

Novi film i uspon republika, 1961.–1972.

Najbogatije i najsloženije razdoblje razvoja jugoslavenske domaće filmske industrije započelo je početkom 1960-ih. Krenulo je s velikim ambicijama i početkom, razvijalo se preko jednog turbulentnog desetljeća punog proturječja i borbi, te doseglo svoju najnižu točku početkom sedamdesetih, kada su najnapredniji autori usutkani ili rastjerani, a sama je industrija izgubila duh i suočila se s ozbiljnim ekonomskim poteškoćama i izazovima. Ovo poglavlje pokušava ocrtati složenu ideološku, organizacijsku i ekonomsku dinamiku koja je uokvirivala razvoj tendencija *novoga filma*, dok sljedeća dva poglavlja detaljnije opisuju i analiziraju tematske perspektive i stilske inovacije najznačajnijih igranih filmova proizvedenih tijekom toga razdoblja.

Šezdesete su bile obilježene nastavkom decentralizacije i demokratizacije jugoslavenskih samoupravnih filmskih poduzeća, te pomakom prema većoj tepubličkoj autonomiji u organizaciji i raspoređivanju financijskih sredstava za filmsku proizvodnju, distribuciju i prikazivalaštvo. Osnovni zakon o filmu revidiran je 1962. godine kako bi odrazio ovu promjenu naglasaka i najavio razdoblje značajne reorganizacije filmske djelatnosti diljem šest jugoslavenskih republika, što je dovelo do bogatije diferencirane filmske reprezentacije kulture i jezične raznolikosti naroda i narodnosti Jugoslavije.

Do kraja desetljeća, odvojeni centri za filmsku proizvodnju utemeljeni su i u dvije autonomne pokrajine, Vojvodini i Kosovu: u Novom Sadu, glavnom gradu autonomne pokrajine Vojvodine, 1966. je godine utemeljen Neoplan-ta film, a u Prištini, glavnom gradu autonomne pokrajine Kosovo, Kosovarfilm 1970. godine. Decentralizacija jugoslavenske filmske industrije u šest republičkih i dva autonomna pokrajinska centra bila je jedna od njezinih jedinstvenih i trajnih osobina, a stvorila je i složene probleme u koordinaciji i suradnji republika i pokrajina pri izgradnji jugoslavenskog filma kao cjeline.⁸⁵ Tendencija prema republičkom i pokrajinskom rivalstvu dosegla je svoj vrhunac u kasnim šezdesetim i ranim sedamdesetim godinama, te dovela do dodatnih preinaka poslije 1971. godine, čija je namjera bila postizanje veće ravnoreže između federalnih i republičkih interesa.

Krajem šezdesetih razvila se i žustra i neodlučena polemika razmijena među vodećim filmskim kritičarima oko toga postoje li estetički i kulturni kriteriji za razlikovanje odvojenih i specifičnih nacionalnih filmskih škola u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji, a kasnije (u zrelijim fazama razvoja) možda i u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Makedoniji. Slobodan Novaković je najglasnije zagovarao stajalište prema kojem su takve jasne estetske razlike već prisutne i nastavljaju se razvijati u filmskom radu i proizvodnji u odvojenim nacionalnim centrima. Ranko Munitić, Rudolf Sremec i drugi tvrdili su da su takve odvojene nacionalne filmske karakteristike (u slučaju da postoje) očito sekundarne u odnosu na osnovni oblikovni utjecaj koji na jugoslavenski film vrše svjetski kulturni trendovi, te na obveze koje taj film ima prema socijalističkim premisama i kolektivnim kulturnim i društvenopolitičkim iskustvima kroz koja je Jugoslavija kao cjelina prošla nakon Drugog svjetskog rata.⁸⁶

Nakon razmatranja argumenata i analiza koje su predstavile obje strane, Bogdan Tirančić je procijenio da jedini zaključak koje ove zakučaste i pokatkad pretjerano sitničave diskusije razotkrivaju jest to da se u Jugoslaviji nije razvio »niti jugoslavenski film, u smislu posjedovanja jedinstvene estetike i jednog federalnog pogleda na stvari, niti niz nacionalnih kinematografija koje *prvenstveno* odražavaju svoje odvojene i specifične nacionalne senzibilitete i društveno-kulturna iskustva.«⁸⁷ Nacionalno je rivalstvo i natjecateljski duh pokatkad izražavan i na nižim razinama, među članovima žirija koji su imali dužnost izabrati jugoslavenske filmove koji će biti predstavljani na međunarodnim filmskim festivalima, te među žirijima koji su dodjeljivali prestižne nagrade jugoslavenskim igranim filmovima na godišnjim festivalima jugoslavenskog igranog filma, koji su se održavali u Puli.

Takvo je rivalstvo bilo još vidljivije u tradicionalnim i odavno utemeljenim područjima književnosti i likovne umjetnosti. Primjerice, 1967. je godine u

Zagrebu proglašena »Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika«. Iako su tu deklaraciju političari službeno osudili, Sveta Lukić tvrdi da je ona imala povelik utjecaj tijekom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Grupa beogradskih pisaca uzvratila je »predlogom za razmišljanje«, koji je naglasio jugoslavensko jezično i književno jedinstvo, ali je doživio napade s optužbom da predstavlja jedva prikriven pokušaj oživljavanja velikosrpskog nacionalizma onoga tipa kakav je postojao u predratnoj Jugoslaviji. Taj su napad popratili dodatni zahtjevi da se »jasno razdvoje različite nacionalne književnosti«, što je bio zadatak koji Lukić opisuje kao »gotovo neizvediv u zemlji gdje svaka republika sadržava amalgam različitih tradicija.«⁸⁸

Unatoč poteškoćama na koje se nailazilo u pomirivanju i usklađivanju obogaćivanja i razvoja republičkih i pokrajinskih centara filmske proizvodnje s ukupnim razvojem jugoslavenskog filma, ovo je razdoblje bilo obilježeno priličnim porastom razina proizvodnje, što se posebno dobro vidjelo u produkciji igranih filmova. 1961. je godine proizvodnja igranih filmova skočila na više od dvostruke godišnje razine koju je dosegla u proteklom desetljeću, s 32 filma domaće proizvodnje i jednom koprodukcijom. Ova visoka razina filmske proizvodnje, međutim, pokazala se pretjerano ambicioznom (u smislu sredstva u društvenom i samoupravnom vlasništvu namijenjenih filmu, te u smislu domaće i stranog tržišta za jugoslavenske filmove), i nije ponovno dostignuta sve do godina kulminacije – 1967., 1968. i 1969. Kako u kvantiteti, tako i u progresivnoj liberalizaciji filmskoga sadržaja i izraza, apogej jugoslavenske produkcije igranoga filma dosegnut je tijekom tih godina, i nakon toga mu više nije bilo premca. 1967. je godine dovršen trideset i jedan domaći igrani film, te četiri koprodukcije s inozemnim tvrtkama; 1968. godine, trideset dva domaća filma i sedam koprodukcija; konačno, 1969. godine, dvadeset devet domaćih filmova i deset koprodukcija. Te su najplodnije godine, međutim, smještene između godina u kojima je godišnja produkcija bila značajno manja, iako je još uvijek zadržavala razinu iznad prosječne godišnje produkcije prethodnoga desetljeća.⁸⁹ Godina najniže proizvodnje bila je 1963., u kojoj je dovršeno šesnaest filmova domaće proizvodnje, zajedno s dvije koprodukcije; bilo je još nekoliko godina u kojima se proizvodnja domaćih filmova nije izdigla iznad broja dvadeset.⁹⁰

Ta dinamična i nestalna razina filmske proizvodnje bila je u izrazitom kontrastu s relativno stabilnijom krivuljom uspona prosječne godišnje proizvodnje kakvu je iskusila u prijašnjem razdoblju, a takvo novo stanje nije bilo samo odraz periodičnih uspona i padova jugoslavenske ekonomije kao cjeline, nego i sve provizornijeg sustava godišnjeg planiranja, kao i vječne varljivosti sreće, koja je za poneke jugoslavenske filmske produkcijske centre obilježila ovo

razdoblje.⁹¹ Poduzeća za proizvodnju filma nerijetko su prenaprezala svoje kredite i razmjere »samoupravnih društvenih sredstava« koja su im bila dostupna, pa se nekolicina novoutemeljenih filmskih poduzeća raspala zbog financijskih razloga.

Još neugodniji trend koji se pojavio u ovom razdoblju bio je postojan pad broja filmskih gledatelja, koji je dosegnuo svoju najnižu točku tijekom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Najviša točka ukupne gledanosti filmova dosegnuta je 1960. godine s 130,124,000 prodanih ulaznica, ali do 1971. se ovaj broj smanjio za 38% i spustio na 80,874,000 prodanih ulaznica. Prema kraju šezdesetih godina, dogodio se i pad gledanosti domaćih filmova u omjeru s uvoznim, inozemnim filmovima. U odnosu na 1961., godinu kada je prodano najviše ulaznica za domaće filmove (21,075,000), do 1971. je taj broj pao na samo 6,100,000, što je 71%.⁹² Ovi su trendovi tijekom ranih sedamdesetih dosegli razmjere krize, a dodatno ih je pogoršao pad zarade na izvozu jugoslavenskih filmova u inozemstvo, koji je tijekom najvećega dijela šezdesetih godina bio u značajnom porastu.⁹³

Najočitiiji razlog za cjelokupno smanjenje broja filmskih gledatelja koji je obilježio ovo razdoblje bio je spektakularan rast i utjecaj televizije, što se odrazilo u naglom povećanju broja posjednika televizijskoga prijemnika, u širenju TV-mreže, te povećanju trajanja emitiranja i raznolikosti programske ponude. 1960. je godine postojao samo jedan televizijski prijemnik na svakih 618 stanovnika, ali do 1972. je taj broj porastao na jedan prijemnik na svakih deset stanovnika.

Zajedno s ovim ubrzanim rasprostranjivanjem televizijskih prijemnika, dogadalo se širenje i organiziranje sve sofisticiranijih republičkih centara za televizijsku produkciju. Prvim televizijskim centrima (Ljubljana, Zagreb i Beograd), lociranim u razvijenijim i napućenijim republikama, Sloveniji, Hrvatskoj i Srbiji, u ovom su se razdoblju pridružila središta u slabije razvijenim republikama, Makedoniji, Bosni i Hercegovini, te Crnoj Gori.

Dramatično je poraslo i trajanje svakodnevnoga emitiranja televizijskoga programa, kao i raznolikost programske ponude. Nakon što je desetljeće šezdesetih započela s programom od četiri sata svakodnevnog večernjeg emitiranja, jugoslavenska se televizija razvila do te mjere da je početkom sedamdesetih godina nudila približno dvadeset sati programa dnevno, a oko 60% toga programa bilo je domaće proizvodnje. Televizija je narasla od »eksperimentalnoga luksuza, koji je pružao četiri sata programa za privilegirane posjednike prijemnika, do masovnoga medija kojega gleda više od 90% ukupnoga stanovništva.«⁹⁴

Televizija je filmu uzurpirala dominantnu ulogu najpopularnijega jugoslavenskog medija informiranja, zabave i umjetničkoga izražavanja, te se susretala sa

sve većim neprilateljstvom i prezirnom filmskih radnika i umjetnika. Sve do kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina, jugoslavenska filmska industrija nije otkrila kako »živjeti s televizijom«, te nije uspijevala pronaći način ulazak u uzajamno korisnu kreativnu i financijsku suradnju.

Jedna od posljedica postojanoga pada broja filmskih gledatelja i gubitka prihoda od poreza na ulaznice koji je on povukao za sobom, bilo je širenje dugh izvora republičkoga financiranja kojim se nastojalo poduprijeti prošireno područje domaće filmske proizvodnje, posebno u najskupljim područjima prošireno područje igranoga filma. Tijekom kasnih šezdesetih, dio poreza na dohodak korišten za subvencioniranje kulturnih djelatnosti preusmjeren je na podržavanje domaće filmske produkcije, a angažiran je i niz republičkih i poduzetničkih izvora pri financiranju promotivnih filmova, turističkih filmova, snimanja televizijskih priklama, te obrazovnih filmova. Unatoč svim tim naporima, Kosanović procjenjuje da je krajem šezdesetih samo oko jedna četvrtina prihoda kojima se financirala domaća filmska produkcija bila crpljena iz distribucije domaćih filmova i zarade na filmskom izvozu, dok su preostale tri četvrtine bile primane putem dodatnih potpora iz republičkih i poduzetničkih izvora.⁹⁵

Ovi načelno negativni trendovi doveli su do redukcija cjelokupne filmske proizvodnje tijekom ranih sedamdesetih i stvorili su značajnu krizu u područjima filmske distribucije, kao i filmskoga prikazivaštva. Dinamičke implikacije ovih negativnih gospodarskih trendova preplele su se s restriktivnijom ideološkom klimom koja se pojavila u Jugoslaviji kraja šezdesetih i početka sedamdesetih: u suradnji su stvorile zrcalno slične mlinske kamenoje koji su do kraja samjeli tendencije *novoga filma*.

Novi film i ideologija

Tijekom šezdesetih, Jugoslavija je ušla u svoje najkreativnije i najinovativnije razdoblje eksperimentiranja novim oblicima samoupravljačkoga socijalizma i njegovanja atmosfere otvorene rasprave i debate o društvenim, ekonomskim i kulturnim sferama razvoja. Bilo je to razdoblje u kojemu je film uznapredovao do čela kolone umjetničkih eksperimentatora, te je nerijetko predstavljao gromobran koji je privlačio vruće polemike rasprave o »pravo« ulozu umjetničkoga izraza u socijalističkoj državi i o tome koliko se daleko mogu širiti granice »slobodnoga« izražavanja i stilskoga eksperimenta. Avangarda jugoslavenske filmske kritike, teorije i umjetnosti okupila se – neformalno, te s različitim stupnjevima predanosti – pod barjaskom *novoga filma* ili *otvorenoga filma*. Iako bez specifičnoga programa ili koherentne estetičke perspektive, zagovornici *novoga filma* postavili su: 1) povećati širinu individualnoga i kolektivnog umjetničkoga izraza, te osloboditi film od dogmatizma i birokratske kontrole; 2) promicati stilski

eksperiment slobodnom formom i filmskim jezikom, što se u početku zbivalo pod utjecajem filmova ranih šezdesetih, povezanih s francuskim *novim valom* i avangardnim talijanskim filmom, a u nastavku šezdesetih i pod utjecajem novovalnih tendencija u istočnoeuropskim zemljama, ponajviše Čehoslovačkoj i Poljskoj; 3) uplesti film u istraživanje *suremenih tema*, uključujući pravo na kritiku mravnijih, ironičnih, otuđenih i sumornijih strana ljudskoga, društvenog i političkog postojanja; te 4) učiniti sve te stvari u kontekstu i granicama marksističkosocijalističke države – u onom razdoblju u evoluciji Jugoslavije kada su same te granice postale žarišna točka užarene filozofske i ideološke rasprave. Jedan od vodećih jugoslavenskih filmskih teoretičara i kritičara, Dušan Stojanović, možda je ponajbolje izrazio »duh« i argumentativni sklop pokreta *novoga filma* kada je izjavio da »najvrjednija osobina novoga jugoslavenskoga filma jest to da on na filozofskom, ideološkom i stilističkom planu širi mogućnost – a ta se mogućnost svakodnevno realizira i u praksi – preobrazavanja jedne kolektivne mitologije u mnoštvo privatnih mitologija.«⁹⁶

Novi film bio je povezan sa širim trendovima toga razdoblja koji su se krećali prema sve većoj decentralizaciji i demokratizaciji jugoslavenskoga društva, na koje se pokatkad referiralo kao na jugoslavensku »drugu revoluciju«; taj je film tražio za sebe pravo da služi kao kritičar svih postojećih uvjeta, te slobodu »da bude svijest – često i neizbježno sumorna – zemlje, naroda, društva i pojedinaca od kojih je ono sačinjeno.«⁹⁷ Torci *novoga filma* ubrojili su se među one koji su favorizirali humanistički, demokratski socijalizam i samoupravu pred staljinističkim pozitivizmom i birokratskim etatizmom; koji su se solidarizirali s ranim Marxovim idejama o *praxisu* koji je nadređen ideološkom dogmatizmu i konformizmu; koji su se žustro i kritično suprotstavljali kolektivnim mitovima o Narodnooslobodilačkom ratu i njegovim posljedicama, nerijetko darujući tim temama novu, suvremenu relevantnost i neodgovid značaj; koji su istraživali izvore ljudskoga otuđenja u društvu koje je, barem teoretski, ukinulo njegove uzroke; te koji su stvorili niz otvorenih metafora o suvremenim ljudskim i društvenim uvjetima, a te su se metafore opirale zatvaranju i odbijale su ponuditi lake i optimistične odgovore na pitanja koja su postavljale.

Tendencije *novoga filma* u jugoslavenskoj proizvodnji igranoga filma slijedile su neujednačen smjer tijekom šezdesetih i ranih sedamdesetih, a njihov je napredak prekidan dinamičnim pomacima ideolojske i političke klime. U svrhu ove rasprave, nastanak i evolucija *novoga filma* može se grubo podijeliti u tri faze: 1) rane šezdesete, u kojima su se »modernističke« tematske perspektive i stilske inovacije po prvi put umetnule u produkciju igranoga filma, te izazvale snažan i raširen otpor i polemike napade; 2) srednje i kasne šezdesete, kada su se pojavili novi filmski umjetnici i kritičari kao iznimno utjecajna

avangarda nove produkcije jugoslavenskog igranog filma; te 3) kraj šezdesetih i rane sedamdesete, kada se protuofenziva protiv tendencija *novoga filma* (pod stijegom *crnoga filma*) obnovila i intenzivirala, te 1973. godine rezultirala fragmentacijom i doslovnim raspadom pokreta.

Nastanak i porodajne muke

Dramatičan porast u proizvodnji igranoga filma koji se dogodio tijekom ranih šezdesetih, kao i relativno slobodna i decentralizirana struktura jugoslavenskih filmskih poduzeća, otvorili su put novom naraštaju filmaša, a oni su brzo zgrabili priliku koja im se pružila. Od trideset i dva filma koji su snimljeni 1961. godine, dva se izdvojila kao predstavnici rođenja tendencija *novoga filma* u jugoslavenskoj proizvodnji igranoga filma, te kao točke oštrog raskida s prošlošću: *Dvoje* u režiji Aleksandra Petrovića, te *Ples na kiši (Ples v dežju)* u režiji Boštjana Hladnika. Oba su filma bili antiopimistički manifesti koji su istraživali neuspješne ljubavne veze u otuđenim urbanim ambijentima. Oba su bili osobni, intimni filmovi koji su novim mogućnostima filmskoga jezika eksperimentirali na posve nov način, gdje su zaključaste vizualne metafore zauzele mjesto tradicionalne pripovjedne strukture.

Aleksandar Petrović bio je jedna od središnjih i najdinamičnijih pojava u razvoju tendencija *novoga filma*. Prije snimanja filma *Dvoje*, Petrović je naučio kao asistent režije igranih filmova, kao filmski kritičar, te kao režiser nekoliko nagrađenih dokumentarnih filmova. Rođen u Parizu 1929. godine, po- hadao je filmsku akademiju u Pragu 1947.; neko je vrijeme proveo obučavajući se u pariskim filmskim studijima prije nego što se vratio u Beograd, gdje je diplomirao povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu, a 1948. je godine započeo svoju karijeru filmskoga kritičara, te radnika u jugoslavenskoj filmskoj industriji. Iako je Petrović ranije surežirao film *Jedini izlaz* (1958.) s Vickom Rasporom, film *Dvoje* bio je njegov samostalni redateljski i scenaristički debi na igranom filmu. Kasnije tijekom desetljeća zauzimao je sve ujecajnije ulogu u razvoju *novoga filma* kao kritičar, predsjednik Saveza filmskih radnika, kao profesor na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, te kao jedan od najistaknutijih jugoslavenskih scenarista i redatelja igranih filmova.

Boštjan Hladnik, rođen 1929. godine u Kranju, diplomirao je na Akademiji dramskih umjetnosti u Ljubljani, bio aktivan u pokretu amaterskoga filma tijekom pedesetih, te režirao dva profesionalna dokumentarna filma, *Život nije grijeh (Življenje ni greh, 1957.)* i *Fantastična balada* (1957.). Hladnik je proveo tri godine (od 1957. do 1960.) u Parizu, gdje je pohađao predavanja na Sorbonni, te radio kao asistent na nekolicini Chabrolovih, Duvivierovih i Stodakovih filmova. On je bio prvi među darovitim mladim redateljima po-

vezanih s pokretom amaterskoga filma pedesetih godina koji je prešao u profesionalnu produkciju igranih filmova.

Gledano unatrag, prvi igrani filmovi Hladnika i Petrovića čine se prilično skromnim pokretadžima, a za tako silovite polemike i strasvene kritičke komentare koje će njihovo pojavljivanje izazvati. Zagovornici *novoga filma* slavili su ih kao »najfilmičnije filmove koji su do sada proizvedeni u jugoslavenskoj kinematografiji«, te kao predstavnike značajnih napredaka u suvremenoj tematici i filmskoj formi.⁹⁸ Skeptici su ih smatrali blijedim odrazima i imitacijama francuskih i talijanskih novovalnih tendencija, koje su posve strane specifičnim kulturnim korijenima i suvremenim životnim uvjetima socijalističke Jugoslavije.

»Aroma« ovih polemičkih rasprava očuvana je u suprotstavljenim recenzijama Petrovićevog filma *Dvoje*, koje su se pojavile u beogradskom časopisu *Književne novine*, pod naslovom »Dva mišljenja o jednom filmu«. Nepopustljivo negativan u svojoj procjeni, Dragan Jeremić tvrdi da film predstavlja mehanicistički i mizantropski pogled na ljubav. Istinski protagonist filma nije studentica glazbe Jovana, niti arhitekt Mirko, »nego radije 'ljubav' sama... njezini mehanizmi, njezin uspon i pad, nužnost koja određuje način njezina nastanka i nestanka.« Jeremić jadicuje nad škrtim karakternim skicama na kojima su utemeljeni likovi, te nad nedostatkom motivacije i razvoja. Ljubavnici su predstavljeni kao marionete zarobljene u »vrtlogu koji ih obuhvaća«, a Petrovića ne zanima »moralno značenje ili razmišljanje« koje je upleteno u takav odnos, nego samo njegova mehanika. »Za Petrovića, ljubav je očito zamka u koju čovjek pada protiv svoje volje, te iz koje se izvlači prazan, istrošen i prezasićen.« Nije samo tema razvijena na mehanički način, nego je takva i struktura, u kojoj se prizori predstavljaju kao »vizualni fenomeni«, lišeni »unutrašnje analize«. Sve je »pokazano«, a nije objašnjeno, dotaknuto ili proživljeno. Jeremić smatra da je jasno da Petrović ne vjeruje u dublje mogućnosti ljubavi, a njegov je film plod tog njegovog nedostatka razumijevanja. »Ljubav se predstavlja samo kao kratka i prolazna iluzija — bez topline, trajanja ili dubine.« U usporedbi filma *Dvoje* s nekolicinom drugih filmova o ljubavnici — *Moderato Cantabile*, *Ljubavnici* i *Hirošima, ljubavi moja*, koje Jeremić smatra »himanama ljubavi«, Petrovićev je film nešto potpuno suprotno, »rekvijem ili naricaljka za ljubav — i to banalna.« Jedina iskupljujuća osobina koju Jeremić pronalazi u filmu jest originalnost s kojom su prizori Beograda izabrani i snimljeni, tako da se »osobnost« grada manifestira snažnije od osobnosti likova koji su u njemu predstavljeni.

Vuk Vučo promatra film na drugačiji i pozitivniji način. On smatra da film nije niti trebao biti konvencionalna ili »romantična« ljubavna priča. Par se u filmu nije volio na početku, u sredini, niti na kraju njihove jalove godine

koju su proveli zajedno – »njihov je kraj bio na početku, kao u Beckettovoj drami«. Vučo brani ideju da je forma filma posve svježija i originalnija te da se, kao u novijim francuskim filmovima, »značenije pretvara u ništavilo, a ništavilo u novo stvaranje.« Promatrajući tradicionalne ljubavne odnose kao u ništavilo u ovom zrcalu, film odražava suvremene »istine« na način koji »otvara nove mogućnosti i perspektive u našem filmu.«⁹⁹

Hladnikov je film *Ples na kisi* privukao podjednako oštre i sukobljene kritičke prosudbe. Neki su ga kritičari osudili zbog »estetizizma« ili prevlake okupljenosti formom nauštrb sadržaja, zbog negativnog i beznadnog pogleda na moderan život i odnose koje on predstavlja, te zbog toga što je nudio vizualno kompleksna rješenja bez filozofske dubine. Drugi su slavili film zbog njegove poetičnosti i vizualno fascinantnoga stila, zbog njegovog kompleksnog filmskog istraživanja dvoznačnih granica između sna i jave, stvarnosti i iluzije, te, kao i u slučaju Petrovićeve filma, zbog otvaranja novih puteva razvoja za jugoslavenski igrani film.¹⁰⁰

Nimalo obeshrabreni proturječijima koja su okruživala njihove prve filmove, Petrović i Hladnik su ih popratili filmovima koji su izazvali još glasnije napade. Drugi Petrovićev film, *Dami* (1963.), još se dalje odmaknuo od konvencionalne narativne strukture u korist stvaranja melankolične vizualne meditacije o ispraznosti života jedne obične mlade žene, čija unutrašnja dosada pronalazi vizualni ekvivalent u hladnoj sterilnosti njezina prigradskoga stana u Novom Beogradu, te u bezdušnim urbanim ambijentima. Hladnikov drugi film, *Pješani zamak* (*Pješani grad*, 1962.), predstavlja iznimno osobnu i stiliziranu psihološku studiju tri mlade osobe, od kojih je jedna rođena u koncentracijskom logoru tijekom rata, kojima stvarnost njihovih svakodnevnih života izgleda toliko teška i otuđujuća da bježe u svijet iluzije i igara. Niti jedan od ovih filmova nije prihvaćen za službeno prikazivanje na godišnjem Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli, a visoki dužnosnici partije oštro su napali tendencije *novoga filma* koje su ti filmovi predstavljali.

Još jedan film koji je pao u nemilost službenih krugova bio je omnibus u režiji trojice amaterskih filmskih redatelja povezanih s grupom Kino-kluba »Beograd«. Bili su to Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac i Marko Babac, a njihov prvi film *Kapi, vode, ratnici* (1962.) sastoji se od tri različite epizode, koje na veristički, grub, naturalistički način prikazuju sumorne priče iz ratnih godina i suvremenoga života. Njihov drugi film, *Grad* (1963.), službeno je zabranjen na sudu u Sarajevu, a filmski negativ i sve kopije su zaplijenjeni. Sadržaj razloge zbog kojih je film zabranjen za sve oblike javnoga prikazivanja, sud je izjavio da prva priča »prikazuje besmislen pogled na život, a ljubav je svedena na fizičku, bezumnu požudu«. U drugoj priči, »život se tako-

der prikazuje kao besmislen, a lik direktora Slavka, koji je osoba na vrlo odgovornom položaju, prikazan je kao vrlo blaziran tip čovjeka, koji predstavlja kapitalističku Jugoslaviju; radi za komuniste, ali njegova je srčana bolest upravo posljedica toga služenja komunistima.« U trećoj priči, film

predstavlja jedan jugoslavenski gradić u toliko negativnom svjetlu da se postavlja pitanje vrijedi li tamo uopće živjeti... toliko je negativan da su kavane pune asocijalnih tipova, a život se odvija pod znakom morbidne seksualnosti i huliganstva; junak priče, invalid sklon sumornom raspoloženju, izgubljenost putuje kroz njega u tami i izolaciji, sve do ruba pesimističnog i ogavnog ponora što je, očito, posve suprotno od naše društvene stvarnosti, a prikazano je s tendencijom da se negativno prikaže društveni razvoj Jugoslavije, da se naša društvena stvarnost izokrene naopako, te da se rašire ideje koje su suprotne našem društvenom pokretu.¹⁰¹

Aleksandar Petrović oštro je kritizirao presudu suda, te izjavio da je »zbog nedostatka kompetencije i razumijevanja jedan od najboljih jugoslavenskih filmova bačen u koš za smeće.«¹⁰²

Slavni beogradski slikar Mića Popović također je došao na metu oštrog napada svojim prvim igranim filmom *Čovek iz brstane šume* (1963.), koji je podrgnut nekolicini cenzura prije nego što je konačno pušten u distribuciju.¹⁰³ Film Živojina Pavlovića *Povratak*, snimljen 1963., također je bio zadržan na tri godine prije konačnoga puštanja u distribuciju 1966.

U svojem govoru na Sedmom Kongresu omladine 1962. godine, te ponovno u svojoj novogodišnjoj poruci 1963., sam je Tito istaknuo razne inozemne, antisocijalističke utjecaje u kulturnom i umjetničkom životu Jugoslavije. Upozorio je na postojanje jednoga dijela inteligencije koji »sebe smatra nadređenim društvu, živi izvan naše socijalističke stvarnosti, te koji, potpavši pod razne inozemne utjecaje, postaje nositelj prozapadnih, buržoaskih, nesocijalističkih ideja i shvaćanja; koji kritizira i negira sve rezultate našega razvoja.« Tito je pozvao na obnovu borbe protiv ovih »dekadentnih fenomena nametnutih izvana, koji imaju negativan utjecaj na naš narod – a iznad svega na mlade.«¹⁰⁴ Tekst Tirova izlaganja bio je u velikim količinama razdijeljen aktivistima Komunističke partije smještenim na položaje u kulturnim komisijama, filmskim studijima i drugim kulturnim poduzecima, te je potaknuo široku diskusiju i debatu.

U prosincu 1963., Veljko Vlahović, predsjednik Ideološke komisije Centralnog komiteta Komunističke partije Srbije, održao je govor pred okupljenim filmskim radnicima i aktivistima Komunističke partije, u kojem je ocrtao ono što on smatra slabostima koje su se pojavile u filmskom radu tijekom proteklih nekoliko godina. Najvažnija je među tim slabostima bila sve izraženija tendencija prema »ideološkom i estetskom zastranjivanju«, za koju je tvrdio

da je povezana s »nezdravim odnosima« u samoupravnim tijelima filmskih studija. Očito je, tvrdio je on, da je na djelu »suzivot nadarenih s onima bez talenata«, a oni kojima »ide dobro, u istom su položaju s raspikucama i avanturistima koji se zajednički razbacuju društvenim sredstvima.« Takvo očajno stranje stvari dovelo je do trošenja prilično oskudnih društvenih sredstava na diskutabilne projekte koji, u nekim slučajevima, »graniče s kriminalom«.

Objašnjavajući prirodu ovih ideoloških i estetskih »zastranjenja«, Vlahović je izrazio svoje snažno neslaganje s filmskim esteticarima, kritičarima i umjetnicima koji temu otuđenja »retiraju na isti način kao njihove kolege na Zapadu.« Mnogo filmskih umjetnika, inzistirao je, »ne vidi da je socijalizam nastao kao sustav u ogorčenoj borbi protiv otuđenja – borbi za rehabilitaciju čovjeka.« Neki umjetnici ne vide »da u svojem nihilizmu oni zapravo režu temeljnu granu na kojoj počiva naše društvo i cijeli naš sustav, pa na taj način dolaze u latentni sukob s državom.«

Vlahović je oštro prigovorio onome što je nazvao bergsonističkim, intuitivnim i osobnim pristupom kreativnosti, a posebno je prigovorio nekim filmskim kritičarima koji su pokušali utemeljiti filmsku estetiku i filmsko stvaralaštvo kao autonomno područje koje nema veze s književnošću i estetikom općenito, s filozofijom, te sa širim društvenim vrijednostima. Takvi kritičari, prema Vlahoviću, vrednuju rad samo prema kriterijima njegove vizualne forme i zatvorenih simboličkih veza, dok zanemaruju njegov sadržaj i tematsku građu. Vlahović inzistira na tome da »ne postoje vrijednosti koje su ekskluzivno i specifično estetske, te koje se mogu razmatrati odvojeno od društvenih vrijednosti.«

Razmišljajući o ulozi Komunističke partije, koja se tijekom ovoga razdoblja sve više i više postavljala kao društveni animator, a ne kao diktator kulturne politike i normi, Vlahović je podsjetio svoju publiku da se borba protiv negativnih tendencija *novoga filma* treba osloniti »na snagu uvjerenja, a ne na snagu Centralnoga komiteta i Ideološke komisije«. Zaključio je izlaganje izražavajući svoju vlastitu vjeru u demokratske procese samoupravnoga socijalizma i mogućnost razvijanja istinski otvorene i kreativne atmosfere među filmskim umjetnicima: atmosfere u kojoj će individualni tvorci postići dublje razumijevanje veze između svojega rada i cjelokupnog razvoja i vrijednosti jugoslavenskoga socijalističkog društva. U konačnici, rekao je Vlahović, »trebali bismo se utoliko više oslanjati na osobnu odgovornost umjetnika prema njihovom društvu.«¹⁰⁵

Ako je primarni cilj Vlahovićeve govora bio izazivanje diskusije i rasprave, nije morao čekati dugo. Daleko od povlačenja pred takvom vrstom napada, zagovornici *novoga filma* intenzivirali su svoje nastojanje prema obrani, širenju, i učvršćivanju svojih novih mostobrana prema produkciji igranih filmova. U ovom prvom nizu polemičkih okršaja, Aleksandar Petrović je možda

najopširnije odgovorio na najrazličitije optužbe koje su iznesene protiv tendencija *novoga filma*, i to u izlaganju na posebnoj konferenciji, »Jugoslavenski film i naša stvarnost«, koju je organizirao Savez filmskih radnika Jugoslavije.¹⁰⁶

U svojem izlaganju, Petrović je nadugačko analizirao filmove koji su došli pod najžešću paljbu i proturječio brojnim optužbama koje su protiv njih bile iznesene. Protivio se pogledu prema kojem su tendencije *novoga filma* u Jugoslaviji, samo zato što predstavljaju komponentu svjetske revolucije u filmskoj stilistici i tematici (u Francuskoj, Italiji i drugdje), puke jugoslavenske mimetičke imitacije tih trendova, »neinventivne i tromne«. Utvrdio je da se korijeni jugoslavenskog izraza *novoga filma* mogu pronaći u dokumentarnim filmovima, amaterskom filmu, te progresivnom sazrijevanju igranofilmskoga izraza, koje se u prošlom desetljeću, pedesetim godinama, dogodilo u Jugoslaviji. Što je još značajnije, Petrović je prigovorio raznim pokušajima da se umjetno etiketira bilo kakav jugoslavenski film koji dodiruje teme intimnih i ponekad tragičnih dimenzija ljudskoga postojanja kao nesocijalistički, ili da ga se nazove zaraznom robom koja je uvezena iz inozemstva. Takva ideološka linija, tvrdi Petrović, vodi »prema čudnoj logici po kojoj u socijalizmu nema i ne može biti intimnih psiholoških konflikata, pojedinačnih smrti, te društvenoga otuđenja...«¹⁰⁷

Možda je Makavejev najbolje sažeo početni oblik i fizionomiju tendencija *novoga filma* kao »pogled na svijet kakav on jest, bez književnih ili ideoloških intervencija.«¹⁰⁸ U svojem početnom stadiju razvoja, *novi film* je praktički predstavljao sinonim za osobne filmove, filmove koji su »prisvajali pravo na subjektivnu interpretaciju života pojedinaca i društva, pravo na »otvorene metafore, čime se ostavljalo dovoljno prostora i za gledatelje i njihove samostalne misli i osjećaje.«¹⁰⁹

Dominacija novoga filma

Sazrijevanje tendencija novoga filma postalo je bjelodano na godišnjem Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli 1965. godine. Vrhunac festiva bio je treći igrani film Aleksandra Petrovića, *Tri*, njegov možda najzreliji i najzanimljiviji film, koji je dobio prvu nagradu i pridobio međunarodno kritičko priznanje i široku podršku publike. Dušan Makavejev, najoriginalniji i međunarodno najpoznatiji filmski redatelj ova razdoblja, debitirao je igranim filmom *Čovek nije tica*. Jedan od vodećih kreativnih duhova grupe Kino-kluba »Beograd«, Kokan Rakonjac, prikazao je svoj drugi samostalni igrani film, *Klaskson*. Živojin Pavlović, čiji je prvi igrani film *Povratak* odgođen za distribuciju do sljedeće godine, ponovno je pobudio kontroverze prikazivanjem svojega drugog filma, *Nepriznati*. Daroviti beogradski redatelj Puriša Đorđević ponudio je prvi naslov svoje tetralogije o ratnim i poratnim godinama, nadahnut

nadrealizmom, film *Devotjka*. Sazrijevanje tendencija *novoga filma* kakvo su ovi radovi predstavili nadahnulo je jednog od najelokventnijih zagovornika tih tendencija, Dušana Stojanovića, da proglasi da »konačno imamo tendenciju slobodu i životan film.«¹¹⁰

Na široj političkoj sceni, 1966. je godine sa vlasti srušen Aleksandar Ranković, šef Službe državne bezbednosti, sekretar SKJ, te član Titovoga uskoga kruga suradnika, što je općenito bilo protumačeno kao još jedan trijumf »progresivne« ili »liberalne« struje u Komunističkoj partiji. Odlazak Rankovića u prisilnu mirovinu bio je samo još jedan znak progresivne liberalizacije u slavenskog ekonomskog, političkog i kulturnog života koja se dogodila tijekom kasnih šezdesetih.

U takvoj, sve liberalnijoj atmosferi, redatelji i filmski umjetnici *novoga filma* nastavili su proširivati tematske horizonte i postajati sve provokativniji u svojem sukobu s revolucionarnom prošlašću i u svojoj kritici suvremenih okolnosti. Budući da će sljedeća dva poglavlja potpunije istraživati tematske i stilске horizonte, na ovom je mjestu nužno samo prepoznati najvažnije filmove i vodeće ljude povezane s pokretom *novoga filma*, te smjestiti taj pokret u kontekst brojnih tradicionalnijih i komercijalno orijentiranih filmova koji su snimljeni tijekom ovoga razdoblja.

Beogradska jezgra

Najveće središte jugoslavenske filmske proizvodnje smješteno je u Beogradu, te na njega otpada otprilike polovica igranih filmova koji se godišnje proizvode, a ondje se nalazio i najplodniji izvor izraza *novoga filma*. Među najnaprednijim predstavnicima i eksperimentatorima *novoga filma* bila su tri filmska redatelja: Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović i Živojin Pavlović.

Živojin Pavlović pisao je kratke priče i romane, bio je filmski kritičar i esejist, a njegovi su radovi još od najranijih dana i amaterskih pokušaja predstavljali žarište vruće rasprave i polemike. Provocirao je i pokatkad dovodio do bijesa svoje kritičare neumoljivim napadom na naslijeđene mitove i popularna vjerovanja. Njega je vodila politika spaljivanja svega do temelja, demonski nagon da se u filmu pronađu sredstva za uzdrnavanje samodopadnosti, za pročišćenje otpadaka kolektivnih sjećanja, sučeljavanje s neugodnim istinama, neumorno istraživanje mračnih zakutaka duše i prekršenih obećanja novoga socijalističkog poretk. On je bio pesimistični donositelj neželjenih vizija i vizija koje nigdje nisu bile dobrodošle. Njegov je stil bio naturalistički, pokatkad do granica brutalnosti, ali je na trenutke blistrao mračnim lirizmom i poetičnošću. On je, na mnogo načina, bio strogi moralist, koji je svoje viđenje svijeta agresivno bacao na neposlušnu publiku. Takvi su starozavjetni proroci vrlo rijetko dobrodošli u bilo kakvom društvu — a nastavak zbiljanja

povezanih uz *novi film* dokazao je da Jugoslavija nije nikakav izuzetak od toga pravila. Njegovi najvažniji filmovi o suvremenim temama bili su *Budenije pacova* (1966.), sumoran i evokativan zapis sloma ljudskoga duha pod jarmom prošlosti, te življenja uništenih egzistencija u suvremenim beogradskim slavovima, te *Kad budem mrtav i beo* (1967.), o ljudskoj cijeni industrijalizacije. Njegov najkontroverzniji film, *Zaseda* (1969.), predstavljao je gorko prisjećanje na godine neposredno nakon rata, kada je staljinizam imao vrhovnu vlast; u tom filmu, mladoga, idealističkog revolucionara na jednoj usamljenoj cesti ležerno ubije Jugoslavenska tajna policija (OZNA). U kontekstu filma, nije samo mladić dočekan u »zasjedi«, nego i sama revolucija. Pavlovićev film *Crveno klasje* (*Račice klasje*) također je smješten u neposredno poslijeratno razdoblje, te demaskira neuspjeh kolektivizacije.

Ako je Pavlović bio strogi učitelj koji je svoje lekcije vodio ravno prema njihovom neizbježnom zaključku, Makavejev je bio ironičan, bezobziran, sofistiran i razigran obad, čiji su ubodi bili duhoviti i lukavi, te koji je podizao blistavu javnu fasadu društva da bi prikazao njezinu praznu unutrašnjost, demaskirao rituale i licemjerja, prokazivao besramnost represivne vlasti, čak i kad je ona odjevena u varljivo ruho kontroliranih birokratskih potankosti, te slavio jedinstvenost i slobodan duh svakoga pojedinca. U svojim najboljim radovima, Makavejev se upuštao u ironiziranje samoga sebe, te tako prokazivao i ironičnost same ironije. U svoja dva najvažnija filma, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967.) i *WR: Misterije organizama* (1971.), Makavejev maštovito istražuje stvarna i metaforička područja erotike kao kontrast užasima represivne vlasti.

Aleksandar Petrović je sve kompleksnije i sofisticiranije istraživao područja između ljudske slobode i ispunjenja, te ponekad sputavajućih i reškkih uvjeta društvene i političke stvarnosti koji prodiru u dušu i režu krila duhu. On je među svojim vršnjacima bio možda i najveći filmski majstor. Njegovi najvažniji filmovi ovoga razdoblja bili su *Tri* (1965.), smješten u ratne i poratne godine; *Skupljači perja* (1967.), koji govori o tragičnoj priči Roma prikazanih u suvremenim ambijentima Vojvodine i Beograda; te *Biće skoro propast sveta* (1969.), koji se suzdržava od piroresknog i naivnog romantiziranja seoskoga života da bi prikazao razoren svijet zla, nazadnosti i izolacije. Njegov posljjednji i najkontroverzniji film toga razdoblja, *Majstor i Margarita* (1972.), utemeljen na slavnom romanu ruskoga pisca Mihaila Bulgakova, smješten je u Moskvu na početku Staljinove vladavine, te istražuje složene odnose kreativne slobode izraza u okruženju koje postaje sve represivnije. Uspostavljena je implicitna analogija između ovoga razdoblja i zbiljanja koja su se događala

u Jugoslaviji pod zastavom *crnoga filma*, a Petrović je iskoristio tu priliku za žestoki napad na svoje suvremene kritičare.

Drugi važni sudionici tendencija *novoga filma* među beogradskim režiserima bili su Puriša Dordević, Kokan Rakonjac i Mića Popović. Popović, poznati beogradski slikar, slijedio je jedinstven put filmskoga razvoja i stvorio vizualno specifičnu, psihološki kompleksnu i krajnje kontroverznu sliku ratnih godina u svojim filmovima *Čovjek iz brastove sume* (1964.) i *Delije* (1968.). Najvažniji doprinos Purise Dordevića filmu ovoga razdoblja, kako smo već spomenuli, bila je njegova tetralogija o Narodnooslobodilačkom ratu i poratnim godinama, nadahnuta nadrealizmom: *Devojka* (1965.), *San* (1966.), *Jutro* (1967.) i *Podne* (1968.). Kokan Rakonjac snimio je svoj prvi igrani film s negativnim glavnim likom, *Izdajnik* (1964.), a slijedio je *Klaksom* (1965.), začudan portret malene grupe gostiju u jednoj planinskoj kolibi, koji uzalud pokušavaju prevladati izolaciju i otuđenje. Rakonjčeva je karijera, koja je mnogo obećavala, naglo prekinuta 1969. godine njegovom iznenadnom smrću u trideset trećoj godini. Neposredno prije smrti dovršio je film *Zazidani*, bespoštedno istraživanje zatvorskoga života sa snažnim političkim podtekstom.

Relativno malen, ali ne i nevažan doprinos proširenju tematskih horizonta *novoga filma* dali su scenaristi Ljubisa Kozomara i Gordan Mihić, koji su sudjelovali na pisanju i režiranju međunarodno priznatoga filma *Vrane* (1969.). Beogradski režiser Vladan Slijepčević debitirao je filmom *Pravo stanje stvari* (1964.), koji je kvazidokumentarnom metodom analizirao bračnu nevjeru, a slijedio je *Štitenik* (1966.), suvremeni portret oportunitizma i birokratske korupcije. Srpski filmas Dorde Kadivjević također je dao nekoliko važnih doprinosa filmovima *Praznik* (1967.), okrutnom pričom o masakru jednog jugoslavenskog sela, uhvaćenog u unakrsnu vatru suprotstavljenih partizanskih i četničkih snaga, te *Pobod* (1968.), koji pripovijeda o očajničkim pokušajima jednoga jednostavnog seljaka da pronađe utočište u zemlji razorenoj ratom.

Krajem desetljeća, beogradski se utjecaj proširio da bi obuhvatio grupu filmskih umjetnika iz Novoga Sada, povezanu s novoutemeljenim Neoplanta filmom. Najvažniji režiser ove grupe bio je Želimir Žilnik, čiji je film *Rani nedavni* (1969.), nazvan prema *Ranim radovima* samoga Marxa, izdvojen i izložen svežinom napadu, te istaknut kao savršen primjer *crnoga filma* – filma koji se smatrao toliko radikalno suprotstavljenim uobičajenim pretpostavkama o socijalističkoj stvarnosti da je naposljetku zabranjen za domaću distribuciju.

Zagrebacka grupa

Drugi najvažniji centar eksperimentiranja i stvaranja *novoga filma* bio je Zagreb. Redatelji koji su radili u zagrebackim studijima načelno su bili manje politički radikalni od svojih beogradskih kolega, ali nisu bili ništa manje inventivni u pronicanju granica filmske stilistike i izražavanja. Najvažniji redatelji pove-

zani s *novim filmom* bili su Vatroslav Mimica, Ante Babaja, Krsto Papić i Zvonimir Berković.

Najnemirniji i najsvestraniji kreativni duh među zagrebackim filmašima bio je Vatroslav Mimica, koji je tijekom ovoga razdoblja stvorio zanimljiv i raznovrstan niz filmova. Njegov *Prometej sa otoka Visenice* (1964.) predstavljao sučutan ali melankoličan portret sredovječnog *starog borca*, koji je svoju mladost proveo u planinama s puškom u ruci, a čiji se suvremeni napori da na svoj rodni otok donese blagoslove elektrifikacije i modernizacije susreću s nerazumijevanjem i konzervativnim otporom. Sadašnjost je natopljena sjećanjima na prošlost i donosi svoj udio razočaranja i boli. *Ponedjeljak ili utork* (1966.) je stilistički inventivniji film, apstraktna meditacija o urbanoj dosadi, u kojoj sanjarije jednoga novinara prekidaju ubiračan i monoton ritam njegovih dana. Još je apstraktniji Mimičin film *Kajja, ubit ću te* (1967.), koji univerzalizira užas i degradaciju rata i okupacije stavljajući iznenadno i brutalno ubojstvo jednog običnog trgovca u okvir vizualno stiliziranih kadrova golih zidova, uskih, praznih i vjetrovitih ulica, te zvuka vojničkih čizama na kaldrmi bezimenog dalmatinskog grada.¹ U svojem filmu *Događaj* (1969.), Mimica čini veće ustupke narativnoj strukturi i stvara minucioznu, obrednu i mračnu priču o pohlepi i nasilju. U svojem posljednjem filmu ovoga razdoblja, *Hranjenik* (1971.), Mimica eksperimentira s promjenama filtera i gradacijama boje da bi transformirao koncentracijski logor u filozofsku metaforu gdje bespomoćne žrtve uvijek iznova pokušavaju postići barem mali dio slobode.

Najvažniji film koji je u ovom razdoblju snimio Ante Babaja jest *Breza* (1967.), vizualno bogat rad nadahnut hrvatskim narodnim slikarstvom, koji pripovijeda o tragičnoj smrti prelijepa ali krhke seljanke, koja je metaforički povezana s vitkim i osjetljivim stablom breze iz naslova filma. Daroviti scenarist Zvonimir Berković debitirao je kao redatelj filmom *Rondo* (1966.), koji je i ostao njegov najvažniji film. Kao književna i kinematika varijacija na jedan Mozartov rondo, film stvara sofisticiran ugodaj u kojem šahovska igra postaje metafora urbanog ljubavnog trokuta. Jedan od najistraknutijih jugoslavenskih dokumentarista, Krsto Papić, postigao je međunarodno priznanje svojim trećim igranim filmom *Lisice* (1969.), koji vješto dočarava nesigurnost, napetost i sveprisutnu dvoznačnost razdoblja neposredno nakon jugoslavenskoga raskida s Kominformom 1948. godine.

Druge vizije, drugi glasovi

Ljubljana je, kao i u ranijim razdobljima, nastavila funkcionirati kao vitalan izvor filmskog eksperimentiranja. Dva najvažnija slovenska filmska redatelja

¹Rijč je o gradu Trogiru, op. ur.

povezana s tendencijama *novoga filma* bili su Boštjan Hladnik i Matjaž Klopčič. Kako smo ranije rekli, Hladnikovi veliki doprinosi modernističkom filmskom izrazu sastoje se od dva filma snimljena ranih šezdesetih, *Ples na kiži* i *Pješčani zamak*. Nakon snimanja tih filmova, Hladnik je otišao u Zapadnu Njemačku, gdje je snimio dva igrana filma,¹¹¹ a po svojem povratku u Jugoslaviju nikada nije uspio ponovno zauzeti vodeću ulogu u razvoju *novoga filma*. Sredinom šezdesetih, Hladnika je zasjenio svestrani i stilistički inventivan Klopčičev doprinos. Roden u Ljubljani 1934. godine, Klopčič je diplomirao arhitekturu na Višokoj tehničkoj školi u Ljubljani, a film i književnost studirao u Parizu. Dok je bio u Parizu, služio je kao asistent režije Godardu i drugim vodećim osobnostima francuske kinematografije. Tijekom šezdesetih, postao je jedan od najvažnijih jugoslavenskih filmskih kritičara i darovit scenarist i redatelj igranih filmova. Njegovi su najvažniji filmovi bili *Na papirnatim avionima* (*Na papirnatih avionih*, 1967.) i *Oxygen* (1970.).

Među manjim republičkim centrima filmske proizvodnje (Crna Gora, Makedonija i Bosna i Hercegovina), samo je sarajevski Bosna film značajnije doprinio tendencijama *novoga filma*. Tijekom kasnih pedesetih, grupa dokumentarista u Sarajevu stekla je dobro zasluženu reputaciju za stilističku inventivnost i političku hrabrost. Dvojica među njezinim vodećim dokumentaristima, Bato Čengić i Boro Drašković, razvili su se krajem šezdesetih u vodeće redatelje igranog filma. Čengić je izazvao veliku pozornost kritike i široku polemiku svojim filmovima *Mali vojnici* (1967.), *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (1970.) i *Slike iz života udarknika* (1972.). Drašković je uspješno debitirao igranim filmom *Horoskop* (1969.), koji opisuje ispraznost života u malom gradu, gdje sputana mladenačka vitalnost eruptira u obliku nasilja.

Nijedan kratak pregled tendencija *novoga filma* ne može biti potpun bez odavanja počasti darovitim snimateljima koji su dali velik doprinos kreativnoj realizaciji modernističkog filmskog izraza. Među najvažnijima, bili su Tomislav Pinter, Aleksandar Petković, Milorad Jakić – Fando, Rudi Vavpotic, Karpo Acimović-Godina, Frano Vodopivec, Mihajlo Popović i drugi.

Tradicionalisti

Dok su filmovi povezani s tendencijama *novoga filma* izazvali najveće kontroverze unutar Jugoslavije i privukli najveću pozornost izvan njezinih granica, oni su koegzistirali s mnogo većim brojem filmova koji su proizvedeni tijekom *svoga razdoblja*, a promicali su mnogo ortodoksnije esterske vrijednosti i teatarske perspektive. *Novi film* je također koegzistirao sa sve većim brojem *konvencionalno orijentiranih* filmova za laku zabavu, koji su nerijetko bili toliko

slabašni po svojoj inventivnosti i kinematičkom stilu da čak nisu uspijevali pogoditi niti nisku metu ukusa najšire publike koju su ciljali.

Među tradicionalnim filmskim redateljima koji su nastavili snimati znatnski solidne i nerijetko i prilično popularne filmove tijekom ovoga razdoblja bili su France Štiglic, Veljko Bulajić, Branko Bauer i Žika Mitrović. Srpski filmski redatelj France Štiglic postigao je svoj najveći uspjeh tijekom ovoga razdoblja akcijsko-pustolovnim filmom *Mars na Drinu* (1964.), dramatičnim prikazom srpskog vojnog otpora tijekom Prvoga svjetskog rata. Uvaženi slovenski filmski redatelj France Štiglic nastavio je snimati filmove o ratnim temama i eksperimentirati povećanim filmskim lirizmom. Njegov film *Balada o trubi i oblaku* (*Balada o trobenti in oblaku*, 1961.), utemeljen na noveli jednog od najvećih slovenskih pisaca, Cirila Kosmača, poetično pripovijeda priču o seljaku koji na Badnjak žrtvuje svoj život da bi spasio grupu partizana. Kako smo ranije spomenuli, popularni hrvatski redatelj Veljko Bulajić okrenuo se od svojih neorealističkih eksperimenata pedesetih prema snimanju dobro produciranih i popularnih ratnih epova, postizujući najveće uspjehe *Kozarom* (1962.) i *Bitkom na Neretvi* (1969.).

Branko Bauer je u tom razdoblju režirao dva filma koje je prihvatila i publika i kritika, *Prekobrojna* (1962.) i *Licem u lice* (1963.). Film *Prekobrojna* (na engleskom distribuiran kao *It's Michael I Want*) dočarava atmosferu *naivnoga* poleta među dragovoljnim mladenackim radnim brigadama tijekom poslijeratnoga razdoblja obnove i izgradnje. *Licem u lice* bavi se konfliktima unutar radničkoga samoupravnog odbora i partijske organizacije tvornice, čiji se generalni direktor opire novim stilovima samoupravljanja te na kraju mora podnijeti ostavku da bi oslobodio prostor istinskoj demokratizaciji i izravnom odlučivanju. Duhovni nasljednik Pogaciceva filma *Priča o fabrici*, Bauerov film publici pruža moralno stimulativnu, a službenim vlastima prihvatljivu bajku o samoupravljачkom socijalizmu, prilagođenu zahtjevima šezdesetih.

Među novijim redateljima koji su slijedili tradicionalniju tematiku i pri-povjednu filmsku formu bili su hrvatski režiser Antun Vrdoljak i Makedonac Kiril Cenevski. Najuspješniji Vrdoljakov film bio je *Kad čuješ zvona* (1969.), priča o antifašističkom borcu koji postupno uspijeva skovati združeni otpor u tri susjedna i kulturno disparatna sela: jednoga koje se odaziva na zvonjavu srpske pravoslavne crkve, druge u kojoj mujezin izvikuje pozive na molitvu s minareta, te treću u kojoj se čuju zvona katoličke crkve. Kiril Cenevski bio je najvažniji talent koji se pojavio u malenom makedonskom produkcijskom studiju Vardar film u Skopju. Njegov film *Crno seme* (1971.) donosi košmaran prikaz logora ratnih zarobljenika na otoku u Egejskom moru, gdje vojnici

izraza postavre na »jedinstvene okolnosti socijalističkog razvoja u Jugoslaviji – na naše društvo i naš život.«

Kao drugo, ovi su filmovi samo retroaktivna i retrogradna reakcija na najranije razdoblje socijalističkoga realizma i naivnog optimizma. Međutim, jednako su dogmatični u drugom smjeru. Oni odražavaju »obrnuti ždanovizam, koji se odigrava u crnom umjesto u bijelom – a oba su podjednako lažni... oba predstavljaju propast za pravu umjetnost, oba su podjednako retorični i tendenciozni, i oba pružaju lažnu jednodimenzionalnost u definiranju složeno-si života.«

Kao treće, Jovičić nagovještava da, unatoč najiskrenijim naporima na njihovom rješavanju, i dalje postoje društvene i gospodarske poteškoće i razlike među narodima i regijama Jugoslavije, što je plodno tlo za negativne komentare. Umjesto da ponude nekakvu humanu viziju ili izlaz iz ovih poteškoća, tvorci *crnoga filma* perverzno inzistiraju na biranju svojih protagonista među pripadnicima najnižega sloja – sloja izopćenika i otuđenih, onih koji »su osuđeni od rođenja i prokleti za cijeli život... iz asocijalnih, mračnih, izopćenih i patoloških redova.« Promatranje društvenoga poretka isključivo iz ovoga kulta dovelo je do »invalidnoga filma pesimizma i defetizma, te pokušaja da se odbaci sve što je pozitivno.«

Konačno, Jovičić osuđuje crne filmove zbog njihovog nedostataka sposobnosti za komunikaciju s publikom. Tvrdi da su crni filmovi odigrali ulogu u otuđivanju domaće publike i djelomice su odgovorni za financijsku krizu jugoslavenske filmske industrije.¹¹⁷

U svojem zaključku, Jovičić izražava jednu ideju koja je dobila zamah tijekom sljedeće tri godine. Crni filmovi, kaže on, šire ideje defetizma i sumnje u utemeljene vrijednosti

a radeći to, umjetnici traže utočište u liberalnoj ideji da umjetnik može izražavati bilo što; međutim, u kontekstu crnoga vala smo loše upotrijebili ideju umjetničke slobode. Ako neki ljudi sebi dopuste slobodu koja se ne može uskladiti ni s kakvim smislenim konceptom društvene slobode, čak niti sa slobodom umjetničkog stvaranja – a da bi jednostavno negirali sve što postoji samo da bi istaknuli sami sebe – onda je posve prirodno da i same njihove ambicije trebaju biti zanijekane.¹¹⁸

Suočeni sa sve većim količinama kritike koja je dolazila iz same filmske zajednice, ali i izvan nje, vodeće su osobnosti novoga filmskog pokreta dodatno učvrstile svoje postavke potpune slobode umjetničkoga izraza i nadmoći »individualnog angažmana« nad različitim vrstama »društvenog angažmana«. Također su ponovno potvrdili da slobodan, kreativan individualni umjetnik ima odgovornost služenja društvu u ulozi kritičara svih postojećih okolnosti i nastanka suprotstavljanja dogmama i mitovima u svim njihovim oblicima. Te

meljna pozicija Živojina Pavlovića, Aleksandra Petrovića, Dušana Makavejeva i drugih bila je vrlo bliska filozofskom radikalizmu grupe *Praxis*; Predrag Vranicki je to izrazio ovako:

Čovjeka smatramo bićem prakse par excellence, bićem koje slobodno i svjesno preobražava svoj život... Čovjek postoji i razvija se preobražavanjem svoje prirodne i društvene stvarnosti i... na taj način preobražava i samoga sebe.¹¹⁹

Pojam »praksa« ili *praxis* u smislu koji se odnosi na područje estetike možda je zadobio svoju najradikalniju marksističku formulaciju u radu filozofa Dan-ka Grlića. On najprije definira ono što *praxis* nije:

Ljudska praksa suprotstavljena je svemu što je pasivno, puko meditatívno, nekreativno, svemu što je prilagodba svijetu i njegovim specifičnim društvenim uvjetima. ... Ona ne pokušava postići nikakav *krajnji* i konačan »rezultat«, nikakav sretan život u ovom ili bilo kojem drugom svijetu, u raju ili obećanoj zemlji.¹²⁰

Pokušavajući definirati što kreativna praksa *jest*, Grlić je tvrdio je ona »suprotstavljena svemu što je postojano, dogmatično, rigidno, statično, određeno jednom za svagda, fiksirano, standardno: svemu što je postalo ukopano u prošlost i što ostaje hipostazirano.«¹²¹

Na okruglom stolu na festivalu u Puli 1965. godine, Dušan Stojanović je izrazio ideje koje su vrlo bliske onima koje je formulirao Grlić. Tvrdio je da je kritični trenutak u sazrijevanju jugoslavenskoga filma vrijeme za »puni individualni angažman autora«. Suprotstavljao se svakom nametanju grupnih ili društvenih težnji kreativnoj aktivnosti, koliko god one mogle biti atraktivno dekorirane u revidiranim i osuvremenjenim verzijama dogme socijalističkoga realizma, koji paradira pod imenom filmova »društvenoga angažmana«. Bilo kakva norma te vrste, derivirana na temelju grupe (koliko god grupa bila slobodna od staroga dogmatizma socijalističkoga realizma) predstavlja prepreku individualnoj kreativnosti. Stojanović je utvrdio da istinski put prema »društveno angažiranom« filmu znači dopuštanje filmskim umjetnicima da se izražavaju na »slobodan, neovisan, osoban i, ako hoćete, anarhičan način«.¹²² Stojanović je također strahovao od toga da bi neke benignije i estetski fleksibilnije teorije »društveno angažiranih« filmova mogle poslužiti kao platforma za lansiranje poznatih napada kakvi su se događali proteklih godina; da bi mogle inicirati »masu klišeja, poplavu društvenopolitičkih vulgarizacija... te bi mogle filmskim umjetnicima nametnuti stegu ovakve ili onakve društvene nužnosti.« Podsjetio je svoje kolege na to kakva je ogromna šteta umjetnosti i cijeloj kulturi učinjena u prošlosti pod »fiktivnim sloganom 'pravovjernog' društvenog angažmana.«¹²³

U nevelikoj knjizi o filmskoj estetici *Davolji film*, objavljenoj 1970., Živojin Pavlović se također založio za potpunu slobodu umjetničkog izraza koja

se, u svojoj biti, svodila na nietzscheanski zagovor kreativne moći individualne ljudske negativnosti: radikalnoga osobnoga negativizma suprotstavljenog nasli-jedenim mitovima i dogmama, te onome što je Pavlović nazvao »društvenim mehanizmima« u svim njihovim postojećim oblicima.¹²⁴ Takva je pozicija do-vela Pavlovića u položaj optuženika za usvajanje elitističkog ili aristokratskog stava prema društvu i svakodnevnom ljudskom životu, te za propagiranje ne-gacije koja je sama sebi svrhom, tj. nihilizma. Budući da društvene i politic-ke institucije, po samoj svojoj prirodi, pokušavaju fiksirati, urediti, očuvati i rutinizirati određene ljudske odnose, te spriječiti razvoj nekih drugih, posta-tilo se pitanje: u ime kakve vizije, ili alternativne vizije, se poduzima totalna negacija kakvu Pavlović zagovara? Ovo je pitanje u oštrom napadu protiv *cr-noga filma*, objavljenom u utjecajnom filmskom časopisu *Filmska kultura*, postavio vodeći beogradski filmski kritičar Milutin Čolić, koji se prethodno dokazao kao poklonik tendencija *novoga filma*.¹²⁵ U razradjenjem obliku, isto je pitanje postavio filmski estetičar i kritičar Milan Ranković u svojoj knjizi *Društvena kritika u savremenom jugoslavenskom igranom filmu*, gdje je odba-cio Pavlovićevu formulaciju u korist umjerenije varijante »društveno angaži-rane« estetike.¹²⁶

Postalo je jasno da vodeće osobnosti pokreta *novoga filma* tonu u sve ve-ću izolaciju, ne samo u odnosu na »konzervativne« članove filmske zajednice, nego i u odnosu na umjerenije »srednjostrujaše« i nekadašnje simpatizere. Naj-veći dio kampanje protiv *crnoga filma* vodio se surovom igrom javnih polemika i ništa manje žestokim okršajima u zatvorenoj areni same filmske zajed-nice. Međutim, tek su ranih sedamdesetih, nakon hrvatske nacionalističko-separatističke krize, pritisci javnosti postali uistinu intenzivni, a nekolicina fil-mova i režisera, kako smo ranije istakli, podvrgnuti su izravnim i neizravnim oblicima zlostavljanja i birokratskih intervencija.

Rezultat svih tih pritisaka bio je posve očit na Festivalu jugoslavenskog igra-nog filma u Puli 1973. godine. Festivalom je dominirao dugo očekivani, skupo produciran, trosatni melodramatični film u boji o slavnoj partizanskoj bitki na Sutjesci, u kojoj je Richard Burton igrao glavnu ulogu – Maršala Tita. Jedini film koji je zadržao neku iskricu radikalizma *novoga filma* bio je film Krste Papica *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, utemeljen na kontroverznoj satiričkoj predstavi Ive Brešana.

Konačan trijumf protuofanzive usmjerene na *crni val* nije toliko pred-stavljao pobjedu neostaljinističkog recidivizma ili okorjelih rankovičevaca i partijskih aparatača koji su htjeli okrenuti sat unatrag i vratiti se u vrijeme *prije reforme*, koliko dio općenitoga pokreta ranih sedamdesetih čiji je cilj *bio ispravljanje kursa* »šezdesetih i zaustavljanje dotoka moći u republičke centre; taj je dotok moći u sebi skrivao ponovnu pojavu starih nacionalnih ri-

valstava i međuetničkih sukoba. Bio je to, osim toga, pokušaj da se igla kom-pasa jasnije okrene prema srednjoj poziciji, i to iz čistoga straha (koji se u to vrijeme iskazivao otvoreno) da društveni poredak izmiče kontroli.¹²⁷

Iako su pogubne negativne posljedice za osobni i profesionalni život vo-dećih jugoslavenskih filmskih umjetnika bile iekako stvarne,¹²⁸ protuofanzi-va na *crni film*, čak i u svojem najvišem naponu, nije bila toliko ekstremna poput kafkijanskih čisti darovitih članova češke filmske zajednice, koje su se zbivale tijekom razdoblja »normalizacije« Čehoslovačke između 1969. i 1973. godine.¹²⁹ Ona također nikada nije premašila razmjere i paranoični intenzitet vremena holivudskih »crnih lista« koje su se sastavljale u Sjedinjenim Dža-vama u eri makartizma.¹³⁰

Unatoč takvim kvalifikacijama, bolne bitke kasnih šezdesetih i ranih se-damdesetih ostavile su jugoslavensku filmsku industriju malodušnu, optereće-nu ozbiljnim ekonomskim poteškoćama i nasukanu na besplodnu obalu – bez kormila i bez kompasa. Šesto će poglavlje ocrtat put kojim je jugoslavenska filmska zajednica krenula da bi se prilagodila novim i složenim oblicima sa-moupravljajćkih mehanizama i odgovornosti, uspostavljenih nakon donoše-nja revidiranog Ustava iz 1974. godine i Zakona o udruženom radu iz 1976., te govoriti o njezinom napretku (koji je započeo u kasnim sedamdesetima) prema živahnijoj i zanimljivijoj kinematografiji. Slijedeća će dva poglavlja po-kušati omogućiti bolje razumijevanje tendencija *novoga filma*, u smislu u kojemu su one bile razrađene u samim filmovima.