

NIKICA GILIĆ

Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj

Uvod

U govoru o hrvatskom filmu 1960-ih godina obično se susreće sintagma »autorski film«, jer se u navedenom razdoblju (ne samo u Hrvatskoj) afirmirala tzv. autorska poetika, ali i specifičan »autorski« način proizvodnje filmova. Kako je cjelovečernji igrani film svakako najzanimljiviji široj kulturnoj javnosti, pa se u skladu s njegovim specifičnostima i potrebama obično vodi i kulturna politika u području kinematografije, sintagma »autorski film« najčešće se odnosi upravo na tu filmsku vrstu,[1] stoga ćemo njoj ovdje posvetiti i najviše pozornosti, te ćemo je dovesti u vezu s fenomenom modernizma koji je u kulturi znatno stariji od organizirane kinematografije na području Hrvatske (naime, nakon prvih ozbiljnijih pokušaja organiziranja pod ustaškom kvislinškom vlašću tek je totalitarna socijalistička Jugoslavija krenula u sustavnu izgradnju kinematografskih institucija).

Proizvodni okviri

Prije svega, što se proizvodnih okolnosti tiče, važno je znati da je u čitavoj SFRJ tijekom 1960-ih na djelu bio postupan proces kinematografske decentralizacije i, barem uvjetno rečeno, liberalizacije, dakle popuštanja političke i organizacijske stege.[2] Zakonski propisi kojima se rješavala kinematografska problematika postupno su se mijenjali na takav način da se o proizvodnji filma sve više odlučivalo u pojedinim socijalističkim republikama ondašnje federacije, a sve manje u federalnoj prijestolnici Beogradu.

Također, proizvodna se moć izmještala iz velikih producenstskih kuća i selila u nove (često *ad hoc* osnovane) organizacije filmskih stvaralaca: ideja umjetničke vrijednosti bila je upisana i u službeno komunističku kulturnu politiku, a proizvodi velikih producenstskih kuća (npr. *Šeki snima, pazi se* Marijana Vajde iz 1962) znali su biti vulgarno populistički kao da su ih proizvele tržišno orijentirane tvrtke situirane u zapadnom kapitalizmu. Naime, velike filmske kompanije imaju svoju institucionalnu logiku – u kapitalizmu cilj je prodati puno ulaznica i zaraditi, u socijalizmu proširiti utjecaj filma (a time i državne ideologije) na što veći broj gledatelja, pa ideja umjetnosti mora pronaći svoj put k realiziranju u filmovima kroz labirint velikih tvrtki (u socijalizmu k tome i kroz labirint raznih političkih foruma odlučivanja), što često ne uspijeva uroditi osobitim plodom.

Spomenute nove udruge filmskih djelatnika često su postojale samo zbog snimanja jednog igranog filma (tzv. Filmska radna zajednica – skraćeno: FRZ), a u Hrvatskoj je posebno zanimljiv i znakovit slučaj neovisne producenstske kuće Filmski autorski studio (FAS).[3] Djelujući s potpune margine, FAS je u novim uvjetima uspio proizvesti nekoliko cjelovečernih igranih filmova veoma važnih za povijest hrvatskog filma, primjerice *Slučajni život*, jedini cjelovečernji igrani film utemeljitelja hrvatske znanosti o filmu (filmologije) Ante Peterlića,[4] kao i remek-djelo Tomislava Radića *Živa istina* iz 1972. (usp. Škrabalo, 2008: 99). Radićev je film izazvao pravu buru kada zbog pseudodokumentarističkog stila (a vjerojatno i zbog suptilne političke provokativno-

sti) nije uvršten u službeni program nacionalnog filmskog festivala u Puli, a glavnoj je glumici Božidarki Frajt, unatoč festivalskim pravilima, ipak dodijeljena glavna glumačka nagrada.[5]

Proces kinematografske decentralizacije i djelomične liberalizacije dovršen je, kako u citiranim izdanjima povijesti filma na tlu Hrvatske piše Ivo Škrabalo (1998, 2008), tek u drugoj polovici 1960-ih. Najveći je dio ključnih ostvarenja autorskog filma u Hrvatskoj stoga nastao 1966. (*Rondo Zvonimira Berkovića, Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice), 1967. (*Breza Ante Babaje, Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimice, *Iluzija* Krste Papića), potom 1968. (*Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* Branka Ivande, *Imam 2 mame i 2 tate* Kreše Golika) i 1969. godine (*Slučajni život* Ante Peterlića, *Lisice* Krste Papića, *Događaj* Vatroslava Mimice, *Nedjelja* Lordana Zafranovića, *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka), premda je »autorskih« cjelovečernjih igranih filmova bilo i nešto ranije,[6] a proizvodnja izrazito »autorskih« filmova nastavila se i u 1970-ima (npr. znamenita Radićeva *Živa istina*).

Dakle, kako su i filmska kritika i partijski dužnosnici bili nezadovoljni plodovima rada tzv. producentske kinematografije prethodnog razdoblja (1950-ih i početka 1960-ih), veća je važnost dana filmskim autorima (u kinematografskom slučaju, dakako, prvenstveno redateljima), sasvim u skladu s raznorodnim, ali međusobno iznimno kompatibilnim poetikama i tradicijama.

Tradicije i inovacije modernizma

Prva je takva tradicija europski modernizam koji je ideju autorstva naslijedio (i razradio) još iz romantizma; ne samo da je »dvorski umjetnik« (utjecajan arbitar u estetičkim i ostalim pitanjima) kod predsjednika federacije Josipa Broza Tita bio modernist (usputno: Hrvat) – književnik Miroslav Krleža – nego je i jedan dio predstavnika modernističke poetike u hrvatskom i jugoslavenskom filmu itekako prigrlio komunističku ideologiju i jugoslavensku politiku (primjerice, Vatroslav Mimica i Lordan Zafranović).

Koliko god, dakle, neki filmovi predstavnika autorske kinematografije u Hrvatskoj i drugim republikama SFRJ bili i politički provokativni za svoje vrijeme (npr. *Carevo novo ruho* – Babajin cjelovečernji prvijenac iz 1961, Papićeve *Lisice* ili Babajini *Mirisi, zlato i tamjan* iz 1971),[7] sama ideja autorstva nipošto nije bila podzemni tijek hrvatske i jugoslavenske kulture.

Modernistička je tradicija autorstva bila legitimnom orijentacijom epohe, sasvim sukladno traženju samosvojnog jugoslavenskog umjetničkog puta, između zapadnog konzumerizma i istočnog socrealizma (o tome više u Gilić, 2003. i 2006; o socrealizmu kojem se taj put suprotstavlja usp. Mataga, 1995). U sklopu hrvatske i europske tradicije modernizma nastali su svakako igranofilmski (dakako, i dokumentaristički) opusi Ante Babaje i Zvonimira Berkovića, dvojice vodećih predstavnika autorskog filma koji nisu prigrlili jugoslavensku ideologiju, ali su unutar blage liberalizacije pronašli način za ekranizaciju svojih umjetničkih ideja spoja pokretnih slika s književnim, glazbenim, likovnim, kazališnim i ostalim visokokulturnim tradicijama. U te se tradicije hrvatski film s pravom trebao (napokon) upisati i s njima se trebao izjednačiti,[8] premda bi se dalo raspravljati o tome u kojoj je mjeri proces legitimiziranja filmske umjetnosti ikada u potpunosti proveden (u Hrvatskoj ili bilo gdje drugdje).

Dakako, kao što s pravom ističe Hrvoje Turković (2005), znamenita Zagrebačka škola crtanog filma (usp. Škrabalo, 1998: 264-314) i modernistički kratki igrani i dokumentarni filmovi nastali 1950-ih itekako su utjecali na davanje legitimiteta modernističkom stvaralaštvu idućeg desetljeća, a ne treba zaboraviti ni zbivanja u glazbi i likovnim umjetnostima, primjerice likovnu grupu EXAT 51 s početka 1950-ih, u kojoj je s uspjehom djelovao likovni umjetnik te velikan modernističkog crtanog (te kratkog igranog) filma Vladimir Kristl. On je, nakon ideološkog prekršaja

u jednom igranom filmu (*General i pravi čovjek* iz 1962),[9] umjetničku i pedagošku karijeru nastavio u inozemstvu, skrasivši se Saveznoj Republici Njemačkoj.

No ova stara kulturna tradicija modernizma, pogodno legitimirana političko-estetičkim odlukama političkih moćnika, bila je kompatibilna s drugom, specifično filmskom modernističkom tradicijom, nastalom upravo početkom 1960-ih, kada su francuski »autorski« kritičari Jean-Luc Godard, Claude Chabrol i François Truffaut na velika vrata stupili na europsku filmsku scenu, s vremenom preuzevši središnje mjesto u kanonu europskog modernizma i autorskog filma druge polovice 20. stoljeća. Ti su buntovnici s jedne strane utjecali i na hrvatske redatelje i kritičare (Ante Peterlić, Branko Ivanda, Krsto Papić, Petar Krelja, Zoran Tadić, Vladimir Vuković...), a s druge su strane dali alternativni, kontrakulturni legitimitet autorskoj poetici.

Naime, za razliku od prorežimskih redatelja Mimice i Zafranovića,[10] ali i od klasično-modernih autora Babaje i Berkovića, hrvatski »hičkokovci«, kako je poklonike francuskog autorstva ironično nazvao Fadil Hadžić,[11] prigrlili su modernističku poetiku francuskih velikana, ali su dijelili i njihovu sklonost velikanima američke klasične kinematografije (Ford, Hitchcock, Hawks, i tako dalje). Amerikanofilija vodećih novovalovaca (usp. silne američke motive u Godardovu klasiku *Do posljednjeg daha*) itekako je morala imponirati mlađoj filmskoj intelektualnoj grupaciji, miljama udaljenoj od glavne struje socijalističke kulture, ali udaljenoj i od krležijanske tradicije hrvatskog modernizma, pa nije neobično da su ovi zagrebački kritičari znali imati velike poteškoće pri prelasku u kinematografsku proizvodnju (preciznije – režiju). Zoran Tadić i Petar Krelja tako su u kinematografiju ušli na mala vrata, preko TV-programa (Zoran Tadić) i spajanja kratkih igranih filmova (Petar Krelja), Peterlićev *Slučajni život* hrvatska socijalistička kinematografija je (za razliku od francuskih kritičara) prezrela, a Branko Ivanda je, nakon briljantnog prvijenca, ostvario relativno mršav igranofilmski opus.[12]

Dakle, zbivanja u službenoj jugoslavenskoj i hrvatskoj kulturi nenadano su se poklopila ne samo s modernističkim tradicijama, itekako živim na teritoriju čitave srednje i jugoistočne Europe, nego i s novim modernističkim trendovima (osobito snažno potaknutim ni manje ni više nego iz Pariza, tradicionalnog središta europske kulture), koji su uključivali i snažnu prozapadnu orijentaciju, a umjesto referenci na etablirane umjetnosti veću su pozornost poklanjali filmskoj baštini, visoku kulturu promatrajući ponajviše kroz njenu ulogu u suvremenom životu.[13]

No treba se na ovome mjestu zapitati: je li autorstvo isto što i modernizam? Odgovor na prvi pogled može iznenaditi: ne u potpunosti.

Iz dosadašnjeg izlaganja je, nadamo se, jasno koliko su ta dva pojma kompatibilna i istodobna, no ne treba zaboraviti da je autorstvo izrazitije produkcijska odrednica, dok je modernizam, premda kulturni projekt, više vezan uz umjetničku poetiku i stilistiku. Autorski film i autorska koncepcija kinematografije svakako uključuju modernizam, ali, i to ne samo u hrvatskim ili jugoslavenskim okvirima, autorska koncepcija filma uključuje i izrazito realističke tendencije – primjerice u utjecaju talijanske (neo)realističke poetike na rane filmove François Truffauta, pa i Claudea Chabrola, odnosno u naturalističkoj crti zamjetnoj u djelima redatelja kao što su Krsto Papić (*Lisice*) i Ante Babaja (*Breza, Mirisi, zlato i tamjan*). U Srbiji je, primjerice, autorski film, u djelima redatelja kao što su Živojin Pavlović i Aleksandar Petrović, imao izrazito naturalističku crtu, zbog čega se u povijesti srpske kinematografije češće govori o »crnom« filmu (»crni talas/val«) nego o modernizmu, premda su, primjerice, Dušan Makavejev i Lazar Stojanović izraziti modernisti, radikalniji od većine hrvatskih igranofilmskih redatelja.

Primjer modernizma: *Gravitacija* Branka Ivande

Napokon, kao uzoran primjer modernizma u hrvatskoj kinematografiji izabranog razdoblja možemo izdvojiti *Gravitaciju ili fantastičnu mladost činovnika Borisa Horvata*, spomenuti igrano-filmski prvijenac Branka Ivande, u kojem se koristi čitav spektar tipičnih modernističkih postupaka.

Motiv fotografije kao pokušaja da se sačuva (»idealna«) prošlost provlači se kroz *Gravitaciju*[14] od samoga početka – bilo da je riječ o pravim fotografijama, koje se pretvaraju u žive slike (i obratno), bilo da se filmska slika na trenutak zaustavlja. No, kao suprotnost fotografiji, koristi se i ubrzani pokret – jasan metafilmski podsjetnik na tradiciju *slapstick* komedije – potom dugi kadrovi, moderna glazba, a postoji i jedan crtano-filmski umetak (eksplozija blizu svršetka filma). »Junaka« filma Borisa Horvata (Rade Šerbedžija) na početku *Gravitacije* upoznajemo kroz monotoni glas koji odjekuje praznim kadrovima nekakvog sportskoga gledališta i urbane puštoši, a vidimo ga izgubljenog u praznom prostoru i izvan središta filmske slike, čime se odmah osvjedočujemo da neće biti riječi o junaku klasičnog fabularnog stila, junaku koji poduzima akcije i mijenja okolinu.

Horvat ulazi u rutinu koju mu namjenjuje otac, umirovljeni činovnik, doznaje da je brak njegovih roditelja obična iluzija, umjesto djevojkom koja mu se strastveno sviđa ženi se onom koja će mu, po svoj prilici, donijeti bračni život nalik onom njegovih roditelja, a da ne bi bilo nikakve sumnje o besmislici »fantastične« činovničke egzistencije, sindikalni izlet u prostor Mediterana (važan i za neke filmove Ante Babaje i Vatroslava Mimice) pretvara se u mahnito mrcvarenje galeba obojenog u crveno[15] i pomamu erosa (opet uz parodizirajući ubrzani pokret), u sklopu kojega, dakako, opet proradi i thanatos (jedan od starijih djelatnika na tom izletu, naime, premine).

Govoreći o urbanoj stvarnosti razigranim filmskim jezikom tipičnim za europski modernizam 1960-ih, Branko Ivanda je uobličio samo jednu od autorskih koncepcija razgranatog hrvatskog filma toga desetljeća te je velika šteta što nije (poput Vatroslava Mimice) ostvario dulji i koherentniji niz modernističkih ostvarenja. No u *Gravitaciji* su kristalno jasno vidljive značajke koje smo ocrnali u glavnom dijelu izlaganja, pa taj film (inače, važan u karijeri jednog od prvaka hrvatskog i jugoslavenskoga glumišta Rade Šerbedžije) može poslužiti ne samo kao zaključna nego i kao polazna točka razmatranja modernizma u hrvatskom filmu.

Literatura

- 3-2-1, *KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, ur. N. Gilić, 2006, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – FF-press – Odsjek za komparativnu književnost.
- *Ante Babaja*, ur. edicije A. Peterlić, Tomislav Pušek, 2002, Zagreb, Globus.
- *Filmska enciklopedija I-II*, gl. ur. A. Peterlić, 1986-1990, Zagreb, JLZ »Miroslav Krleža«.
- *Filmski leksikon*, ur. B. Kragić, N. Gilić, 2003, Zagreb, LZ »Miroslav Krleža«.
- Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb, AGM.
- Gilić, Nikica, 2006, »Recepcija *Koncerta* Branka Belana. Moderna mitologija napretka kao kriterij vrednovanja«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti VIII*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug Split, str. 224-238.
- Gilić, Nikica, 2003, »*Kameni horizonti* – model socrealističke prezentacije i hrvatska kultura pedesetih«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti V*, ur. M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, Split, Književni krug Split, str. 159-169.

- Krelja, Petar, 2003, »Mali oglasi, ili (ne)uhvatljivost dokumentaraca«, br. 33 (IX), str. 49-76.
- Krelja, Petar, 2001, »Režiseri i kritičari«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 27/28 (VII), str. 32-49.
- Krelja, Petar, 1997, *Golik*, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka.
- Krelja, Petar, 1995, »Vladekov stol«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1/2 (I), str. 34-39.
- Mataga, Vojislav, 1995, *Književna kritika i ideologija*, Zagreb, Školske novine.
- Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada.
- Sikavica, Miroslav, 2004, »U traganju za vlastitim izrazom«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37 (X), str. 139-153.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, Zagreb, Globus.
- Škrabalo, Ivo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, V.B.Z.
- Tadić, Zoran, 2006, »Umjesto uvoda«, u: *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, ur. N. Gilić, 2006, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – FFpress – Odsjek za komparativnu književnost.
- Turković, Hrvoje, 2007, »Paradigma Peterlić«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 51 (XII).
- Turković, Hrvoje, 2005, »Filmske pedesete«, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41 (XI), str. 122-131.

Bilješke

[1] Za genološku terminologiju vidi Gilić, 2007. Temeljni filmski rodovi (igrani, dokumentarni i eksperimentalni film, definirani nešto drugačije nego u Peterličevim *Osnovama teorije filma* iz 2001) tu se dijele na vrste i žanrove. Cjelovečernji (dugometražni) film je, prema toj koncepciji, filmska vrsta, dok su vestern, horor ili melodrama žanrovi koje susrećemo i u cjelovečernjim i u kratkim filmovima.

[2] Proizvodni mehanizmi razdoblja interpretirani su prema Škrabalu (1998). Ista je knjiga izvor i većine filmografskih podataka. Novije, skraćeno i prerađeno izdanje Škrabalovih historiografskih istraživanja (Škrabalo, 2008) iznimno je korisno za početne susrete s hrvatskom kinematografijom.

[3] Pokretački je duh FAS-a bio svestrani producent (inače, između ostalog, fotograf i redatelj) Kruno Heidler.

[4] O Anti Peterliću kao filmologu i redatelju vidi više u Turković, 2007. te u zborniku *3-2-1, KRENI!* (2006), primjerice u tekstu redatelja i kritičara Zorana Tadića (2006).

[5] Vrijedi znati da je među kritičarima koji su vodili kampanju za radikalno modernističku *Živu istinu* prednjačio »hičkokovac« Petar Krelja, iznimno rječit i uvjerljiv svjedok kinematografskih zbivanja u Hrvatskoj i Jugoslaviji, u kojima je intenzivno sudjelovao (usp. Krelja, 1995, 2001, 2003).

[6] Poimence: *Svanuće* Nikole Tanhofera i *Prometej s otoka Viševice* Vatroslava Mimice (1964), *Ključ Vanče Kljakovića*, Krste Papića i Antuna Vrdoljaka (1965).

[7] Po poetici i stilu izrazito autorsko ostvarenje, *Carevo novo ruho* nastalo je u potpunosti u okvirima producentske kinematografije, poželo nezasluženi neuspjeh te zacijelo odgodilo Babajin nastavak djelovanja na području cjelovečernjeg igranog filma.

[8] Hrvoje Turković upravo Antu Babaju smatra ključnim autorom za afirmaciju filma kao umjetnosti u Hrvatskoj (Turković, 2005; usp. i Turkovićev tekst u monografiji *Ante Babaja*, 2002).

[9] *General in resni človek* (katkada se navodi kao *Resni človek*, pa i kao *General i resni človek*), snimljen za slovensku produkcijsku kuću Viba film, sadrži veoma otvorenu aluziju na Josipa Broza Tita, zbog čega je, očekivano, bio zabranjen.

[10] Ova ideološka karakterizacija ništa ne govori o umjetničkoj vrijednosti – Vatroslav Mimica je možda i ponajbolji hrvatski redatelj igranih filmova 1960-ih.

[11] Dakako, Hadžićeva dosjetka (izvorno izgovorena »'ičkokovci«, s izostavljanjem prvog slova koje podrazumijeva provincijalizam) podmuklo je istaknula žanrovski »najnižeg« filmskog velikana zapadnog kanona – Alfreda Hitchcocka koji je, kao redatelj trilera, a kasnije i horora, mogao sasvim fino diskreditirati nove kinematografske klince i kod komunista i kod poklonika modernističke visoke kulture. S vremenom, kako se filmski kanon djelovanjem kritike i filmske pedagogije (Peterlić!) proširio i u Hrvatskoj, Hadžić se počeo pretvarati da je epitet »hičkokovci« bio čisto deskriptivan, možda čak izrečen i sa simpatijama. Znakovito je da se kao redatelj Hadžić inače priklanjao i autorskim tendencijama, baš kao što se priklanjao i partizanskom filmu i drugim temeljnim tendencijama prisutnim u golemom razdoblju svog filmskog djelovanja.

[12] Prema vlastitim riječima iz jednog novijeg intervjua, Ivanda je teško dolazio do cjelovečernjih projekata ne toliko zbog političke nepoćudnosti koliko zbog činjenice da nije pripadao ni jednom partijskom ili prijateljskom klanu koji je odlučivao o kinematografiji u Hrvatskoj.

[13] Zanimljivu studiju o hrvatskome modernizmu 1960-ih objavio je mladi redatelj Miroslav Sikavica (2004).

[14] Film se često navodi ovim skraćenim naslovom.

[15] U filmu ima i suptilnijih političkih provokacija koje su vjerojatno promakle cenzorima.