

Hrvoje Turković

Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju

Iako se u socijalističko-populističkom kontekstu prvenstveno cijenila populistička djelotvornost filma i favorizirao klasično-prikazivački stil, nisu bile strane niti romantičko-elitističke ideje. Pod utjecajem zapadnjačkog etabliranja modernizma u različitim umjetnostima, a uz liberalistička "popuštanja" u socijalističkom sustavu, i u filmu se koncem 1950-ih, a osobito tijekom 60-ih samosvjesno uvodio korjeniti "umjetnički" program – u Zagrebačkoj školi crtanog filma, u kinoklupskoj sredini i njezinom eksperimentalističkom (antifilmskom) pokretu, te najzad i u ideji "autorskog filma" u dominantnoj kinematografiji. Personalni i programski modernistički elitizam javio se kao svojevrsan otpor prevladavajućem populizmu i svemu što ga je podržavalo.

I. Nastup modernizma

Filmski modernistički trend 1950-ih i 60-ih

¹Pojedinačne, ali i trendovske najave visokog modernizma² u hrvatskom filmu dadu se prepoznati već od sredine 1950-ih. U prvoj polovici 60-ih filmski modernizam programatski se artikulira, podjednako u avangardnoj varijanti kao i u umjerenijem "autorskom filmu", a koncem 60-ih i nadalje postaje dominantnim stilskim modelom u kinematografiji.

Evo obrisa kronologije prodora filmskog modernizma u hrvatsko (i ondašnje jugoslavensko) kulturno područje.

(a) Kinoklupski poetski pesonalizam 50-ih. U drugoj polovici 1950-ih i na prijelazu u 60-e godine u amaterskoj, kinoklupskoj sredini mladi umjetnički ambiciozni studenti počinju raditi filmove koji teže dočarati osobita duševna stanja, osjećaj egzistencijalne besciljnosti, izgubljenosti, zarobljenosti, i to čine istražujući asocijativno-sugestivan pristup strukturiranju filma nasuprot klasično narativnom, odnosno informativno-deskripcijskom koji je dominirao filmovima što su se prikazivali u kinima. Dva su

osobito istaknuta autora takvih filmova: Mihovil Pansini i Ivan Martinac. Pansini je 1955. u Kinoklubu Zagreb snimio kafijski nadahnut film *Brodovi ne pristaju*, a nastao raditi poetski orijentirane filmove do početka 60-ih (npr. *Siesta*, 1958; *Piove*, 1959). Ivan Martinac, Splitsanin, za vrijeme studija arhitekture u Beogradu, između 1959. i 1962. snimio je u Kinoklubu Beograd niz filmova naglašenije meditativne strukture, montažno i snimateljski pažljivo razrađene, s likovima koji egzistencijalistički dokone i zgađeno "ubijaju" vrijeme, povremeno s ispadima nasilja (npr. *Suncokreti 1, 2 i 3*, 1960). Utjecao je na onda rastući pokret nekonvencionalnog filma u Kinoklubu Beograd u Srbiji, a povratkom u Split nastavlja razrađivati svoj meditativni pristup u Kinoklubu Split (*Rondo*, 1962). Izrazite poetike, ključno je utjecao na artikulaciju tzv. splitskog kruga amaterskih stvaralaca u Kinoklubu Split 1960-ih.

Nekako istodobno, iako prorijeđeno, i u profesionalnom dokumentarnom i kratkom igranom filmu javljaju se srodne najave modernizma. Naime, javljaju se cijenjeni tzv. poetski dokumentarci, filmovi više orijentirani na sugestivno ocrtavanje "opće-egzistencijalnih značajki" predočene tipične situacije (npr. *Crne vode* Rudolfa Sremeca, 1956), nego na informativnost ili na ideološku poruku kako je inače važno za većinu ondašnjeg dokumentarizma. Osobito su važnu ulogu kao indikatori filmski mogućeg modernizma imali i kratki filozofsko-alegorijski, izrazito stilizirani igrani filmovi Ante Babaje (sličnoga stila s otprilike istodobnim kratkim filmovima Romana Polanskog u Poljskoj). Ti su se filmovi doživljavali "eksperimentalnim" u ondašnjem okruženju profesionalnoga filma, jer je u njima Babaja iskušavao stilizacijske hipertrofije na gotovo svim razinama: u postavi prizorne situacije koja je uvijek težila naglašenu simbolizmu te karikaturnoj glumi,

¹ Rad je pisan 2005. za zbornik: Ljiljana Kolečnik i dr., *Vizualna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Zbornik će biti tiskan koncem 2009. ili početkom 2010. Tekst se ovdje objavljuje uz susretljivu dozvolu urednice zbornika.

² Za pojam "visoki modernizam" usp. Miško Šuvaković, 1999: 194-195.

u likovnom “purificiranju” scenografije, korištenju kontrastne dubinske mizanscene s naglašeno likovnim kompozicijama, uporabi različitih filmskih trikova (ubrzanja, usporenja, žive animacije...), što su se tada također držali – “eksperimentalnim” (usp. Peterlić, 2002).

(b) Crtanofilmski modernizam – “zagrebačka škola crtanog filma”. Sredinom 50-ih Dušan Vukotić, najutjecajnija ličnost u novoosnovanom Studiju crtanog filma (1956) u sklopu Zagreb filma, uvjetuje sustavnu stilsku artikulaciju proizvodnje u tom studiju prema posve modernističkim načelima. Naime, isprobavajući ekonomična, a neklasična, rješenja u reklamnim filmovima koje je radio s Nikolom Kostelcom između 1954. i 1955,³ ta je načela počeo sustavno upotrebljavati u izradi prvo dječjih animiranih filmova u Studiju za crtani film (*Cowboy Jimmy*, 1957), a potom i u izradi filmova za odrasle. Taj naglašeno geometriziran, shematiziran, grafički plošan i “autorefleksivan” stil, koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtao na naglašeno “simbolički”, shematiziran, intelektualni način, pokazao se vrlo pogodan za iskazivanje “intelektualnijih” (moralnih, ali i filozofskih) “poruka”, prvo u dječjem filmu, ali kako su time filmovi za djecu postajali “intelektualniji”, postupno se proširivao tematski obzor filmova tako da oni budu i “za odrasle”. Uvodili su, naime, tada aktualne filozofske ideje (recimo, iskazivanje vladajućih filozofskih tema “otuđenja” modernog svijeta, prijetnje atomske katastrofe, “vječnih” crta ljudske naravi...), a sve se to davalo u alegorijskom i ironijskom, “gegovskom” obliku (usp. Ivančević, 2004; Turković, 1985b). Brojni autori sudjeluju u razradi toga ranog animacijsko-modernističkog stila, ali u pedesetima i na prijelazu u šezdesete najistaknutiji, najdosljedniji i najdominantniji su u tome Dušan Vukotić i Vatroslav Mimica. Filmovi Studija se odmah po izlasku na inozemne festivale, koncem 50-ih, uočavaju kao stilski osobiti, moderni, intelektualno izazovni, prepoznati su kao razlučivi i koherentan

umjetnički pokret te dobivaju etiketu “zagrebačke škole crtanog filma”, primajući brojne nagrade po festivalima i privlačeci svjetsku i domaću kritičarsku pažnju. Početkom 60-ih (1962) film Dušana Vukotića *Surogat* (1961) dobiva nagradu Američke filmske akademije (*Oskar*) za crtani film što dodatno svjetski etablira ovaj pokret.⁴ Vezano s ovim geometrijski obilježenim likovnim trendom, ali i puno radikalnije, član EXAT-a “51, Aleksandar Srnc, koncem 50-ih izrađuje (1960) film s okvirom naracijom ali s posve apstraktnim pozadinama i animacijama (*Čovjek i sjena*, scenarij i režija Vladimir Tadej), projektira neostvareni apstraktni film (= ∞, 1960; cf. Ivančević, 2003), te tri godine potom (1963) snima ritmičke filmske fragmente “luminoplastičkih” svjetlosnih efekata, posve izuzetne u ondašnjem kratkometražnom filmu, pa čak i izuzetne u eksperimentalnoj tradiciji, no oni ostaju neprikazivani osim u iznimnim pregledima Srncova stvaralaštva (usp. uzorke u Susovski i Fatičić, ur., 2003).⁵ A početkom 60-ih Vladimir Kristl ostvaruje animirani film *Don Kihot* (1961), s ritmičko-grafičkim igrama, s tek naznačenim prikazivačkim situacijama, naglašeno avangardne prirode.

(c) Eksperimentalistički pokret. Početkom 60-ih dolazi do programatskog avangardnog pokreta u kinoklupskoj sredini. U travnju 1962. Mihovil Pansini u suradnji s Tomislavom Kobijom pokreće krugove razgovora naslovljene *Antifilm i mi* u podrumskim prostorijama Kinokluba Zagreb⁶. Glavni je cilj tih razgovora bio “pronaći nove putove” u filmskom stvaralaštvu tadašnjeg kinokluskog amaterizma (ali i filma uopće), odnosno pronaći novi model “avangardnog filma” i to “eksperimentiranjem”, jer je “korisnije i bilo kakvo eksperimentiranje [...] nego hodanje utabanim putovima” (Pansini, ur., 1967: 11-12). Zamisao novog avangardnog filma – s nazivom *antifilm* – artikulirao je ponajviše sam Mihovil Pansini i to u polemičkoj razmjeni s prevladavajuće konzervativnim stajalištima drugih sudionika u razgovoru. Pansini je od prvog razgovora pa do zaključka svih razgovora

3 U reklamama koje su trebali brzo napraviti počeli su rabiti plošan i naglašeno geometriziran crtež likova i pozadina, te tzv. reduciranu animaciju s malim brojem faza i redukcijom fizikalnih i organskih zakona u ocrtavanju kretanja likova.

4 Usp. za sve ovo: Sudović, ur., 1978.

5 Inače Srnc se angažirao kao glavni crtač i crtač pozadina u film *Čovjek i sjena* (1960) u režiji Dragutina Vunaka. Dijelovi tog filma sadržavaju animaciju posve apstraktne pozadine, animaciju u skladu s

neostvarenim projektom apstraktnog animiranog filma predloženog za ostvarenje iste godine kad je dovršen Vunakov film (usp. Ivančević, 2003).

6 Prvi je krug razgovora vođen u travnju i svibnju 1962. a drugi krug u veljači 1963. Razgovori su vođeni u Kinoklubi Zagreb, snimani su na magnetofon, transkribirani i umnoženi među sudionicima i članovima Kinokluba. Pet godina kasnije publicirani su u dokumentacijskoj knjizi koju je uredio Mihovil Pansini – *Knjiga GEFFA '63* (1967).

postupno radikalizirao svoje stavove, pa je od polaznog odbacivanja komercijalnog filma i nijekanja aktualnih ugledanja u “klasične umjetničke filmove” (Ejzenštejna, npr.) i uzdizanja filma kao iskaza osobne osjetljivosti autora, evoluirao do krajnje zaoštrenih formulacija prema kojima treba srušiti sve granice i “mitove”, raditi filmove kojima su “sve slobode dozvoljene”, za koje “pravila ne postoje, to je sve izmišljeno”, koji ne moraju mariti za publiku, nego trebaju biti orijentirani isključivo na otkrivanje i istraživanje.⁷

No istodobno, neovisno o razgovorima, Vladimir Petek i Tomislav Gotovac (oni nisu bili sudionici razgovora) snimali su prepoznatljivo avangardne filmove koji kao da su ostvarivali razgovorne “antifilmске” zamisli (*Pastelno mračno* V. Peteka, 1960; *Smrt* V. Peteka i T. Gotovca, 1962; *Srna I* V. Peteka, 1962, i dr.). Povišena “prevratnička” atmosfera koju su stvorili razgovori izazvala je pravu stvaralačku “eksploziju”, pa su godine 1963. urađeni neki antologijski eksperimentalni filmovi samog Pansinija (*Dvorište*, *Scusi Signorina* i *K-3, ili čisto nebo bez oblaka*), Peteka (*Sretanje*, *Sybil*, *Most*), Gotovca (*Prije podne jednog fauna*). U razgovorima je artikulirana i ideja festivala eksperimentalnog filma i 1963. on je doista i poletno, pod nazivom GEFF, organiziran bienalno.⁸ Festival je okupio sve ključne “nekonvencionaliste” iz ondašnje Jugoslavije⁹, bio obavezno praćen tematskim razgovorima u kojima su sudjelovali filmaši, filozofi, avangardni predstavnici drugih umjetnosti (glazbe, likovnih umjetnosti, književnosti), a u “informativnoj sekciji” festival je obavještavao o modernističkim filmovima središnje, profesionalne, kinematografije (najraniji filmovi “autor-

skog filma”). Stanovito se avangardističko uzbuđenje, posebno motivirano mogućnošću prezentacije filmova na GEFF-ovima, nastavlja preko sredine 60-ih, i stvaraju se daljnja radikalna djela, ponekad i kao ironijske persiflaže avangardizma (npr. *Termiti* Milana Šameca, 1963, i *Kariokineza* Zlatka Hajdlera, 1965). U ovom jakom valu filmskog avangardizma u prvoj polovici 60-ih iskušani su najrazličitiji radikalni postupci: različiti oblici redukcija (ili “fiksacija”, kako ih je nazvao Dušan Stojanović) – tj. korištenja fiksnih kamera uperenih u razmjerno “neaktivni” i statičan prizor (npr. *Prije podne jednog fauna* T. Gotovca; *Dvorište* M. Pansinija; *Ahat* V. Peteka; *Armagedon* I. Martinca), ili korištenje jednog “postupka” za cijeli film (npr. vožnja unaprijed u *Pravcu* T. Gotovca, 1964, ili panorama u krug u *Kružnici*, 1964); fizičke intervencije izravno u filmsku vrpču – perforiranje vrpce, lijepljenje manjih filmskih vrpči na veću, bojanje po vrpci, grebanje vrpce (npr. u Petekovim *Sretanje* i *Most*), paljenje vrpce (*Kariokineza* Z. Hajdlera, 1965), nekontrolirano snimanje (*Scusi signorina* M. Pansinija, 1963), projekcije na ekran projekorskog svjetla bez filma (I. Lukas, 1965), apstrahiranja na temelju realnih predložaka (*Twist-twist* A. Verzottija, 1962), praznih, tek nejednako obojenih vrpči (*K-3 ili čisto nebo bez oblaka*), a i, naravno, mnogo ritmičko-poetskih, “atmosferskih” filmova (Martinac, Gotovac, Petek i dr.) te “performanskih filmova” u kojima se izvodi često besmislene ili trivijalne radnje “za kameru”, tj. za publiku (*Kap po kap do zdrave kose* I. Lukasa, 1966; S. T. Gotovca, 1966). A pritom se kao zvučna pratnja u nekim filmovima proizvodio neki tip “konkretne glazbe” (npr. lupkanjem po radiatoru – *Termiti* M. Šameca, 1963; ili bubnjanjem po

7 Prema zaključnoj formulaciji kakav bi trebao biti antifilm, Pansini ističe kako “Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledoca, već je akt otkrivanja i istraživanja.” (Pansini, 1997: 81); kako “Trebalo do kraja srušiti granice koje postoje između raznih formi izražavanja istraživanja i življenja.” (str. 82), “Antifilm znači oslobođenje od mitova, autoriteta, od pravila, zakona i terora.” (ibid.), antifilm treba da “revolucionira našu doživljajnost”, i to tako da bude u opoziciji prema temeljima tadanje filmovanja: “opozicijom na svrhovitost djela, opozicijom na vrednovanje djela”, odricanje “vrijednosti medija” i “termina umjetnost i umjetničko djelo”. Pozitivni ideali antifilma jesu: “Antifilm istražuje unutarnje mogućnosti filma, daje djelu smisao igrā. Antifilm je igra izrasla u svom vremenu i svog vremena. Antifilm ruši i otkriva.” (str. 83).

8 Riječ je o jednom od najranijih redovitih specijaliziranih festivala eksperimentalnog filma u svijetu. Prema pozivu koji je upućen mogućim sudjelovateljima: “GEFF će obuhvatiti one filmove koji prema propozicijama UNICE nisu dokumentarni ni igrani, već spadaju u treći rod: žanr film. To su eksperimentalni filmovi, avangardni filmovi, filmovi novih ten-

dencija, koji istražuju nove putove i nova sredstva.” (Pansini, ur., 1967: 91). Održano je četiri festivala, prvi, 1963, imao je za temu Antifilm i nove tendencije, drugi, 1965, bio je posvećen temi Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma; treći, 1967, Kibernetika i estetika; a posljednji, s jednom godinom odgode, 1970, imao je temu Seksualnost kao mogući put u novi humanizam (Majcen, 1998: 39).

9 Uz plodno sudioništvo snažne splitske klupske sredine, osobito značajnog Ivana Martinca i Ante Verzottija, važno je bilo sudjelovanje beogradskog kruga iz kojeg su dolazili svojim amaterskim nekonvencionalnim filmovima Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Marko Babac i dr., te iz Slovenije filmovi Vinka Rozmana i Karpa Aćimovića Godine. Također, priređivane su retrospektive “prve avangarde” iz 1920-ih godina, ali i gostovanje inozemnih avangardnih filmova, te je 1967. gostovao Adam Paul Sitney s desetosatnim programom američke avangarde (i *fluxus* antologije), a na posljednjem GEFF-u gostovao je Paul Morissey s filmovima iz Warholove radionice i Carolee Schneemann sa svojim dnevničko-seksualnim filmovima.

različitim zatečenim površinama, *Scusi signorina* i *Dvorište* M. Pansinija, 1963).

(d) "Autorski" film. Iako je ovo avangardno, eksperimentalističko krilo bilo vrlo marginalno, radikalna razmišljanja prisutna u popratnim razgovorima GEF-ova doživljavala su se indikativnim za globalne težnje za "drugacijom umjetnošću", za "novim filmom".

Naime, tijekom 1950-ih i na prijelazu u 60-e trend se je dugotrajnog nezadovoljstva ukupnim estetskim dosezima, osobito igranog filma u ondašnjoj Jugoslaviji, iskristalizirao u opći zahtjev za "reformom" produkcijskih uvjeta i proizvodno-artističke orijentacije. Primjerice, javile su se javne kritike posve pretjerane proizvodne i partijsko-ideološke nadzorne procedure¹⁰. Nasuprot takvoj kontroliranoj situaciji isticali su se zahtjevi filmofilskih kritičara¹¹ (i mladih ambicioznih redatelja) da film bude tretiran isključivo kao autonomno i personalno umjetničko stvaralaštvo, izvan institucijskih i ideoloških nadzora, posve u nadležnosti "autora" – tj. redatelja. Filmske uzore za moderan "autorski" pristup pronalazili su u sovjetskim revolucionarnim "formalistima" (Ejzenštejnu, Pudovkinu, Dovženku) – osobito srpski autori (Makavejev, Pavlović...), potom u trendovima "novog filma" u Francuskoj (novog vala i njihove "autorske politike"), u Poljskoj (crna serija), u Britaniji (Britanski socijalni realizam) i dr. Rani profesionalni filmovi dotadašnjih beogradskih amatera (npr. rani igrani film *Živojina Pavlovića* te provokativni dokumentarci Dušana Makavejeva u Srbiji), doživljavani su kao najava modernističke i autorske "renesanse", no prijelomna je bila 1965. godina, kad se je na godišnjem festivalu jugoslavenskog filma u Puli pojavilo više djela što su se činila oličenjima modernizma, "autorskih osobnosti". Od hrvatskih je tu bilo pionirsko djelo prije proslavljenog redatelja animiranih filmova, Vatroslava Mimice *Prometej s otoka Viševice* (1964), a od srpskih *Tri Aleksandra Petrovića*, *Čovek nije tica* Dušana Makavejeva i *Neprijatelj Živojina Pavlovića*.

Pojava novih autora bila je dijelom i posljedica "reformskog" preinačavanja načina financiranja projekata: državna proračunska potpora za snimanje filmova, koja je do

tada išla izravno filmskim državnim poduzećima, sada je u Hrvatskoj preusmjerena u posebno državno tijelo (Fond za kinematografiju) koje je izravno dodjeljivalo subvenciju projektima autora, a oni su tek potom tražili producente. Komisije Fonda koje su odobravale projekte bile su sastavljene od javnih kulturnih djelatnika, koji su tada bili pod utjecajem vladajućih modernističkih i "autorističkih" ideja i bili skloni odobravati filmove novim i mlađim autorima i bili skloni novim scenarijskim idejama.

Poduprti zdušnom kritičkom podrškom, nagradama na nacionalnom festivalu u Puli, općom poletnijom atmosferom, modernistički je "val" (prozvan "novim jugoslavenskim filmom", odnosno "autorskim filmom") ubrzo zdominirao potisnuvši neke do tada dominantne redatelje u drugi plan (npr. Branka Bauera). Iako je igrani film bio u središtu pažnje, sastavnim dijelom visokog modernizma i autorskog filma držali su se i angažirani dokumentarci rađeni u tada vodećem stilu "filma istine" (u Hrvatskoj, dokumentarci Krste Papića, Rudolfa Sremeca, a potom i Petra Krelje, Zorana Tadića, Bogdana Žižića, Zlatka Sudovića i dr.), ali i poetskog dokumentarca (Eduard Galić), a pridružila im se i "druga generacija" crtanofilmskih autora u "zagrebačkoj školi crtanog filma", neki od njih iskusni animatori i crtači, ali bez autorskog nastupa (Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić, Aleksandar Marks, Pavao Štalter, Boris Kolar, Ante Zaninović...).

Većina je naglasaka "autorskog filma" bila je implicitno polemična spram neke od dominantnih značajki dotadanjeg filma, iako su ciljevi bili u otvaranju i otkrivanju novih mogućnosti. Na tematskom se planu držalo se da filmski autori (a to su redatelji koji samostalno biraju scenarij i utječu na njegov izgled, pa ga sve više i sami pišu) trebaju birati teme i pristupe temama koji su njihovi vlastiti, a ne vanjski nametnuti, bilo ideologijom, bilo producerskom ponudom. To je pretežito značilo da je ocrtavanje individualnih psiholoških stanja junaka i psiholoških temelja njihovih odnosa postalo središnjom temom, a ne tek dramaturškim elementom u konstrukciji fabule. Kad su novi filmovi pristupali "socijalistički obi-

¹⁰ Npr. Ante Peterlić, tada vodeći mladi kritičar, i Mirko Bošnjak objavili su u časopisu *Naše teme* (br. 7-8, 1963) tekst "Jugoslavenska kinematografija danas" u kojem su analizirali brojne "filtre" kroz koje mora proći projekt da bi bio realiziran u državnim filmskim poduzećima, i zalagali se za reorganizaciju kinematografije.

¹¹ Bila je riječ o generaciji mladih, filmski obrazovanih kritičara, dobar dio njih s redateljskim ambicijama, što su se okupljali oko kratkovjekog časopisa *Danas* u Srbiji, i oko kulturnog lista *Telegram* i filmskog časopisa *Filmska kultura* u Hrvatskoj, te oko *Ekrana* u Sloveniji.

lježenim temama” – kako je to u nekim svojim filmovima činio Mimica, Makavejev, Pavlović, Babaja, Vrdoljak... – tada njima pristupaju iz vizure subjektiviteta pojedinca, uzimajući vladajuću ideologiju i sustav koji ta ideologija podržava kao represivni faktor ljudskog života, kao zlehdudu invaziju na duševni integritet protagonista, ili kao tek relativistički, pragmatički aspekt dnevnoga života, od tek prigodne važnosti. Takav pristup ideološki obilježenim sadržajima bio je ponekad povezan sa “subjektivizirajućim tehnikama”, tj. tehnikama dočaravanja unutar-njih doživljaja (retrospekcije, vizije, snovi) osobito kod Vatroslava Mimice i Lordana Zafranovića. Ali je češće bio povezan s porastom naturalističkog pristupa – tj. ocrtaavanja dnevnog života neistaknutih pojedinaca kao trpljenja pod teretom ružnih strana ljudskih naravi i društvenih nesporazuma.¹² No, češće se posve izbjegava bilo kakva referenca na etablirane političke sadržaje i posvećuje posve intimnim, obiteljskim, ljubavnim – “vječnim” – temama (Zvonimir Berković, Ante Babaja, Ante Peterlić, Lordan Zafranović, Krsto Papić, Vatroslav Mimica, Krešo Golik...) u kojima politički kontekst ništa ne znači, ili se tek indirektno naslućuje. Sve je to bilo vezano uz “kritiku priče”, tj. uz težnju da se filmsko zbivanje ne organizira kao ciljno djelovanje protagonista, nego kao sukcesija nepredvidljivih “događaja”, što više ocrtavaju opće stanje duha i “sudbine”, negoli konkretno zbivanje. Utoliko se favorizirala epizodska, fragmentaristička kompozicija izlaganja s povećanim sugestivnim potencijalima, uz daleko veću stilsko-stilizacijsku “slobodu” u vizualizaciji scena i izlagačkoga tijeka, a sve s ciljem da se cjelini filma dade “metaforičnije”, “alegoričnije” – “filozofskije” – vrijednosti, tj. da ukupnim filmom artikulira posve osobni svjetonazor autora filma, njegov pogled na život.

Modernistički kontekst za “filmski reformizam”

Svi ovi trendovi bili su isprva izrazito marginalni, rasuti, njegovali se uglavnom u svojevrsnim društvenim “rezervatima” ili u rijetkom dokumentarnom filmu) – tj. u lokalnim sredinama koje nisu držane toliko politički važnim (u amaterskim klubovima, u sklopu crtanofilmske

proizvodnje još uvijek obilježene kao “dječje” i kulturno popratne), ili kao tek pojedinačne, nesustavne, i utoliko pretrpive pojave u igranom i dokumentarnom filmu. Ali to je bila važna margina, jer su takvi filmovi imali otprva naglašenu “atrakcijsku” i “emblematsku” vrijednost. Privlačile su, naime, priličnu javno-kulturnu pažnju među filmskim kritičarima, podjednako onim ideološko nadzornim (službenim), ali osobito među mlađima, a i privlačili su pažnju elitnih krugova iz drugih umjetnosti.

Naime, druga polovica 1950-ih i cijele 60-e u ondašnjoj su Jugoslaviji bile obilježene naglašenom modernističkom “uzrujanošću” – snažnom inspiracijom svjetskim modernizmom i uvjerenjem da se tako nešto mora i u nas razviti.

Primjerice, sami inicijalni razgovori o “antifilmu” u kinoklupskom i GEFF-ovskom kontekstu, nastali su pod izričitim poticajem i s programskim ugledanjem na modernističke i avangardne fenomene koji su u to vrijeme nicali na različitim stranama u umjetnosti Hrvatske i ondašnje Jugoslavije i nametali se javnoj svijesti ponajviše bučnim polemikama, ali i entuzijastičkom i, činilo se, nezaustavljivom “sljedbom”. Modernistička zbivanja tijekom 50-ih i s početka 60-ih u “poeziji, kazalištu, romanu, muzici i likovnim umjetnostima” – kako je to rečeno u Pansinijevu uvodnom izlaganju u geffovske razgovore (Pansini, 1963) – bila su izravnim poticajem, ali i modelima za projektiranje “puta prema filmskoj avangardi”, njezina mogućega profila.

Sam naziv “antifilm” u sklopu eksperimentalističkog pokreta skovan je prema tada u publicistici dosta spominjanome “antikazalištu” i “antiromanu” (usp. Pansini, ur., 1967: 13, 29). Naime, koncem 50-ih u zagrebačkim se kazalištima izvode drame E. Ionesca (*Stolice / Les chaises*, izvedba 1958), S. Becketta (*Svršetak igre / Fin de partie*, izvedba 1958) i o njima se raspravlja kao o “antidramama”, a prikazuju se nadrealistički komadi domaćih pisaca Jure Kaštelana (*Pijesak i pjena*, 1958) i Ivica Ivanca (*Zašto plačeš tata*, 1960), osniva se Studentsko eksperimentalno kazalište (1956), s “eksperimentalnošću” u nazivu. Većina je tih avangardnih drama popratno tiskana u knjižnom

¹² Krilo autorskog filma osobito žestoka naturalizma nazvano je “crnim valom” ili “crnim filmom”. Kako je najžešći naturalizam iskazivan u ondašnjem srpskom filmu (Pavlović, Makavejev, Petrović, Popović i dr.), “crni film” je ponajviše vezan uz tu kinematografsku sredinu, iako je bilo i hrvatskih filmova koji su kritizirani kao “crni” ili su mogli biti pri-

brojani naturalističkoj struji (npr. epizoda *Čekati omnibusa Ključ* (1965) i *Lisice* (1970) Krste Papića; pa i, djelomično, rani filmovi Antuna Vrdoljaka – *Kad čuješ zvona* (1969) i *U gori raste zelen bor* (1971). Ali, u tu su kategoriju ulazili i mnogi socijalnokritički dokumentarci kakve su u Hrvatskoj radili Krsto Papić, a poslije Petar Krelja, Zoran Tadić.

izdanju u kazališnim bibliotekama. Također, bilo je to vrijeme učestalih gostovanja i najuglednijih svjetskih kazališnih kuća (npr. *Porgy and Bess Ensemble* iz SAD-a, 1954; *Burgtheater* iz Beča, 1955; *Il Piccolo teatro* iz Milana, 1955; *Kinesko klasično kazalište* Opere iz Pekinga, 1955; *Théâtre National Populaire* iz Pariza i dr.; usp. Batušić, 2004: 173). Najizrazitiji je bio utjecaj snažno prisutnih i polemički dočekivanih neoavangardnih, "apstrakcijskih" tendencija u likovnim umjetnostima. Programski tekstovi što su pratili izložbe grupe EXAT '51 (1953), Gorgone (osnovane 1959) te potom izložbe Novih tendencija (prva je održana 1961) bili su izvorom za teze što ih je Pansini iznio u razgovorima o "antifilmu". Pedesete su bile razdoblje učestalih preglednih izložaba moderne likovne umjetnosti zapadnoeuropskih zemalja (suvremene francuske umjetnosti, 1952, 1958; Henryja Moorea, 1955; važna izložba američke suvremene umjetnosti, 1956; izložba suvremene talijanske umjetnosti, 1956; didaktička izložba posvećena apstraktnoj umjetnosti, 1957. i drugo; usp. Putar, 1998: 403-412), ali i važnih individualnih i grupnih nastupa hrvatskih "apstraktista", te postupnog, ali "epidemijskog" prelaska figuracijskih modernista u apstrakciju. Modernistički stil u crtanofilmskim reklamama Vučkotića i Kostelca, a potom u "zagrebačkoj školi crtanog filma" oslanjao se na modernističku grafiku ondašnjih reklamnih panoa i plakata, ali potom i na svjetski modernistički grafički trend (utjecaj Bauhauasa i ruske avangardne umjetnosti).

Modernistička i avangardna literatura bila je prijevodno itekako prisutna. Primjerice, 1958. bio je preveden roman *Izmijenjena odluka* (*La modification*) Michela Butora, onda vezanog uz sintagmu "antiromana", diskutiralo se o "romanu svijesti" (prijevod *Uliksa* Jamesa Joycea, izdan 1957), prevedena je modernistička poezija po različitim časopisima, a 50-ih se na stranicama časopisa *Krugovi* (osnovanog 1952) objavljivala protoavangardna poezija (npr. Ivana Slamniga) te nadrealistička (Drage Ivaniševića). Pedesetih je objavljen modernistički roman Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* (1957), a član "krugovaške grupe" Vlatko Pavletić u kulturnom tjedniku *Telegram* u nastavcima je početkom 60-ih objavljivao esej "Ključ za modernu poeziju" (citiran u "antifilmskim razgovorima", usp. Pansini, ur., 1967: 19).

U "antifilmskim" razgovorima često se upućivalo na modernu glazbu, koja je bila tradicionalnom referencom i "modelom" za prvu filmsku avangardu (iz 1920-ih), ali

i za drugu (onu iz 1950-ih i 60-ih). Izričito se poziva na izravno slušalačko i vizualno iskustvo koje je tada nudio značajan festival moderne glazbe – Muzički bijenale Zagreb (prvi održan 1961) na kojem su bili izvođeni i prisutni tada najavangardniji i kanonizirani internacionalni skladatelji i izvođači "nove glazbe" (J. Cage, M. Kagel, W. Lutosławski, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, P. Schaffer, K.H. Stockhausen, I. Stravinski i dr.), a nametnuli su se i domaći (Milko Kelemen, Ivo Malec, Natko Devčić, Branimir Sakač i dr.).

Iz proavangardističkih razgovora o filmu i iz ondašnje javne pažnje nisu izostajala niti pozivanja na modernistički pokret u svjetskom filmu. Početak 1960-ih bilo je vrijeme učestalog pojavljivanja primjeraka modernističkih "novih filmova" na repertoarima kina i javnih diskusija vezanih uz njih. Prilično je uzbuđenje među hrvatskim intelektualnim krugovima izazvalo prikazivanje filma inače kazališnog redatelja Petera Brooka *Moderato Cantabile* (prikazan negdje 1961-62) kojeg se držalo uzorno "umjetničkim" i "modernim". Pratili su se i diskutirali filmovi francuskog novog vala (osobito Godarda, Chabrola), talijanskog novog filma (*Noć* Michelangela Antonionija; *Slatki život* Fellinija). Prikazivan je i novi Buñuel (*Nazarin*), a bila je i prilika vidjeti *Sjenke* Johna Casavetesa. Sve su to bili filmovi i autori spominjani u "antifilmskim" razgovorima 1963, što znači da su pokazani u razdoblju od 1960-62, ali se o njima diskutiralo i po filmskim stranicama kulturnih tjednika i dnevnih novina, na radio emisijama, po tribinama. U kinoteci se je, također, povremeno mogao vidjeti koji program prve avangarde iz 1920-ih, pa su poneki sudionici i o njima imali neku ideju. Sve je to bilo dostatno da se pronalaze i pozitivni i negativni "predlošci", oni za ugledanje i oni za izbjegavanje.

Sve ovo što se na raznim stranama u kulturi zbivalo, iako često začinjano u vrlo uskom krugu umjetnika, znalo je izazvati priličnu javnu pažnju, često pojačanu političkim i tradicionalno-estetičkim napadima, pa se time stvaralo zajedničko kulturno "polje" visoke među-umjetničke uzajamne informiranosti o modernističkim pokretima i idejama.

Uz to, postojalo je i stalno spontano umjetničko prepletanje – toliko karakteristično za većinu avangardnih pokreta – između članova različitih umjetničkih područja. Modernistički orijentirani umjetnici u pravilu su se zagleđivali u druge umjetnosti ne bi li u njima našli inspiraciju i ohrabrenje za vlastita traganja, a kulturne rubrike no-

vina kao i kulturni tjednici (poput tada iznimno važnog *Telegrama*) te kulturne emisije na radiju objedinjavali su i povezivali i informacije i kritičke refleksije o modernističkim pojavama na različitim stranama kulture.

Filmaši okupljani oko Kinokluba Zagreb i GEFF-a, ali i oni u zagrebačkoj školi crtanog filma, te novi autori koji su dobili mogućnost da rade filmove tijekom 1960-ih pod novim uvjetima financiranja projekata, kao i kulturnjački članovi komisija za odobravanje filmskih projekata – bili su itekako dijelom ovog modernističkog kulturnog pokreta.

II. Kontekstualno pozicioniranje modernizma

Paradoksnе pretpostavke modernizma i avangarde u Hrvatskoj

Cijela ova modernistička situacija javljala se, zapravo, kao iskorištavanje nekih paradoksa prisutnih u ondašnjoj kulturi, te razrade onih aspekata potencijalno protuslovnе situacije što su išli na ruku modernističkoj paradigmi.

Naime, iako je kinematografija politički razvijana zato jer je držana važnom po populističkoj djelotvornosti filma (i kao novoga tipa “narodne umjetnosti” industrijskog doba i nove komunikacijske tehnologije, ali i kao djelotvornog propagandnog sredstva), istodobno su joj se postavljali ideali “visoke umjetnosti”, često i vrlo specifični estetski zahtjevi.

Nadalje, iako je jezgra hrvatskih i ondašnje jugoslavenskih “partijaca” (vodstva i članova komunističke partije Hrvatske i ondašnje Jugoslavije) trajno političko-ideološki podozrijevala i počesto i politički opstruirala svaku pojavu avangardizma, avangardizam je priličnog poticaja dobivao upravo iz podgrijavane “revolucionarističko-idealske”, “avangardističke” strane komunističke ideologije. Potom, iako se umjetnički avangardizam javljao kao “oslobađanje” od stega tradicije, dijelom je rađen u ime jedne grane “tradicionalnih” estetskih načela – u biti “romantičarske” vizije o prirodi i ulozi umjetnika i umjetnosti, romantičarske vizije koju je dijelila i sama “avangarda socijalizma”, tj. vodeći komunistički “ideolozi”.

Ove su se značajke isprepletale na kompliciran način i stvarale povijesno dinamičnu i nimalo jednostavnu praksu, koju se često previđa kad se pojednostavnjeno govori o tome razdoblju jugoslavenskog komunizma kao o “dogmatskom” razdoblju, odnosno kad se naglašavaju modernističke i avangardne tendencije kao isključivo “opozicijske”.

Populističko-elitistička dvojnost i romantičarski personalizam socrealističke kinematografije

Iako se film u Hrvatskoj, prije Drugog svjetskog rata, uspostavio kao popularan urbani i modernizacijski medij, proizvodnja populističkih varijanti filma (nadasve igranog filma) bila je prepuštena “tržištu”, ostajući periodična, gotovo nikakva. Naime, vrlo malo tržište (mali broj kina po ondašnjoj Hrvatskoj i Kraljevini Jugoslaviji) nije nadoknađivalo niti troškove proizvodnje, a nije bilo nikakve nade da bi donosio profit za dalje ulaganje i razradu proizvodnje. Uz to nije bilo nikakve državno-zakonske zaštite od moćne prikazivačke konkurencije svjetskih filmova, niti ikakve zakonski regulirane stimulacije proizvodnje. Sve je to uvjetovalo da su koliki-toliki proizvodni kontinuitet imali samo subvencionirani oblici kinematografije (zdravstveno propagandni i “kulturni filmovi”, promotivni i reklamni filmovi...), a proizvodnja populističkog igranog filma bila je izrazito hendikepirana, rijetka, neisplativa, te su proizvođači rijetkih igranih filmova uglavnom bankrotirali (usp. Turković i Majcen, 2000).

Državni se stav prema filmu bitno promijenio prvo za Drugog svjetskog rata u kratkovjekoj marionetskoj Nezavisnoj državi Hrvatskoj, pod nacističkom okupacijom i pod utjecajem njemačke koncepcije o propagandnoj funkciji filma. A potom, posebno važno i dalekosežno, u sklopu poratne socijalističke Jugoslavije, a pod utjecajem lenjinsko-sovjetske koncepcije propagandne i prosvjetiteljske važnosti filma. Naime, socijalistički državni preokreti, a osobito oni ruske revolucije, pa onda i jugoslavenskog socijalizma po Drugom svjetskom ratu, “posvajali” su film ne samo kao dio modernizacije, nego i kao potvrđeno popularan medij kojim se izravno može utjecati na “široke mase”. Tj. film se shvatilo kao snažno prosvjetiteljsko i propagandno sredstvo socijalističkog projekta, kao iznimno pogodno sredstvo za obrazovanje i ideološku indoktrinaciju širokog spektra stanovništva – nadasve onog pretežito nepismenog, periferijsko-urbanog (“radničkog”) i seoskog stanovništva, ali i za “preodgoj” građanskih “ostataka”, te tradicionalne intelektualne elite.

Ova se uporaba filma izravno oslanjala na onu ždanovsko-sovjetsku, poznatu pod krilaticom *socijalističkog realizma* (*socrealizma*). No, bit te orijentacije nije bio samo u socijalističko-indoktrinacijskoj svrsi, iako je ona bila temeljna, nego i u *populističnosti*. Naime, da bi se socijalističke ideološke poruke prenijele “masama” na djelotvoran način, film je morao to činiti na većini provjereno pristupačan i

privlačan način. U staljinističkoj – socrealističkoj – reakciji na “elitistički” revolucionarni “formalizam” sovjetske filmske avangarde na prijelazu iz 1920-ih u 30-e, upravo je populistički model filmovanja – onaj klasično-narativni – istaknut kao najpoželjniji.¹³ Taj je, držalo se, onaj koji jamči populističku djelotvornost filma, što će učiniti filmu socijalističku indoktrinaciju djelotvornom.

No uz ovaj pretpostavljeni i očekivani populizam filma, film se držalo neupitno *umjetnošću*, te se od “socijalističkog filma” očekivalo da bude ne samo djelotvorno populističan, ali i *vrhunskom umjetnošću*. Naime, zahtjev da film (i druge umjetnosti) budu indoktrinacijske (propagandne) bio je općim mjestom socijalističke doktrine, ali također se podrazumijevalo da film mora ispunjavati i visokoumjetničke standarde, tj. da se indoktrinacijski zadatak ispunjava – *kreativno*. Ova posljednja očekivanja su filmu (i umjetnosti uopće) ispostavljali tzv. *partijski intelektualci*, oni koji su specificirali ulogu “umjetnosti” u socijalističkom projektu. Kreativni prinos, uspostavljanje visokog zanatstva bio je gotovo ideološki istaknut zadatak, onaj po kojem se “socijalistički film” trebao pokazati barem ravan, ako ne i superioran onima iz “kapitalističkih” zemalja.¹⁴

Ove stvaralačke i zanatske norme koje su trebale važiti za populistički “socijalistički film” zapravo su bile norme klasičnog filma – norme fabularne dramatičnosti, složenih tokova zbivanja, psihološki složenih i uvjerljivih likova i njihovih odnosa, ali i stilske norme dobre glume, dobre filmske fotografije, suptilne montaže i glazbene pratnje, te retoričke obrađenosti. A mjeru se visokih kreativnih i zanatskih dosega pronalazilo u raznim izvorima, u vrhunskim američkim i zapadnjačkim filmovima iako se to prikrivalo, ili izričito u sovjetskim filmovima, odnosno filmovima socijalističkih zemalja (npr. Poljske).

Dakako, ti su zahtjevi za umjetničkom uspješnošću po-

drazumijevali osobitu ekspertnost filmaša, podrazumijevali su njihove iznimne – posve individualne – sposobnosti i vještine. Personalnost stvaratelja nije bila nimalo irelevantna, jedino što se držalo da ona ipak mora biti očitovana u dosjetljivom (kreativnom) ostvarivanju *zadanih* ciljeva.

Paradoks iz kruga politike – tj. da je “narodnu revoluciju” zapravo diktatorski vodio uski elitni i privilegirani sloj (“komunistička avangarda”) izrazito individualiziranih protagonista – preslikao se i na filmsko područje: populistički je film ostvarivala privilegirana i individualno istaknuta filmaška elita, po sasvim elitnim stilskim kriterijima.¹⁵

Ova važnost koju je *kreativna personalnost* imala u politici, pa ju se “dozvoljavalo” i u umjetnosti, indikacijom je romantičke revolucionarnosti komunističkog pokreta. Iako revoluciju, po komunističkoj doktrini, *provodi* “narod”, “radništvo” i “proletarijat”, nju *vođe* vizionarske, kreativne osobnosti, *vođe*, koje vide dugoročne ciljeve, snalaze se u pragmatičkim okolnostima, i znadu *navesti* “narod” na željeno revolucionarno djelovanje. Romantičarska vjera u *genij vođe* bila je ugrađena u revoluciju i dala je temelj za kasnije “kultove ličnosti” – one Lenjina, potom Staljina, a u socijalističkoj Jugoslaviji Tita. Ali i, prijenosom autoriteta, i ostali, manji, ideolozi i vođe zadobivali su elitni status, status onih koji “imaju prvo” na pragmatičnu kreativnost, i koji su utvrđivali pragmatičke ciljeve i norme ponašanja u konkretnim životnim prilikama.

Takva vjera u osobni genij izabranih pojedinaca bila je posve prihvatljiva “partijskim intelektualcima”, toj kulturnoj eliti koja je ionako pripadala romantičarski nadahnutoj tradiciji, što je umjetniku dodjeljivala vizionarsku ulogu u ljudskome, odnosno nacionalnome društvu. Romantičarski kult umjetnika-genija, izdignutog iz mase, nesputana njezinim ograničenjima, ali koji pritom otvara

13 Riječ je o stilskom modelu osobito djelotvorno razrađivanom u utjecajnoj američkoj (hollywoodskoj) i zapadno-europskoj kinematografiji, te se – po uzoru na taj “klasični” model – i u okviru socijalističkog realizma očekivalo se da film mora imati dramaturški zaokruženu konstrukciju, da zbivanje nose individualizirani “junaci”, da su postupci likova i njihovi profili psihološki razrađeni, a motivacije postupaka pregledne i prihvatljive. (Usp. Turković, 1985b: 18)

14 Usporedi detaljniju analizu ideoloških i umjetničkih zadataka uz navođenje izvornih formulacija i literature, u Turković, 2005.

15 Usput budi rečeno, u kontekstu visokih očekivanja filmaško zanimanje postalo vrlo elitno zanimanje, donekle ravno onom političke so-

cijalističke elite (ili ga je tako komunistička elita tako tretirala). Naime, obje sfere imale su jednako zahtjevan indoktrinacijsko-akcijski zadatak u stvaranju “novog društva”. Snimanje filmova je isprva imalo izrazito privilegirani društveni status – svi su morali “ići na ruku” filmašima ako je trebalo nešto uraditi, snimati se moglo onoliko dugo koliko je redatelj procijenio važnim, pa je i sam redatelj mogao postupati visokom mjerom proizvoljnosti – samo ako je obećanje kvalitete budućeg filma bilo uvjerljivo. Uostalom, mnogi su filmaši imali bliske društvene veze s političarima, političari su ih često tretirali kao ravnopravne partnere u socijalističkom zadatku, iako je, naravno, sva moć bila u rukama političarske elite, a ne filmaške (odnosno “kulturnjačke” – osim ako ovi nisu bili istodobno i “politički kadar”).

masi i naciji slobodarske perspektive, koji je “vodi”, osobito je dobro prihvaćan u Hrvatskoj koja je bila zadojena modernizacijskim idealima, a u kojoj se ideja umjetnika trebala izdignuti u kontekstu prilično siromašnog, tek konstituiranog građanstva, opadajuće uloge plemstva i prevladavajuće seoskog društva s konca 19. i početka 20. stoljeća. Aktivni umjetnici, velikim dijelom s mukom obrazovani, dijelom siromašni, njihov status institucionalno nereguliran, podcjenjivan, zapušten, s tek tu i tamo kakvom jadnom stipendijom, svoju su pripadnost umjetnosti branili romantičkim idejama o svojem osobitom nacionalnom i kulturno-uzdižućem “pozivu” (a bez društveno regulirana “zanimanja”, “koristoljublja” veza na uz utabane karijere), često politički uzvisivanom i od nacionalistički opredijeljenih političara.

Konzekventno, intelektualna elita komunističke partije, koja je dijelom i sama pripadala romantičarski uzdizanom sloju umjetnika i intelektualaca “po pozivu”, pridavala je “naprednim” intelektualcima i umjetnicima osobitu, romantičarski koncipiranu, ulogu u cjelokupnu procesu socijalističke “pretvorbe”.

Ovaj podrazumijevan romantičarsko-elitni tretman umjetnika u socijalizmu, stvorio je vrlo povoljno prihvatno raspoloženje za “autorsku poetiku” cahierovske kritike¹⁶ i novovalovaca kad je ova, vrlo ažurno, doprla do obrazovanih filmaša, a osobito do mladih filmskih kritičara i potencijalnih filmaša među filmofilima.

Ambivalentnost real-komunističkog “revolucionarizma” i avangardne tendencije

Takvo romantičarsko-revolucionarističko shvaćanje i često voluntarističko-kreacionističko ponašanje političke elite socijalističke Jugoslavije¹⁷ davalo je aktivističnijim individualcima i u sklopu komunističke partije, a i onima u kulturi, stalne “revolucionarističke” predloške i poticaje¹⁸ pa je i modernizam u umjetnosti, a osobito njegovo avangardnije, eksperimentalističko krilo ideju “revolucioniranja postojećeg” uzelo kao svoju temeljnu opciju. No, takvo se nadovezivanje na izvorni revolucionarizam komunizma suočavalo s vrlo ambivalentnom “real-političkom” stvarnošću. Prvo, cijeli je komunistički pokret bio izrazito “disciplinaran”: “vođe” su bile te koje su utvrđivale ciljeve i donosile planove aktivnosti, dok ih je “članstvo” tek trebalo (zdušno) provoditi. Revolucionaristička “inventivnost” bila je rezervirana za više hijerarhijske partije, ali se nije mogla trpjeti od “bilo koga”, tj. od “provoditeljskog” članstva, nije se mogla trpjeti – “revolucija na svoju ruku”. Od članstva i pučanstva očekivao se tek “aktivizam” i “vjernost” u provedbi “direktiva” koje je izdalo vodstvo. Cijeli je sustav, zapravo, bio izrazito podozriv prema inovativnosti koja nije dolazila od vodstva, ili koja nije bila legitimirana autoritetom ideologa i partijskih vođa. Ta se podozrivost rutinirala procesom stabilizacije državnog uređenja: država je morala predviđivo funkcionirati (bez “nekontroliranih” i “dislociranih”

16 Misli se na kritičare francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* tijekom 1950-ih i 60-ih, koji su procjenjivali da je središnja stvaralačka osoba u izradi filma redatelj, da je film izražavatelj osobnog nazora i stvaralačkog senzibiliteta redatelja, i da bi prema tome kinematografska politika trebala biti “političkom autora”, tj. davati prednost redateljima, njihovim idejama i osobnim projektima. Ključan je u tom pogledu bio tekst François Truffaut “Une certaine tendance du cinéma français” (“Stanovita tendencija francuskoga filma”; *Cahiers du cinéma*, br. 31, siječanj 1954).

17 Ovaj se “revolucionaristički kreacionizam” čak i doktrinarno podržavao u prilično dugačkom polaznom razdoblju “izgradnje socijalizma” u poratnoj Jugoslaviji. Komunistička partizanska “Oslobodilačka borba” protiv nacista i njihovih vazala na području bivše Kraljevine Jugoslavije tijekom Drugog svjetskog rata, prikazivala se ujedno i kao komunistička društvena *revolucija*, a i većina se globalnih poteza socijalističke politike u bivšoj Jugoslaviji težila shvatiti kao niz koraka u “revolucioniranju” društva, tj. kao faze u kretanju ka “dovršenju” revolucije (koje leži u ostvarenju komunističke utopije, posve besklasnog društva jednakih povlastica za sve pojedince). Osjećaj da se doista stvara nešto posve novo bio je, doista, u prvom desetljeću “izgradnje socijalizma” prilično proširen, ne samo među komunističkim aktivistima, nego i među ljudima zahvaćenim poletom “izgradnje novog društva”, a osobito je bio jak u kinematografiji za koju se činilo da doista ide “od početka”. Dijelom i jest, jer je završetkom rata i u razdoblju nacionalizacije i stvara-

nja novog državnog ustroja, bila gotovo posve narušena i proizvodna, prikazivačka i distribucijska struktura kinematografije na prostorima bivše Kraljevine Jugoslavije, pa je trebalo sve ponovno uspostaviti, na novim – “socijalističkim” – principima (uspostava kinematografija je, primjerice, postala dijelom industrijalizacijskog “petogodišnjeg plana”; usp. Turković i Majcen, 2000: 32). No, riječ je bila i o nečemu “spiritualnijem”. Kako igranofilmska proizvodnja – koja je trebala biti nositeljem populistički usmjerene socijalističke indoktrinacije – doista nije imala neke uhodane tradicije, to se rekonstituiranje populističkog “klasičnog stila” u socrealističke svrhe odvijalo inventivnim putem, tj. nastojanjem da se shvate ključna načela po kojima se ustrojavala vrhunska djela klasične zapadne populističke kinematografije, ili, ako ih se ne može rekonstruirati, da ih se nanovo izmisli. Iako je među filmašima bilo mnogo nevjštine, diletantskih i krivo shvaćenih rješenja, među nekolicinom najinventivnijih filmski rezultati su bili majstorski sigurni (npr. u Branka Bauera, prvim filmovima Branka Belana, Nikole Tanhofer, te u ponekim filmovima Hanžekovića, Fadila Hadžića...; usp. Turković, 2005).

18 Na političkom planu, izrazit pokušaj “revolucioniranja komunizma”, javio se studentsko-intelektualističkim pokretom 1968. U jezgri tog pokreta bila je želja da se rutinirano, “real-socijalističko” – “birokratizirano” – ponašanje članova komunističke partije i provoditelja središnje politike vrati svojim “revolucionarnim iskonima”, tj. da se od “birokratske sputanosti” oslobode “kreativne” snage u svim strukturama društva.

invencija), pa se razvilo preventivno nepovjerenje prema bilo kakvim autonomnim – partijski nenadziranim – grupiranjima i inicijativama, pa su mnoge takve inicijative (artikulacije grupa po časopisima, po izložbama, u sklopu kakva umjetničkog društva...) bile predmetom represivnih kampanja.

Međutim, revolucionaristički polet i poticaj imao je osobito varijantu na kinematografskom području. S jedne strane, u polaznim godinama “socijalističke kinematografije” očekivalo se da ona ispunjava socrealističke, ideološki definirane zadatke. Ali, kako filmaši nisu imali gotovih predložaka u tradiciji kako izrađivati populistički djelotvorne igrane filmove s ideološkim zadacima, morali su sami “izumijevati” fabule i filmske narativne postupke. Bili su prisiljeni i poticani na “kreativnost”. Ali, pri tom su bili pod stalnim nadzorom kako to što su “izmislili” ne bi iskakalo iz zacrtanih doktrinarnih okvira i doktrinarno poželjnog djelovanja na “mase”.¹⁹ Za kreativnije stvaratelje situacija je bila stimulativna – jer su doista bili potaknuti na inventivnost, ali i izrazito riskantna, jer se ostvareni modus njihove inventivnosti u svakome trenutku mogao proglasiti “opasnom”. Mnogi su tako redatelji imali ugrađenu “autocenzorsku” kontrolu i radije bi provodili iskušano odobravane obrasce (to je bilo osobito vidljivo u dokumentarističkoj proizvodnji), nego iskušavali nešto novo.

Ova je ambivalentnost (potreba za inovacijom i strah od nje) postala daleko očitijom kad je tijekom 50-ih pa nadalje zadominirao trend oscilacijske, ali postupno sve veće, liberalizacije komunističke politike u bivšoj Jugoslaviji. Kako je “jugoslavenski socijalizam” tražio model socijalizma što će u očima svijeta biti izrazito različit od represivnog sovjetskog modela od kojeg se odcijepilo 1948, ali opet model “vjeran” marksizmu, činio je to u nizu “reformi” (također natopljenima voluntarističko “revolucionarističkim kreacionizmom”), koje su sve podrazumijevale stanovitu “decentralizaciju” i oslabljivanje “kon-

trole”. Reforme su pokrenule veću regionalnu (uglavnom republičku) autonomiju, društvenu inicijativnost (misli se na ekonomsku politiku poduzeća i kulturnu politiku institucija), upravnu autonomiju (“samoupravljanje”), te osobnu poduzetnost – sve je to podrazumijevalo liberalizaciju represivnog uređenja na mnogim stranama i mnogim razinama. Očigledna liberalizacija na mnogim stranama i razinama, uz stanovite poticaje koji su davali tada vodeći komunistički intelektualci (npr. Šegedinov i Krležin istup početkom 1950-ih, kojim se odricalo od socrealističkih postavki i postulirala autonomnost umjetnosti i “sloboda” personalnog istraživanja; usp. Visković, 2004) djelovale su izrazito inspirativno na mlade umjetnike i intelektualce, kojima je “revolucionaristički” polet još uvijek bio živim poticajem, ali koji su težili novim obzorima u svojim umjetnostima, onim što će odgovarati modernističkim istraživanjima u zapadnim umjetnostima.

S jedne strane, opća je “decentralizacijska” politika stvorila brojne mogućnosti za inicijativno umjetničko ponašanje pod nikakvim, ili osjetno oslabljenim ideološkim nadzorom. Osobito ako je to ponašanje bilo individualno (tj. prakticirali su ga samo poneki pojedinci neuklopljeni ni u kakav “službeni okvir”), ili je bilo “marginalno”, tj. njegovalo se u slabo distribuiranim časopisima, udrugama (npr. kinoklubovima; amaterskim društvima) ili u nekim neistaknutim institucijama koje su bile pod benevolentnom “zaštitom” nekog od liberalnije nastrojenih političara.²⁰ To je zapravo omogućilo da se avangardnije varijante modernizma jave na vrlo različitim stranama gotovo istodobno (na galerijsko-umjetničkom, odnosno majstorsko-radioničkom terenu, vezano uz prijateljske grupe i kratkovječne časopisne nastupe, mala ili studentska kazališta, amaterske kinoklubeve ili “dječja” animacijska proizvodnja i sl.), ali i da umjerenije varijante modernizma dobe i središnje kulturno mjesto – tj. da postanu dijelom središnje financirane proizvodnje filma

19 U procesu proizvodnje filma postojale su brojne ideološko kontrolne instance, počevši od dramaturških odjela u filmskom poduzeću (recimo Jadran filmu) koji su nadzirali izradu scenarija, središnjih ideoloških instanci koje su odobravale scenarij (sastavljen od partijskih “funkcionara”), do producerskog, a poslije i miješanog “savjetodavnog” nadzora nad izmontiranim materijalima, a potom i na posebnim projekcijama priređivanim za političku i novinarsku elitu (usp. Turković, 2005).

20 Naime, oslabljivanje centralističke kontrole donijelo je i komunističkoj partiji, odnosno liberalnije rekonceptualiziranom “Savezu komuni-

sta” poticaje na unutarnju diferencijaciju. Počele su dolaziti od izražaja individualne, nacionalne pa i uže interesne razlike među voditeljima politike, javljali su se prikriveno, ali i prepoznatljivo sukobi između različitih “vodstava”, pa je takva neujednačena politička situacija otvarala različite mogućnosti da se “iskoristi”: umjetnici su mogli tražiti za svoj tip djelatnosti tolerantniju sredinu (ako im nije takva bila u Hrvatskoj, mogli su je, recimo, naći u Srbiji; ili ako ih je napao jedan političar i njegovi pristaše, mogao se uteći zaštiti drugog, naklonijeg. Snalaženje u takvoj situaciji bilo je složeno, ponekad frustrirajuće, ali i često uspješno – kako svjedoči situacija brze dominacije modernizma u svim umjetnostima.

(s "autorističkom" poetikom), da se javljaju izdanja modernistički koncipiranih knjiga uglednih komunističkih intelektualaca u uglednijim izdavačkim edicijama i časopisima (Šegedina, Krleža, Kaleba, Horvata, Božića...) itd. te da ustaljivanjem "liberalističkog" mentaliteta modernizam postane čak i dominantan smjer svih umjetnosti tijekom 1960-ih, 70-ih i nadalje.

No, i u ovoj "decentraliziranoj" situaciji i nadalje su se održavali ideološko-kontrolni mehanizmi, osobito u konzervativnijih komunista ili u onih novijih koji su nastojali očuvati ili obnoviti kontrolnu snagu komunističke partije, djelujući kao svojevrсна kontraliberalna reakcija.²¹ Recimo, naturalističko je krilo "autorskog filma" bilo dočekan kao izrazita politička provokacija i nazvano "crnim filmom", te je nakon niza ne baš uspješnih pokušaja da se organizira represivna politička "kampanja" protiv te filmske struje, ta je kampanja konačno i realizirana (1974), te su neki autori suđeni (Lazar Stojanović), a drugi izbjegli iz zemlje da bi mogli nastaviti raditi (Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik) ili počeli raditi u tolerantnijoj republici (Živojin Pavlović u Sloveniji). Benigniji vidovi modernizma – kao, primjerice, crtano-filmski – bili su samo novinski kritizirani zbog "apstraktnog humanizma", iako politički status njihovih vođa (Vukotića i Mimice) nije dozvoljavao da se to pretvori u represivnu kampanju.

Paradoksi što su pratili sam filmski modernizam

No, niti sam modernistički pokret u bivšoj Jugoslaviji uopće i posebno u Hrvatskoj nije bio pošteđen ambivalentnosti i paradoksa.

a) Politična antipolitičnost. Jedan paradoks ovdašnjeg umjetničkog modernizma, često ideološki napadana, bio je u činjenici da se modernistička novina doživljavala kao obnavljanje revolucionarističke biti komunizma. Modernizam nije bio nužno *antikomunistički*. Indikativan dio pionirskih modernista bili su deklarirani i opredijeljeni članovi Saveza komunista, često na visokim položajima,

kao, primjerice, filmaši Vukotić i Mimica, potom Dragić, Zafranović... (da nabrojim one najistaknutije na području filma) i mnogi drugi. Na valu liberalizacije, mnogi su od njih držali da inventivno pridonose poželjnim liberalizacijskim trendovima "razvoja socijalističkog društva" i reformističkim intencijama jugoslavenske varijante socijalizma, te su iz toga crpili osobito "aktivističko" nadahnuće, uz pojačan osjećaj da su time i te kako "vjerni" "pravim" ciljevima komunističkog pokreta. A takvim ih je držalo i liberalnije krilo komunista.²²

Ta samoshvaćana "ideološka vjernost" i obnovljen aktivistički polet ideološki angažiranih kulturnjaka imao je za posljedicu povremene zdušne napade na svoje kolege moderniste – ako se činilo da su ovi "pretjerali", odnosno da su postali "negatori socijalizma", te ako se pokrenula politička kampanja protiv njih. Vatroslav Mimica i Antun Vrdoljak su, tako, sudjelovali u napadima na "crni film" (otpisujući ga kao "srpski patent" i kao "antisocijalistički" projekt), Lordan Zafranović je u sedamdesetima aktivno sudjelovao u političkoj kampanji protiv "anarho-liberala" u kulturi²³.

No, ideološki nadzornici, bilo oni među političarima ili među kolegama filmašima, nisu bili posve u krivu kad su procjenjivali da je dio modernista doista "antisocijalistički", ili barem "a-socijalistički" opredijeljen. Naime, kako je to već napomenuto u polaznom očitavanju pojave autorskog filma kao "polemičnog", neki su modernistički filmovi imali, s jedne strane, naglašen osporavački odnos prema "praksi socijalizma" kako se ova očitavala u društvenoj svakodnevi. Naturalističko krilo srpskog autorskog filma, tzv. crni film, usredotočilo se na demonstriranje kako nadideološke "životne sile" ignoriraju ideološke projekte, odnosno zlorabe ih, te kakve sve razorne posljedice ima ideološko, za stvarnost slijepo, ponašanje. Slično je bilo s ponekim "narodskim" filmovima u Hrvatskoj (npr. rani Vrdoljakovi filmovi), ali značajnije je obilježje hrvatskog autorskog filma bila sklonost da se posve zanemari ideološka i politička dimenzija "socijali-

²¹ Obično bi se liberalna "zastranjanja" žigosala kao "anarho-iberizam" – tj. kao "liberalizam" koji vodi u anarhiju, a tako što je bila "dužnost" ideoloških kontrolora da spriječe.

²² Mnogi, povremeno napadani, umjetnici, inače dobri članovi partije, vremenom su postali popularni među državnim funkcionarima i državno vođenim poduzećima, pa su njihova djela naručivana za službene prilike i prostore (u likovnim umjetnostima, recimo, apstraktna djela Murtića,

Džamonje, Bakića...).

²³ Godine 1984. objavljeni su *Radni materijal Komisije CK SKH za idejni rad o idejnim tendencijama u kulturi*, kolokvijalno nazvana *Bijela knjiga*, a koju su pod nadzorom Stipe Šuvara, sastavila "stručna služba" Komisije, u kojima su se poimence navodili ljudi i djela za koje se držalo da indikacija antisocijalističnosti.

stičke stvarnosti” u zemlji – da se prikazuju psiho-socijalne krize kojih se, po implikaciji, niti jedna doktrinarna ideologija, pa ni socijalistička, ne može riješiti.

Ono što je situaciju činilo osobito paradoksalnom i višesmislenom, bila je činjenica da takvi filmovi ne bi mogli biti snimljeni da nisu dobivali državno-institucionalne subvencije u situaciji u kojoj se – uza svu liberalizaciju – još uvijek držalo normalnim da postoji ideološka kontrola i da treba postojati “ideološka borba” protiv socijalizmu “stranih” ili “neprijateljskih” tendencija. U Hrvatskoj je upravo institucionalno osamostaljivanje subvencioniranja kulture i kinematografije u tzv. Fondove²⁴ uz uspostavljanje romantičarskih kriterija prema kojima u umjetnosti imaju prioritet “stvaraoci”, tj. “autori” (redatelji filma) i njihovi personalni nazori na svijet omogućilo pojavu takvih naglašeno “transideoloških” i “anti-ideoloških” filmova.

To je stvaralo vrlo neobičnu situaciju – često teško shvatljivu na nesocijalističkom Zapadu – da su napadani “antisocijalistički” ili “a-socijalistički” filmovi, filmovi koje je Zapad težio doživjeti “disidentskim” i čiji su autori povremeno trpjeli ideološke napade, legitimno nastali u *mainstreamu* tadašnje jugoslavenske (i naravno hrvatske) kinematografije, da su nastali kao svojevrsni “državni projekti” (tj. kao “državno” odobreni i subvencionirani projekti).

b) Apopulističnost. Modernizam je u svojem krilu donio još jedan “opozicijski” program: *antipopulističnost*. Doduše, u sklopu autorskog filma antipopulističnost je dijelom bila više popratnom konzekvencom romantičarskog elitizma i personalizma nego što bi bio izabranim programom, ali je u eksperimentalističkom, radikalnije “novoumjetničkom” krilu antipopulizam ponekad istican kao program. I to s dvije “mete”.

S jedne strane, skrovito se odricalo izvorne populistički-indoktrinacijske svrhe što je motivirala obnovu kinema-

tografije u novoj socijalističkoj državi. Naime, romantičarsko uzvisivanje personalne kreativnosti redatelja, te “izražajne” funkcije umjetnosti – tj. shvaćanje da umjetnik ima prvenstvenu obavezu artikulirati i iskazivati vlastite nazore na svijet, a ne one koje mu nameće okolina, odnosno službena ideologija – ustoličilo je nazor kako filmovi ne moraju mariti hoće li se ili ne “dopasti” široj publici, već tek uspijeva li autor u ostvarivanju “svoje-ga svijeta” ili ne.²⁵ Kriterij uspjeha nije odaziv publike u kinima, nego uspjeh filma među kultiviranim pratiteljima – kritičarima, drugim umjetnicima, posvećenicima više umjetnosti, festivalima... Populističnost se smatrala neobavezujućom.

Nebriga za reakciju šire publike, a težnja za inovativnim tematskim i stilsko-narativnim rješenjima na koje šira publika nije bila naviknuta, niti ih je bila spremna bezuvjetno prihvatiti, rezultiralo je čestim napadnim neuspjehom filmova u kinima, pa i zvižducima publike na nacionalnom festivalu u Puli. Filmovi autora ponekad su se držali na repertoaru zagrebačkih kina tek dva tri dana, jer bi ih prikazivači zbog izostanka publike maknuli s programa, a poneke festivalski nagrađene i kritički hvaljene filmove distributeri nisu uopće htjeli otkupiti za distribuciju, jer su ih smatrali previše ezoterijskim. U razdoblju proizvodne dominacije autorskog filma (konac 1960-ih i 70-e) formiralo se prilično nepovjerenje šire publike u “domaći film”, iako su neki proizvodi redatelja autorista znali imati začuđujući uspjeh (npr. Golikov *Tko pjeva zlo ne misli* u godinama 1970-73).

S druge strane, modernisti su se puno izričitije i militantnije suprotstavljali tzv. “komercijalizaciji”, odnosno “tržištu”. Romantičarsko uzvisivanje stvaralačke autonomije povlačilo je jak otpor prema bilo kakvim “vanjskim pritiscima” na stvaratelja, bilo da je riječ o ideološkim pritiscima, bilo da je riječ o tržišnim pritiscima, odnosno tržišnim “narudžbama”. “Narudžba” i “komercijalizam”

²⁴ Ti su fondovi mijenjali nazive, od Fonda za kinematografiju, koji je potom bio uključen u Fond za kulturu, a posljednjom je socijalističkom reformom to pretvoreno u RSIZ kulture (Republička samoupravno-intellectualna zajednica kulture).

²⁵ Osobito su bili izričiti glasovi što su odbijali populističnost filmske proizvodnje u eksperimentalističkom okruženju. U razgovorima o “antifilmu” Mihovil Pansini se u više navrata odupirao svojevrsnom *obvezatnom populizmu* kojeg se na prijelazu iz pedesetih u šezdesete još uvijek i ideološki isticalo, ali i promoviralo u sklopu “privredne reforme”. Pansini je osporavao obavezu da “filmovi budu za što širu publiku”, što “snizuje nivo na kojemu se izražuju” filmovi, jer po njemu film “zaosta-

je” za drugim umjetnostima jer “ako se želi napraviti film za velik broj gledalaca, on mora biti na nižem nivou. Budući da je film komercijalna i propagandna roba koja traži što više publike, on je zbog tih razloga nužno zaostao iza drugih umjetnosti” (Pansini, ur., 1967: 15). Zbog toga je on, u korist budućeg novog, naglašeno umjetnički opredijeljenog filma, tražio oslobađanje od svih stega populističkog filma (fabule, klasičnog pripovijedanja) i uzimanje u obzir samo visokozahtjevne, publike sa sličnim “visokim”, elitnim sklonostima. Time je zapravo iskazao dominantno stajalište modernizma, tek njega baš nisu bili skloni ispovijedati autori koji su zbog državne potpore ipak morali računati na prikazivanje filma u redovitim kinima. Analizu ključnih romantičarskih inspiriranih stavova o ulozi filmskog *umjetnika* usp. Turković, 2002a).

postale su prljave riječi u estetskom okružju modernizma. Ova posljednja osobito. Naime, “komercijalizam” je postao zloglasan već i u komunističko ideološkom kontekstu. Naime, napadajući zapadnjačku umjetnost, ideolozi su osobito napadali i njezinu “komercijalističnost” te “prodanost” stvaratelja u takvu kontekstu. “Pokvarenom” komercijalizam zapadnjačke kulture suprotstavljali su entuzijastičku, nekoristoljubivu težnju “socijalističke umjetnosti” za općom dobrobiti puka. Bez obzira na stvarno stanje, umjetnike se težilo držati ljudima koji rade iz entuzijazma, iz ljubavi prema umjetnosti, s “višim ciljevima” na umu.

Ironično, onda kad je reformrska ekonomska politika socijalističke Jugoslavije počela zaradu na tržištu držati važnom motivacijskom komponentom privrednog ponašanja, i kad je i filmska poduzeća učinila privrednim (kasnije “trgovačkim”) poduzećima koja moraju poslovati po tržišno ekonomskim principima, i kad se tražilo da filmovi uspjehom “na tržištu” (tj. u domaćim kinima pred publikom, i prodajom na inozemna tržišta) zarade i “vrate” dio uložena novca, antikomercijalistički je stav zadržan i pojačan u umjetnika, i tijekom 60-ih i 70-ih postao glasan, očitovan u napadima na komercijalističke trendove u ondašnjoj Jugoslaviji (osobito u srpskoj kinematografiji gdje su ti trendovi bili uspješniji)²⁶, ali podjednako i na one na Zapadu, tj. prema “stereotipnom”, “formulaičnom” “žanrovskom filmu” što je dolazio sa Zapada (iz SAD-a i zapadne Europe). Postulat je bio da se “umjetnički”, “nekomercijalni” film, mora ustrojavati mimo fabulističkih i stilskih obaveza klasičnog žanrovskog filma – tj. mimo onih obrazaca što su se držali zajamčeno populističnim, tj. “komercijalnim”.²⁷

Ovo otklanjanje od “tržišta” – tj. od široke publike i uspjeha kod nje – učinilo je domaći modernistički, “umjetnički” ambiciozan igrani film gotovo potpuno ovisnim o subvencioniranju, što je samo pojačavalo paradoks da se je “a-socijalističan” i “protureformski” autorski film održavao isključivo kao “državni” film.

c) Normativna antinormativnost modernizma. Kako sam

upozorio u odjeljku o “autorskom filmu”, jedna od izrazitih osobina modernizma bila je u isticanju vlastite “obnoviteljske”, odnosno “prevratne” (revolucionarne) prirode, vjerovanja da modernistička umjetnost uvodi nove i “umjetničkije” kriterije od dotad dominantnih. Kontrastiranje vlastitih metoda i načela stvaranja s onima naslijeđeno prisutnim u kinematografskom okružju bilo je sastavnim dijelom samorazumijevanja modernizma. Modernisti su nadpersonalnoj ideološčnosti socijalizma suprotstavljali vlastitu personalnu “ideologiju”, tj. osobni svjetonazor i osobnu poetiku (usp. Turković, 1985a). Shvaćanju “redatelja” kao “službenika” politike, “službenika” publike, ili “službenika” kinematografskih “komercijalista, suprotstavljali su autonomnog “autora” što se nadasve pokorava ekspresijskim zahtjevima svojeg “genija”, a tek fakultativno “zahtjevima javnosti” (društva). “Pravilima vođenoj” (“klišeiziranoj”, “konfekcijskoj”...) klasičnoj fabularnoj naraciji suprotstavljali su i pretpostavljali “kreativnu slobodu od pravila”, slobodu inovatorskog konstruiranja filmskog izlaganja, uz podcjenjivanje “zanatstva” koje se, tvrdili su, temelji na slijepom slijeđenju pravila. Sve u svemu, svakom detektiranom društveno-instituiranu autoritetu suprotstavljali su vlastiti autoritet, autoritet stvaratelja slobodnog da čini ono na što ga nuka njegova osobnost.

No, paradoksalno, ali razumljivo, iako su se modernisti izrazito zalagali za personalnu slobodu, slobodu od svake društveno nametane normativnosti, njihova polemičnost prema postojećem filmskom stvaralaštvu uvodila je neizbježnu, pa i izričitu normativnu diskriminaciju i normativne obaveze za svakog tko se želi držati “pravim umjetnikom”. Na udaru filmskih avangardista i autorista, kao i zastupnika modernista u kulturnoj javnosti, našli su se predstavnici klasičnog stila, a cijeli se klasični stil težilo podcijeniti kao “laka” i manje vrijedna varijanta filmovanja.²⁸

Takav vrijednosni stav izravno je utjecao na karijere ne samo dotada aktivnih mediokritetskih filmaša (što i nije bilo tako loše), nego i nekih dotad najvrjednijih stvara-

²⁶ Naime, u “reformskim” traženjima, te pokušaju da se proizvodnja igranih filmova učini ovisnijom o tržištu, odnosno o prihodima od publike, u jednom je razdoblju uvedeno načelo da producenti filmova koji imaju dokazan uspjeh kod publike dobivaju naknadno novac koji je upravo proporcionalan tržišnom uspjehu filma. To je tada pokrenulo snažan “komercijalistički trend” – brzih jeftinih snimanja filmova na teme za koje se mislilo da su privlačne publici – kako bi se uz zaradu od publike zaradilo i od države (usp. Škrabalo, 1998: 247-248). Taj je trend, međutim, bio uglavnom komercijalno neuspješan, iako je dao recepcij-

ski kontekst i obrazac za kasnije uspješnu komercijalnu proizvodnju populističkih komedija i tinejdžerskih filmova u Srbiji, 1970-ih i 1980-ih.

²⁷ Razrađenije o dinamici odnosa populizma i elitizma u jugoslavenkim kinematografijama poslije Drugog svjetskog rata usporedi: Turković, 1985b.

²⁸ Kao i u svijetu, i u Hrvatskoj je postojalo kritičarsko krilo (Vladimir Vuković, Hrvoje Lisinski, Ante Peterlić, Petar Krelja, Zoran Tadić i dr.)

laca²⁹. Dovodilo je do izravna verbalna, ali i praktičkog (i subvencijskog) obezvrjeđivanja i potiskivanja nekih klasičnih stilskih crta (recimo kontinuirane montaže i motiviranog raskadriranja scena; linearnog načela pripovijedanja; retoričkih intervencija kojima je cilj bolja orijentacija gledatelja u strukturi filma i dr.), a apriorno uzdizanje onih filmova (bez obzira na njihovu finalnu vrijednost) što su se demonstrativno priklanjali “modernističkoj poetici” (narativnim fragmentiranjem i eliptičnošću, pribjegavanju napadnim stilizacijama na svim planovima i metaforizacijama pojedinih situacija).

Kako je zadominirala, tako je takva poetika modernizma postala i etablirano doktrinarna i vrlo isključiva, a taj je autoritarni vid modernističke poetike došao potom – po logici vrijednosne dinamike u kulturi – koncem 1970-ih te tijekom 80-ih i nadalje kritičkom osporavanju i preispitivanju iz pera tada mlađih kritičara (npr. onih okupljenih oko filmskog časopisa *Film*, 1975-1979, i *Kinoteke*, 1988-1994).

Literatura

Batušić, Nikola, 2004, “Kazalište pedesetih”, u Maković, Janković, ur., str. 158-177.

Ivančević, Radovan, 2003, “Saša Srnc i animirano apstraktno slikarstvo”, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 36, str. 89-97.

Ivančević, Radovan, 2004, “The Avant-Garde of Zagreb Animated Films in the 1950s”, u Kolečnik, ur., str. 175-181.

Kolečnik, Ljiljana (ur.), 2004, “Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi”, *Život umjetnosti*, temat, br. 71-72, str. 85-167.

Kolečnik, Ljiljana, 2004, “Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina”, u Kolečnik, ur., 119-122.

Majcen, Vjekoslav, 1998, “Hrvatski neprofesijski film. Kronologija 1928.-1998.”, *Bulletin*, br. 24, str. 35-42.

Maković, Zvonko i Iva Radmila Janković (ur.), 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art* (katalog), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

Maroević, Tonko, 2004, “Red i rez. Prevladavanje podjele pedesetih”, u Kolečnik, ur., str. 100-102.

Pansini, Mihovil, 1967, “Što je to antifilm”, u M. Pansini (ur.), str. 81-84.

Pansini, Mihovil (ur.), 1967, *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa

Popović, Duško (ur.), 2003, *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni 1928.-2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb

koje je, kao i ono cahierovsko, uz podržavanje modernizma, iznimno cijenilo klasični žanrovski film, osobito onaj SAD-a, te se odupiralo podcjenjivanju vrhunaca te kinematografije kao “tek” komercijalne i zanatske, i odbacivanju klasično narativnih i žanrovskih obrazaca. No i oni su sami bili na udaru dominantnog poetičkog stava, posprdno nazivani “hičkokovcima” u kontekstu u kojem je stvaralaštvo Hitchcocka držano paradigmatički “komercijalnim” i “konfencijskim”.

29 Tako su se našli odbačenima npr. Branko Bauer, klasik klasičnog stila, u igranom filmu (usp. Turković, 2005a); prvaci klasične animacije, braća Neugebauer, u crtanom filmu (usp. Turković, 1985b); cijelo krilo

Zaključak

Filmski je modernizam u Hrvatskoj – nadahnut modernističkim poticajima iz drugih umjetnosti u Hrvatskoj, ali i svjetskim modernizmom – dijelio niz ključnih osobina svjetskog modernizma: polemičnost prema zatečenim, dominantnim umjetničkim oblicima i shvaćanjima, težnju ka otvaranju novih stvaralačkih obzora i uvođenju novih metoda, uz prevladavajuće romantiziranje uloge umjetnika u društvu. No, filmski se modernizam u socijalističkoj Jugoslaviji artikulirao pod posve osobitim okolnostima koje su ga činile u mnogočemu posebno obilježenim, s osobito kompliciranim statusom u vlastitoj sredini, ali što ga je činilo i izrazito autonomnim u usporedbi sa svjetskim, i s autonomnim i često vrlo istaknutim prinosima svjetskom modernizmu. Primjerice onima u animiranom filmu, u eksperimentalnom filmu i dokumentarizmu.

starijih amatera i njihovih dotad tipičnih formi amaterskog filma – putopisnih i obiteljskih – bilo je gotovo posve odstranjeno iz Kinokluba Zagreb kad su tamo zadominirali militantni promotori avangardnih tendencija (usp. Turković, 2003); cijelo krilo obrazovnog (osobito njegovano u sklopu socijalistički koncipirane kinematografije) sada se držalo manje vrijednim (iako s plemičko revalorizacijskim nastojanjima vezanim uz *element-film* Radovana Ivančevića; usp. Turković, 2004), a postupno – pojačanom pojavom reklamnih filmova – artikulirao se i prezriv stav prema njima i onim filmašima koji ih rade (s nekim autoritetnim izuzecima: recimo Vukotića).

- Putar, Radoslav, 1998, *Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
- Susovski, Marijan, 2004, "Exat '51 – europski avangardni pokret", u Kolečnik, ur., str. 107-115.
- Susovski, Marijan i Fjodor Fatičić (ur.), 2003, *Exat 51 & New Tendencies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, CD-ROM i knjižica, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
- Šuvaković, Miško, 1999, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd – Novi Sad: Srpska akademija umetnosti
- Šuvaković, Miško, 2004, "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi", u Kolečnik, ur., str. 91-94.
- Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u A. Peterlić i T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje, 1985a, "Nastup autorskog filma", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 1985b, "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, str. 15-39.
- Turković, Hrvoje, 1985c, "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 2002a, "Branko Bauer: karijera na prijelomu stilskih razdoblja", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 30, str. 8-24.
- Turković, Hrvoje, 2002b, "Umjetnost kao osobni program", u A. Peterlić i T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje, 2003, "Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište", u Popović, ur.
- Turković, Hrvoje, 2004, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 39, str. 65-90.
- Turković, Hrvoje, 2005a, "Filmske pedesete", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, str. 122-131.
- Visković, Velimir, 2004, "Književni život pedesetih", u Z. Maković i I. R. Janković (ur.), str. 178-189.