla konstruowania warstwy semantycznej mają wykorzystane techniki filmowe będące przede wszystkim rezultatem zabiegów montażowych i pracy kamery (operatorem wszystkich tytułów „eseistycznego” cyklu był Tomislav Pinter).

metodą ukrytej kamery, na planie semantycznym szczególnie bliskie wymowie *Ciała* są dwa ostatnie filmy „eseistycznego” cyklu. Pierwszy, również wyróżniający się otwartą strukturą narracyjną, przedstawiając w mozaikowym układzie wizerunki osób w poczekalni, problematyzuje samą czynność czekania: „W filmie przestaje być ważne, na co się czeka. Interesujące stają się [same – U.P.] czynności [ruchy, gesty – U.P.], modele zachowań” (Keser Battista, 2010, 54)²¹. Podobnie jak w eseju filmowym z 1965 roku, podporządkowawszy strukturę dzieła „badanemu” zagadnieniu, reżyser eksponuje cielesność. Tym razem materiałem filmowym stają się, niejednokrotnie ukazywane w zbliżeniu, ciała – twarze, dłonie – przypadkowych osób przebywających w poczekalni. Ponownie też przy świadomym odejściu od konstruowania przyczynowo-skutkowego toku narracji autorską intencją staje się wyeksponowanie samego aktu refleksji: „Koncentrując się tylko na jednym motywie, abstrahując przestrzenny i społeczny kontekst, Babaja naturalistyczny materiał przetwarzają w medytacyjno-metaforyczny” (Kukoč, 2010, 60). Późniejsze dzieło, *Staruszki*, nie tylko płaszczyzną formalną, ale również semantyczną zbliżone jest do *Ciała*. Poruszająca intymna walka życia z nadchodzącą śmiercią zostaje ukazana w nagromadzeniu ujęć prezentujących stare kobiety w nieprzyjaznej im miejskiej przestrzeni: mierzące się z ograniczeniami niedomagającego, nieposłusznego ciała, niejednokrotnie „zmuszające” je do wykonania konkretnej czynności czy drobnego ruchu. Odpowiedzialne za klamrowy charakter kompozycji sceny jednoznacznie artykułują wyjściową refleksję spajającą na poziomie dyskursywnym transcendentny wymiar ludzkiego życia z jego wymiarem cielesnym (materialnym). W *Przebieralni*, konsekwentnie przez całą długość

21 Badaczka podkreśla: „Głównym wyróżnikiem filmowej konstrukcji i kompozycji jest u Babai skoncentrowanie uwagi na fragmentaryczności i procesualności”. To zaś autorka odnosi do typowego dla eseju filmowego eksponowania nie tyle struktury dzieła, ile samego procesu strukturywania, dzięki czemu refleksji podlega nie tylko dany temat, ale również sam sposób jego artykulacji (Keser Battista, 2010, 54). Hrvoje Turković wymienione wyżej krótkie dokumenty zrealizowane po *Ciele* nazywa „studiami”, porównując sposób ukazywania ludzkich ciał, gestów, ruchów do szkiców malarskich. Szkic pozwalający na detaliczne „studiowanie” fizjonomii, rysów twarzy, położenia ciała staje się – podobnie jak filmy Babai – „środkiem poznania” (Turković, 2010, 196).

trwania filmu, uwaga kamery koncentruje się na obserwacji tytułowego miejsca – znajdującej się na plaży przebieralni. W dużej mierze dzięki spontanicznemu zachowaniu „podglądanych” bohaterów jest to jedyny spośród wspomnianych tu dokumentów utwór odznaczający się humorystycznym rysem. Bez wątpienia cielesność jako ognisko filmowej refleksji ponownie jest akcentowana, jednak poszczególne fragmenty filmowe przypominają scenki rodzajowe ukazujące bogactwo ludzkich postaw i emocji – możliwych do uchwycenia w prozaicznych sytuacjach. *Plaża* natomiast stanowi przykład filmu z dość klarownie artykułowanym przesłaniem: bezrefleksyjności i egoizmowi ludzi przeciwstawiona zostaje bezbronność cierpiącego zwierzęcia. Bohaterem filmu jest osioł, którego dla rozrywki plażowiczów wykorzystuje się w roli modelu urozmaicającego wakacyjne fotografie. Afabularny utwór tworzy ciąg obrazów eksponujących ekscytację i nachalność wczasowiczów oraz kontrastowe wobec ich zachowania wycofanie i stateczność zwierzęcia. Należy w tym kontekście zaznaczyć, że zabiegami montażowymi, zestawianiem ujęć i doбором planów zwierzęcy bohater zostaje wyraźnie indywidualizowany i antropomorfizowany, podczas gdy ludzie ukazywani są jako tłum, pozbawiona empatii, prymitywna masa (ciał)²².

22 W tym kontekście wyróżnić należy kadry początkowe i końcowe, które w dalekim planie ukazują zbiorowisko ludzi, ściśnięty na plaży tłum. Wyjątkowy ciężar znaczeniowy ma obraz wieńczący dzieło, gdyż tu przeciwstawienie cierpiącego, indywidualizowanego w toku narracji, zwierzęcia niezdolnej do współczucia ludzkiej masie staje się jednoznaczne.

Juraj Kukoč zwraca uwagę na umiejętne konstruowanie w *Plaży* afabularnej narracji z ambicją wskazania krytycznego komentarza, kreowania określonych emocji i znaczeń: „Babają w tym filmie do mistrzostwa doprowadził swoją umiejętność kształtowania opowieści – metodę ukrytej kamery, z zasady neutralną, wykorzystał do zaprezentowania własnej, subiektywnej perspektywy spojrzenia. Wyraził z niezwykłą siłą indywidualne oskarżenie wobec ludzi, zachowując przy tym wrażenie obiektywnej obserwacji dokumentalnej. Każdy jego kadr to jednocześnie dokument i komentarz” (Kukoč, 2010, 61).

Zaznaczyć warto, że również w filmie *Przymierzalnia*, choć jak w pozostałych dokumentach narracja pozbawiona jest struktury przyczynowo-skutkowej, ujawnia się – widoczna w *Staruszkach* i *Plaży* – dbałość reżysera o kompozycyjne domknięcie. Wyraźna staje się sugestia, że utwór przedstawia jeden dzień, typowy dla nadmorskiego kurortu w sezonie letnim. W sekwencji otwierającej obserwujemy starszą kobietę przygotowującą kabinę na przyjęście wczasowiczów, we framgencie

Mimo że trudno w sposób jednoznaczny włączyć je do zaprezentowanego wyżej bloku filmów eseistycznych, wspomnieć należy jeszcze dwa krótkie dokumenty autora: *Słyszysz mnie?* oraz będący jego kontynuacją – *Teraz mnie słyszysz?* Jeśli za punkt odniesienia potraktować opisane wyżej dzieła, w których wyraźnie ujawnia się autorska potrzeba formalnego eksperymentowania, sposób realizacji wskazanych tytułów uznać należy za dość tradycyjny. W *Słyszysz mnie?* naczelną intencją reżysera jest ukazanie, z zachowaniem neutralności przedstawienia, grupy głuchoniemych osób (głównie, choć nie tylko, dzieci) poddanych leczeniu metodą werbo-tonalną. Również ten film cechuje brak fabuły z klarownie zaznaczonym przyczynowo-skutkowym układem zdarzeń, jednak poszczególne epizody ukazujące rozmowy, zabawy, indywidualne i grupowe ćwiczenia tworzą domknięte struktury zachowujące wewnętrzną ciągłość²³. Brak jawnej stylizacji obrazu czy wykorzystania efektów eksponujących samą formę filmu tłumaczyć można troską, by prezentowana rzeczywistość nie traciła na wiarygodności. Mimo to *Słyszysz mnie?* jest jednym z najbardziej poruszających, a przy tym sugestywnych wizualnie dokumentów Babai. W ogromnej mierze to „zasługa” samych bohaterów, przedstawianych nie tyle jako osoby zmagające się z niedoskonałością fizyczną, ile starające się, niejednokrotnie z nieukrywanym wysiłkiem, skomunikować z otoczeniem – odpowiedzieć na pytania, zwerbalizować myśli. Sposób prezentowania poszczególnych protagonistów nie pozostawia wątpliwości, że twórca z obserwowanymi pacjentami empatyzuje, stara się uwypuklić zarówno ich cechy osobowościowe, jak też towarzyszące indywidualnym sukcesom i porażkom emocje. Wewnętrzna kompozycja kadrów, dobór planów (autorem zdjęć był Nikola Tanhofer) czy zestawianie kolejnych ujęć kreują lub

końcowym ukazany zostaje młody mężczyzna, który – po opuszczeniu plaży przez wypoczywających – ściąga z kabiny zasłonę.

23 Silvestar Kolbas w szczegółowej analizie wykorzystanych w filmie środków twórczych (przede wszystkim na planie wizualnym) podkreśla nietypowość tego dokumentu na tle pozostałych w dorobku Babai, np. brak formalnych eksperymentów czy neutralną konwencję przedstawieniową. Jednocześnie autor zaznacza: „Mowa jednak o wyjątkowym dziele, w którym rozpoznać można charakterystyczne dla tej twórczości cechy szczególne, w tym również niezwykle ciekawe podejście [reżysera – U.P.] do obrazu” (Kolbas, 2001, 254).

wzmacniają określone znaczenia, wydobywając ekspresję bohaterów (m.in. przez użycie planów bliskich, często portretowych) i dowartościowując zmysłowy odbiór rzeczywistości poddanych terapii pacjentów²⁴. Jednym z ciekawszych zabiegów formalnych, ewokujących dodatkowe sensory, jest przeplatanie ujęć ukazujących dzieci, które z entuzjazmem, jednak nie bez trudności, odpowiadają na pytania terapeuty dotyczące zabaw na śniegu, z pozbawionymi dialogów obrazami przedstawiającymi małych bohaterów podczas wykonywania opisywanych czynności (lepienie bałwana, wojna na śnieżki). Radośni i swobodni ukazywani są tu w spontanicznym zachowaniu, z całkowitym pominięciem ciężaru wynikającego z braku możliwości nieobarczonego fizycznym i emocjonalnym wysiłkiem porozumiewania się z otoczeniem²⁵.

Zbliżoną strukturę narracji ma ostatni w dorobku twórcy krótkometrażowy dokument *Teraz mnie słyszysz?* Poszczególne (domknięte) sekwencje dają wgląd w losy wybranych protagonistów filmu zrealizowanego trzynaście lat wcześniej. Epizody prezentujące ich aktualną sytuację życiową poprzedzają fragmenty obecne w *Słyszysz mnie?* – skoncentrowane na konkretnych osobach, wtedy dzieciach, uczestniczących w zajęciach terapeutycznych. W zdecydowanej większości przypadków przedstawiony „ciąg dalszy” indywidualnych historii okazuje się szczęśliwy: kamera obserwuje bohaterów w miejscu pracy, w czasie spotkań z przyjaciółmi, w otoczeniu rodziny. Zarówno wypowiedzi skierowane bezpośrednio do

24 Choć problematyzowana pod innym kątem i prezentowana w innej konwencji, podobnie jak w pochodzącym z tego samego roku *Ciele*, również w tym obrazie filmowym eksponowana jest cielesność. W przypadku *Słyszysz mnie?* w pewnej mierze odpowiada za to sam rodzaj terapii, której poddani są prezentowani bohaterowie. Wyróżnić w tym kontekście można zbliżenia na zaangażowane w odbiór mowy części ciała czy ujęcia ukazujące ciała pacjentów zespolone ze sprzętem wspierającym możliwość skomunikowania się z terapeutami.

25 Warto zwrócić uwagę na jeden jeszcze oryginalny zabieg formalny będący wprowadzeniem w tematykę dokumentu. W długim ujęciu otwierającym na pierwszym planie widoczny jest chłopiec, pozakadrowo zaś dobiega męski głos, który zadaje bohaterowi szereg prostych pytań („Jak się nazywasz?“, „Chodzisz do szkoły?“, „Mieszkasz w ośrodku czy z mamą?“ itd.). Z zachowania dziecka wnioskować można, że nie jest w stanie zrozumieć kierowanych do niego słów. W czasie tego, ostatecznie jednostronnego, dialogu w kadrze trzykrotnie pojawia się pytanie: „Słyszysz mnie?“, będące jednocześnie tytułem filmu.

ekipy filmowej, jak też ujęte w filmie rozmowy z bliskimi osobami, czy też ogólniej – ujęty w dokumencie wizerunek ich codzienności, pozwalają sądzić, że odnaleźli się oni w rzeczywistości społecznej. Jednak reżyser, w charakterystyczny dla siebie sposób, kontrastuje optymistyczny wydźwięk mozaikowego obrazu ludzkich losów, zamykając utwór wskazaniem na historię, która jednoznacznie odbiega od wcześniej prezentowanych. Młody chłopak, w swoim podejściu do rzeczywistości tak różny od pozostałych bohaterów, przypomina jednocześnie protagonistę typowego dla twórczości Babai: zrezygnowanego, refleksyjnego mężczyznę żyjącego w cieniu poczucia porażki. Po długim, zrealizowanym w planie bliskim ujęciu na twarz pełnego uroku kilkuletniego chłopca słuchającego w zamyśleniu muzyki poważnej, dorosły bohater ukazany jest w rozmowie z terapeutką. Jego lakoniczne i z trudem artykułowane wypowiedzi tworzą wizję monotonnej, pozbawionej wyraźnie określonego celu egzystencji. Jak wynika z ujętego w filmie dialogu, głównym zajęciem mieszkającego w Rijece młodego człowieka jest obserwowanie statków przyplływających do portu. Zaskoczenie i motywujące słowa kobiety będące odpowiedzią na wyznanie, że nie umie pływać, krótko komentuje: „Za późno”. Charakter podsumowującej utwór rozmowy wraz z zamykającymi film ujęciami wpatrującego się w nadmorski horyzont samotnego bohatera w portowej scenerii nadają całości nowy i daleki od sugerowanego we wcześniejszych sekwencjach, pesymistyczny wydźwięk.

Synteza poetyk

Przy założeniu umowności wpisanej w tego rodzaju podział można, że charakterystyczne dla dwóch wskazanych etapów aktywności zawodowej autora elementy stylu wizualnego i strategii komunikowania sensów – konwencja alegoryczno-stylizacyjna i naturalistyczno-dokumentalna – zostają w sposób twórczy uzgodnione w jego pełnometrażowych filmach. Syntezę tę najepełniej ujawniają trzy kolejne fabuły będące jednocześnie twórczymi adaptacjami utworów literackich – *Brzoza*, *Mirra*, *kadzidło i złoto*, *Już nie u siebie*. Ich sugestywność wizualna i wielowarstwowość płaszczyzny semantycznej ma swoje źródła nie tylko w wypróbowanych wcześniej technikach filmowych, ale

wynika również z umiejętnego korzystania przez Babaję z innych form artystycznych. Ambicja kreowania złożonej struktury semantycznej utworów znajduje swoje odzwierciedlenie w oryginalnym łączeniu pochodzących z różnych porządków inspiracji i twórczym przystosowaniu do potrzeb filmu materii literackiej, muzycznej czy malarskiej.

Bibliografia

- Ante Babaja (2002). Red. A. Peterlić, T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Desnica, V. (2005). *Olupine na suncu i druge pripovijetke*. Varaždin: Katarina Zrinski.
- Gilić, N. (2016). *Ante Babaja i Slobodan Novak: suradnici i stilsko-poetički srodnici*. W: *Treći Šoljanov zbornik*. Red. B.D. Biletić. Rovinj–Pula–Zagreb: Pučko otvoreno učilište Grada Rovinja i Istarski ogranak ДНК Pula, s. 170–179.
- Keser Battista, I. (2010). *Filmski esejizam Ante Babaje: tijelo kao proces sudjenja*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 63, s. 52–57.
- Keser Battista, I. (2013). *Film esej*. Zagreb: Leykam International.
- Kolbas, S. (2001). *Sedam filmova Ante Babaje*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 27.
- Kolbas, S. (2016). *Ogledalo, analiza filmske snimke*. W: *Tanhofer. Monografija*. Red. D. Nenadić, S. Kolbas. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja.
- Kukoč, J. (2010). *Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 63, s. 58–63.
- Ladan, T. (1964). *Tijelo*. W: *Premišljanja*. Zagreb: Matica hrvatska, s. 167–198.
- Pajak, P. (2018). *Žywe obrazy*. W: *Arcydziela chorwackiego filmu fabularnego*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 121–138.
- Pavičić, J. (2017). *Breze i bukve Ante Babaje*. W: *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, s. 174–187.
- Peterlić, A. (2002). *Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma*. W: *Ante Babaja*. Red. A. Peterlić, T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Płużewski, J. (1982). *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Radić, D. (2000). *Filmovi Ante Babaje*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 21, s. 37–48.
- Radić, D., Sever, V. (2002). *Razgovor s Ante Babajom*. W: *Ante Babaja*. Red. A. Peterlić, T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Šeput, V. (2010). *Stilizirani filmski svijet – kratki igrani filmovi Ante Babaje*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 63, s. 64–69.
- Turković, H. (2002). *Umjetnost kao osobni program*. W: *Ante Babaja*. Red. A. Peterlić, T. Pušek. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Turković, H. (2010). *Esejistički dokumentarizam Ante Babaje*. Zagreb Dox – Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film

Festival 28.02.–07.03. 2010], katalog, s.193–197, <https://tinyurl.com/32u56upw>. (29.01.2024).

Žmegač, V. (1998). *Svakidašnji Hamlet. „Pravda (Scena s ulice)” Vladana Desnice*. W: I. Frangeš, V. Žmegač. *Hrvatska novela. Interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga.

- **URSZULA PUTYŃSKA** – Doctor of Humanities, film and literary scholar, her research focuses mainly on (post)Yugoslav film, (e.g. Croatian film modernism; Zagreb School of Animation; contemporary Croatian film) and the relationship between film and literature. She has published scholarly articles, reviews and translated critical literary texts, including: “Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication,” “Hrvatski filmski ljetopis,” “Poznańskie Studia Slawistyczne” and *Kultura u Podstaw* and *Zamek Czyta* web portals.