



**BRČIĆ, TOMISLAV
'FENOMEN
I KULTURA
KINOKLUBOVA
ŠEZDESETIH GODINA
I UTJECAJ
NOVIH TENDENCIJA
NA FESTIVAL GEFF'**

UBU 27 Brčić

BRČIĆ, TOMISLAV 'FENOMEN I KULTURA KINOKLUBOVA ŠEZDESETIH GODINA I UTJECAJ NOVIH TENDENCIJA NA FESTIVAL GEFF'

USU 28
Brčić

'Eksperimentalna kinematografija je materijal koji primaš prije montaže. Filmska traka montirana na stolu za montažu. Eksperiment je završeni rad to jest rezultat toga je eksperimentalni film. Nisi mogao reći da primljeni materijal je loše snimljen. Jednostavno od materijala si morao napraviti montirane sekvence na najbolji mogući način.'

Petar Blagojević i dr. Mihajlo Ilić,
intervjuirani 27 srpnja 2005 u Beogradu.

Cilj moga istraživačkog rada je rasvjetljavanje fenomena koji se razvio šezdesetih godina, a to se odnosi na kulturu amaterskih kinoklubova, osnovanih kako bi se inventivna i pristupačna kinematografija približila širokoj publici. Istraživanje će se posebno baviti trima kinoklubovima, i to redom iz Zagreba, Beograda i Splita. U daljoj analizi na vidjelo će izići značaj eksperimentalnog festivala GEFF kao glavnog faktora u razradi ideja i rezultata koje su donijeli autori u svojim filmovima, te prepiska pet razgovora održanih između travnja i svibnja 1962, čiji je rezultat bila autohtona teorija o eksperimentalnom filmu. Prvi dio elaborata donosi kraću povijest amaterske kinematografije koja se razvila od 1940; približavajući trenutak osnutka prvog kinokluba u Zagrebu. Tad nastaju glavne značajke prvih amaterskih filmova i prve nagrade na domaćim i stranim festivalima. U produžetku uzet će se u obzir poslijeratno razdoblje, te osnutak kinoklubova u Beogradu i Splitu, te tehnička oprema za rad na filmovima. U ovom kontekstu neizbježan je i GEFF zbog doprinosa promociji eksperimenta u različitim umjetničkim poljima i značaja eksperimenta pomiješanog s utjecajem novih tendencija i poletnim entuzijazmom sudionika. Analizirat ćemo četrnaest kratkometražnih filmova nastalih u okrilju triju najznačajnijih klubova. Prvih dvanaest prikazano je u sklopu Londonskog programa 1998¹, a ostala dva dao je sudionik intervjuja, Petar Blagojević u Beogradu. Zajedno ovaj skup filmova daje reprezentativan izbor u amaterskoj i

1 1998 u Londonu, se održava Festival srednjeeuropske kinematografije. Program je kreiran od strane profesora Hrvoja Turkovića (intervjuiran 3. 10. 2005 u Zagrebu). On je podijelio program u dva dijela. Prvi dio sadrži amatersku eksperimentalnu kinematografiju i drugi početak video-umjetnosti u Hrvatskoj. Druge države učesnice bile su Čehoslovačka, Poljska, Slovenija, Mađarska, Austrija. Selekcioni program za mene je bio jako interesantan budući da je preferirani izbor prof. Turkovića o eksperimentalnoj kinematografiji u pedesetim i šezdesetim godinama mijesha autore koji su radili u tri kluba između Zagreba, Splita i Beograda. Prijelazi koji su označili zlatni period eksperimentalne kinematografije. Autori kao Ivan Martinac, Mihovil Pansini, Marko Babac, Dušan Makavejev, Tomislav Gotovac i drugi sa svojim pasioniranim pristupom i u isto vrijeme sentimentalnim su povezali polako jednu mrežu. Priča o kinoklubovima koja traje također i danas sa novim generacijama sineasta. Primio sam i imao na vidu istražiti druga dva filma tijekom dva dana intervjuiranja u Beogradu 26 i 27 srpnja 2005. Osobe intervjuirane su prof. Andrija Dimitrijević, Petar Blagojević i dr. Mihajlo Ilić. Razgovor je sadržavao velike priče i anegdote učesnika zlatnih godina. Najveći argument je bila eksperimentalna kinematografija (Op.a.)

eksperimentalnoj kinematografiji onog doba, a i danas bi trebali imati antologijski i neprocjenjiv povijesni značaj. Tu se ističe osam autora koji su bili među najaktivnijima sa svojim veličanstvenim idejama i rezultatima na polju sedme umjetnosti. Na kraju se razmatra zaključak o fenomenu kinoklubova koji je bio na vrhuncu u prvoj polovici šezdesetih godina, ali nikad valoriziran kao jak i vrijedan pokret unutar kulturnog i umjetničkog okvira tih godina. To znači da se cijeli pokret nije nikad institucionalizirao unutar povijesti.

Prvo razdoblje amaterske kinematografije u Hrvatskoj označava mali broj amaterskih sineasta. Prvi kratkometražni filmovi bili su obiteljski portreti djece i rodbine. A najvažniji autori su Maksimilijan Paspas i Oktavijan Miletić. Ti filmovi, uglavnom kratkometražni, različiti su dokumentarci s putovanja, snimke sokolskih sletova, obiteljski filmovi, pa zatim i filmovi kriminalnog i žanra komedije. Svi ti filmovi su napravljeni na 9,5 mm traci (što nas još jedanput potiče da izrazimo poštovanje samom izumu uske trake koja je pristupačnija cijenom, a time i distributivnija) crno bijeli, nijemi i s glazbenom pratnjom pogodnom za ritam filma. Značajniji obiteljski filmovi bi bili: Na plavom Jadranu (1932), Roditelji (1929), Autom kroz Dolomite (1930) svi od Maksimilijana Paspasa. Igrani filmovi: Šešir (1937), Faust (1935) obadva od Oktavijana Miletića. U Parizu 1933 film Oktavijana Miletića Skandal konzula Dorgena (1933) osvaja Drugu nagradu unutar kategorije filma sa scenarijem. Predsjednik stručnog suda bio je Louis Lumiere.

U trenutku ekspanzije kinematografske kulture na području Srbije, koji je određen tradicionalizmom i filozofijom 'palanke', stvorio je znatan šok kako kulturni, tako i civilni. Prvi sineasti dvadesetih godina prošlog stoljeća također su malobrojni, ali odani fenomenu koji je sudbinski određen za dalji napredak. Iz tog kruga proizlaze dvojica vodećih svjetskih stručnjaka za problematiku filma, Slavko Vorkapić i Vlada Petrić.

Drugo razdoblje počinje poslije II Svjetskog rata, osnutkom kinoklubova u Splitu i Beogradu, dok se u Kinoklubu Zagreb rađa revizionističko krilo mladih autora nošenih novim idejama. Značajniji filmovi: Osuđenik (1954) od Mihovila Pansinija i filmovi Tomislava Kobie Autoriteti i kičme (1959) i Štake i čežnja (1959). Kinoamaterizam se pobunjuje protiv dosadne svakodnevnice i siromaštva kreacije prenesene na polje kinematografije. Vladimir Petek počinje svoje radove intervencijom na vrpci s filmovima Pastelno mračno (1960) i Srna No. 1 (1962). Pozicija umjetnosti koja službeno nije bila podržavana, na prijelazu između pedesetih i šezdesetih godina, implicira djela koja su dostigla iznimne avangardne domete. Nove tendencije u umjetnosti su nadahnule članove kinoklubova. Sami sudionici filmskih večeri unutar kluba imali su veliko znanje o prvoj avangardi dvadesetih godina i verbalne dodire s novom američkom avangardom (Eduard de Larot, urednik Film Culture



Kinoklub Zagreb, Mihovil Pansini, *Scusa Signorina*, 1963.

s Jonasom Mekasom, dolazio je u Zagreb uvijek noseći kameru sa sobom, kako bi zabilježio sve neobično). Najveći utjecaj kod novih tendencija ostvaren je preko slikarstva, glazbe, kazališta i animacije. Težina cenzure ovisila je o procjeni komisije koja je predsjedala. Ponekad su djela bila zabranjivana i procesuirana zajedno s autorima. Poznat je slučaj filma *Libera* (1960) Marka Babca proizvedenog u Kinoklubu Beograd. Tema je nemogućnost umjetnika da se izrazi kad je u kreativnoj krizi. Cenzura je primijetila u ovom filmu lezbijске scene, ali to se odnosi samo na jednu konfuziju izazvanu eksperimentom autora sa sjenama (Marko Babac je stavio komad plastične vrećice ispred kamere da bi izrazio sjenke protagonistice na filmu). Omnibus film *Grad* (1963) Marka Babca, Vojislava Rakonjca i Živojina Pavlovića je podnio jako ekstremne kritičko-socijalne intervencije i tako je modificirao socijalni pristup u profesionalnoj kinematografiji šezdesetih godina. Film se smatra začetnikom 'crnog talasa' (crnog vala). Karakteristika režisera koja ih je spajala u crni val je socijalni i politički pristup. Oni su kritizirali i pričali o razlici u napretku zemlje, bili su poštteni. Autori nisu stavili na kušnju doktrinu socijalističkog komunizma nego su jednostavno tražili više socijalizma za obične građane. 1990, poslije dvadeset sedam godina, dolazi na reviziju odluka suca: film *Grad* je slobodan. Takve teškoće u razvoju kinoamaterizma tjera sineaste u Zagrebu, Beogradu i Splitu na kreiranje vlastitog prostora. Taj prostor, već u samoj potrazi i prvim razgovorima postaje značajan, 1963 osnutkom festivala eksperimentalne kinematografije GEFf u Zagrebu. Festival i njegovi sudionici se sukobljavaju s profesionalnom kinematografijom i njezinom konvencionalnošću. Autori su bili počašćeni entuzijazmom tražeći otkrića novih realnosti, pritom odbacujući klasične kinematografske kodove. Manifest 'Antifilm i mi' je kreirao originalni koncept prihvaćen i dovoljno intrigantan za diskusiju. Prva vizija antifilma stavlja na raspolaganje svoje karakteristike koje korenspondiraju sa značajkama novih tendencija u umjetnosti: – preciznost umjetničkog rada – ravnoteža ideja – čistoća impresije – pojednostavljenje djela do njegove srži – napuštanje tradicionalnih sredstava u realizaciji – kraj kinematografije kao izraza jednog posebnog karaktera – kraj kinematografije kao izraza kakve senzibilitnosti – čistoća vizualno-akustičnog fenomena – sloboda od filozofskog značenja, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog. 'Nama treba hrabrosti da prekinemo sa tradicijom, treba osloboditi imaginaciju i pokrenuti se prema novim putevima sedme umjetnosti.' (Cit. Knjiga GEFf)

REAKTIVIRANJE KINOKLUBA ZAGREB

Tijekom poslijeratnih godina Kinoklub se obnavlja uz pomoć Maksimilijana Pasphe i starih članova kluba. Oni nastavljaju raditi sa svojim tehničkim sredstvima i članarinama. Članovi još uvijek većinom dolaze iz krugova visoke srednje klase koji snimaju putopisne, dokumentarno-znanstvene i igrane filmove. Ali poslijeratne godine donose također i kritiku od dijela boljševika za cijelu teoriju i praksu modernih umjetnosti. U to vrijeme govor zabrinutog Milovana Đilasa, glavnog ideologa Komunističke partije Jugoslavije i jugoslovenske kinematografije: 'Prema modernoj buržoaskoj umjetnosti orgijaju svakojaki kubisti, nadrealisti, egzistencijalisti, 'umjetnici' i 'književnici' tipa Picassa i Sartrea... Moderna umjetnost nije samo znak 'ideološke krize' kapitalizma, već i njegov pokušaj 'razaranja ljudske svijesti.'² Sama kinematografija, uključujući i ostale umjetnosti, podložna je teškoj cenzuri. Kinematografija, u svim svojim manifestacijama, kako profesionalnim tako i amaterskim, prolazi svakojaku kontrolu. Završeni filmovi dolaze na pregled u SK – Savezna komisija za pregled filmova, koja sa svojim članovima odlučuje o sudbini kinematografije. Certifikati s pečatom komisije često su zabranjivali distribuciju, te bi na kraju filmski materijal završavao u tzv. bunkerima.

ODNOS KOMUNISTIČKOG SUSTAVA PREMA KINOKLUBOVIMA

U socijalističko-komunističkom sustavu buržoazija je bila neprijatelj naroda; niski dohodak u poslijeratnom razdoblju ima izravan utjecaj na gušenje srednje klase, zajedno s ostalim političkim sukobima. Samo je u malom postotku Titov odmak od Staljina 1948 donio neku vrstu liberalizacije društva na teritoriju Jugoslavije; dok je razlika između profesionalizma i amaterizma povećana zbog službene politike, koja je ubrzala kinematografsku industriju i sve njene dodane kanale, profesionalizirajući kinematografiju. U međuvremenu se počinje osjećati utjecaj ustaljivanja socijalističko-komunističkog sistema, zamjenjuje se sloj sudionika i stilski utjecaj kinoamaterizma. Kinoklub Zagreb se uključuje, zajedno s ostalim udrugama u Foto-savez Hrvatske koji se poslije udružuje s Narodnom tehnikom Hrvatske. Svrha tih asocijacija je maksimalna inkarnacija socijalizma, izražena u poznatom citatu Vladimira Lenjina: 'Za nas je kinematografija najvažnija od svih umjetnosti'. Na cijelom području bivše Jugoslavije, kinematografija drži glavnu ulogu u prosvjećivanju narodnog proletarijata. Kinoamaterizam u to vrijeme često prima državnu pomoć i financije, radeći sada na 8mm i

2 Cit. Milovan Đilas: 'Izvjestaj o agitaciono-propagandnom ratu' V Kongres Komunističke Partije 1948 Milošević, Šešić, Jovanović; Akademski Kinoklub-Akademski filmski centar 33 godine str. 6



Dušan Makavejev,
Spomenicima ne treba verovati, 1958.

16 mm vrpce. Kinoamateri sudjeluju u snimanjima filmova određenih za potrebe širokih narodnih masa, te na taj način rade konkurenciju profesionalnoj kinematografiji. Unatoč ideološkoj, političkoj i prosvjetiteljskoj snazi amaterizam se progresivno marginalizira zato jer se iznad svega izdižu veliki ratni filmovi s temom partizanskog pokreta i borbe protiv nacizma. Oдавce proizlazi najupečatljiviji ratni film *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića. Ratni film je također fenomen po imenima glumaca, kao Richard Burton, Yull Bryner, Hardy Krueger i od Talijana, svjetski priznati Franco Nero, a s tako uglednim glumcima produkcija je bila iznimno skupa. Očito se ne radi o jedinom primjeru profesionalne kinematografije tih godina koja dolazi na visoko pozicionirano mjesto u socijalističkom društvu u političkom smislu. Umjetnost je ovdje imala malo mjesta u monumentalnim i glomaznim izvedbama ideoloških postavki. Dolazak televizije ruši taj odnos premještajući moć na svoj mali medij, ali snažno eksplozivan i s manjim troškovima izvedbe.

MARGINALIZACIJA AMATERIZMA

Amaterizam je ostavljen sebi samom i vegetativnom preživljavanju, u odnosu na druge svakidašnje događaje, reducirajući se tako do specifičnih okvira svog djelovanja. Ali sve to donosi također i velike prednosti; upravo ta marginalizacija dopušta sudionicima da realiziraju svoje ideje i njihove teme do kraja. Sloboda pokreta i umjetnička hrabrost, bez državnog nadgledanja, zajedno su dali povod rođenju umjetničkih djela koja su ekstremno subverzivna, osobito za jedan komunistički režim. Unutar Kluba počinje raditi skupina ljudi bez političke paske i konvencija svakidašnjeg društva. Moderne tendencije u glazbi, kazalištu, sli-

karstvu puno utječu na nastajanje djela poetske avangarde. Djela koja nisu doticala široku masu proletarijata (tako barem na početku radovi nisu dignuli prašinu na cenzornim komisijama režima). Tu se kreira jedan mali slobodan prostor gdje djeluje krug umjetnika s rijetkim poklonicima. Pokret mladih se širi, dok se komunistički režim Jugoslavije postupno otvara prema vanjskim utjecajima, iznad svegazaraznoj popularnoj pop kulturi sa Zapada i Amerike. Rock kultura je među najjasnijim primjerima modela ponašanja mladih šezdesetih godina. Distribucija diskova nije postojala, a Radio Luxemburg je na početku jedino sredstvo za slušanje i praćenje utjecaja iz Europe.³

NOVI UTJECAJI I PROMJENE

Manifestacije novih tendencija donose nastajanje fenomena kao što su antiteatar, muzički hepeninzi na Biennalu u Zagrebu šezdesetih godina, izložbe umjetničkih događanja u Galeriji modernih umjetnosti, francuski filmovi 'nouvelle vague', filmovi talijanskog neorealizma. Na europskoj sceni rađaju se nova imena: Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer. Nam Jun Paik počinje eru video umjetnosti i instalacija. Amerikanci osnivaju 'New American Cinema' protiv svemoći mogulskog Hollywooda. Andy Warhol otvara 'The Factory' sa svojim suradnicima. Mijenja se percepcija režisera i autora, percepcije scenarija, eksperimentalne kinematografije, animacije ili video uradaka. Zagrebačka škola animiranog filma je na svom vrhuncu. Festival eksperimentalnog

³ Cfr. Saveski Zoran, *Kulturološki aspekti avangardne umjetnosti na primeru filma*, Beograd 2003 str. 72

KINOKLUB BEOGRAD PREDSTAVLJA SVOJE RADOVE

Članovi Kinokluba Beograd dali su ukus generacijama umjetnika sa svojim projekcijama filmova. U klubu se konfrontira tradicionalna klasika s novom mladenačkom senzibilnošću:

Vidjelo smo ruske revolucionarne filmove i zaljubili se u ruske režisere kao Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Aleksander Dovženko. Njihovi filmovi: Krstarica Potemkin, Majka, Čovjek sa kinokamerom, Zemlja otkrili su nama novi svijet kinematografije. Novi izričaj kinematografije pun metafora i simbola. Njemački ekspresionizam sa Kabinetom doktora Caligaria od Roberta Vienea upoznao nas je sa snovima nemirne savjesti. Filmovi Louisa Bugnuela Zlatno doba i Andaluzijski pas sa njihovim fantazmagoričnim realizmom donijeli

su pažnju studenata slikarstva. Francuski autori eksperimentalnog filma: Rene Clair sa Entracte i Jean Cocteau sa Krvi jednog pjesnika koji imaju vizualnu snagu prenošenja stvarnosti u fikciju.⁵

Autori Kinokluba Beograd hranili su se tim filmovima umjesto propagatorima socijalnog realizma. Amaterska kinematografija imala je svoje pristaše. Oni su svoje snove realizirali služeći se svom pristupačnom kinematografskom tehnikom. Kratkometražni filmovi Kinokluba Beograd koji su označili povijest eksperimentalne kinematografije su realizirani snovi. Dušan Makavejev je realizirao Pečat (1955). Priča o jednom dječaku koji ne može ući u školu jer nije pečačen kao drugi (Priča iz Makavejeva djetinjstva o dječaku baptističke religije koji

⁵ Babac Marko; Kinoklub Beograd, Jugoslovenska kinoteka, Beograd 2001 str. 26



Dušan Makavejev,
Antonijevo razbijeno ogledalo, 1957.



Arsenij Milošević i Branko Perak, *Orfej*, 1957.

nije mogao ući u školu jer nije kršten). Drugi njegovi filmovi Antonijevo razbijeno ogledalo (1957) i Spomenicima ne treba verovati (1958). Spomenicima ne treba verovati je priča o djevojci koja se zaljubljuje u spomenik. Film je odmah primijetila cenzura: 'Film je bio primećen od strane cenzure. Mi u to vreme smo bili sretni jer se netko zainteresirao za nas. Profesionalna kinematografija je bila još daleka perspektiva.'⁶ Poslije XII atomske bombe (1954) Zorana Fotića, Dušana Stefanovića i Vojislava Lukića. Ovaj film je smatran prvim eksperimentalnim filmom Kinokluba Beograd i sadrži neugodne scene posljedica apokalipse koju donosi atomska bomba. Rondo (1962) Ivana Martinca je film s glazbenim varijacijama. Osobe zatvorene između četiri zida su alijenizirane. Film je realiziran s minimalnim sredstvima ali je u isto vrijeme održao intezitet maksimalne komunikacije. Bela maramica (1955) Kokana Rakonjca je žanr komedije. Djevojka koja ulazi u autobus, praćena jednim čovjekom, ostavlja slučajno svoju bijelu maramicu. Maramica pada na noge čovjeku koji čita novine. On je iznenađen i zatvori šlic zajedno sa maramicom. Rakonjac je bio inspiriran jednostavnim pričama, to jest u žargonu to bi bio film-dosjetka (film koji ima kao podlogu šalu, humor, vic op.a.). Režiser s velikim talentom u vizualnoj tehnici i naraciji priče. Sam film je jedan od rijetkih koji ima sretnu atmosferu od početka do kraja. Gotovo svaki put je bio popraćen ovacijama gledatelja poslije projekcije⁷. Drugi eksperimentalni film obojen crnim humorom jest Volite se ljudi (1955) Dragoljuba Ivkova. Priča o dvoje udovaca koji se zaljubljuju ispred grobova njihovih bivših. Udovci zagrljeni padaju u otvorenu rupu gdje nalazimo drugi par ljubavnika. Film je inspiriran tradicijom filmova burlesque (komedija s crnim humorom) Charlesa Chaplina i Jacquesa Tati i izravno pod utjecajem filmova Normana McLaren. Film je tada bio nominiran za mnoge nagrade, ali naprimjer u Rapalu u Italiji je odbijen kao djelo koje ismijava križeve. Orfej (1957) Arsenija Miloševića i Branka Peraka je film koji je uzeo ideju od mita o Orfeju: čovjek živi kompletnim životom dok se bori za jedan cilj. Braća

6 Dragoljub Ivkov iz televizijskog programa 'Kinoklub Beograd', 1982, Televizija Beograd

7 Cit. Marko Babac, Kinoklub Beograd str. 56

(1959) od Marka Babca je bio cenzuriran (Cenzurirani s originalnim imenom Kain i Abel i oslobođeni 1964 s imenom Braća). Iskustvo koje autor drži korisnim, otkrivši da se samo s vlastitim kupljenim materijalom može realizirati željena ideja. Njegov slijedeći film Libera (1960) je improvizacija. Tema je nemogućnost umjetnika da se izrazi kad je u kreativnoj krizi. Cenzura je primijetila u ovom filmu lezbijske scene ali to se odnosi samo na jednu konfuziju izazvanu eksperimentom autora sa sjenama (Marko Babac je stavio komad plastične vrećice ispred kamere da bi izrazio sjenke protagonistice na filmu). Članovi kluba su iznjedrili jedan kult umjetničke kinematografije koji provocira državna tijela odgovorna za umjetničku cenzuru.

OSNUTAK AKADEMSKOG KLUBA I OPOZICIJA NASPRAM GEF-F-U

Akademski Kinoklub Beograd je osnovan 1958. Autori Marko Babac, Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac i Živojin Pavlović sudjeluju na početku i kao članovi ovog kluba. Najveća točka zajedničkog gledišta je opozicijsko stajalište prema GEF-F-u. Beogradska skupina kao specifična škola kinoamaterizma i eksperimentalnog filma bila je duboko zaljubljena u simboličku i ekspresivnu kinematografiju. Potraga za nadrealnim, čudnim i apсурdnim. GEF-F, po njima, nije sadržavao umjetnička djela koja kreiraju potragu na planu apsolutnog života niti eksperimenta na planu fenomenologije: 'Ovdje ne govorimo o umjetničkom stvaranju nego o eksperimentu. Eksperiment je jedan rukavac nepoznatog. Umjetničko djelo se smatra zatvorenim krugom, gotovom činjenicom, uokvirenim izborom autora.'⁸ Ideje festivala GEF-F nisu bile podržane u praksi tadašnje generacije. Film Ekstaza (1963) Adama Mitića i Petra Blagojevića je iznimna. Poetiku GEF-F-a kao subverzivne umjetnosti prihvatile su buduće generacija kinoklubaša u Beogradu. Kratkometražni filmovi Akademskog Kinokluba dijele se u dva koncepta. Prvi koncept je jednostavan: dokumentarni film. Autor Dragoslav Lazić je realizirao dva poznata dokumentarna filma Reportaža iz ženskog

8 Cit. Slobodan Novaković: Knjiga o GEF-F-u str. 157

OSNUTAK KINOKLUBA SPLIT

Kinoklub Split osnovan je 1952 i javno je priznat kao središte amaterske kinematografije u Dalmaciji. U pet desetljeća postojanja producirao je tristotriinaest kratkometražnih filmova, kojih na filmskoj vrpici dvjestosedamdesetšest i na video vrpici tridesetsedam. Kinoklub je poznat po različitoj tehnici na kojoj je materijal produciran i iznad svega po ustaljenoj tradiciji specifičnog prostora. Prostor koji funkcionira također i danas, ali s različitim svakidašnjim aspektima. Traka 8mm puno se upotrebljavala tijekom šezdesetih godina i na takvom tipu vrpce producirano je stotridestetdevet filmova, na traci super8 stosedam i na traci 16mm sve skupa trideset kratkometražnih filmova. Tijekom devedesetih godina Klub prelazi na video format, koj je na početku odbijan zato jer su članovi imali svijest tradicije starih formata. Tako dolazimo do petnaest radova na VHS, devet na SVHS i jedan na U-matic, ali progres tehnike na kraju donosi format miniDV s dvanaest radova. Bogatstvo tradicije Kinokluba Split usko je povezano s gradom u kojem se nalazi. Split je smješten na moru i pun je ljudi specifičnog humora i neodoljive gostoljubivosti. Tijekom pedeset godina postojanja Kinokluba Split izgradile su se četiri generacije amaterskih autora koji u kompleksu donose sedamdesetsedam imena članova Kluba. Veliki entuzijasti sudjeluju u diskusijama i festivalima amaterske kinematografije, svih ovih godina stavlajući Kinoklub Split na vrh po primljenim nagradama i kao produktivno poznat.

DOLAZAK IVANA MARTINCA U SPLIT

Prva generacija je realizirala dva dokumentarna filma Karneval podno Marjana (1955) i Čabar glava (1957), poslije čega se 1963 u Kinoklub definitivno vraća Ivan Martinac na povratku iz Beograda. Glavni autor i razlog buknanja druge generacije, Martinac već je realizirao jedan kratkometražni film sa članovima Kinokluba, a to se odnosi na jedinstveni film o Ivanu Meštroviću Meštrović – Egzaltacija materije (1960). Uglavnom prema Anti Verzottiju¹³ dolazak Martinca donosi jednu neprocjenjivu vrijednost za ostale članove među kojima se ističu Lordan Zafranović, Andrija Pivčević, Vjekoslav Nakić, Martin Crvelin.

*Čini mi se da smo onda u Kinoklubu Split imali sretan trenutak i niz divnih ljudi zainteresiranih da se prave autentični filmovi, filmovi mediteranskog pogleda na svijet.*¹⁴

Kratkometražni filmovi koji su obilježili povijest Kinokluba Split su oni druge generacije. Sirenske spirale Bolera Mauricea Ravella u Monologu o Splitu (1961) (Ploču Bolera je posudio Tomislav Gotovac Martinacu op. a. Kontrapunkt ili prilozi broja 1 Željka Radivoja). Astralni jecaji kantautorice Joan Baez u Sve ili ništa (1968) oba rada Ivana Martinca. Zvuk crkvenog zvona Sv. Duje. Divlji vjetar, udarci mora u zemlju brojni spektri mističnog nebeskog plavetnila koje zatvara konture grada. Grad voljen ljubomorno od svojih građana. Pečati autora poetskog pejzaža. Trenuci i fenomeni na križanju svitanja. Obala i spori pokreti u Koncertu (1965), Dnevniku (1964), i Nedjelji (1961) Lordana Zafranovića. Mediteranski prostor pun izgubljenih duša koje koračaju na suncu, u dvoje, sami ili u grupi. Usamljenik u I'm mad (1967). Vizualna fantazma koja se produžuje sa zvukom i bojom. Veseli ritam u Twist-twist (1962) i Flourescences (1967) Ante Verzottija i poetika ljubavnika u Kišno-novina subota (1966) Lordana Zafranovića. Dva autora koji su se poslije

upisali na slavnu prašku školu FAMU, pronoseći ime umjetničkog Splita po svijetu. Članovi Kinokluba imali su svoje neslužbeno mjesto za sastanke, bar Luxor (slično kao u Beogradu Grgeč i Zagrebu podrum Kinokluba Zagreb). Mjesto je postalo kulturno, poslije toliko godina, gdje su autori diskutirali o recentnoj kinematografiji.

*Ovaj sam film uistinu realizirao gotovo slučajno, (Egzaltacija materije op.a.) za inat nekim članovima Kinokluba Beograd koji su me jedne večeri zadirkivali da nisam tipičan Splitsanin, jer tipičan Splitsanin (govorili su) ne snima filmove. U Kinoklubu Split igraju karambol, jedu žuti sir iz velikih limenki UNRE i piju gusto crno vino... Rekao sam, te večeri, da će ih Splitsani (ako tako odlučim!) ubrzo prešćiti i svi su se grohotom smijali.*¹⁵

I bilo je tako. Ivan Martinac na svom povratku je održao obećanje i promaknuo Kinoklub Split na sam vrh kinoamaterizma. Imao je veliku povijesnu i umjetničku važnost za Hrvatsku i bivšu Jugoslaviju. Kinoklub pak donosi posebne karakteristike svog postojanja. Splitsani kažu često da je šezdesetih godina njihov voljeni grad imao dušu bilo koje metropole u svijetu. Članovi Kinokluba radili su polako i s puno pažnje za svoj životni prostor. Kultura kinematografije a okusom Mediterana.

GEFF

U Zagrebu se između 19 i 22 prosinca 1963 održao prvi festival GEFF-a, što je ujedno i prvi susret kinematografskih eksperimentatora. Organizator je bio Kinoklub Zagreb uz pomoć Saveza jugoslavenskih amaterskih kinoklubova. Kinoteka je predstavila tri večeri svjetskog eksperimentalnog filma, uključujući autore kao Norman McLaren, Slavko Vorkapić (s vizualnim interpretacijama Beethovenove muzike u filmovima Fingalova pećina (1940) i Šuma šumori (1941)), Maya Deren, Hans Richter, Louis Bugnuel, Germaine Dulac, Rene Clair, Aleksander Medvedkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov. Na samom festivalu sudjelovalo je trinaest organizacija kinoklubova i održane su devedesetčetiri projekcije. Četrdeset filmova je prošlo natjecateljsku selekciju dok su u salonu odbijenih i u informativnoj selekciji projicirana pedesetčetiri filma. Četrdesetčetiri autora predstavila su svoje eksperimentalne filmove, većina je bila iz Kinokluba Zagreb i Kinokluba Beograd. Članovi žirija bili su redom: Vatroslav Mimica, režiser; Vjenceslav Richter, arhitekt; Mladen Škiljan, kazališni režiser; Radoslav Putar, umjetnički kritičar; Mića Popović, slikar; Slobodan Novaković, novinar; Branko Tomulić, režiser; Branko Belan, pisac. Svaki član je nagradio filmove po vlastitom prijedlogu. Prijepodne jednog fauna (1963) Tomislava Gotovca je postigao najveći uspjeh zajedno s Vladimirom Petekom, koji je dobio priznanje za svoje odabrane filmove koji se smatraju arhetipom festivala. Drugi nagrađeni filmovi su: Doručak (1963) Srđan Karanović, Zid (1960) Kokan Rakonjac, Tragovi čovjeka (1961) Ivan Martinac, Antonijevo razbijeno ogledalo (1957) Dušan Makavejev, Twist-twist (1962) Ante Verzotti, Smrt (1962) Tomislav Gotovac, Kula (1963) Dragoljub Ivkov.

13 Intervju 25. 4. 2006. u Splitu

14 Cit. Lordan Zafranović, 'Vjesnik', Zagreb 19 8 1989: Ivan Martinac – 41 godina filmskog stvaralaštva 1960–2001. str. 84)

15 Cit. Ivan Martinac – 41 godina filmskog stvaralaštva 1960–2001. str. 55

HAWKSDirektor fotografije
Director of photography
VEDRAN ŠAMANOVIĆ**WILDER**Pomoćnik direktora fotografije
Assistant director of photography
RATKO SELIHAR**KUBELKA**Vozač automobila
Car driver
ALDO TONČIĆ**BRESSON**Tomislav Gotovac, *Glenn Miller*, 2000.**SINTEZA PRVOG RAZGOVORA**USU 40
Brčić

Prema razgovorima vođenim na GEFF-u za razvoj je potrebno: želja i motiv za oslobađanjem od sentimentalnosti prema klasičnim djelima nijeme kinematografije; kinoteka je potrebna za učenje povijesti filma a ne za izučavanje zanata. Mora se izbrisati vizija profesionalne i komercijalne kinematografije, zato jer su naše potrebe drukčije; nema sredstva s kojima bi bili konkurentni, a vrijednost profesionalne kinematografije nije u stanju biti primjer. Treba preispitati modernu kinematografiju, zato jer predstavlja nešto novo što se još nije ustalilo u povijesnim tokovima. Budući da već postoje sličnosti amaterske kinematografije s nijemim filmom treba tražiti dodirne točke amaterske kinematografije i moderne kinematografije potpomognute novim tendencijama. Moderna kinematografija ne može postati ono što za nas znači nijemi film. Najbolji podaci u razvoju kinematografije bit će određeni progresivnim razvojem drugih polja umjetnosti. (Poezija, roman, drama, muzika, slikarstvo). Jedna od bitnih sličnosti između nove kinematografije, novih smjerova u umjetnosti i amaterske kinematografije jest stvaranje osuđeno za jedan uski krug ljudi. Zapravo, dok se stvaraju umjetnička djela ne treba računati na publiku, nego s iskrenošću i bez prepreka završiti započeto, jer ono što danas ima jednog poklonika sutra može imati tisuću. O toj materiji ne znamo ništa i na to ne treba računati, na način našeg beskompromisnog kreiranja.

Nismo do sada imali hrabrosti da iskoristimo slobode koje nam daje amaterski film. Mi se još danas nalazimo na pozicijama da smatramo umjetničko djelo medijem, koje prenosi emocije s autora na gledaoce. Djelo je bolje što je iskrenije, i što je više autobiografsko. Mi snimamo takve filmove, a tu je i jedna od veza s novim filmom. Možemo reći da je karakteristika novog filma da govori u prvom licu. Život je samo sirovina od koje se može napraviti neko djelo. On sam za sebe ne predstavlja umjetnost, pa je obrada nužna. U tome se možemo formalno vrlo udaljiti, a da se život ne iznevjeri. Maksimalna redukcija u novim tendencijama umjetnosti još je uvijek u granicama umjetnosti, sve dok može djelovati na gledatelja rezonancijom.¹⁶

Pokret uzdizanja kinoamaterske kamere ne može se više obraćati suvremenom čovjeku. Osnova filma je u pokretu, pokret je trenutačan, ali film neće izgubiti pokret (Pokret kao vremenski faktor u filmu) čak ni kada je realiziran s potpuno mirnim kadrovima, bez pokreta kamere i bez pokreta unutar kadra. Moderna kinematografija je, na prvi pogled, bila pod utjecajem faktora bez važnosti (boja, novi format trake, koji se jako razvio u usporedbi s televizijom). Moderna kinematografija izbjegeva sentimentalnost, didaktičnost, deklamaciju, alegoriju i u formalističkom obliku tradicionalne teme. Film ne treba imati jasnu priču, naprotiv ne treba imati priču. Film mora, čisto i jednostavno,

cirkulirati između očiju i ušiju. Stare metode još su u upotrebi kao materijalizacija imaginarnog (vizualizacija), prezentacija događaja bez posljedica, aktualnost prošlosti i budućnosti (kompleksna kombinacija vremena). Moderna kinematografija mora se osloboditi racionalne metafore, zato jer je postala banalna i takva inače ne može dostići željeni efekt. Hermetizam i nehumanost umjetnosti su opravdani u modernoj kinematografiji ako su izrazi autorova stanja duha, njegove samoće i indiferentnosti ambijenta prema njemu, i tako izražavaju pobunu protiv samoće.

Pri snimanju korišten dodatni
stativ PAN - MUDRI koji je 1977.
konstruirao Slobodan Mudri

KUROSAWA

Producentica

Production manager

VERA ROBIĆ ŠKARICA

BRAĆA
VASILJEVI

Postprodukcija

Postproduction

STUDIO GUBEROVIĆ
ZAGREB

DREYER

Film je financiran sredstvima
MINISTARSTVA KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE

Sponsored by
MINISTRY OF CULTURE REPUBLIC OF CROATIA

During the shooting it has been
used PAN - MUDRI tripod
constructed by Slobodan Mudri in 1977

SINTEZA DRUGOG RAZGOVORA

U novoj kinematografiji su komprimirani osobni stilovi koji se nazivaju moderato i cantabile. Moderato znači smiren i označava redukciju. Osnove moderata su: redukcija priče i redukcija izražajnih sredstava u kinematografiji. Cantabile stavlja naglasak muzičke forme na formu filma, slijedeći višestruki utjecaj. Forma novog filma, kao glazbena forma, utječe izravno na gledatelja, upotrebljavajući istodobno jezik umjetnosti. Nova kinematografija, slično glazbenom leitmotivu, izražava pitoreskne zvukove i kombinacije, oboje povezano s idejama i osobama. Scene razvijajući temu, održavaju bitnu domenu i kreiraju unutarnji dinamizam. Nova kinematografija, stavljena nasuprot leitmotivu, dodaje se dramaturgiji, toliko da je obogati novim vrijednostima. Prema analogijama muzičkih formi, nova kinematografija postaje inovativna u tematskoj organizaciji i konstrukciji djela. Nova kinematografija uzela je od romana psihoanalize sve elemente pjevnosti u muzičkoj formi, ne nalazeći teškoće u prenošenju na film. Asinkroni jezik i buka su elementi novog filma i mogu biti upotrijebljeni i u produkciji amaterskog filma koji ima ograničene mogućnosti za reprodukciju zvuka. Redukcija akcije i pokreta su izražene u zrelosti i ozbiljnosti modernog čovjeka. Nove forme izviru od jedne nove vizije života, dakle treba naviknuti ljude na paralelan razvoj njihove senzibilitnosti u novoj kinematografiji. U načelu publika ne uspijeva prihvatiti modernu kinematografiju, iznad svega zato jer je njoj teško obuhvatiti istinu koju prikazuju, slika svijeta i slika nas samih je različita. Globalni pokreti skupljaju sve umjetnosti koje utječu jedna na drugu. Unutar pokreta, kinematografija se nalazi na zadnjem mjestu, zato jer je namijenjena širokoj publici i zato što filmski tehničari loše usmjeravaju pozornost na nove tendencije koje se razvijaju u drugim poljima umjetnosti. Karakteristika publike je usporila evoluciju kinematografije. Druge umjetnosti koje nisu bile povezane su i više slobodne u svom izražavanju. Nove tendencije u umjetnosti moraju biti asimilirane u novu kinematografiju, da bi dobila razvojnu priliku. Mi imamo mogućnost dati kinematografiji izraz naše svakodnevnice, samo kada budemo potpuno uključeni u svakidašnji život. Antifilm je gotovo sve ono što konvencionalni film nije bio dosad. Glavna vrijednost nove kinematografije je u njegovoj iskrenosti i analizi, u činjenici da prikazuje sliku pravog svijeta i naše civilizacije. Međutim pogled na svijet koji donosi nova umjetnost nije univerzalan, nije apsolutan i nije kompletan. Ako ovi filmovi budu u velikom broju, mi više nećemo osjećati dosadu. Nova kinematografija nije iskoristila dostupnu tematiku i od umjetnosti ne možemo očekivati bitan utjecaj, da bude sposobna potpuno se uključiti u život i utjecati na ljudsku plemenitost.

SINTEZA TREĆEG RAZGOVORA

Novom filmu korespondira u literaturi roman psihoanalize. Njegove zajedničke karakteristike su: autorski film (subjektivizacija, direktan i emotivan jezik, slobodno mišljenje), kombinacija vremena (u svijesti se miješa sadašnjost, prošlost i budućnost), redukcija priče, upotreba leitmotiva, tematska organizacija, glazbeni motivi u konstrukciji djela. Nova kinematografija je četrdeset godina u zaostatku za romanom. Profesionalni i konvencionalni film, dakle komercijalni, nalazi se u fazi realističnog romana. Ovaj tip filma je dobrodošao kod publike. Unatoč svojoj tehnici, film još nije našao sve moguće puteve da se potpuno izrazi. Glavni broj režisera izražava stvarnost označujući tu točku gledišta kao najvažniju za tijek radnje. Granice umjetnosti se uništavaju, između formi specifičnih koje su ih podijelile. Kinematografija je sebi napravila ulaz stvarajući otvor u rigidnoj podjeli umjetnosti i sada ne treba gubiti snagu i hrabrost nastaviti osvajanja.

*Svaka slika je iznad svega ravna površina pokrivena bojama, u redu i specifičnoj kompoziciji, poslije čega dolazi sama slika: Konjanik u borbi, gola žena ili neki detalj*¹⁷ (Maurice Denis 1890 Radaković Šešić; Pansini antifilm str. 40).

Film je, s tako postavljenom teorijom, iznad svega ekran pun različitih objekata koji se miču različitim brzinom kretanja, u crno bijeloj tehnici ili u boji i usko povezani s akustičnim fenomenima, poslije čega dolazi naracija u filmu. Novom filmu tako odgovara Malevičeva supremacija slikarstva. Njegove značajke su: oslobođenje od priče, tako ostaje čisti osjećaj, koji se transformira i iracionalnim metaforama, odmah. Supremacija čistog osjećaja, koja se održava izravnim jezikom za oči i za uši. Cilj djela je dostignut ako provocira jednu nadolazeću estetiku. Prezentacija objekta ne znači ništa u umjetnosti, u smislu da upotreba umjetničkog djela ne isključuje svoju umjetničku vrijednost. Danas, nova kinematografija, sa svojim karakteristikama, bliža je apstraktnoj kinematografiji nego konvencionalnoj. Nova kinematografija je na poziciji muzike, na poziciji supremacije, na poziciji psihoanalitičkog romana.

17 Maurice Denis 1890 Radaković Šešić; Pansini-antifilm str. 40

SINTEZA ČETVRTOG RAZGOVORA

Kinoamateri su pasionirani ljubitelji kinematografije. Strast im daje slobodu i usmjerava ih u avangardu i nekonformizam. Kinoamateri mogu praviti 'zabranjena' pitanja i raditi 'zabranjene' odgovore. Sloboda kruga je potrebna da na kraju održi specifičnu senzibilnost: senzibilnost za autentične probleme. Supremacija zapadnoeuropskog modela mišljenja postoji još povijesno i izdiže se iznad svih drugih kulturnih i civiliziranih modela:

*Današnji ljudi napuštaju prirodno naivnu svijest i nastoje ući u kritičku svijest, nastoje živjeti u stalnom intelektualno kritičkom stavu prema sebi, svijetu i drugima. To je bitno u čitavom razvoju zapadno-europskog duhovnog života. Sve je zagonetno oko nas. Treba samo netko da nas upozori na to, pa da doživimo ono što leži u dnu svakog filozofiranja, iskonsko čuđenje. Može se ići tako daleko da se razaraju znanstvenom analizom i sami oblici stvari koje vidimo oko sebe. Svijest se počela kritički odnositi prema sebi, pojavljuje se radikalna sumnja u prirodno-naivnu vjeru da se apsolutno podudara reagiranje našeg intelekta s objektivnom osebujućnošću spoznajnog objekta. Do Descartesa bilo je samo znanje, svijest, spoznaja, od tada se pojavljuje znanje o znanju, svijest o svijesti, spoznaja o spoznaji. To nije tako samo u filozofiji, nego i u umjetnosti. Iza koherentne slike svijeta, fantastičnog realizma klasičnog slikarstva, skriva se u dubini uvijek shema gledanja prirodno-naivne svijesti. Prirodno-naivna svijest ima čvrste doživljajne skele, sigurnu metafiziku, odlučni nastup, dogmatske stavove. Svega toga pak nema u današnjoj umjetnosti. U njoj je nešto nagrizeno sumnjom, agnosticizmom, relativizmom, nemir koji je na granici tragizma.*¹⁸

Elementi kao znanstveni eksperimenti, refleksivne analize koje sve više dominiraju u umjetnosti, uništavaju jasne granice između znanosti i umjetnosti. Osnovne karakteristike kompleksa duhovnog života i umjetničkog eksperimenta su: refleksivnost, radikalna refleksivnost koja od umjetnosti čini umjetnost umjetnosti (ispitivanje unutarnjih mogućnosti kretivnog fenomena u specifičnoj tehnici); analitika: snaga se iscrpljuje ispred jednog objekta, da bi ga se obuhvatilo i iskoristilo u svom vidljivom bogatstvu; dolazi do dizintegracije i dekompozicije; na tragu istine za objektom, umjetnost se ponaša kao mikrofizika koja napušta modele makroeksperimentalnog svijeta i povezuje sa svojim mikrošemama, do središta realnosti. Konkretnost – traganje za konkretnim (više čisto, više apstraktno = više realistično). Purifikacija. Svijet se organizira u jednu funkcionalnu univerzalnost i kompleksnost; organizacija, funkcionalnost, univerzalnost i kompleksnost prave pritisak svojim krugovima i revolucionaliziraju našu percepciju, i to ne posve bezbolno. Jedini problem ostaje kritička svijest koju čovjek može

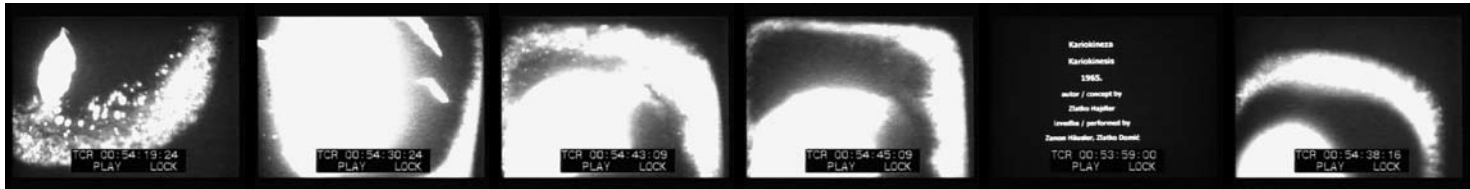
upotrijebiti: invencija njegove prave postojanosti počinjući, uvijek od samoga vrha, demistifikaciju svijeta u kojem živi. Umjetnost je danas više inkarnacija egzistencijalne ponude protiv kontradikcije nehumanih u svijetu u kojem živimo što je izraz cjelokupnog svijeta. Kritička svijest je isto duboka pobuna protiv čovjekove lažne sigurnosti. Saznanje i impresija što su rekle sve, te da ništa više zapravo ne postoji što može iznenaditi snagom jendog otkrića, da je sazrijevanje dosegulo vrhunac. Programirane granice u okviru kavog nastojanja su nepotrebni – iz mnogih primjera parazitizma – donijeli su ove uvjete koji negiraju vrijednost 'velikih' umjetnika ili drugih tendencija, donijeli su senzaciju praznine kao jedini osjećaj koji može nastati kao osjećaj igre. Igra mora biti apsolutno neopasna, očišćena od ikakva interesa, i taj je način najčišći od svih načina u ljudskoj egzistenciji. Danas se u znanostima i prirodnim spoznajama pokušava eksperimentirati s promjenama pravila. Kao i nova kinematografija, tako i antifilm krši pravila koja su se poštovala prije, tako da ih možemo smatrati eksperimentalnim filmovima. Heisenberg je govorio o interdeterminizmu u modernoj fizici. Presentacija događaja bez uzroka i nesmišljena montaža ili montaža utemeljena na principu igre. To su elementi nove kinematografije i antifilma koji predstavljaju prirodni tijek stvari. Refleksija objektivnog stanja u znanosti. Hume je stavio na sumnju ljudsku impresiju da se sve događa po posljedičnim vezama, i naglasio je da se ne može poznavati događaj samo ako ima posljedični čvor ili fenomeni dolaze bez pravila. Mi ne možemo nikad poznavati posljedičnu povezanost unutar objekata i stanja između njih. Problematika determinizma dolazi do znanstvenih iskustava u mikrofizici, gdje se postavlja pitanje utjecaja posljedica na posebna stanja u subatomske svijetu. Analogno, u klasičnoj psihologiji nije se postavljalo pitanje 'slobodne volje' kako se radi danas, otkad je otvoren posvijesni svijet gdje se zapravo događaju tajne naše 'slobode' u nepoznatim faktorima našeg ponašanja.

Odnos između gledatelja i umjetnosti je promijenjen. *Od onog trenutka kada umjetnost nije više hrana koja hrani većinu čovječanstva, umjetnik može eksperimentirati sa novim formama (...). Ja sam iznad svega čovjek koji se javno zabavlja, koji je shvatio sakidašnjicu.*¹⁹

Mi smo doneseni u smisao praznog u prazno, kao jedinog načina za izlaz, otkriva se smisao igre, dakle dovoljno je uživati u činu kreacije. Samo volja za dostizanjem vrha dovoljna je da se ispuni ljudsko srce. Sizifa treba predstaviti kao sretnu osobu (Mit o Sizifu). Nova kinematografija dobrim dijelom predstavlja pobunu protiv nove pozicije umjetnosti u društvu i antifilm je rezultat te nove pozicije.

18 Knjiga GEFF-a str:66

19 Pablo Picasso



Zlatko Haidler, *Kariokineza*, 1965.

SINTEZA PETOG RAZGOVORA

Kinematografija je jedno sredstvo za otkrivanje i izražavanje svijeta. Sistem koji je često kreiran od improvizacija i polovičnih abnormalnosti može pomoći u otkrivanju događaja. Tehnika filma mora biti upotrijebljena preko različitog faktora da bi na kraju dala novu percepciju gledišta. Treba uništiti lance kamere i ići prema naprijed a našom vizijom svijeta, treba otkriti svijet koji samo kamera ima moć vidjeti. Tako se može decifrirati novi svijet koji ne poznajemo. Veliki prostor istraživanja za antifilm je perspektiva koju čini gestalt psihologija²⁰. Autentičnost umjetničkog djela je teško definirati zato jer je teško odvojiti utjecaje, tj. izolirati efekt čistog kadra. Pažnja autora se poklapa s iskustvom vizualizacije u gledatelja. S praktičnog i filozofskog gledišta autor gubi važnost koju je imao prije. Spontana kinematografija je otkrila nove subjekte, gdje su ljudi mislili da je sve istrošeno i otkriva nove činjenice u našem životu. Sineasti su trebali prije razmotriti esencijalnost antifilma, i ovakvi prijepisi ne bi se trebali voditi danas. Žanrovski film napravio je od autora ono što ne mogu biti, kreirao je drukčiju apstrakciju, napravio je od scena samo jedan ragovorljiv dio, pokrio je njihovu istinu, njihov život, sposobnost da autentificiraju jezik ambijenta. Kinoamateri su prvo pokušali izraziti iskustvo, dok sada kinoamater uz pomoć antifilma pokušava istražiti neistraženo. Antifilm ima tu snagu da otkrije novi način u svijetu koji ga okružuje. Čovjek koji prvo sebe prikazuje, pričao je o novom iskustvu u novom saviježđu svijeta. U novoj organizaciji čovjek gubi svoju osobnost i tako gubi razloge za provođenje pritiska svojim djelima i pričanje o sebi samome. Autor nije više važan, njegovo djelo mora biti i za njega također jedno veliko otkriće. Autor akumulira prostor, subjekte uz pomoć čiste optike, čiste psihologije, pitoresknim kvalitetama; on se igra i radi vježbe prvog stupnja. Otkriće sličnog svijeta treba biti podjednaka, na istoj razini kao Muybridge kada je otkrio sve faze u galopu jednog konja. Antifilm se vraća na svoje povijesne početke i mi se također inspiriramo Paspinim djelima: uzeti svijet oko sebe. Za to se treba približiti materiji kao fenomenu, a ne kao konstrukciji napisanoj u scenariju. Antifilm destabilizira pravila. Pravila ne postoje, sve je izmišljeno.

ANTIFILM

'Antifilm' (Riječ je izmislio Tomislav Kobia) donosi ideje redukcije samog autora na svoje djelo. Govori se o višestrukim redukcijama: naracije, ekspresivnih sredstava u filmu, racionalne metafore, tradicionalne komunikacije s gledateljima i porukama koje proizvodi sam film kao medij koji odašilje. Tako teorija o antofilmu formira čisti vizual-

no-akustički fenomen, slobodan od filozofske točke gledišta, literarne, psihološke, moralne i simboličkog značenja. Redukcija intervencije autora u metodi fiksacije je postala točka gledišta antifilma, čija teorijska postavka korespondira sa strukturalnim filmom kategorija Paula Adams Sitneya²¹, američkog teoretičara koji upotrebljava četiri metode: fiksacija filmske kamere, efekat treperenja, retro-fotografija i beskonačna traka na filmu. Jedan drugi američki teoretičar Amos Vogel govori o filmu kao čistoj subverzivnoj umjetnosti, gdje Vogel negira sve postulate klasične teorije i uključuje također negaciju teorije avangardnog filma, i kontemplira o novim metodama: destrukcija prostora i vremena, naracije, priče; odbacivanje montaže, filmske kamere u pokretu. Na kraju dolazimo do minimalnog filma, to jest unutarnje eliminacije stvarnosti, iluzije, kadra, ekrana, umjetnika.²² Gledajući semiološki, antifilm, strukturalni film i subverzivni film odbacuju većinu kinematografskih i ekstrakinematografskih kodova osnovanih tijekom prošle kinematografske prakse, utemeljenih u kontekstu tradicionalnih umjetničkih kodova. Novi tipovi filmova razvijaju se u okviru iskustava u modernoj umjetnosti, kulturi masovnih medija, kontra-kulture mladih i estetike postmoderne, eliminirajući tako sve prošle koncepte kinematografskog znaka i koda. Kategorija eksperimenta izgubila je svoju klasičnu konotaciju, budući da nova umjetnička praksa ne upotrebljava metode koje su se upotrebljavale u vrijeme povijesnih avangardi. Antikonvencija je antifilm. Ljudi se trude imati najviši mogući kritički pristup u kinematografiji. Intelektualne snage se upotrebljavaju za rad izvan stabiliziranih šema. Tendencija antifilma je donijeti stvarnost pomoću filmskog medija. Povijest kinematografije govori o tretmanu realističnog povrata. To su bili švedski realizam, ruski realizam i talijanski neorealizam. Obuhvaćanje stvarnosti koja je praćena u antofilmu je bio povratak širokim korijenima. Ovo nije samo povratak stvarnosti subjekta, nego i povratak ekspresivnih sredstava. Povratak obuhvaća prirodu, tehnička sredstva, filmske kamere, projektora. Povratak gledatelju kao objektivu koji se mora istražiti. Kinematografija je usko povezana s teatrom. Teatar koji je u prošlim vremenima svojim metodama primijenjenim u inicijalnoj kinematografiji oslobodio kinematografiju. Sličan eksperiment dogodio se šezdesetih godina, kada eksperimentalna kinematografija traži svoj izvor podataka u aniteatru. Ova nova faza koja donosi veći nivo bila je oslobođena nekih konvencija i tradicija. Njezina izražajnost bila je progresivna u konkretnim djelima. Djela koja su proklamirala nova pravila u dramaturgiji. Redukcija izraza kinematografije, što donosi redukciju autora na njegovo djelo.

21 Sitney, Paul A.: *Visionary film: The american avant-garde 1943–1976*. Oxford U.P., New York 1978

22 Amos Vogel: *Film as subversive art*; Random House, New York 1974

GEFF je festival eksperimentalne kinematografije koji ulazi u treću kategoriju prema klasifikaciji UNICA-e, koja razlikuje film fikcije, dokumentarni film i žanrovski film. Prvo je bilo odlučeno da će se održati sastanci na kojima bi se projicirali filmovi i poslije organizirala diskusija. Članovi su na sastancima i pripremama produbljivali studiju koja se temelji na traženju eksperimentalne kinematografije i njezinim prijedlozima. Iz programa se može definirati i shvatiti koja su stajališta eksperimentalnog filma. Glavna tendencija GEFF-a je borba protiv konvencionalne kinematografije, ali iznad svega konvencionalnog metoda u amaterskoj kinematografiji (također izuzeti amatersku kinematografiju iz uskih okvira amaterizma). Kinematografija je jedna. Sudionici festivala traže da se razbije barijera između amaterske kinematografije i profesionalne kinematografije.

*Ideja je rođena iz čiste prakse. Mi nismo bili sposobni definirati amatersku kinematografiju. Osoba realizira film na amaterski način, ali je profesionalac po svojoj okupaciji. Amaterski film se može, sa druge strane, staviti u prodaju. Nije moguće spojiti profesionalnu i amatersku kinematografiju, dakle ne postoji razlog za podjelu kinematografije.*²³

GEFF je želio povezati sve ljudske aktivnosti, umjetnosti, znanost i tehniku. Festival kao ilustracija da ne postoje granice između umjetnosti i znanosti. 'Ja ne radim razliku između mojih filozofskih i literarnih radova.'²⁴ GEFF je želio da eksperimentalna kinematografija postane integralni dio života ne samo u teoriji nego da bi obuhvatio nedjeljivu povezanost cijelog svijeta. Petar Šegedin naglašava potrebu kooperacije između filozofije i literature kao drugi prije njega (naprimjer Lav Tolstoj i Jean Paul Sartre su stvorili svoj filozofski stav iz kapaciteta kreativnosti u literaturi). Filmovi, bilo profesionalni ili amaterski pozivani su na festival i članovi nisu radili razlike u klasifikaciji. Radovi su bili selekcionirani u dva dijela. Žiri je odlučio koji filmovi ulaze u konkurenciju za nagrade, a ostali su stavljani u program salona odbijenih djela, gdje su bili projicirani pred zaineresiranom publikom. Filmovi stavljani izvan konkurencije prikazani su u informativnoj sekciji. GEFF nije izmišljen slučajno zato jer su cijela polja umjetnosti upijala slične tendencije u šezdesetim godinama, što su na kraju donijele ideju o festivalu. Glavna istraživanja su napravljena kada u jedinstvenom polju ljudi počinju širiti nova iskustva iz drugih polja znanosti.

IZVORNOSTI FESTIVALA I NJEGOV RAZVOJ

GEFF je bio organiziran u Kinoklubu Zagreb. Osnovao ga je Mihovil Pansini. Cijela je ta ideja rezultat iskustava rađenih na manifestacijama novih tendencija u umjetnosti. Tijekom jednog desetljeća održala su se četiri festivala. 'Antifilm i nove tendencije u kinematografiji' 1963. GEFF je osnažio nastajanje eksperimenata od redukcije bijelog platna (K3 – Čisto nebo bez oblaka Mihovila Pansinija), do fiksacije realnosti (Prijevodne jednog fauna Tomislava Gotovca), crteža, grebanja, šivanja i bušenja filmske vrpce (Susret Vladimira Peteka), zapaljane vrpce (Kariokineza Zlatka Haidlera) do aleatorne registracije bez kontrole očiju (Scusa signorina Mihovila Pansinija). GEFF je tražio približavanje novog pristupa kinematografije u avangardi starih dijelova umjetnosti: roman toka svijesti, slikarska grupa Gorgona (Anti-umjetnički slikarski

pokret, koji je osnovao 1959 Josip Vaništa), nove tendencije (podsjećamo: Galerija suvremene umjetnosti i Biennale muzike s pratećim postavama izložbi). Nastojanje da se poveže eksperimentalna kinematografija s profesionalnom, znanost s umjetnošću. Integracija kinematografije u svakidašnji život. Smjer koji su kasnije preuzeli video umjetnost i era komputera.

*Vodili su ga: Mihovil Pansini, Zlatko Sudović, Dušan Makavejev, Dušan Stojanović; zajedno sa suradnicima: Hanibal Dundović, Kruno Haidler, Tomislav Kobla, Vladimir Petek, Nenad Puhovski, Milan Šamec i drugi. Stvorili su ga autori iz različitih područja zajedno s publikom (Svaka je priredba najavljivana riječima: Vi ste sudionik). Pozivane grupe stručnjaka bili su teoretičari kinematografije, slikarstva, muzike, modernog plesa, komunikacije, seksologije, filozofije, astrologije, matematike, teologije i sporta.*²⁵

Prvi GEFF se sukobljava s konvencionalnom kinematografijom stavljajući je u natjecateljski odnos s antifilmom i redukcijom kinematografskih izražajnih sredstava. Ali već drugo izdanje festivala 'Istraživanje kinematografije i istraživanje uz pomoć kinematografije' 1965 označilo je zasićenje istraživanja izražajnih sredstava u eksperimentalnoj kinematografiji i njihovih mogućnosti. Drugi GEFF je proširio eksperimente i istraživanja u mehaničkoj registraciji vidljivog svijeta. Fiksacija (Statični pogled) kao oponent pokretu. Estetski princip klasične kinematografije, filmske trake, filmske kamere, projektora. Potraga u analizama. Treći festival 'Kibernetika i estetika' održan 1967 proširuje eksperimente vođene za oslobođenje kinematografije prema duhovnim bogatstvima. Sinteza znanja, sposobnost ljudskog iskustva u cjelosti i stvaranje. Tema četvrtog festivala je bila 'Seksualnost kao novi put prema humanosti' 1970 gdje su prevladavali filmovi erotskog sadržaja, preko kojih se propitivao odnos ljudi prema seksu. Fenomen eksperimentalne kinematografije je tako bio premješten na jedan minoran plan u odnosu prema modernoj seksualnosti i seksualnoj revoluciji. Eksperimentalna kinematografija se upotrebljava, u ovom slučaju, kao izražajno sredstvo na polju seksualnosti, dok je problematika estetizma posve napuštena nasuprot moralnom i socijalnom kodeksu ponašanja. Manifestacije popraćene GEFF-om ovoga su puta bile zanimljivije od projekcija. Kinematografija se ne trudi biti konačan cilj te postaje samo jedan instrument za prezentaciju seksualnosti.

*Film je prestao biti 'krajnji cilj' i postao je samo povod. A ako ta ideja redukcije, kad je reč o elementima filmskog izražavanja bude i dalje evoluirala tako dosledno, GEFF će jednog dana, možda, postati – prvi filmski festival bez filmova!*²⁶

Program iz 1971 'Nepoznate energije i neidentificirani osjećaji' nije održan. Festivali su bili kontroverzni po svojim stajalištima. Njihove osnove bile su znatiželja i neprestano istraživanje, nemirnost. Pobuna protiv ustaljenih kinematografskih kodova i ljudske usamljenosti (Teme, točke gledišta i argumenti mnogih kratkometražnih eksperimentalnih filmova). Svetište slobode i autorova stvaranja. Nije bio samo festival, neog iznad svega stanje duha. GEFF je donio vitalnost u kulturni i umjetnički život šezdesetih godina i tako je imao priličan utjecaj na amatersku i eksperimentalnu kinematografiju.

23 Prvi dan GEFF-a 19.12.1963

24 J.P. Sartre

25 Cit. Mihovil Pansini, AAVV Pansini-antifilm str. 45

26 Cit. Slobodan Novaković, AAVV Pansini-antifilm str. 47



Ivan Martinac, *Armagedon ili kraj*, 1964., *Mrtvi dan* 1965., *Monolog o Splitu*, 1961.

AVANTIRA, MOJA GOSPOĐA (1960) KINOKLUB BEOGRAD

Kratkometražni film *Avantira, moja gospođa* je posljednji dio trilogije *Suncokreti* (1960). Autor Ivan Martinac je direktor, scenarist i montažer filma. Direktor fotografije je Predrag Popovi, a glazbu je skladala Mirjana Živković. Glumci su Vuksan Lukovac, Svetlana Isaković i Blagoje Topličić. Upotrijebljena filmska vrpca je 16 mm, crno bijela od sedam minuta i producirana u Kinoklubu Beograd. Cijela trilogija sadrži druga dva naslova *Preludij* (1960) i *Trakavicu* (1960) snimljene iste godine. *Suncokreti* danas izgledaju posebno zanimljivi na polju amaterske kinematografije s puno argumenata. Struktura je jako otvorena, apsolutna negacija literature, zato jer se unutar trilogije upotrebljavaju elementi tipično kinematografski, senzibilna montaža kako je objašnjava autor:

*Do Preludija sam, znači, stekao bogato gledalačko iskustvo. Popularna sintagma – razmišljanje o filmu – nije najprikladnija, jer se tu ne radi o razmišljanju nego o svakodnevnom osjećanju filma, o poniranju... Međutim, ono što sam rekao za za montažu *Sudbine*, ponovit ću i za *Suncokrete*. Ni meni nije posve jasno kako su nastali...²⁷*

Ime *Suncokreti* prema autoru je naslovljeno tako jer ljudi traže sunce kada je nebo sivo. *Avantira, moja gospođa* je snimljena na početku kolovoza 1960. Dio koj otvara film je intirgantant. Prvi kadar je naslov filma nakon čega dolazi, u drugom kadru, Blagoje Topličić koji sjedi i spava naslonjen ramenom na drugog muškarca. U trećem kadru u velikom planu izlazi slika (Velika slika 'Izlazak gusjenica' nadrealnog slikara Ljube Popovića). U četvrtom kadru, u srednjem planu, čovjek sa šeširo m sjedi i gleda u strop dok je čovjek naslonjen na njegovo rame. Na šeširu je napisano 'Ignis' (latinski 'Vatra'). Drugi ljudi spavaju, ali slučajno jedna žena se približava muškarcu i pripaljuje mu cigaretu koja je u

njegovoj ruci. Kadrovi nose jednu dramaturgiju osobnog stanja osoba uhvaćene unutar sekvenci. To se vidi u srednjoj sekvenci, kada muškarac i žena leže na travi ispruženi na jedan alijenizirani način, posebno gorak. U završnoj sekvenci, žena gura muškarca prema sebi, on se opire i polako se udaljava. Ovdje dolazi do inteligentne i obrazovane montaže Ivana Martinca, kada se iz rupe starog kamenog tornja vidi vlak kako prolazi u daljini. Taj vlak označava 'povezanu tenziju' (autorovo objašnjenje povezanosti) dvije osobe u konfliktu u prethodnim kadrovima, poslije čega slijede sekvence napuštene prirode. Na nesreću autora, trilogija je često zabranjivana na festivalima. Odgovorni u žirijama mislili su da je slika mladih previše pesimistična, stavljajući na stranu umjetničku vrijednost filma. Trenutak ljudske osamljenosti usmjeren u potrazi za pozitivnim smislom. Jedna generacija pod optužbom dekadentnog stanja kada traži ljubav i prijateljstvo. Zadovoljstvo autoru dolazi 2000 od gospodina Helmuta Krebsa koji je odgovoran u arhivu međunarodnog Festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu. On je želio kupiti *Avantira, moja gospođa* izvan trilogije. Film je izgubio zvuk i negativ i jedini je sačuvan od autorovih filmova snimljenih u Beogradu. (Druge kopije su proizvedene u Hrvatskom filmskom savezu.)

Vlado Kristl, *Don Kihot*, 1961.

DON KIHOT (1961) ZAGREB FILM

Jedini film proizveden u Školi animiranog filma Zagreb i stavljen u Londonski program. Don Kihota je režirao i napisao Vlado Kristl koji je napravio scenografiju i bio glavni crtač ovog animiranog filma. Animatori su Mirko Fodor i Ante Zaninović dok su specijalne efekte sa sintetičkim zvukom radili Branimir Sakač i Milko Kelemen. Film traje jedanaest minuta na traci 35mm u boji, bez dijaloga. Poznati konjanik bori se protiv policajaca, sukobljava sa cijelim strojem i pobjeđuje, dok je preživio jedan veliki sukob protiv svog starog neprijatelja, vjetro-njače. Tema animiranog filma potječe od slavnog romana Miguela de Cervantesa. Ali u crtanom filmu priča postaje apstraktna s eksplicitnim fotografijama i mehaničkim crtežima popraćenima sintetičkom glazbom, bukom kao zvukovi alarma ili strojeva. Impresivan film s temom usamljene borbe protiv sistema, što može biti točka gledišta autorove realnosti. Ovi mehanički crteži su pečat Vlade Kristla, velikog umjetnika koji, poslije sukoba s nadređenima, bježi u Njemačku. Autor je Don Kihotom utjecao puno na druge članove Škole animacije: naveo ih je da rade druge eksperimente i apstrakcije na polju animacije. Film na neki način, ostaje primjer avangarde i u povijesnim okvirima, zato

jer ni autor ni djelo nisu bili priznati u trenutku realizacije. 'Grafičko i apstraktno djelo koje izlazi iz svih dotadašnjih postojećih konvencija'.²⁸ Animirani film je pobijedio i dobio prvu nagradu na Festivalu u Oberhausenu, ali nije stavljen u domaću distribuciju. Autor je komentirao svoje djelo kao prvo gdje je mogao raditi slobodno, budući da nije bilo lako prilagoditi se velikoj uglednoj Školi animacije i njezinim strogim školskim zakonima.

TWIST-TWIST (1962) KINOKLUB SPLIT

Kratkometražni eksperimentalni film *Twist-twist* je režirao, napisao, snimio i montirao Ante Verzottija en u Kinoklubu Split. Film traje dvije minute i dvadeset sekundi sa dvadesetčetiri slike u sekundi. Upotrijebljena vrpca je crno-bijela, normal 8 mm. Zvuk je jedan stari snimak popularnog plesa twista koji se puno slušao šezdesetih godina, snimljen na magnetofonu. Kadrovi su projicirani na površini mora tako da se vide objekti reflektirani na površini. Sekvence su snimljene u jednoj luci jako blizu mora i tako su pojave vidljive na površini. Filmska kamera je protresena u više smjerova, jedna karakteristika autora slična postupku u njegovu drugom poznatom filmu *Flourescence*, dok je zvuk popraćen twistom. Crta, u nekim sekvencama crte (Jarboli od brodova) koje prelaze ekran u različitim smjerovima, imaju ulogu držanja ritma muzike. Cijeli kratkometražni film je jako živahan, kada sjedite dobije volju zaplesati. Tipično za razdoblje amaterske kinematografije, film je bez dijaloga, s brzim pokretima i snimke snimljene na nekonvencionalnim mjestima.

SCUSA SIGNORINA (1963) KINOKLUB ZAGREB

Kratkometražni eksperimentalni film *Scusa signorina* režirao je Mihovil Pansini, na traci 16 mm, crno-bijeloj, bez dijaloga. Film traje pet minuta što sve zajedno daje šezdesetosam metara upotrijebljene filmske vrpce.

*Pansini je na neki način kapitulirao, napustio je onaj svoj vrlo duboki pristup životu koji je imao u svojim prvim filmovima i odjedanput se reducirao, užasno se reducirao samo na fenomen filma, samo na fenomen slike, samo na ono što radi kamera. On je smatrao da film stoji i bez autora i da kamera može sama da snima filmove...*²⁹

Zapravo, *Scusa signorina* označava Pansinijev prijelaz iz klasične amaterske kinematografije u kinematografiju redukcije kodova i znakovna. Napušta ekspresionističku kinematografiju koju je imao do filma *Brodovi ne pristaju* (1955) posvećenom Franzu Kafki. Film je sniman kamerom stavljenom na leđa autora ili ispod savijene autorove ruke.

*Filmska kamera je stavljena u funkciju. Ja idem na Zrinjevac i na klupu ću staviti kameru prema zapadu, tako ćemo vidjeti što će kamera snimiti bez našeg znanja. Koliko smo mi inteligentni a koliko filmska kamera? Ja nisam gledao mjesta snimanja, dok sam stavljao kameru na leđa ili ispod ruke.*³⁰

Sekvence sadrže različite pokrete ljudi i vozila na ulicama koji se nalaze unutar kadrova. Glazba, snimljena preko magnetofona, sadrži zvukove hodanja i zvukove tramvaja kada ulazi u zavoj. Film je na vrhu eksperimenta, prilično spontan i tako pravi iznenađenja. Njegova ekskluzivnost je jaka pri promjeni konvencionalnih razmišljanja u kinematografiji. Filmska kamera je subjektivna, oslobođena naše kontrole, nalazi nevjerojatne kadrove s veličanstvenom kompozicijom. Film kreira jednu drugačiju realnost, u drugoj orbiti. Djelo na koje je izvršena redukcija autora ili je redukcija minimalna.

K3-ČISTO NEBO BEZ OBLAKA (1963) KINOKLUB ZAGREB

Kratkometražni eksperimentalni film *K3-Čisto nebo bez oblaka* proizveden je u Kinoklubu Zagreb, a režirao ga je Mihovil Pansini, na traci u boji 16 mm i dužinom od četrdeset metara. Cijeli film traje tri minute bez dijaloga i muzike. *K3-Čisto nebo bez oblaka* je vjerojatno najeksperimentalniji od svih filmova prezentiranih na GEFF-u. Prazan ekran projicira svjetla u različitim bojama snimljenih filmskom kamerom. Ideja je došla od Pansinija, kada je vidio jedan znanstveni film koji je na početku imao puno kadrova s bijelim ekranom preko kojega su prelazile točke (takozvani blank na početku filma). Platno je prazno i boje se mijenjaju, što ovisi o upotrijebljenom filtru. Čisti koncept antifilma, koji negira kinematografske kodove, dolazi u kadru, odakle proizlaze ove teme: vrijeme, kinetički kadrovi, strukturalna percepcija, igra u istraživanju, napuštanje granica između znanosti i umjetnosti. Istraživanje medija bez upotrebe filmskog jezika.

*To je moja glavna veza sa GEFF-om. K3-Čisto nebo bez oblaka pokazuje kako film očišćen, reduciran, obezfilmljen ostaje neuništiv, kako bez svih elemenata 'filmskog jezika' ne gubi svoja magično-emocionalno-estetska svojstva. Mi krivim posrednicima dajemo značenje 'umjetničkog'. Nikad nećemo znati zašto je jedan film dobar, a drugi loš.*³¹

Kada gledamo film, mi se odmaramo. Platno projicira filmsku traku bez pokreta ili su pokreti reducirani. Zvuk je stavljen na način da ne prikazuje muzičku liniju. Ne događa se ništa i ovo drži veliki osjećaj iščekivanja. U spektru autora je radost da se neće ništa dogoditi. U profesionalnom filmu može se upotrijebiti kinematografski jezik na najjednostavniji način, što na kraju neće postati umjetnost. U filmu *K3-Čisto nebo bez oblaka* ide se na redukciju izražajnih kinematografskih sredstava koji na kraju kompletno odbačeni, mogu postati umjetnost.

PRIJEPodne JEDNOG FAUNA (1963) KINOKLUB ZAGREB

Dokumentarni eksperimentalni film *Prijepodne jednog fauna* je režiran, napisan, montiran i producirano u Kinoklubu Zagreb, a sve je obavio Tomislav Gotovac. Filmska traka je 16 mm, crno-bijela, osamdesetpet metara duga s trajanjem od devet minuta. Direktor fotografije je Vladimir Petek zajedno s Tomislavom Gotovcem. Zvuk je odvojen od filma i snimljen na magnetofonsku vrpcu. Film *Prijepodne jednog fauna* je složen od tri sekvence snimljene sa jednom fiksnom filmskom kamerom. Prva sekvenca prikazuje terasu jedne bolnice gdje izlaze bolesni da se ispruže i udahnu malo zraka na jutarnjem suncu. Kamera je statična s teleobjektivom. Zvučna podloga je jedan dio filma *Jean-Luc Godarda Vivre sa vie* (1962). Smirenost jednog popodneva ispod brijegova Zagreba ovdje je ekspozicionirana savršeno. Pacijenti konačno izlaze iz mraka na sunce, a glazba ih prati uz lijepi dan. Druga sekvenca prikazuje uništeni zid gdje filmska kamera, uvijek statična, radi zoom prema naprijed. Objektiv je normalan koji se tijekom zumiranja transformira u teleobjektiv. Sekvenca je uvijek jedinstvena, također i kadar, ali zvuk je ovdje tišina. Treća sekvenca prikazuje jedno raskrižje s pješacima, vozilima i crkvom. Jedno vozilo, parkirano ispod drveća, skoro je uvijek u središtu kadra. Zvučna podloga je iz filma *The time machine* (1960) Georga Pala koji pruža osjećaj strave, straha i nemirnosti. Kadar je i ovdje jedinstven, a kamera radi puno zoomova naprijed i nazad, ali bez vremenskog plana. Zvuk alarma provocira strah od atomske bombe, koja je u šezdesetim godinama postojala kao posljedica uzroka hladnog rata. Tri sekvence su podijeljene, prve dvije smirene označuju jedan

29 Cit. Dušan Makavejev. AAVV Pansini-antifilm str. 41

30 Cit. Mihovil Pansini, Redukcija intervencije autora, Knjiga GEFF str. 127

31 Cit. Mihovil Pansini. AAVV Pansini-antifilm str. 44

Tomislav Gotovac, *Prijepodne jednog fauna*, 1963.

normalan svakidašnji život. Druga je povezani prijelaz iz ljepote dana u strah od masovnog uništenja.

*Struktura Fauna bila je programatska. Bio je kao manifest od Jonasa Mekasa o undergroundu, kao manifest Dade... napraviti nešto što će biti zastava.*³²

Gotovčev film je programiran unaprijed. Plan se vidi u redukciji i poslije u repetitiji ili produžetku sadržaja. Tri sekvence imaju poziciju fiksne kamere i svaka sekvenca jedan kadar. Prvi kadar ne čini zoomove, dok druge dvije imaju te karakteristike. Repetitije sadržaja ili produženje kadra služe baš u činu primjećivanja tog planiranja koncepta stavljenog od strane autora. Tema postaje metodološka struktura. Tomislav Gotovac daje svoj doprinos na jednu posebnu adresu eksperimentalne kinematografije. Strukturalnu kinematografiju osnovao je Paul Adams Sitney. Preteča strukturalnog filma bio je Vita futurista (1916) Antonia Ginne, eklektično djelo futurizma tih godina u Italiji (film je snimljen u Firenzi modernom Pathe kamerom velikog formata, a smišljen u društvu tadašnjih slikara i književnika u hotelu Baglioni).

SUSRET (1963) KINOKLUB ZAGREB

Susret je kratkometražni eksperimentalni film Vladimira Peteka. Upotrijebljena traka je 35mm, crno-bijela, traje pet minuta i jedanaest sekundi. Na različitim mjestima je perforirana i iscrtkane površine. Film je proizveden u Kinoklubu Zagreb; bez dijaloga sa sintetičkim zvukom. Glumica je Ksenija Filipović-Bekić. Film je studija jednog portreta, jednog pokreta. Djevojka, snimljena u kadrovima, ne zna što radi, ponekad govori ali na kraju izgleda zbunjena. Autor fiksira željeni objekt i krađe prizor od prirode. Povezanost je spojena s autorom i objektom na filmskoj vrpici. Njihov odnos je jako afektivan. Petek tretira djevojku s puno pažnje, ljubavi i simpatije, stavlja je u neku vrstu kaveza i isključuje iz realnog svijeta. Djevojka je njegova i on čini s njom ono što priželjkuje. Karakter žene u filmu je manipuliran i ona to zna. Pozitiv i negativ se mijenjaju s ritmom sintetičke muzike. Dijabolični osjećaj dolazi od zidova i od glumičinih kostima obojanih rukom.

*Realizirao sam susret na 35mm formatu i tako sam proširio mogućnost intervencije na vrpce. Film postaje pod navodnicima 'kolaž', gdje sam crtao rukom na filmsku traku ili bojava karaktere koji su već unutar kadra.*³³

32 Turković Hrvoje, Tomislav Gotovac i njegov filmski rad – temeljna dokumentacija str. 2
33 Cit. Vladimir Petek, *Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim* str. 33

Ideja filma se stvara u viziji različitih karaktera koji se projiciraju u središtu glavnog karaktera, svaki u svom formatu, u svojoj frekvenciji i povezani u kadrovima filmske trake od 35mm. Specifični pokreti razvoja Susreta provociraju našu imaginaciju i stvaraju novu nepoznatu jezgru. 'Susret je najsublimniji eksperimentalni jugoslavenski film'³⁴. Jedna monogamna intimna drama koju je Petek odlučio podijeliti s nama. Mi mu zahvaljujemo s porukom autora koji poručuje: OVO JE SAMO FILMSKA TRAKA GDJE JA INTERVENIRAM NA VRPCU. Svaki crtež ili potez kistom znači ekspresivnu okupaciju. Anihilacija dolazi kada filmska traka prelazi preko filmske trake različitog formata, pritom realnost izlazi van filma. Jedna druga inovacija gdje su upotrijebljeni svi formati klasične kinematografije.

TERMITI (1963) KINOKLUB ZAGREB

Termiti su eksperimentalni film, koji je režirao Milan Šamec u Kinoklubu Zagreb. Upotrijebljena traka je 16mm, crno-bijela, dužine trideset metara i trajanja tri minute. Film je sam između najintrigantijih projiciranih na GEFF-u 1963. Eksperiment koji sadrži sve postulate eksperimentalnog festivala: REDUKCIJA AUTORA, POJEDNOSTAVLJENE AUTOROVOG DJELA, ČISTOĆA IMPRESIJE, NAPUŠTANJE TRADICIONALNIH IZRAŽAJNIH SREDSTAVA. U filmu se ne događa ništa osim što se filmska vrpca perforira i buši na različitim mjestima. Traka stavljena na normalnu brzinu projektora i sintetička muzika, daju impresiju stvarnih termita koji gmižu i hodaju gore dole. Znanstvena kinematografija je također uključena sa stranim pokretima nepoznatih objekata popraćenih zvučnom podlogom. Filmska kamera ne postoji. Autor i njegov motiv su prenešeni u tehnički element, to jest projektor i ekran. Milan Šamec je bio dio konzervativnog dijela Kinokluba Zagreb. Dijela koji nije prihvaćao manifest i tezu antifilma. Termiti su napravljani iz motiva potvrde da svatko može kreirati eksperimentalni film. Filmska traka je razvijena na nejednak način, a zvučna podloga je zvuk udaraca u radijatore u sobi. Autor je uzeo ideju s muzičkog bijenala. Demonstracija je trebala biti smiješna, ali najironičnije, rezultat je bio tako snažan i jak u vizualnom i zvučnom polju. Film je uzeo nagradu na prvom GEFF-u, i bio je dokaz da također parodija neke ideje može biti oslobođenje (Način na koji se može otvoriti prostor osjećajnosti).

34 Cit. Đorđe Janjatović, *Knjiga GEFF* str. 196



Tomislav Gotovac,
Kružnica, 1964.

KRUŽNICA (1964) AKADEMSKI KINOKLUB BEOGRAD

Kratki eksperimentalni film *Kružnica* režirao je Tomislav Gotovac. Upotrijebljena traka je 16 mm, crno-bijela, koja traje dvanaest minuta. Zvuk je snimljen na magnetofon i sadrži staru pjesmu kantautora Count Bassie ('Sent for you yesterday and here you come today' 1939) koja se neprestano ponavlja. Direktor fotografije je Petar Blagojević a producent Akademski kinoklub Beograd. Film je posvećen Sergeju Jutkeviću i njegovim filmovima. Kadar koji se također ponavlja je fragment slike koja prikazuje голу ženu (Winn Bullock – Gola žena u napuštenoj kući).

*Da bi se shvatilo Tomislava Gotovca treba poznavati povijest umjetnosti. Gotovac je uvijek, poznavajući povijest, snimao svoje konceptualne filmove posvećene njegovom omiljenom umjetniku.*³⁵

Film *Kružnica* je treći dio slavne Gotovčeve triologije koja sadrži druga dva naslova *Pravac* i *Plavi jahač*, oba iz 1964 (*Pravac* – tračnice tramvaja snimljene iz tramvaja u pokretu a jednim planom i fiksnim kutom snimanja. Sve je akcentirano na jedinstveni pokret, od konstanti pravca tračnica do koordinata prozorčića tramvaja kao kuta gledanja.

Plavi jahač je snimljen filmskom kamerom stavljenom na rame. Vidimo unutrašnjost gostionica i osobe koje ih posjećuju, kontrast između kavana i narodnih gostionica. S country glazbom kao zvučnom podlogom i fragmentima dijaloga western filmova spuštamo se iz te realne vizije da bi ušli u drugu dimenziju). Djelo je snimljeno kamerom koja je snimala pokrete svijeta u svojem kružnom toku. Čovjek s kamerom u ruci stalno je kružio oko sebe, radeći krug od tristošezdeset stupnjeva, na vrhu jedne zgrade (Palača Albanija tzv. najveća zgrada na svijetu po građanima Beograda). Filmska kamera ide uvijek u jednom smjeru. Snimke su snimljene na spiralni način: počinju od ljudi u pokretu na beogradskim ulicama, pa se polako kamera penje kružno do neba. U prvoj sekvenci se vidi terasa sa ekipom, koja na užetu drži snimatelja, poslije se vide ulice i panoramska slika grada, daleka rijeka. Sekvence snimljene panoramski se polako dižu prema vrhovima nebodera i horizontu. Zadnji kadar završava snimkom golog neba. Film ima podnaslove koje stavljaju riječi u krug: POLAKO U KRUGU, PREKO, MOŽE, NIJE DALEKO, BLIZU KRUGA, IZVAN KRUGA, UNUTAR KRUGA, NASUPROT, KRUG. Naslovi označuju podjelu na sekvence. Poslije svakog naslova

³⁵ Petar Blagojević, intervjuiran 26. srpnja 2005 u Beogradu

smo bliže ili dalje centru kružnice što ovisi o tipu naslova. Kadrovi traju koliko odluči filmska kamera, to jest dužina filmske vrpce. Cijela trilogija je snimana na ovaj način. Način koji još više približuje strukturalnoj kinematografiji. Kružnica je fiksirani krug koji projicira živu materiju koja stoji oko nje. Ponekad smo unutar tog kruga, ponekad u krugu a ponekad izvan. Metoda fiksacije praktički ne postoji, budući da je filmska kamera uvijek u pokretu. Film je uživanje u kružnom putovanju sa zvučnom podlogom. Grad uzet u svoj krug koji završava u nebu. Stupnjevani prolazi od zemlje prema vječitom nebu, postojanju. Prolazi života koji se nastavlja. Gotovčevi filmovi su planirani i Kružnica nije iznimka. Njezin plan se vidi s naslovima, usko povezanim s temom. Ideja da sve stoji unutar svijeta. Beskonačni život u krugu.

KARIOKINESIS (1965) KINOKLUB ZAGREB

Kratkometražni eksperimentalni film Kariokinesis snimio je Zlatko Haidler. Upotrebljena vrpca je 16 mm, u boji, bez zvuka s trajanjem od tri minute. Na filmu je obavljena rekonstrukcija 1988. Napravili su to operateri prve projekcije, zajedno s autorom. Originalni film je projekcija spaljivanja trake ispod svjetiljke projektora. Prikaz je prezentiran na GEF-u 1965. Prikazani koncept je dobio prvu nagradu kao najbolji primjer antifilma na festivalu. Sekvence su podijeljene u šest kadrova, gdje svaki kadar prikazuje polako spaljivanje filmske vrpce ispod projektora. Efekt na traci označuje igru i fiksaciju autora. Živu apstrakciju. Atomska bomba koja neprestano eksplodira. Uništenje čovječanstva. Umjetnici i njihovi eksperimenti s perforiranom filmskom trakom, bušenom, spaljivanom. Stvarnost postaje umjetnost. Materijal koji je poznat, napravljen na drugačiji način, gleda se drugačijim očima i percepcijama. Senzacija otkrića Kariokinesisa, smatran najradikalnijim eksperimentom amaterske kinematografije, stoji u činjenici čestice emocije koja traje tri minute. Direktna emocija kadrova je toplina koju daje vatra filmske trake. Toplina koja ima svoj početak, sredinu i kraj. Šest puta zaredom. Uništenje filmske trake kao tema njene projekcije. Eksperiment koji je to još i danas: 'Nema filmske trake na ekranu ili dolazi do njenog uništenja – film ne postoji. Dakle gde smo?'³⁶

Argument dr. Mihajla Ilića odnosi se na Kariokinesis i K3-Čisto nebo bez oblaka. Originalni materijal koji se uništava ne može biti film ili imenovan eksperimentalnom kinematografijom. Eksperiment se smatra, u ovom slučaju, rad napravljen tijekom montaže. Predstavljeni film je, po Mihajlu Iliću, završeni eksperiment. Cjelokupni argument interesantan u negiranju postulata antifilma za redukciju autora.

I'M MAD (1967) KINOKLUB SPLIT

Kratkometražni eksperimentalni film I'm mad napisao je, režirao i snimio Ivan Martinac. Upotrijebljena filmska traka je normal 8 mm, šesnaest slika u sekundi, u boji, dužina filma je pet minuta, bez dijaloga. Glumac je Ranko Kursar i produkcija Kinoklub Split.

*Jesi vidio I'm mad. E taj film je Ivan Martinac. Usamljeni čovjek.*³⁷

Film I'm mad ne ulazi među remek djela Ivana Martinca, ali označuje njegovu karizmu i pojavu autora preko filma na umjetnički način. Zvučna podloga je glazba Maxa Roucha koja ubrzava atmosferu jednog lijepog dana na terasi jednog restorana u Splitu. Čovjek sa sunčanim naočalama na licu u središtu kadra, sjedi miran na stolici. Kamera mu se pokušava približiti s različitih pozicija i više puta. U prvoj sekvenci, u velikom (total) planu, poslije niza stolica, vidi se čovjek koji sjedi na kraju reda. Na prvi pogled čini se da je osoba jako usamljena. Sljedeći kadrovi su uzeti u srednjem planu. Prazne stolice označavaju neku vrstu utočišta. Filmska kamera želi se što više približiti, ali među stolicama nalazi sigurnost da neće biti pronađena. Kamera neprestano dolazi prema osobi dok ne dostigne kadar prvog plana lica. Miješanje kadrova u sljedećoj sekvenci koja je puna prvih planova detalja. Lice glumca, dijelovi stolica, sunce, ograda. Muzika je puna glasova i dernjave. Znak I'm mad vidi se na bedžu košulje. Sekvenca gdje se kamera na panoramski način okreće ali jako brzo, bez raspoznavanja snimljenih objekata u kadru osim sunca. Ponovno znak na bedžu I'm mad na košulji. Najzanimljiviji je kadar čaša puna vina koja se polako spušta prema dole. Čaša prelazeći preko stola izgleda fragilno, zato jer njen oblik reflektira dijelove ograde (Oblik čaše je parabola koji daje efekt lomljivosti). Sljedeća sekvenca počinje gdje kamera penetrira vertikalno da bi centrirala glumca, ali na način da ga ubije strelovito. Kamera snima panoramski u sekvenci koja slijedi. Produžetak ludosti. Kraj početka. Čovjek kojeg smo željeli upoznati ostaje usamljenik.

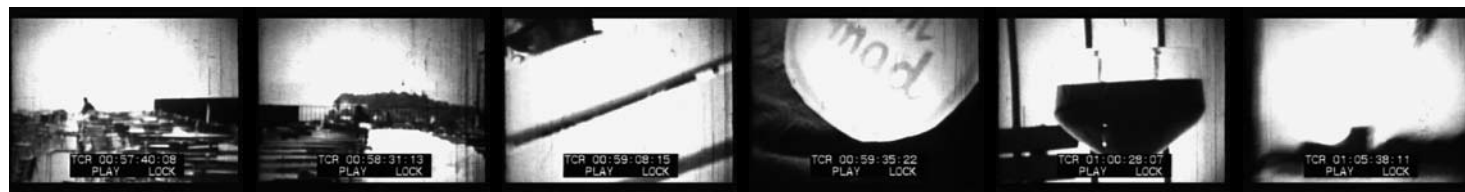
*Martinac traži magičnu bit života, svijeta, smrti, ljubavi, osjećaja i ljudske komunikacije danas.*³⁸

Boje upotrijebljene u ovom filmu su jakog intenziteta, a ističu se žuta i crvena. Sunce je jedini objekt kojeg ne dodiruje promjena pozicije, uvijek ostaje u prvom planu, za razliku od detalja ostalih predmeta u kadru. Sunce kao epicentar života. Nemirnosti označene panoramskim sekvencama su svakidašnje osobne epizode čovjeka. Ukadrirana čaša je fragilna duša protagonista. Muzika s dernjavom glasova su osobe oko glumca. Terasa je trebala biti puna, ali naš protagonist ne nalazi komunikaciju sa svijetom. Filmska kamera je u ovom slučaju 'inspektor' koja želi ispitati i integrirati usamljenu osobu. Pokuša puno puta, ali bez rezultata.

36 Dr. Mihajlo Ilić, intervjuiran 27 srpnja 2005 u Beogradu

37 Ante Verzotti, intervjuiran 25. travnja 2006

38 Jovan Jovanović, Martinac – 41 godina filmskog stvaralaštva str. 101



Ivan Martinac, *I'm mad*, 1967.



Petar Blagojević, Adam Mitić,
Ekstaza, 1963.

FLOURESCENCES (1967) KINOKLUB SPLIT

Kratkometražni eksperimentalni film *Flourescences* je napisao, režirao i montirao Ante Verzotti. Upotrijebljena traka je 8mm, u boji, šesnaest slika u sekundi, dužina četiri minute i dvadesetčetiri sekunde. Zvučna podloga je jedna stara pjesma Raya Charles, nema dijaloga.

*Pansiniju se svidio Flourescences. Rekao je: Ovaj film je animacija animirana preko eksperimentalnog filma – sa drmanjem filmske kamere.*³⁹

Film je sniman mehanizmom kamere zaglavljenim unutar same kamere. Grešku koju je Verzotti nastavljao upotrebljavati. Ekspozicija dva kadra u jednom jedinom ulazu donosi efekat trešnje sekvenci. Zvučna podloga je ubrzana na više od četrdesetpet okretaja na singl ploči. Film koji može utjecati na video umjetnost. Sekvence su pune osoba koje se smiju u kameru. Svijet je unutar filma jako sretan s glazbom Raya Charlesa. Cijeli ambijent preuzima ritmičku apstrakciju figura snimljenih na ulici grada Splita. Split snimljen u obliku video spota (engl. Video clip). Specijalna razglednica rod-nog grada autora. 'Prekidanja, svjetla, gas, život ide, ide... Moraš raditi sve što želiš u ovom trenutku: napiti se, ubiti se, povraćati, skočiti, jebati.'⁴⁰

39 Ante Verzotti, intervjuiran 25. travnja 2006

40 Ante Verzotti, intervjuiran 25. travnja 2006

EKSTAZA (1963) KINOKLUB BEOGRAD

Kratkometražni eksperimentalni film *Ekstaza* napisali su, režirali i montirali Petar Blagojević i Adam Mitić u Kinoklubu Beograd. Upotrijebljena traka je 16mm, crno-bijela, sa dužinom od stočetrdesetosam metara i trajanjem od pet minuta i petnaest sekundi. Film je bez dijaloga s klasičnom muzikom kao zvučnom podlogom. Glumica je Branka Jovanović. *Ekstaza* je jedini film beogradske škole filma s utjecajima GEFF-a. Utjecaji koji nisu bili prihvaćeni od kinoamatera Kinokluba Beograd i Akademskog Kinokluba. Prva sekvenca počinje prvim planom mrtve žene pored vozila. Ulica i smeće koje se mora počistiti nakon nesreće. Druga sekvenca počinje kadrom prozora. Djevojka je na krevetu ispružena, sa praznim bocama pokraj kreveta. Prvi plan čovjeka unutar stana. Prvi plan kutija tableta 'Reynolds'. Djevojka skoro mrtva leži na krevetu. Tablete. Gledatelj je prisiljen misliti. Sekvenca s golubovima Djevojka je tužna i strašno depresivna. Veliki znak manjka pažnje i ljubavi. Prvi plan zabrinute djevojke. Sljedeće sekvence su snimljene vani. Žene su u pokretu ali naša je heroina još vezana za krevet. Ona, nepromišljena u prvom planu s cigaretom u ruci. Želja se vidi u njenim očima. Kadar par ljubavnika što šecu ulicom, snimljenih s leđa u srednjem planu. Cvijeće. Orkestar. Muzika po prvi put postaje vesela.

oboji sve u crveno. U sekvenci snimanoj vani na auto-putu, on zahva-
lja vozačima kamiona na njihovoj pomoći dok je tumarao po Zapadnoj
Europi. Vozilo koje je snimilo Čebića je puno osoba koje rade na filmu.
Protagonist govori protiv eksploatatora radničke klase. U sekvenci
snimanoj unutar štale, on razgovara sa svojim ocem o vremenu kada
je trebao ići u partizane s petnaest napunjenih godina. Dokumentarni
kadrovi radničkih akcija i manifestacija koje su bile česte poslije rata.
Čebić objašnjava kako su ga hranili marksističkom ideologijom tijekom
tih manifestacija. Sekvenca s razbijenim vozilom. On objašnjava kako
će završiti oni koji ne drže do ideologije. Pored toga, Čebić želi optužiti
državu za razliku na relaciji teorije i loše ideološke prakse. On ulazi
u vlak poslije scena sa spomenikom. Famosna izjava na otvorenim
vratima vlaka u pokretu: 'RADNIČKA KLASA ZAJEDNO SA MARXSIZ-
MOM JE POKOPALA KAPITALIZAM, TO JEST MARXSIZAM JE JEBAČ
KAPITALIZMA.' (Objašnjenje koje, optužujući kapitalizam, je vjerojatno
tako spasilo film od cenzure i autore od zatvora.) Preljepa sekvenca sa
puno zoomova, u hodniku vlaka i protagonist objašnjava svoju zasl-
jepljenost marksizmom. Kadar gdje on vuče ruku paralelno sa zvukom
sirene vlaka. Prijelaz sekvenci od vlakova prema gradskim ulicama,
popraćene jazz muzikom. Slijedeće sekvence su mjesta u gradu gdje naš
protagonist živi. Narodna kuhinja. On jede dok govori sa zanosom o
svojim idolima koji su redom: Marx, Engels, Lenjin, Tito i Cheguevara.
Sekvenca ispred tvornice i radnici koji izlaze van poslije posla. Prota-
gonist formulira niz pitanja, ali radnici su slabo dostupni za odgovore
na jasan način. Kadrovi grada u noći. Protagonist Stanoje Čebić je jako
depresivan sa puškom na ramenima. On govori o svojoj sudbini. Na
kraju ga šalju psihijatru. Film je djelo zaboravljeno u podrumu pod
slojevima prašine. Pravo čudo je da nikad nije bio cenzuriran ili otišao
u bunker ili čak uništen. Optužujuće relacije protiv moći sistema su
očite. Sekvence ispred hotela i objašnjenja protagonista protiv režima.
Parola 'Umetnost mora biti nad ideologijom' po meni je najviše uspjela.
Priča o jednom usamljenom marksistu, kojega su nadređeni napustili
zbog njegove prevelike iskrenosti. Ambijenti su mjesta gdje protagonist
traži načine preživljavanja. Montaža je puna brzih i ritmičnih iznena-
đenja. Pauza ne postoji u neprestanom pokretu kinematografske nara-
cije. Filmska kamera je uvijek prisutna sa protagonistom. Cijeli film je
anticipacija da radnička klasa neće ići u komunizam nego u siromaštvo
i mizeriju.

ZAKLJUČAK

Nastanak kinoklubova bio je ispočetka varijativna ideja. Nije se gledao
kulturološki učinak i utjecaj na možebitne popratne forme. Obitelj-
ski filmovi nisu ozbiljnije prodirali u samu bit sedme umjetnosti kao
ni igrani filmovi, dok su dokumentarni filmovi imali ulogu bilježenja.
Kinematografija je između dva svjetska rata bila još uvijek mlada i
neiskorištena u svim resursima, osim što su se njome bavili imućniji
građani koji su imali sredstva za nabavu tehnike. Dolaskom poslije-
ratnog razdoblja stvari su se iskristalizirale. Država osniva Narodnu
tehniku koja pod svoje okrilje stavlja amaterska udruženja. Raznolikost
kratkometražnih amaterskih eksperimentalnih filmova ogleda se u
različitosti profesija samih članova kinoklubova. Te raznolike struke,
različita autorska stremljenja donijela su preko utjecaja manifestacija
Novih tendencija i vrhunske avangardne filmove, filmove i underground
kinematografiju koja se dosad nije sustavno istraživala niti bitnije stav-
ljala u povijesne tokove kulturnih izvora tijekom svih ovih godina. Fil-
mografija koja je puna entuzijazma i iznimnih tehničkih rješenja unatoč
teškoćama u tehnici i popratnoj opremi u kinoklubovima. Iznesen je na
vidjelo sav trud i napor autora da dovrše film, svoju ideju koja se pone-
kad kosila s cenzornim komisijama, ali je ipak toliko jaka da izdrži vre-
menski nepovrat i kritički pogled. Djela koja se dalje moraju obrazložiti
u svim svojim elementima. Autori koji nisu bili svjesni svojih postupa-
ka koji se vide danas, kada je sve postalo retroaktivno. Teorija antifilma
kao jezgra do koje se moralo doći ogoljenjem svih ustaljenih kinema-
tografskih kodova i puštanjem autora da svojim vlastitim pravilima
uredi svoj prostor. Bogatstvo kreativnosti i ideja koje su tada iznesene
na Festivalu GEFF tijekom šezdesetih godina nemjerljivo je, iako se na
kraju ideja ipak iscrpila i ugasila kad je ostala bez početničkog zanosa.
Ostaje Knjiga GEFF kao krunski dokaz paralelnih događanja s ostalim
umjetničkim tendencijama u svijetu, ali i sa svojom autohtonom teori-
jom o eksperimentalnom filmu. Utvrđivanje podataka i masivnosti djela
sukus je svega toga, a na nama ostaje da učimo upijajući njihov zanos i
entuzijizam gledajući amaterske eksperimentalne filmove.

FILMOGRAFIJA

Esencijalna filmografija Kinokluba Zagreb

1930

Ah biješe sam san, Oktavijan Miletić
Plitivička jezera, Maksimilijan Paspas

1932

Ljubomora, Oktavijan Miletić
Strah, Oktavijan Miletić

1933

Faust, Oktavijan Miletić
Afera konzula Dorgena, Oktavijan Miletić

1936

Nocturno, Oktavijan Miletić
Šešir, Oktavijan Miletić

1954

Osuđenik, Mihovil Pansini
Guernica, Branko Janjić
Brodovi ne pristaju, Mihovil Pansini

1958

Štake i čežnja, Tomislav Kobia
Kamen sebi diže spomenik, Mihovil Pansini
Ljudi za sutra, Mihovil Pansini
Ribe, ribe, kost, Mihovil Pansini
Siesta, Mihovil Pansini
U jednoj maloj tihoj kavani, Mihovil Pansini, Vladimir Petek

1959

Autoriteti i kičme, Tomislav Kobia
Piove, Mihovil Pansini

1960

Nikad više, Vladimir Petek
Pastelno mračno, Vladimir Petek

1962

Smrt, Tomislav Gotovac
Srna No. 1, Vladimir Petek
Trio, Vladimir Petek
Ugasla svjetla, Milan Šamec

1963

Dvorište, Mihovil Pansini
K3 – Čisto nebo bez oblaka, Mihovil Pansini
Scuza signorina, Mihovil Pansini
Zahod, Mihovil Pansini
Buđenje, Vladimir Petek
Dirke, Vladimir Petek
Most, Vladimir Petek
Prije podne jednog fauna, Vladimir Petek, Tomislav Gotovac

Sretanje, Vladimir Petek
Srna No. 2, Vladimir Petek
Sybil, Vladimir Petek
Termiti, Milan Šamec

1965

Luk i voda, Ljubiša Grlić
Kariokineza, Zlatko Haidler

1966

Ella, Tomislav Gotovac
Kuda idemo ne pitajte, Tomislav Gotovac

Esencijalna filmografija Kinokluba Beograd

1954

Jatagan mala, Dušan Makavejev
Posle XII probe atomske bombe, Dušan Stefanović

1955

Pečat, Dušan Makavejev
Metamorfoza, Marko Babac
Bela maramica, Vojislav Rakonjac
Sa ornitologom u močvari, Velja Milojević

1957

Orfej, Arsa Milošević i Branko Perak
Drveni konjić, Marko Babac
Kavez, Marko Babac
Antonijevo razbijeno ogledalo, Dušan Makavejev

1958

Spomenicima ne treba verovati, Dušan Makavejev

1960

Libera, Marko Babac
Rok, Divna Jovanović
Preludij, Ivan Martinac
Trakavica, Ivan Martinac
Avantira moja gospoda, Ivan Martinac

1961

Krug, Kokan Rakonjac
Tragovi čovjeka, Ivan Martinac
Innocenti, Ivan Martinac

1962

Rondo, Ivan Martinac
Rekvijem, Borko Niketić

1963

Suze, Kokan Rakonjac
Ekstaza, Adam Mitić, Petar Blagojević
Doručak, Srđan Karanović

Esencijalna filmografija Akademskog Kinokluba Beograd

1958

Čežnja, Marko Babac

1959

Suze, Vojislav Rakonjac

1960

Triptih o materiji i smrti, Živojin Pavlović
Reportaža iz ženskog bloka, Dragoslav Lazić
Zid, Kokan Rakonjac

1961

Klošari, Radmilo Pajić

1962

Dim i voda, Dragoslav Lazić
Ruke ljubičastih daljina, Sava Trifković

1964

Pravac, Tomislav Gotovac
Kružnica, Tomislav Gotovac
Plavi jahač, Tomislav Gotovac

Esencijalna filmografija Kinokluba Split

1955

Karneval podno Marjana, Mate Bogdanović

1957

Čabar glava, Mate Bogdanović

1960

Meštrovíč-egzaltacija materije, Ivan Martinac

1961

Monolog o Splitu, Ivan Martinac*Nedjelja*, Lordan Zafranović

1962

Dinar nade, Šime Ujević*Twist-twist*, Ante Verzotti*Split grade*, Lordan Zafranović

1964

Dnevnik, Lordan Zafranović*Armagedon ili kraj*, Ivan Marinac*Noć i poslije noći noć*, Lordan Zafranović*Eritrociti*, Ante Verzotti

1965

Mrtvi dan, Ivan Martinac*Koncert*, Lordan Zafranović

1966

Oaze, Ivan Martinac*Kišno-nevina subota*, Lordan Zafranović*Nema više vina*, Martin Crvelin*Život je lijep*, Ivan Martinac

1967

Papiri, Vjekoslav Nakić*Svi dani će susresti svoj kraj*, Ivan Martinac*Dno je stid i sramota*, Ivan Martinac*I'm mad*, Ivan Martinac*Florescencije*, Ante Verzotti

1968

Sve ili ništa, Ivan Martinac*...666...*, Ranko Kursar, Vjekoslav Nakić, Ante Verzotti,
Ivan Martinac, Martin Crvelin, Andrija Pivčević

Bibliografija

Škrabalo, Ivo: *101 godina filma u Hrvatskoj*,

Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

Filmska enciklopedija, Jugoslavenski leksikografski savez Miroslav Krleža, Zagreb, 1986.

Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.,

Hrvatski filmski savez, Zagreb 2003.

Babac, Marko: *Kinoklub Beograd*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd 2001.*Knjiga o Geff-u* Organizacijski komitet 'Geff'-a, Zagreb 1967.Babac, Stefanović, Stojanović, Petković, Vajnsenker, Stanojević, D. Stefanović; *Priručnik za kinoamatere* Beograd 1963.Radaković, Šešić; *Pansini-antifilm*, Dom kulture 'Studentski grad', Beograd 1985.Janjatović, Đorđe: *Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim*

Hrvatski filmski savez, Zagreb 2001.

50 godina Kinokluba Split-katalog filmova 1952.–2002.

Hrvatski filmski savez, Split 2002.

Milošević, Šešić, Jovanović; *Akademski Kinoklub – Akademski filmski centar 33 godine* Beograd 1991.Kukuljica, Mato: *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Arhivio Statale Croato-Cineteca Croata, Zagreb, 2004.Holloway, Ronald: *Z is for Zagreb*, London – New York, 1972.Škrabalo, Ivo: *Između publike i države*, Znanje, Zagreb, 1984.Miletić, Oktavijan, Peterlić, Ante i Majcen, Vjekoslav; edicija *Izvori**za povijest hrvatske kinematografije i filma*, Zagreb, 1995.Martinac, Ivan: *Martinac – 41 godina filmskog stvaralstva**1960.–2001.*, Hrvatski filmski savez, 2001.Turković, Hrvoje: *Tomislav Gotovac i njegov filmski rad – temeljna dokumentacija*, Hrvatski filmski savez, 1994.Munitić, Ranko: *Kinoklub Beograd ili trojanski konj jugoslovenskog modernog filma*, Centar film, Kragujevac 2003.Mitry, Jean: *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano 1971.Sitney, Paul A.: *Visionary film: The american avant-garde**1943.–1976*. Oxford U.P., New York 1978.Saveski Zoran: *Kulturološki aspekti avangardne**umetnosti na pri-meru filma*, Beograd 2003Vučićević, Branko: *Avangardni film 1895.–1939. 2. deo*, Beograd 1990.Amos Vogel: *Film as subversive art* Random House, New York 1974.

Drugi konzultirani izvori

Kino-klub Beograd, televizijski program od Televizije Beograd, Beograd 1982.

Tomislav Gotovac: Was ist life?, dokumentarni film od Miloša Škundrića, proizveden od Akademskog Kinokluba Beograd, Beograd 2003.

Kontrapunkt ili prilozi broja 1, dokumentarni film Željka Radivoja, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2004.

Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim, televizijski program proizveden od Famar, Zagreb 2001.

Onde dell'altra riva / Croazia, il catalogo a cura di Sergio Grmek Germani e Mila Lazić, Alpe Adria Cinema, Trieste 2004.

Hrvoje Turković: *'Hrvatski eksperimentalni film'*, u godišnjem biltenu *'Bulletin'*, Zagreb 2002.

Ante Verzotti, katalog od 'Galerija umjetnina Split', izdavač Božo Majstorović, Split 2004.

Intervju: dr. Andrija Dimitrijević i Petar Blagojević, intervjuirani od Tomislava Brčića, Beograd 26. srpanj 2005.

Intervju: Petar Blagojević i dr. Mihajlo Ilić, intervjuirani od Tomislava Brčića, Beograd 27. srpanj 2005.

Intervju: Hrvoje Turković, intervjuiran od Tomislava Brčića, Zagreb 03. studeni 2005.

Intervju: Ante Verzotti, intervjuiran od Tomislava Brčića, Split 25. travanj 2006.

Intervjui: Tomislav Gotovac, intervjuiran od Tomislava Brčića, Beograd 13. ožujak 2007.

Intervjui: Mihovil Pansini, intervjuiran od Tomislava Brčića, Zagreb 19. travanj 2007.

Sitografija

www.mikrokino.net

www.kinoklubsplit.hr

www.fest.org.yu

www.kkz.hr

www.film.hr

www2.futurefilmfestival.org/2005/zagreb.php

www.fh-wuerzburg.de/petzke/zagreb.html

www.alpeadriacinema.it

www.hfs.hr/hfs/index_e.asp

www.imdb.com/company/co0039081/

www.kurzfilmtage.de

www.dksk.co.yu

Zahvaljujem Jeleni Lešaji i prof. Ivanu Ladislavu Galeti na povjerenju i danima provedenima u 'Art-kinu' Filmoteke 16. Velika hvala Hrvatskom filmskom savezu: gospođi Veri Robić-Škarica, gospođi Dijani Nenadić, gospodinu Željku Radivoju, te kolegici Vanji Hraste. Zahvaljujem prof. Hrvoju Turkoviću na Londonskom programu i prof. Andriji Dimitrijeviću koji me uputio na važne sudionike zlatnog razdoblja. Velika hvala Tomislavu Gotovcu, Mihovilu Pansiniju, Anti Verzottiju, Petru Blagojeviću-Arandeloviću i dr. Mihajlu Iliću na danim intervjuima i strpljenju u objašnjavanju problemske tematike i povijesti kinoklubova. Hvala Akademskom filmskom centru u Beogradu. Hvala Nikoli Devčiću, uredniku Up&Underground, na povjerenju i nesebičnosti.

Integralna verzija diplomskog rada bit će objavljena u biltenu 'Zapis' Hrvatskog filmskog saveza.



'GEFF JE IZVOR ŽIVOTA. GEFF JE INTIMAN NAČIN STVARANJA.'

Dr. Mihovil Pansini

'Ljudska kultura i umjetnost počeli su propadati nakon Francuske revolucije!'

Mihovil Pansini u razgovoru 19. travnja 2007. u Zagrebu

'GEFF je velikim dijelom bio znanstveno utemeljen na proučavanju filma, ali skučen u pokušaju da se ustroji institucija.'

Mihovil Pansini u istom razgovoru

'Što se manje teoretizira, što se manje mistificira i ide na jednostavnost, to se više približavamo istini.'

Mihovil Pansini, u istom razgovoru

Ponosno govori o svojim korijenima. Korčulanin. Živio je na otoku do 1945. kada je napunio devetnaest godina i otišao u Zagreb studirati medicinu. Doktor otorinolaringologije i sveučilišni profesor. Zanimala ga je lingvistika i isticao je da je govor linearan i površan, najprimitivniji oblik komunikacije. Vraća se na Korčulu da bi radio kao liječnik opće prakse, ali nezadovoljan je malom sredinom, jer su događaji iz tog razdoblja slični epizodama iz serije Malo misto i doktora Bepa kojega svi zovu u pomoć i zbog najmanje popratne pojave. Iz tog razdoblja – godine 1955., datira i njegovo remek-djelo Brodovi ne pristaju, što je bio odgovor na njegovo duševno stanje tijekom boravka na otoku (Posvećen Franzu Kafki op.a.). On i prijatelj Bergman 'zvrndali' su oko džamije u Zagrebu i razgovarali o filmu dok su se školovali. Tu Pansini dotiče prve elemente antifilma i razgovora koji su iscrpljivali ideje i doveli do nasušne želje da se snimi film. Godine 1951. dolazi u klub, a član Kinokluba Zagreb postaje 1954. kada je i snimio Osuđenika, eksperimentalan film koji potiče promjene i nova razmišljanja u kinoklubu. Radio je i znanstvene filmove (FOKINOL op.a.) kao i Marko Babac u Beogradu. Primljen je u bolnicu na zahtjev glavnoga doktora Šercera te je u Fotokinolaboratoriju radio na fotografskoj i filmskoj građi za potrebe bolnice i znanstvenih skupova. Iz tog je razdoblja film Trasmeatalni pristup do šupljine srednjeg uha (1954.). U laboratoriju je imao veliku autonomiju u radu, a kao primjer ističemo rad Otoksleroza, bolest kostiju – naime, životinje i ljudi nemaju isti raspored kostiju ni njihov položaj, zato je pritisak u ljudskoj lubanji drugačiji te dolazi do gnječanja kostiju i manjka prostora za tkivo. Pansini je pripremio filmske ilustracije krvotoka uz pomoć kolegice slikarice. Sebe smatra ozbiljnom i odgovornom osobom, ali ima svojih ludosti, jer na to mladi ljudi imaju pravo. Luda zanesenost kinematografijom i ozbiljno bavljenje medicinom, dva su različita područja djelovanja na kojima je bio i više nego uspješan. 'Da i ne!' – njegov je odgovor, jer se bavio dvjema stvarima na isti način –

metafizički. Zamjera Anti Babaji i Josipu Vaništi na kritičkim pismima koja su oni trebali pisati u mladim danima. Proputovao je svijet i najbolje se razumio s Rusima, a da je rođen u Italiji pridružio bi se komunistima (u SKOJ-u i KPJ-u nije bio), iako nikad nije imao političkih ambicija. Prva knjiga o kinematografskoj teoriji bila je Filmska kultura Belle Balasza koju je opisao kao groblje filmova na osnovi Balaszevih analiza pokretnih slika. Andaluzijski pas Louisa Bugnuela i Salvadora Dalija te Luchino Visconti i njegova Opsesija otvorili su mu obzor te je počeo shvaćati kinematografiju na nov način. Sve što je radio bile su skice i pokusi, a kasnije je sjeo i razradio scenarij i radnju. Ključna scena u Osuđeniku jest odnos djevojčice (Pansinijeva kći) i pijetla – ona gleda kako ga ubijaju i režu na dijelove. Film ima određenu brutalnost i dozu nehumanosti i kad je riječ o scenama s pijetlovima i o kavezu prema vanjskom svijetu. Primjer je novog filma i autorskih težnji koje su novi članovi donosili u klub odmah nakon Drugoga svjetskog rata. Siesta – čovjek stoji sam na prozoru i tako se distancira od svijeta i Zahod označavaju fazu prelaska s Pansinijeva ekspresivnog filma na eksperimentalni – osobito njegova ekspresivnog filma, jer su se, prema mišljenju Dušana Makavejeva, mnogi inspirirali djelima Mihovila Pansinija na početku razvoja amaterskog filma. Put prema GEFF-u. Prema zanesenosti i igri. Na jednom znanstvenom skupu predstavio je znanstveni film s puno praznina i odlučio je učiniti isto godine 1963., ali u obliku eksperimenta (K3 – Čisto nebo bez oblaka). Tu razdvaja film sa znanstvenom namjenom i umjetnički model, eksperiment, i kreira misifikaciju. Jedna je trivijalnost – prema autorovu mišljenju – da je Franco imao isti poklič kada je krenuo u obračun s komunistima u Španjolskome građanskom ratu – Kada vidite čisto nebo bez oblaka onda krenite!. Od kinematografske opreme koristio se kamerom Pathè Vebo iz laboratorija ili je s Hoholačem i njegovom kamerom snimao svoje filmove, a Zlatko Sudović bio je zadužen za prijeko potreban materijal – filmsku vrpču. Filmovi GEFF-a su intimistički. Pansini govori o osobnoj osjetljivosti – sam kaže da je egocentričan i da neće moliti ni za što, nego čeka da ga se upita – i nerviranju zbog negativnih izjava novinara o GEFF-u. Pitanje stila i sustava rada na montaži rješava tako da piše naslove kadrova i kasnije ih slaže prema izabranom redoslijedu. Iako je radio filmove u Zagrebu, tvrdi da je tematski i po senzibilitetu ipak bliži sredozemnom podneblju. Tako je i prve radove snimio na Korčuli. Njegov je svijet nedodirljiv i zatvoren – onako kako žive tvrdokorni umjetnici i znanstvenici (nije se obazirao na opću politiku i događaje od velikog značenja). Mnogi mu zamjeraju skroman način života šezdesetih godina, ali tada nije bilo potrebe za novcem niti je bila ustaljena kultura neoliberalizma i kapitalizma.

Fotografija: Vladimir Petek



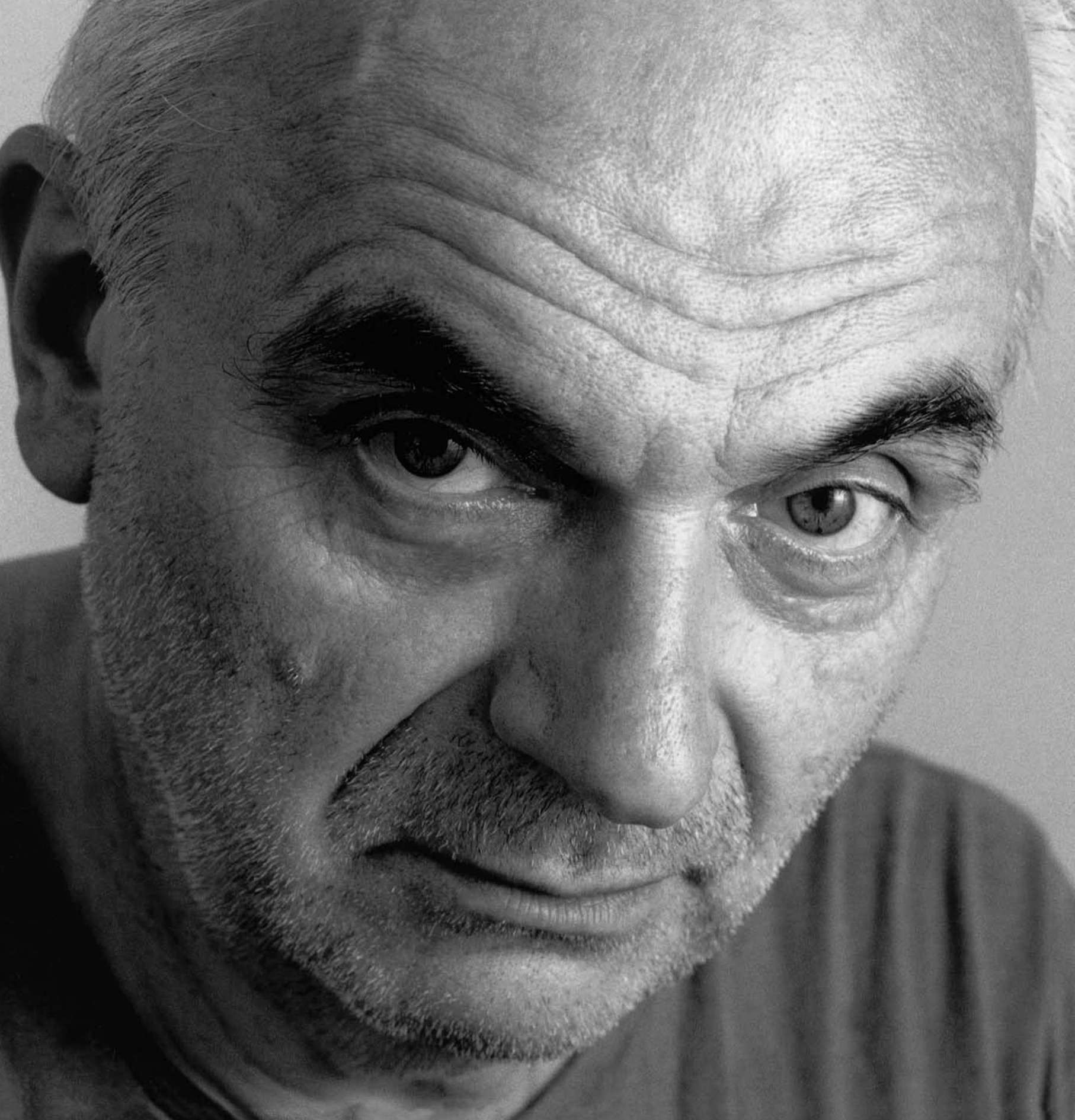
Zanesenost Kinoklubom Zagreb i kreativan rad uz profesionalne obaveze, danas gotovo nije moguće postići. Naime, suvremeni fizički i psihički život ne dopušta istodobno biti u sustavu i izvan njega. Ljudi za sutra iz godine 1958., dokumentaran je film o djeci koja čekaju sutra, ali bez obećanja za budućnost. Povezanost s Markom Babcem ističe se u njihovim pisimima punima razumijevanja i suglasnosti u stajalištima. Glavna tema njihovih filmova jest nemoć, kao i u većini amaterskih filmova eksperimentalnog karaktera. Ribe, ribe, kost iz godine 1958. izgubljen je film s pretapanjima slika zaboravljenoga dubrovačkog slikara Ive Vojvodića (1923.–1994.). U jednoj maloj tihoj kavani (iz godine 1958.) ploča – Puknuta ploča, glazba, isti film i zadatak s Bergamom, ali svoj dio nije napravio. Snimljen je u suradnji s Petekom. Tada je došao na zamisao da različiti ljudi snime različite sekvencije bez scenarija i da od toga stvore film, što na kraju nije bilo učinjeno, ali pokazuje autorovu istražiteljsku potku – velika je sklonost Pansinija prema eksperimentima, što je i bila karakteristika zagrebačke struje amaterske kinematografije. Piove iz 1959. eksperimentalan je film koji postavlja pitanje mogu li boje i pokreti u filmu djelovati samostalno i biti simbioza filmskoga medija. Sam film naginje eksperimentu u likovnoj kulturi, jer se prikazuju pokreti različitih oblika i prelijevanje boja po gustom staklu ispred kojeg kamera snima efektne prizore koji se sami razrađuju. Prema Mihovilu Pansiniju ideju za film Faunovo prijepodne dao je Tomislav Gotovac, a Vladimir Petek se brinuo o tehničkoj realizaciji. Film je zajedničko djelo određenog broja ljudi. U amaterskom filmu to može biti i jedan čovjek i njegov okoliš. Ambijentalan prostor iz kojeg autor crpi ideje za rad (jedna od tema GEFF-a), izražava svoju intimu kroz prostor u kojem obitava. U profesionalnom filmu skupina ljudi radi na projektu kojemu je isključiva svrha – dobit. Eksperimenti Johna Cagea s glazbom i tišinom u određenom trajanju – Cage bi se pojavio na pozornici, šutio i pogledao na sat kada bi komad bio gotov – donose GEFF-u jednu od mnogobrojnih ideja. Eksperiment na znanstveni način, istraživanje nakon čega slijedi otkriće. Vrijednosti kinematografskih kodova pokazuju se suvišni i u realizaciju jednog eksperimenta, oni se odbacuju da bi se dobio sirov rezultat. Efekt. Prvo gledanje projekcije donosi i najviše uzbuđenja. Promijenjen filmski izraz i djelovanje podređeni su željama autora. Njegov odnos prema predmetima u prostoru. Antifilm je izraz prepisivačke svakidašnjice (ANTI-teatar, ANTI-glazba, ANTI-film). Naslov je ustoličio Tomislav Kobija, poznat po filmovima Automatofoni iz 1963., Štake i čežnja iz 1958. i Autoriteti i kičme iz 1959. To je autor koji je s Pansinijem najviše pridonio novom načinu razmišljanja i rada na amaterskom filmu u Kinoklubu Zagreb. 'Antifilmaši', eksperimentalisti, nisu

odbacivali film u smislu umjetnosti ili poštovanja omiljenih autora – to nisu činili ni inovatori ni pokretači anarhističkih ideja u kazalшту i glazbi. Iako je Pansini odbacio stvaralaštvo Jean-Luca Godarda, nakon što ga je – prema njegovu priznanju – svladao kada ga više nije inspirirao, tražio je nove putove u istraživanju, jer je bio zasićen ustaljenim tradicionalnim načinom razmišljanja u umjetničkim područjima. U našoj sredini – za razliku od Europe i Amerike šezdesetih godina – sklop težnji i želja bio je uvjetovan mogućnostima koje nisu bile adekvatne u tehničkom smislu. Tako je Vladimir Petek neka svoja remek-djela stvarao od ostataka filmske vrpce, što ga nije spriječilo da napravi izvrsne filmove, ali su ta istraživanja i ideje omogućile nove spoznaje i zaključke. Izuzima se jedan element i gleda se njegovo djelovanje na čovjeka i okolinu – Čisto bijelo platno (K3 – Čisto nebo bez oblaka) ili spaljuje filmska vrpca pod svjetlom projektora – Kariokineza iz 1965. Dodavanjem drugih elemenata, primjerice s slika – u slučaju filma kadar je jedan element koji dodatkom zvuka mijenja svoj karakter – koje nalazimo u prirodi dolazi do šireg raspona u stvaranju i višeslojnih rezultata. I danas si prigovara što se nije ustanovio eksperimentalni institut koji bi dalje raščlanjivao spoznaje sudionika GEFF-a tijekom razgovora i održavanja festivala. Djelovanje na prostor, a ne ostajanje – Pansini navodi primjer književnika Silvija Pelica koji je u zatvoru po stolu pisao svoja razmišljanja da bi ih kasnije izbrisao kad bi ga cijeloga ispisao i pisao ponovno nove misli. Igra, sloboda, neodgovornost ljudi koji su se htjeli odmaknuti od ustaljenih formi. Zahod iz 1963. eksperimentalan je film posvećen Dušanu Makavejevu, o čovjeku koji ima Parkinsonovu bolest. Starac – riječ je o Nijemcu koji je pisao ljubavna pisma na materinskom jeziku za Korčulane zaljubljene u Njemice – uzima kantu morske vode i njome čisti javno kupalište. Radi istovjetne pokrete tri puta, čak zaključava zahod svaki put kad odlazi po vodu. Film prikazuje čovjekovu ograničenu funkciju i mogućnosti snalaženja u prostoru, to je njegova psihološka studija s namjerom. Kraj je snimljen (nakon objavnih titlova) nakon što je starac umro te predstavlja novoga čistača zahoda. Pansini postavlja pitanje – je li se trebao snimit takav završetak, jer ipak narušava prvotnu tematiku i cjelinu. Navodi izjavu jedne Brazilke: 'Voljela bih da sam hermafrodit, pa da se mogu i sa ženama', što objašnjava u kontekstu čežnje da se sa svima bude u vezi, srdačnost prema svima, dobrodušnost. Otvorenost ideja i želja. Spominje Vladimira Peteka kao velikog suradnika i kolegu. Pet razgovora koji su se vodili prije GEFF-a bili su paralelni s Petekovim radom na filmovima, tako da je izgledalo kao da su dobili telepatsku simbiozu (Petek nije bio na tim razgovorima). Rad (intervencija) na filmskoj vrpici najzagriženije je istaknut u Termiti-



Dr. Mihovil Pansini

ma iz godine 1963. U tom djelu bušena, i na više mjesta perforirana vrpca, provlači se kroz projektor nejednakom brzinom. (Sintetička glazba je zvuk udaraca o rebra radijatora u sobi Milana Šameca i Kariokinezi Zlatka Haidlera.) Vrhunac je GEF-a i antifilma kada se u šest sekvencija – šest kadrova – šest puta spaljuje filmska vrpca pod projektorom (filmska je vrpca osjetljiva i lako plane, jer je proizvedena od plastike i kemijskoga sloja osjetljivog na toplinu). Kinematografski performance kao aktualizacija momenta. Film je iluzija, a to je stvarnost. Akcija eksperimenta koji izaziva, draži čovjekova osjetila, traži njegovu reakciju.



POVIJESNE TENZIJE I UMJETNIKOVA ULOGA

Antonije Gotovac Lauer, art performer, movie maker, slikar po vokaciji

‘Da bi se shvatilo Tomislava Gotovca treba poznavati povijest umjetnosti. Gotovac je uvijek, poznavajući povijest, snimao svoje konceptualne filmove posvećene njegovom omiljenom umjetniku.’

Petar Blagojević, intervjuiran 26. srpnja 2005 u Beogradu

— Tomislav Gotovac: ‘Ja moralno i materijalno odgovaram za sve što sam izrekao. Ja sam spreman ići na sud i to obraniti!’

— Tomislav Brčić: ‘Gospodine Gotovac sve je to u ime umjetnosti. Ostale činjenice mogu se staviti u određeni kontekst koji dopunjuje povijesni fakt. Najbitniji su rezultati i vrijednost djela koja su umjetnici napravili u određenom razdoblju i njihova povijesna valorizacija’

Tomislav Gotovac, intervjuiran 13. ožujka 2007 u Beogradu

SINTEZA KINOTEČNIH SJEĆANJA

Počeli smo sa sjećanjima, jer su nas zbližila. Izvještaj o agitacijsko-propagandnom ratu 1948. glavnog ideologa KPJ Milovana Đilasa¹ pokazuje smjerove koje država želi prenijeti na kinematografsku kulturu. Đilas se odijevao pod utjecajem ruskih futurista kao Vladimir Majakovski, obrijavao glave i s kožnim kaputom koji seže do poda, vozeći pritom terensko vozilo Jeep Wilis. Nastradao je politički prigodom tiskanja ‘Novih misli, koje su pisane kao članci u državnim novinama ‘Borbi’. U Zagrebu 1957. bila je famozna projekcija u kinu Jadran. Prikazivali su se svjetski avangardni filmovi, čije je prikazivanje omogućio Vladimir

1 Član Politburoa CK KPJ 1948., bio je vođa partijske frakcije protiv Andrije Hebranga još iz ratnih dana. Za rata zadrti boljševik, poznat po egzekucijama neistomišljenika, što je kasnije i sam opisao. ‘Đilas je u svojim memoarima priznao da se i sam koristio nasiljem, uvjeren da je u ‘zlom svetu’ ono neizbježno i opravdano. Kada je definitivno raskinuo s komunizmom, Đilas se u prvom razdoblju svojih teorijskih istraživanja zalagao za primenu nasilnih, revolucionarnih sredstava i načina borbe protiv komunizma, smatrajući ih opravdanim i neizbježnim u mjeri u kojoj se i sami komunisti služe nasiljem nad slobodoumnim ljudima. U kasnijim radovima je evoluirao; otklonio je mogućnost svake primjene nasilja, zagovarajući u borbi protiv komunističkih režima druge oblike borbe, poput demonstracija, prosvjednih marševa i rezolucija itd. Brojni kritičari Đilasova djela, posebice njegova političkog djelovanja, spočitavali su mu primjenu nasilnih metoda i svojevrsan dogmatizam dok je pripadao komunističkoj vrhuški. Tošić se u svojoj knjizi poziva na riječi Đilasova sina Alekse: *Znam da moj otac nije bio svetac*. U tom kontekstu, moguće je prihvatiti određene (u svakom slučaju utemeljene) kritike za njegov dio odgovornosti tijekom građanskog rata u Crnoj Gori, za nehumana zbivanja na Golom otoku i sl. Ali, valja se složiti s Tošićem, Đilas nije bio partijski egzekutor, nego *ideolog discipline* koji je uvijek najstroži bio upravo prema sebi samome. Njegov put od komunističkog vjernika, preko grešnika i otpadnika, pa do heretika, na najbolji mogući način to potvrđuje.’ Cit. Jaroslav Pecnik ‘Komunistički vjernik, grešnik i otpadnik’, Zarez broj 144–145, 16. 12. 2003.

Fotografija: arhiv up&underground

Pogačić² (1951. držao je i kinotečni program u Domu JNA u Zvonimirovoj ulici). Padala je jaka kiša, a u samom kinu bili su redom: Hrvoje Lisinski³ (Osnivač 3. programa Radija Zagreb), Ivan Martinac, Mihovil Pansini i Tomislav Gotovac. Zatim zabranjeno razdoblje prikazivanja Rade Šerbedžije u Hrvatskoj sredinom devedesetih (Zbog istih razloga nije se prikazivao film Breza (1967) Ante Babaje, u kojem Velimir Bata Živojinović, glumeći zagorskog seljaka i barjaktara na svadbi, maše hrvatskom zastavom op.a.) kada je ‘Art-kino’⁴ stare ‘Filmoteke 16’ u Savskoj ulici pod vodstvom Ivana Ladislava Galeta vodilo izvanredan program. Sam Ante Peterlić prvi je svoj film Slučajni život (1969) utemeljio na doživljajima i epizodama iz života Tomislava Gotovca. Drugi film koji je nadahnut Gotovcem je Gravitacija (1968) Branka Ivande, gdje glumi Rade Šerbedžija sa sedamnaest i pol godina. Tih su se godina vodeći zagrebački intelektualci⁵ okupljali u Kavani Corso na uglu Gundulićeve i Ilice, gdje im se znala pridružiti i Antoaneta Pasinović⁶, poznata arhitektica i književnica. Oko stola su se okupljali: Hrvoje Lisinski, Zoran Tadić, Branko Ivanda, Vladimir Vuković, Ante Peterlić, Bogdan Žižić, Ante Babaja, Petar Krelja, Zvonimir Berković, Fadil Hadžić i ostali. Spominju se i Miroslav Krleža i Krsto Hegedušić, koji su održavali susrete književnika. Uz Kavkaz na uglu Masarykove i Trga Maršala Tita s Tinom Ujevićem i pjesnicima, grad Zagreb tako je isprofilirao svoja elitna intelektualna okupljališta. Gotovac je na tim mjestima upoznao

2 Vladimir Pogačić (1919.–1999.) Prije Drugog svjetskog rata studirao je povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a poslije rata film na Visokoj filmskoj školi u Beogradu; u međuvremenu je, od 1945. do 1947., bio dramaturg i režiser na Radio-Zagrebu (danas Hrvatski radio), a bavio se, još od prije rata, i kazališnom režijom (1947. režirao je *Puške gospođe Carrar*, prvi Brechtov komad izveden u Jugoslaviji). Kao filmski režiser debitirao je 1948. *Pričom o fabrici*. Među ostalim filmovima u srpskoj produkciji izdvajaju se prvi jugoslavenski špijunski film *Posljednji dan* (1951), nastao prema scenariju Oskara Daviča, *Anikina vremena* (1954), prvi jugoslavenski film distribuiran u SAD, temeljen na noveli Ive Andrića, *Veliki i mali* (1956), prvi jugoslavenski cjelovečernji igrani film nagrađen na nekom međunarodnom festivalu (za režiju u Karlovym Varym), *Subotom uvečer* (1957), te *Sam* (1959). U hrvatskoj produkciji snimio je filmove *Pukotina raja* (1959) i *Čovjek s fotografije* (1963), kojim je i zaključio svoj opus. Režirao je i nekoliko dokumentarnih i televizijskih filmova. Od 1954. do 1981. bio je direktor Jugoslavenske kinoteke. U razdoblju između 1969. i 1971. te 1979. i 1981. bio je potpredsjednik FIAF-a (Međunarodna organizacija filmskih arhiva), a između 1972. i 1979. i predsjednik; u razdoblju predsjednikovanja FIAF-om bio je i potpredsjednik Savjeta za film, radio i televiziju (CICT) pri UNESCO-u. Također je bio i predavač na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju (kasnije Fakultet dramskih umjetnosti) u Beogradu, te glavni urednik utjecajnog časopisa *Film danas*.

3 ‘Hrvoje Lisinski niz je godina radio izvanredno slušanu emisiju o filmu Filmski mozaik.’ Cit. Petar Krelja, filmski kritičar i redatelj, Vijenac, Broj 311, 2. 2. 2006.

4 ‘Art-kino je najbolji način na koji Zagreb može održavati kulturnu komunikaciju s Europom i svijetom na području filmske umjetnosti.’ Cit. Zlatko Vidačković, Vjesnik, 28. 12. 2005.

5 ‘Sve se vrtjelo oko karizmatične ličnosti Vladimira Vukovića, po čijem je imenu i nazvana nagrada koja je sada i mene dopala. U njegovu su se najužem admiralitetu nalazili svestrani Hrvoje Lisinski, koji će uskoro utemeljiti Treći program na radiju, filmski sjajno potkovan Ante Peterlić, koji će u oglelima promovirati interpretativni pristup filmu, redatelj koji je obećavao Krsto Papić i pregršt mladaca koji su već na veliko pisali o filmu i maštali o režiji. Osim redovite grupe, tamo su zalazili i mnogi drugi, Škrabalo, Zvonimir Berković, Ante Babaja, Tomislav Ladan... Debatiralo se o svemu i svačemu, a ponajviše o vidnim filmovima kojih je – tih prevratničkih šezdesetih – bilo na repertoaru sva sila, od toga nemalen broj pravih remek-djela.’ Cit. Petar Krelja, filmski kritičar i redatelj, Vijenac, Broj 311, 2. 2. 2006.

6 Izuzetno širokog raspona interesa, Antoaneta Pasinović (1941.–1985.) smatra se gotovo jedinim profesionalnim arhitektonskim kritičarem u Hrvatskoj, u potpunosti posvećena kako pojedinačnim arhitektonskim djelima i njenim protagonistima, tako i problematici oblikovanja prostora. »*Sjedinjenje čovjeka i prirode u kojem poredak postaje ljepota, a rad igra, pa estetsko iskustvo u tom slučaju blokira nasilnu i izrabljivačku proizvodnost, a nerepresivan odnos prema prirodi potiče oslobađanje mogućnosti i za čovjeka i za prirodu, postaje on poticaj razvijanju ljudske senzitivnosti, poziv na igru (homo ludens!) čija je svrha – ljepota, a cilj – sloboda.*’ (A. Pasinović, *Oko*, br. 297, kolovoz 1983.) Izvadak iz Hrvatska Revija, Broj 1, Godište IV. / 2004, NA NAČIN ANTOANETE PASINOVIĆ. Nikica Mihaljević.

Antu Peterlića, njegovu djevojku Antoanetu Pasinović i ostale hrvatske velikane filmske umjetnosti. Dakle 1995. su na ciklus Šerbedžijinih filmova, u malo podrumske kino od šezdesetak mjesta, nahrupile žene u dobi od sedam do sedamdeset godina. Samo je jedan čovjek mogao to sve otrpjeti i isprojicirati filmove savršeno od početka do kraja. Pokojni Zoran Zoki Kazesović, kinooperater koji je pregledavao filmove na filigranski način i projicirao role od početka do kraja kako su poređane, čiji učenik i šegrt danas radi u kinu Tuškanac. Za Zokija Gotovac ima samo riječi hvale i dobrote, koja završava epizodom njegove tihe smrti tijekom projekcije u staroj Kinoteci u Kordunskoj ulici.

SINTEZA VLJETNAMA I MOBILE ARMY SURGICAL HOSPITAL (MASH)⁷

Američka umjetnica Carol Schniman dala je pravi provokativni odgovor na vijetnamski rat u svojem eksperimentalnim filmu. (Može se reći i performanceu u ovom slučaju op.a.) Fusijs gdje izvodi felatio svom dečku Vijetnamcu u jeku sukoba. Prema velikom zagovaratelju američke popularne kulture, jazz glazbe i orkestra Glenna Millera, Amerikanci nisu izgubili rat u Vijetnamu (imenom Indokina kada je bila pod kolonijalnom vlašću Francuske Republike op.a.). Američkom establishmentu rat je služio kao golemi poligon za uvježbavanje svih vrsta oružja i naoružanja, od jurišnih pušaka, helikoptera, napalm bombi (Izum naftne industrije. Napalm je lako zapaljiva smjesa benzina i natrijeva palmitata kojom se pune bombe, mine i bacači plamena. Pri izgaranju stvara visoke temperature i teško zacjeljive opekline op.a.) do načina pomoći ranjenicima na bojnopolju. MASH (Pokretna vojna kirurška bolnica op. a.), koji prema Gotovcu vuče korijene iz rata s Korejom, bio je najvažniji element uvježbavanja. Amerikanci su htjeli u što kraće vrijeme doći do ranjenika svim raspoloživim sredstvima i otpremiti ga na sigurno u pozadinu u poljsku bolnicu ili na brod za ranjenike koji je čekao u nekom zaljevu. Famosne konjičke jedinice (7. Konjička⁸ je bila pod zapovjedništvom pukovnika Georgea A. Custera u bitci kod Little Big Horna 1876 i dan danas nosi isto ime kao spomen na slavne dane prošlosti) u obliku helikoptera vrste Bell UH-1B Cobra koje su krstarile nekom iznad Vijetnama. Zloglasni blue trousers (Plave bluze op. a.) konje su zamijenili helikopterima i nadjenuli sebi ime marinci. MASH je u tom razdoblju vijetnamskog rata (1955–1975) uvježbavan do iznemoglosti. Radili su na tom otkad su ušli u I. Svjetski rat 1917. Prikazuju ga i u filmovima. Wings (1927) Wiliama Wellmana je prvi film koji je dobio Oscara za najbolji film i Battle Circus (1953) Richarda Brooksa s Humphreyem Bogartom i June Allyson, čija se radnja događa u Koreji. Tu još valja spomenuti Homecoming (1948) od Mervina LeRoya s Clarkom Gableom i Lanom Turner, gangsterskom djevojkom. Gotovac je bio

7 The Mobile Army Surgical Hospital (MASH) refers to a United States Army medical unit serving as a fully functional hospital in a combat area of operations. The units were first established in August 1945, and were deployed during the Korean War and later conflicts. The U.S. Army decommissioned the last MASH unit on 2006-10-16. The MASH unit was conceived by Michael E. DeBaakey and other surgical consultants as the 'mobile auxiliary surgical hospital'. It was an alternative to the system of portable surgical hospitals, field hospitals, and general hospitals used during World War II. It was designed to get experienced personnel closer to the front, so that the wounded could be treated sooner and with greater success. Casualties were first treated at the point of injury through buddy aid, then routed through a battalion aid station for emergency stabilizing surgery, and finally routed to the MASH for the most extensive treatment. This proved to be highly successful; it was noted that during the Korean War, a seriously wounded soldier that made it to a MASH unit alive had a 97% chance of survival once he received treatment.

8 The United States 7th Cavalry Regiment is a cavalry regiment, whose lineage traces back to the mid-19th century. Its official nickname is 'Garryowen', which alludes to the traditional Irish drinking song Garryowen that was adopted as its march tune.

opčinjen njenom ljepotom u vojnoj odori. Nakon svega dolazi Altmanov M.A.S.H 1970. Zanimljiva je teza po kojoj su najkvalitenije stvari koje je napravila američka vojska i dizajnerski obradila za masovnu upotrebu postale popularne u široj javnosti. Primjeri su brojni. Kratka majica to jest T-shirt⁹, hlače model dockers, borbena jakna, tzv. vijetnamka koju su nosili marinci u Koreji u vrlo kratkom roku osvojila je poletne studentske ljevičare šezdesetih godina. Jeepovi Willis i Hummer od vozila. Internet kao pojam potekao je baš od američke vojske. Tada su bili najkvalitetniji RCA projektori koje su Amerikanci ostavili u Beogradu nakon II. Svjetskog rata i preko kojih je Gotovac gledao Bressonove filmove, osobito Pickpocket (1959), jer je Robert Bresson govorio da njegove filmove treba gledati na višekanalnim uređajima. Po Gotovcu, rimske legije i centurioni bili su najveća inspiracija prilikom ustroja. Zadivljen je opremom današnjeg vojnika koalicije u Iraku. Od noćnih pomagala na kacigi do štitnika za međunožje. Njihov je odnos prema ljudima jednak onome kakav su imali Rimljani prema barbarskim plemenima; pijedestalo uzvišeno i arogantno. Američka neporecivo uzgajana ljubav prema diktatorima svih vrsta i neuzvrćene ljubavi od Staljina, Hitlera, Tita, Musolinija, Franca do Sadama (Prescott Sheldon Bush¹⁰, djed sadašnjeg američkog predsjednika Georgea W. Busha, izazvao je velike kontroverzije kada je otkriveno da je radio s nacističkom vlašću dok je F. D. Roosevelt izdao naredbu Trading With the Enemy Act 1942. op.a.) Amerikanci nikad ne rade filmove o pravim stvarima, nego samo refleksije na postojeću temu. Radi se tematski samo otprilike. Istine nema jer je grozna. Primjer je Clint Eastwood, koji u filmu Firefox (1982) gradi scenu tijekom leta u ukradenom ruskom nadzvučnom zrakoplovu-lovcu (Mig-25 Foxbat op. a.) na groznim slikama stradanja

9 The origin of the name is uncertain: many refer to the shape of the shirt as a 'T', while it could also emphasize the use of the army as a 'training shirt'. The shape-based theory is supported by the existence of an A-shirt in the 1930s USA, which was the usual undershirt later labelled the tank top. During World War II the T-shirt had become standard issue underwear in both the U.S. Army and the Navy. Although the T-shirt was formally underwear, soldiers often used it without a shirt covering it while doing heavy labor or while stationed in locations with a hot climate, just like their former underwear. As a result, the public was frequently exposed to pictures of members of the armed forces wearing pants and a T-shirt. This became gradually more acceptable, as the cover of the July 13, 1942 issue of *Life* magazine shows, which features a picture of a soldier wearing a T-shirt with the text 'Air Corps Gunnery School'.

10 'The *New York Herald-Tribune* referred to the German industrialist, Fritz Thyssen, as 'Hitler's Angel' and mentioned Bush only as an employee of the investment banking firm Thyssen used in the USA. The label was wildly wrong, since by the time the *Tribune* article appeared, Hitler had turned on Thyssen himself – although other reports say Thyssen fled Germany – and imprisoned him. Notwithstanding, the underlying importance is Hitler's known ideology; intelligent business partners like Bush and Thyssen and Harriman clearly knew who they were doing business with and were willing to do so. Thyssen's 'autobiography' is entitled *I Paid Hitler*. Some records in the National Archives, including the Harriman papers, document the continued relationship of Brown Brothers Harriman with Thyssen and some of his German investments up until his 1951 death. Investigator John Loftus has said, 'As a former federal prosecutor, I would make a case for Prescott Bush, his father-in-law (George Walker) and Averell Harriman [to be prosecuted] for giving aid and comfort to the enemy. They remained on the boards of these companies knowing that they were of financial benefit to the nation of Germany.' Two former slave laborers from Poland have filed suit in London against the government of the United States and the heirs of Prescott Bush in the amount of \$40 billion. A class-action lawsuit filed in the U.S. in 2001 was dismissed based on the principle of state sovereignty.' Cit. Ben Aris and Duncan Campbell. 'How Bush's grandfather helped Hitler's rise to power', *The Guardian*, September 25, 2004. Retrieved on 2006-08-06.



Tomislav Gotovac, *I can't give you anything but love*, 1999.

vijetnamske djevojčice (Kim Phuc¹¹ u bijegu s ostalim stanovnicima sela od razaranja nakon američkog napada op.a.) od napalm bombe. Clint Eastwood pritom traži iskupljenje za strahote počinjenje nad stanovnicima Vijetnama. Jedan od najstrašnijih primjera kako je vlast od svega prala ruke, uz pomoć holivudske zabavne industrije. Zadnji takav primjer propagande je film *We were soldiers* (2002) Randalla Wallacea s Melom Gibsonom op.a.) za zločine počinjene pomoću sedme umjetnosti i pokretnih slika. Svašta taj ekran može pretrpjeti i još uvijek trpi (Ivan Martinac op.a.). Primjer slike iskrivljenog svijeta jednog militantnog prljavog detektiva koji se transformira u opakog globalnog djelatnika pravde i ima obraza tražiti oprost¹². Pragmatika jednog političkog uma. Alijanse i osovine. Ideologija koja potpaljuje mase. Današnja kineska opasnost (Još prije II. Svjetskog rata u Šangaju su se proizvodile odjevne marke Lee, Levi's Strauss i Wrangler, a kineska radna snaga radila za šaku riže, tako su i tada bile vrlo jeftine i bile su odjeća američkih fizičkih radnika i zatvorenika¹³). Današnja kritična masa od 2 000 000 000 000 ljudi.

11 'The first dropped four bombs and the second aeroplane dropped another four napalm [bombs]. And five minutes later, I saw people running, calling 'Help! Please help!' As soon as she saw me, she said: 'I want some water, I'm too hot, too hot,' – in Vietnamese, 'Nong qua, nong qua!' And she wanted something to drink. I got her some water. She drank it and I told her I would help her. I picked up Kim and took her to my car. I ran up about 10 miles to Cu Chi hospital, to try to save her life. At the hospital, there were so many Vietnamese people – soldiers were dying there. They didn't care about the children. Then I told them: 'I am a media reporter, please help her, I don't want her to die.' And the people helped her right away. I have never had a picture like it, all my life. All my foreign editors decided they wanted to send the picture to America. At first they didn't like the picture because the girl had no clothes. Then I told them about the napalm erupting in the village. The pictures were shown in America, they were shown everywhere. They were shown in all the Communist countries – in China and in Vietnam. They still use the photo.' Cit. Nick Ut, autor fotografije, BBC, 09 05 2005.

12 'Gledajući američke filmove stiže se dojam da su Amerikanci pretrpjeli ogromnu štetu u Vijetnamskom ratu, koja je zapravo plod njihovog pokušaja da demokratiziraju svijet. Vijetnamski rat provlači se kroz fabule holivudskih filmova bilo kao tema, bilo u kontekstu pozadine društvenih problema. Rijetko se kada govori o tome zašto je i kako počeo taj rat. Rijetko se decidirano kaže da su SAD bile klasični i brutalni agresor koji se služio nekonvencionalnim oružjem. Rijetko se kada spominje da su razlozi PTSP-a u većine ljudi silovanje Vijetnamki i klanje njihove djece. Često se u tim filmovima pokazuju masovna groblja američkih vojnika, ali se nikada nije spomenulo da je tamo poginulo 58 000 Amerikanaca i 2 500 000 Vijetnamaca (1:50). Držim da je razlog za to taj da se ljudima skrene pozornost sa prave problematike. SAD su nakon Vijetnama vodile 30-tak ratova, ali na to se ne obraća pažnja. Hollywood nam pere mozgove dok američka vojska polako okupira svijet i postavlja svoje vlade. Volio bih da mi netko kaže koje to godine nakon Vijetnama SAD nisu bile sa nekim u ratu.' Cit. Bojan Klima, novinar, 09. 12. 2006. izvor: Večernji list

13 *Cool Hand Luke* (1967) od Sturta Rosenberga sa Paulom Newmanom i Georgeom Kennedyem.

SINTEZA JAZZ MUZIKE I NARODNIH ORKESTARA; THE GLENN MILLER ORCHESTRA!

Franklin Delano Roosevelt. New Deal je programatski odgovor na krizu dvadesetih. *Roaring Twenties* (1939) Raoula Walsha s Jamesom Cagneyem¹⁴. Sam film sadrži briljantne dijaloge koji su inače krasili američke noir filmove s temama gangstera, organiziranog kriminala i prohibicije¹⁵ (koji se mogu staviti i u kontekst suvremenih događanja na balkanskom poluotoku op.a). Dolazi do potrebe širenja američkog imperijalizma pomoću kulture i narodnih masa. Novi ekonomisti. Novi

14 It is a classic, realistic, crisp Warner Brothers melodrama with stars James Cagney and Humphrey Bogart – quintessential gangland characters, electrifying actor Cagney as the reckless leader of the gangland and Bogart as his ruthless second-fiddle lieutenant and then as his rival. This old-style film was the third and last time that the two were brought together. [They had earlier appeared in Michael Curtiz' *Angels With Dirty Faces* (1938) and *Oklahoma Kid* (1939).] This was Cagney's last gangster film until he returned to the genre ten years later in Walsh's excellent *White Heat* (1949). The film also features many popular songs of the era it portrays, including *Melancholy Baby*, *I'm Wild About Harry*, *It Had to Be You*, and *In a Shanty in Old Shanty Town*.

15 After three nights in jail, Eddie Bartlett (James Cagney) is released when Panama (Gladys George) pays the fine and bail for him:

Eddie: What's your angle, sister? What bank do you want me to stick-up? Who do you want killed and what do you want done first?

Panama: Well, first, let's have a drink.

Through a hidden door in a paint and varnish store, Eddie and Panama enter into a smoky, back-room speakeasy. Now and throughout most of the film, Eddie orders a glass of milk to drink. Taking a liking to him, she recognizes that he's a 'decent guy' and sticks by him:

Panama: I think you're a pretty decent guy. I like to talk to decent guys. They're hard to find.

Eddie: All right, let's talk.

Panama: Things have been pretty tough, haven't they?

Eddie: They could be tougher. A guy in the cell with me was talkin' about bumpin' himself off. Until I get around to that, I'm doin' all right.

Through payoffs ('sucker money') during Prohibition, she explains how 'a bright guy' like him may become successful in the bootlegging/racketeering business:

Panama: You've been nice to me. You took a rap that I couldn't afford to take. It would have put me out of business. And I'd hate to see someone like you banging his head against a stone wall. Now the liquor business is gonna grow big and it's gonna grow fast. So get in line, buster. Hack drivers are a dime a dozen.

Eddie: But you gotta know people.

Panama: I know people.

Eddie: It takes money.

Panama: Oh, I can get it – if you start small.

Eddie: Tell me, what's in this for you? What's your take?

Panama: Nuthin'. That story about the guy in the cell was a sad one. I'd hate to have somebody tell me that about you.

Eddie: Why?

Panama: I once knew a soldier like you who went to France. He never came back. I never got over it. That's why.

Eddie: Is that all of it?

Panama: If you don't like that story, I'll try to think of another one.

Eddie: That'll do for now.



Tomislav Gotovac, *Plavi jahač*, 1964.

polet američkog kapitalizma. Jazz kao zabavna glazba i film. Neprekidne ljubavi Tomislava Gotovca. Frank Capra kao temelj novoga početka i uzleta showbusinessa. Universal Pictures i Republic Pictures – dvije narodne filmske producerske tvrtke. Ulazak svježih progresivnih ljevičarskih ideja. Robert Aldrich, režiser i poznati anarhist, rekao je kako je došao u Hollywood 1941. da bi se pridružio komunistima. Ali ne zbog ideja nego zato jer je ta politička struja bila najpoletnija i najnaprednija. Drugi Svjetski rat traje, uz iskrcavanje Amerikanaca na Siciliju, uz pomoć mafijaških veza. Tada je zbog usluga pruženih američkoj vojsci pušten iz zatvora Charlie Lucky Luciano, osnivač Murders Inc., izbjegavši tako sudbinu Ala Caponea. Nijemci gube na Siciliji duboko utvrđeni položaj. Razlog njemačke inflacije tridesetih godina bila je strahovito velika odšteta nakon I. svjetskog rata, a posljedica je bilo umiranje najslabijih: djece i staraca. Stvara se plodno tlo za smrtonosnu ideologiju. Pojavljuje se osoba s umjetničkim sklonostima i političkim aspiracijama. Pojavljuju se uz tu osobu umjetnički filmovi Leni Riefenstahl (Bella Balasz je bio njezin suradnik na *Das blaue Licht* (1932) i radio s njom do dolaska nacista na vlast. Prije toga pobjegao je iz Mađarske za vrijeme političkih previranja vlade Belle Kuhna op.a.). Nacistička prijetnja i progon Židova. Sionski protokoli. Tijekom Oktobarske revolucije u Rusiji su tiskali plakate s naslovom 'I Židovi su ljudi'. Kompletnu umjetnost XX. stoljeća stvarali su velikim brojem Židovi: avangardno slikarstvo, književnost; glazbu i film. 1933 Proklamacija Amerikanaca da moraju imati svoju narodnu glazbu (Nešto što bi američku naciju okarakteriziralo kao autohtonog tvorca tadašnje suvremene kulture op.a.). Benny Goodman i Artie Shaw daju potporu crnim muzičarima, iznjevši tako njihov nevideni talent na vidjelo.

Crnačka manjina dobija priliku izraziti se na sebi najsvojtveniji način, preko umjetnosti. Rasna segregacija još je uvijek na snazi koja dolazi do kulminacije pedesetih i šezdesetih godina rasnim nemirima. Rađaju se kulturni bandovi i imena poput Dukea Ellingtona, Count Basiea (Sent for you yesterday and here you come today, napisana 1939, glazbena je podloga iz Gotovčeva filma *Kružnica* (1964) op.a.) u getoiziranim četvrtima poput Harlema u New Yorku. Stvaraju se narodni orkestri. Muzika za mase. Veliki bandovi puni bijelaca, počevši od Orkestra braće Dorsey Tommija i Jimmija Dorseya (Robert Aldrich je na početku karijere organizirao njihove koncerte op.a.) i vjerojatno najslavnijeg i Gotovčeva omiljenog: The Glenn Miller Orchestra. On je uveden u radijski program Chesterfield Cigarettes Commercial koji se iz Hollywooda emitirao utorkom, četvrtkom i subotom u trajanju od petnaest minuta. Radijski uspjeh je pokazatelj široke masovne popularnosti tridesetih godina prošloga stoljeća. U Americi veliki narodni orkestr, a istodobno u Njemačkoj fanatični govori pisca Mein Kampfa i njegovih suradnika. Glenn Miller na vrhu popularnosti odlazi u Englesku 1942 na BBC, sada s punim imenom The Glenn Miller Army Air Force Band i tamo nastavlja svirati sve do svojega tragičnog nestanka na letu od Londona prema Parizu u jesen 1944. Pjesma 'Moonlight serenade' je glazbena podloga za Gotovčevo remek-djelo *Prijepodne jednog fauna* (1963) i muzika iz jukeboxa u sceni iz filma *Jean-Louis Godarda Vivre sa vie* (1962). George Stevens (Indijanske krvi kao Sam Peckinpah i Arthur Penn. Ti izabrani autori označavaju Gotovčevu dosljednost u radu i beskompromisan stav prema svijetu koji ga okružuje op.a.) režiser filma *A place in the Sun* (1951) s Montgomeryjem Cliftom i Elizabeth Taylor. Rađen prema knjizi *An American Tragedy*, film je bio poslastica

za dvojicu naših filmskih velikana, Tomislava Gotovca i Ivana Martinca. Stevens je kao ratni izvjestitelj snimio scene u koncentracijskim logorima nakon oslobođenja od nacista. Snimio je i susret američkih i ruskih vojnika, te generala Pattona i Žukova. Tada je sam Patton napravio veliki skandal kada je spomenuo Josipa Broza Tita u kontekstu jedinog vojskovođe koji se suprotstavio fašizmu i nacizmu na tlu Europe. To se zorno može vidjeti u filmu Patton (1970) Franklina J. Schaffnera s Georgom C. Scottom u glavnoj ulozi. Uopće dostatan je broj američkih glumaca, osim Scotta, koji su otišli u vojsku tijekom II. Svjetskog rata poput Clarka Gablea i Jamesa Stewarta i tako svojom pojavom pridonijeli američkoj ratnoj propagandi. Jakost te propagande ogledala se i u promidžbenim filmovima.

SINTEZA BIOGRAFSKIH I FILMOGRAFSKIH PODATAKA

Rođen je u Somboru 1937, a na podatak da je došao u Zagreb 1941. odgovara da ga je otac dovukao tijekom ratnih godina. 1955 maturira u gimnaziji, te iste godine upisuje studij arhitekture. Razvija ljubav prema filmu, glazbi i kazalištu. Mladenačka želja bila je škola primjenjene umjetnosti i likovna akademija. Velika vokacija prema slikarstvu. Prekida studij i zapošljava se najprije u očevoj vojnoj tvrtki u Somboru, a zatim u Narodnoj banci u Jurišićevoj kao službenik petneastog platnog razreda s plaćom od sedam i pol tisuća dinara. Počinje svoj umjetnički život u metropoli – kazališne predstave i koncerti, filmovi kinotečnog programa, izblansirani umjetnički pogled. Časopisi koje i danas čuva 'Film' Vicka Raspora i 'Filmska Revija's Brankom Belanom (Režiser remek-djela Koncert (1954)) i suradnicima¹⁶. Prvi film Smrt (1961) snimljen pod utjecajem Henrija Cartier-Bressona, magazina Life i fotografa agencije Magnum (Margaret Burke-White je inaugurirala časopis 1936). Prijepodne jednog fauna (1963) jedan je od filmova koji je dobio najviše nagrada na GEFF-u i 1964 na Saveznom Festivalu u Ljubljani, gdje dolazi do spora sa Vladimirom Petekom oko autorskog vlasništva. Priča o Kavkaskom krugu kredom. Dvije majke svojataju jedno dijete, a javlja se ona koja ne želi da joj se dijete raspori na dva dijela (Sličnost s biblijskom pričom o pravednosti kralja Salomona je jasna op.a.). Film je skrojen od naslova 'Popodne jednog fauna' glazbenog djela Claudea Debussyja i slike Mauricea Ravella istog naslova. Vječitu inspiraciju duguje Godardovu filmu Vivre sa vie i općenito radu tog umjetnika. Scena kada Nana odgovara da je tužna jer je glavni junak nije htio voditi na kino predstavu 'puknula ga je do srži', kako kaže Gotovac. Avangardna usmjerenost Tomislava Gotovca osnova je od koje je počeo. Tri sekvencije: terasa s pacijentima, zid, ulica. Tu dolazi manifest. Jazz muzika, američki film, povijesna avangarda, autori 'nouvelle vague'. S Petrom Arandelovićem nastavio je u Beogradu tamo gdje je stao s Prijepodnevom jednog fauna i brojkom tri (3). Opsesivnom brojkom Howarda Hawksa i Tomislava Gotovca. Grafički znakovi. Pravac, Kružnica, Šaranje (Crtež, Crtanje). Pravac je neprestana vožnja prema naprijed. Kružnica je zaokretanje (švenk kamere u ovom slučaju op.a.). I šaranje po ugostiteljskom objektu u Plavom jahaču. U Pravcu je glazbena podloga pjesma Indian Love Call orkestra Dukea Ellingtona sa ženskim vokalom (U stilu Vocalisa) koja naglašava razliku muška-

¹⁶ Sustavno i ambiciozno publicističko bavljenje filmom i kinematografijom puni je zamahom dobilo u socijalističkoj Jugoslaviji, a prvi relevantan časopis, beogradski Film (1950.–1952.), uređivao je (zajedno s nekadašnjim nadrealistom Aleksandrom Vučom) Hrvat Vicko Raspor, vodeća osobnost jugoslavenske filmske kritike pedesetih godina. U isto vrijeme u Zagrebu je izlazila Filmska revija, čiji su urednici bili Josip Kirigin, Vatroslav Mimica, Mladen Bašić i Rudolf Sremec. Izvadak iz članka 'Hrvatska filmska kritika' izvor: Culturenet.hr.

raca i žena. Prikazuje se i fotografski portret slikara Jacquesa Braqua od Cartier-Bressona na D-day u 6 ujutro, 06. 06. 1944. George Stevens, Pravac (likovna kultura) – Duke (jazz muzika) Stevens (filmska kultura). U Kružnici je muški vokal uz pjesmu Sent for you yesterday and here you come today od Counta Basija koji označava krug kao ženu, a unutar njega je muškarac. Naslovni titl prikazuje Kružnica-Yutkević¹⁷ (Sergei) Count (Basie). Muški princip. Ženski princip. Rezultat: dijete. Plavi jahač – Godard Art (najveća inspiracija – dijete). Intima, otkrivanje umjetničkog principa u mislima. Stvaranje za vrijeme gledanja. Programatski slijed manifesta uzet Gotovčevim prepoznavanjem autorskog ponavljanja (tzv. trademark) velikih filmskih režisera poput Howarda Hawksa, Johna Forda, Carla Theodora Dreyera¹⁸. Opération 'Béton' (1954) prvi film Jean-Luc Godarda. Forever Godard je naslov njegove velike monografije. Stvaranje na principu pjesništva. Poetske ideje napisane na kartončićima kutija za cigarete. Cahiers du Cinéma. Francois Truffaut i Eric Rohmer tražili su Roberta Bressona u mraku kinodovrane. Pariz šezdesetih je velika cjelodnevna gledaonica filmova. Ideali Tomislava Gotovca. Marcel Carne, Henri-Georges Cluzot (Le salaire de la peur (1953), Le Corbeau (1943), L'Assassin habite... au 21 (1942)), Rene Clair. Francuska klasika. Jean Renoir je jedini režiser koji je bio priznat od autora 'nouvelle vague', a njegov prvi američki film bio je Southerner (1945) gdje mu je Robert Aldrich bio asistent. Talijanski utjecaj pada na Viscontia (La terra trema (1948), Rocco e i suoi fratelli (1960). Ossessione (1943)). Simbol talijanskog neorealizma. Posljednji tango u Parizu¹⁹ (1972) je povijest kinematografije Bernarda Bertoluccija. Filmom je odlučio spojiti tadašnju svjetsku kinematografiju. Markantni Marlon Brando kao simbol američke kinematografije. Massimo Girotti je najrazvikaniji glumac talijanskog neorealizma. Jean-Pierre Le Havre dolazi kao simbol francuskog novog vala, a Maria Schneider kao kasniji model zvijezda starijih europskih filmova. Divljenje prema američkom, talijan-

¹⁷ Sergei Yutkevich was one of the Soviet Union's most enduring, versatile, and highly respected directors. He started in the industry as a teen, working in a puppet show. Following studies in painting and set design, Yutkevich, Grigori Kozintsev, and Leonid Trauberg founded the Factory of the Eccentric Actor (FEX) in 1921. The Factory was meant to teach actors circus and music hall arts. From there he worked briefly in the theater alongside Sergei Eisenstein. Yutkevich entered films in the mid-20s, but didn't begin directing until 1928 with Lace, one of Russia's earliest sound films. A longtime lover of American slapstick, his first films were imbued with a playfulness and cheeriness not typical of Russian cinema. Yutkevich strove to make naturalistic films for the working classes. He made films in a variety of genres ranging from historical films to docudramas to biopics. Over his long career Yutkevich won international awards for such films as Skanderbeg (1953) and Othello (1955). His series about Lenin is also highly regarded. Yutkevich held a doctorate in art theory and in addition to filmmaking, he taught from 1938 at the State Film School in Moscow. He wrote a biography of French film comedian Max Linder, a book on film theory, and a book of tips for adapting Shakespeare to film.

¹⁸ Carl Theodor Dreyer (1889–1968) was a Danish film director. He is regarded as one of the greatest directors in cinema. Although his career spanned the 1910s through the 1960s, his meticulousness, dictatorial methods, idiosyncratic shooting style, and stubborn devotion to his art ensured that his output remained low. In spite of this, he produced some of the most enduring classics of international cinema.

¹⁹ *Last Tango in Paris* (Italian: *Ultimo tango a Parigi*, French: *Le Dernier Tango à Paris*) is a 1972 film which tells the story of an American widower who is drawn into a sexual relationship with a young, soon-to-be-married Parisian woman. It stars Marlon Brando, Maria Schneider and Jean-Pierre Léaud. The film was given an X rating by the MPAA upon initial release. After revisions were made to the MPAA ratings code, it was classified as an NC-17, in 1997. MGM released an R-rated cut in 1981. The movie was written by Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli and Agnès Varda (additional dialogue) and was novelized by Robert Alley. It was directed by Bertolucci and cinematography by Vittorio Storaro. Agnès Varda also based the last scenes on the death of Jim Morrison in Paris. The orchestral jazz soundtrack was composed by Gato Barbieri. The film caused a deep scandal in Italy for an anal sex scene (featuring the use of butter). It was nominated for Academy Awards for Best Actor in a Leading Role (Marlon Brando) and Best Director (Bernardo Bertolucci).

Tomislav Gotovac, *Glenn Miller*, 2000.

skom, francuskom filmu. Tri svoja filma snimljena u Beogradu donio je u Zagreb, gdje je izazvao posve oprečne reakcije u tako zatvorenoj kulturnoj sredini. Gotovac je snimio sliku s Ivanom Martincem u bolnici²⁰ u Vinogradskoj ulici i pomogao mu kod ozdravljenja. Filmovi snimani u Splitu, u kojima se pojavljuje Gotovac, redom su Fokus (1967) Ivana Martinca i godinu poslije Poslijepodne–Puška (1968) Lordana Zafranovića. Elle (1966) je film posvećen Elli Fitzgerald (U filmu je muzička podloga njezin glas vrste Vocalisa) i snimljen na pruži Zagreb–Karlovac. Uzeo je dvije role 8 mm filmske vrpce i u zadnjem vagonu fiksirao prugu. Kamera je okrenuta obrnuto i snima prema nazad, a kad se izvadi filmska vrpca postaje duplirana od 16 mm. Tu Gotovac okreće traku tako da je kraj početak, to jest sve izgleda kao da je snimano od naprijed. Kad mu je ponestajalonadahnuća uvijek se vraćao svojem najvećem idolu Jean-Louis Godardu. Kuda idemo ne pitajte (1966) je zajednički rad Ive Lukasa, Anđelka Habazina i Gotovca. Lukas ima na glavi crnu čarapu, Habazin je snimatelj, a Gotovac gura snimatelja koji je na bolničkim kolicima. U film je uvrštena sekvencija s animacijom, gdje se križ pretvara

u kukasti križ. To je kritika društva i političkih zbivanja tih godina. Gotovčev citat: 'Kuda idemo (ne pitajte) – u fašizam.' Veliki utjecaj desnice i nacionalizma. Vizionarski pogledi i predviđanja na osnovi suvremenih događaja. Političke tenzije i umjetnikova uloga kroničara u društvenim zbivanjima. Film – Plakat – Pamflet. Opet je po uzoru na Godarda, naimne ne vidjevši njegov zadnji rad, Gotovac predvidio koju će on tematiku obraditi, a to su ljevičarska oprijedjeljenja (Godard odbacuje poletan značaj novog vala i baca se na ljevičarske lepršave forme izražavanja zasnovanih na političkim previranjima u svijetu 1968 op.a.). Odlazi na studij u Beograd 1967, gdje će dalje razviti svoj istančan osjećaj za konceptualnu umjetnost i kinematografske vrijednosti.

²⁰ 'Rodaci primarijusi Knežević sa patološkog odjela (Bolnica Dr. Mladen Stojanović sada Sestre Milosrdnice) imali su hobby, nakon napornih i stresnih sati na odjelu, u obliku pornografskih vježbi bilo uživo fotografiranjem ili snimanjem 8 mm filmova. Službeni fotograf odjela bio je Branko Ružić a to se sve događalo u periodu od 1941 do 1945 kada je homoseksualnost i pornografija bila krivično gonjena... Na patološkom odjelu radile su samo brinete i plavuše sa usnama obojane u crno što je bilo vrlo nevjerojatno u to vrijeme. Čovjek je imao osjećaj da je ušao u kakav ekspresionistički njemački film. Te medicinske sestre bile su obučene u kratke sukne i sa obojanim usnama imali su popriličan vampirski aspekt i nagonile su misliti na germanski seks...' Cit. Tomislav Gotovac, *Onde dell'altra riva/Croazia, il catalogo a cura di Sergio Grmek Germani e Mila Lazic, Alpe Adria Cinema, Trieste 2004 str. 285–286*

SINTEZA SPAŠAVANJA KINEMATOGRAFSKE BAŠTINE²¹

Najraniji primjer restauracije filmova na balkanskim prostorima je 1976, kada Vera Robić-Škarica zajedno s Tomislavom Gotovcem i Višnjom Štern radi na negativima kopija svih filmova koji su napravljeni na umkehr traci u Kinoklubu Zagreb i tako tim velikim činom spašavaju veliku kinematografsku prošlost hrvatske kulture, sve 16mm filmove Mihovila Pansinija (koji su nađeni u užasno lošem stanju.) i ostalih članova Kinokluba Zagreb. Treba svakako spomenuti Automaticum i panopticum (Automatofoni, 1963) Tomislava Kobije, film podijeljen na dva ekrana projicirana na platnu (Svaki njegov naslov filma dio je prezimena Kob(i)lja). Hrvatski filmski savez na čelu s Hrvojem Turkovićem, Verom Robić-Škarica, Dianom Nenadić i dalje radi na restauraciji i čuvanju ovog vrijednog umjetničkog blaga. U Beogradu je tako propala golema količina vrijednih materijala u poplavi u Kinoklubu Beograd u ulici Borisa Kidriča gdje nestaju pod mutnom vodom velika djela amaterskih velikana (Spašeni dio je sklonjen u Akademski filmski centar op.a.). Danas se daje velika važnost restauraciji filma koji se svrstava pod kulturnu baštinu i ovisno o svojoj vrijednosti može dobiti neprocjenjivi značaj. Kroz povijest bilo je velikih valova uništavanja, a prvi se dogodio 1920 kada kinematografija postaje spektakl i filmovi se smjenjuju i odbacuju kao na tekućoj vrpci. Drugi val dolazi 1928, kada u optjecaj dolazi zvučni film koji mijenja način snimanja tako da poneki slavni glumci do tada gube značaj upravo s difuzijom svog neuređenog glasa. Time mnogi propadaju, ali do izražaja sada dolaze druge karakteristike glumaca i tehnike snimanja filma. Tijekom pedesetih godina dogodio se zadnji veći val uništenja, kada dolazi nova vrsta filmske vrpce koja zamjenom dovodi do zanemarivanja i uništenja postojeće vrste. Tako se taj fenomen restauracije filmskog blaga sve više i više povećava dok dobiva na važnosti povijesna dalekosežnost i razmatranje filma kao edukacijskog materijala iz kojega se mogu naučiti, na osnovi umjetnikova prezentiranja djela, elementi koji su utjecali na stvaranje filma, a bili su dio suvremenih događanja kada je film bio kreiran. Najbolji primjer toga je film Plastični Isus (1971) Lazara Stojanovića s Tomislavom Gotovcem. Film koji je napravljen u sklopu tadašnje Akademije za pozorište film i televiziju, dobio je desetku za ocjenu od njihova profesora Saše Petrovića. Cenzura ga je bunkerirala i osakatila (Što se vidi današnjom difuzijom filma koji nestali materijal prikazuje riječima 'Ovaj komad filma je nestao dok je bio pod državnim nadzorom' op.a.). Film je kolaž povijesnih materijala i zbivanja na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine, gdje se raznim performansima i opisima epizoda Tomislava Gotovca (Njegov prvi striking u središtu grada op.a.) u Beogradu nastoji uvidjeti bogatstvo ondašnjih alternativnih događanja u glavnom gradu Jugoslavije. Unatoč patronatu državnih institucija, umjetnici su hrabro iznosili svoja djela i ideje što je često završavalo sudskim procesima čega je i primjer ovaj film koji je bio zabranjen do 1990. Iako ne iznosi revolucionarne ideje niti ikakvu ljevičarsku ili prozapadnu propagandu (Naslov filma je pjesma

Plastic Jesus²² iz već citiranog filma Cool Hand Luke) film je trebao biti odskočna daska za darovite Tomislava Gotovca i Lazara Stojanovića. Međutim, dogodilo se suprotno. Film je gotovo uništio njihove karijere, a sudska odluka i nasilan raspad tadašnje generacije studenata (Dušan Makavejev je pobjegao u Francusku op.a.) razvodnili su i uništili udarnu iglu filmskog stvaralaštva. Tijekom povijesti umjetnici su se znali jako otuđiti od vanjskog svijeta. Rezultat toga je crno razdoblje za kulturu jedne nacije. Brojni su primjeri iz povijest, tako da su Englezi odlučili ulagati u kulturu, a rezultat je u prošlosti bio slabo poznati pisac Christopher Marlowe (Nastradao u barskoj tučnjavi op.a.) kojega je naslijedio puno poznatiji Wiliam Shakespeare. Englezi su ih, naime, unatoč njihovim ekscesima s poročnim načinom života (Buntovnik Lord Byron op.a.) odlučili poduprijeti i tako reklamirati svoje državno bogatstvo (Engleska glazbena industrija je među najvećima na svijetu, a puni procvat doživjela je šezdesetih kada su se na scenu probijali Beatlesi i danas amerikanizirani Rolling Stonesi op.a.). S druge strane Vittorio de Sica, jedan od glavnih režisera neorealizma, postao je slavan kao glumac pod okriljem fašizma²³, a i danas neki prigovaraju umjetničkom radu Leni Riefenstahl. Teza je da kultura obogaćuje određeni prostor i da u svom djelovanju prelazi sve granice i zadane okvire jer joj je dana zadaća kroničara i hrabrog otpora vremenu. Takav kroničar i otporni borac je umjetnik Tomislav Gotovac koji je svojim djelovanjem i bilježenjem označio i još uvijek označuje jednu eru (U suradnji s Akademskim filmskim centrom u Beogradu ove je godine završio remakeove svojih filmova op.a.) umjetničkog rada na našim prostorima.

21 Prvi tekst koji govori o važnosti kinematografskog medija kao povijesnog dokumenta i njegova važnost u spašavanju filma je tekst Boleslawa Matuszewskog, tiskanog u Parizu 1898 i naslovljenog *Une Nouvelle Source de l'Histoire*. U poglavlju naslovljenom *Création d'un dépôt de cinématographie historique* govori se o ideji gradnje deponija za filmove koji imaju povijesnu vrijednost i utvrđuje se stupanj komzervacije kao i u ostalim već utvrđenim arhivima od povijesne važnosti. Cit. Lucija Zore, Restauracijski radovi u Hrvatskoj kinoteci od 1981 do 2005. str. 31

22 'Plastic Jesus' is an American folk song. The authorship of the song has been historically attributed to either Ed Rush and George Cromarty or Ernie Marrs. Ed Rush and George Cromarty wrote the song in 1957 and recorded it (as a humorous ad spoof) in 1962 as The Goldcoast Singers on World-Pacific Records '*Here They Are! The Goldcoast Singers*'. Ernie Marrs, along with the 'Marrs Family' (friends Kay Cotthran and Bud Foote) recorded a version of *Plastic Jesus* in 1965 that was featured in the motion picture *Cool Hand Luke* (1967). In the film, Paul Newman also sings the song while playing a banjo. Over the years, the folk tradition of this song has grown. Several additional, optional verses have been added to the song. Many folk lyrics refer to Jesus, but several other verses refer to Mary, Joseph, the Apostles, or the Devil.

23 Proslavili su ga filmovi bijelih telefona. Neprežaljena atrakcija i simbol elegancije, mode i moći talijanskog fašizma. U gotovo svakom takvom filmu heroína se elegantno javlja na zvrndanje bijelog telefona op.a.



MEDITERANSKA PERCEPCIJA I ODA JEDNOSTAVNOSTI

Ante Verzotti, umjetnički fotograf i profesor

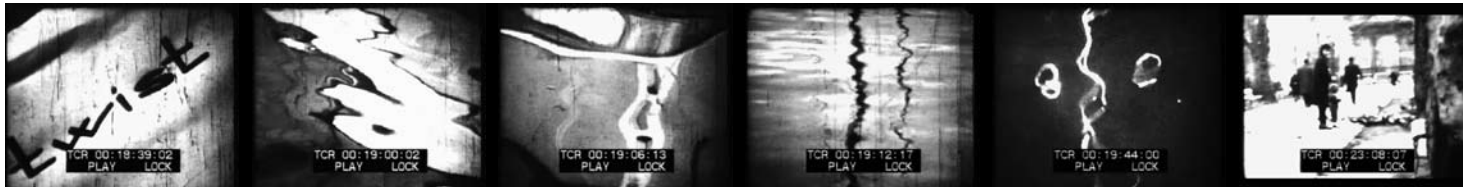
‘Čini mi se da smo tada u Kinoklubu Split imali sretan trenutak i mnogo divnih ljudi zainteresiranih za autentične filmove, filmove mediteranskog pogleda na svijet’

Lordan Zafranović, ‘Vjesnik’, Zagreb 19. kolovoza 1989.

‘Šteta što je taj čovjek mrtav,’ riječi su Ante Verzottija na početku razgovora (intervju u Splitu, u prostorijama Fotokluba, Marmontova ulica, 25. travnja 2006.) kada je vidio sliku s Ivanom Martincem, njegov Autoportret iz 1966. ‘Znam’, odgovorio sam šturo, shvaćajući komentar velikoga fotografa i suvremenika umjetničkih događaja u Splitu šezdesetih godina. S Martincem, Mladenom Nožicom i Mihovilom Druškovićem realizirao je godine 1960. eklektičan film o Ivanu Meštroviću – ‘Meštrović – egzaltacija materije’, što je bio početak suradnje Kinokluba Split s Ivanom Martincem. Sam film je 1962. u Beču, pod okriljem UNICA (Union Internationale du Cinema d’Amateurs), dobio brončanu medalju. Autor dvaju vrsnih remek-djela hrvatskoga amaterskog eksperimentalnog filma – Twist-twist iz 1962. i Florescencije iz 1967. – Verzottijev je početak i kraj bavljena amaterskim eksperimentalnim filmom, a te iste godine postao je majstor amaterskoga filma. U Pragu godine 1973. diplomirao je filmsko i televizijsko snimanje na tamošnjoj Akademiji dramskih umjetnosti, kao i kolega Lordan Zafranović. Njegov diplomski rad ‘Problematika 70 mm filma’ koristi se u toj ustanovi i danas u nastavi o panoramskoj projekciji. ‘Ne znam jesam sam li izgubio bilo što osim novca’ njegov je komentar u vezi s kratkom američkom karijerom, kada je s Mirjanom Živković snimio dokumentaran film o New Yorku godine 1977. i za njega dobio Specijalnu nagradu za snimateljski rad na Festivalu dokumentarnog filma u Chicagu 1982. Sam autor danas je vrstan profesor fotografije i filmskog snimanja na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu. Umjetnik Splita i splitski umjetnik koji je za svoj umjetnički izraz odabrao fotografiju. Film je bio popratna forma kreativnog izražavanja. Ali, sada govorimo samo o njegovim kinematografskim postignućima. Zato što je već njegov prvi film ‘Twist-twist’ dobio nagradu na festivalu eksperimentalnog filma ‘GEFF’ u Zagrebu 1963. i bio najava za Florescencije. ‘Pansiniju su se svidjele Florescencije. Rekao je: Taj je film animacija animirana preko eksperimentalnog filma – s drmanjem filmske kamere’. Oba filma kao zvučnu podlogu imaju jazz. A Twist-twist zapravo je snimljen u splitskoj luci. Površina mora i odrazi na vodi protagonisti su toga ritmičkog vrhunca. Crte koje vidimo na ekranu zapravo su jarboli brodova i brodica. Florescencija ima za zvučnu podlogu skladbu Raya Charlesa, ali ubrzanu na više od 45 okretaja. Problemi s tehnikom i kako doći do materijala. U splitskom su Kinoklubu na deset autora bile dvije role filma. Vječite improvizacije i trikovi

izmišljeni na mjestu događaja, vječiti problemi splitskih amaterskih entuzijasta utopljenih u svoje snove. Realizirani snovi danas su antologijska remek djela. A Verzottijeva djela nisu iznimka. Njihovi filmovi imali su publiku koja je znala poštovati režisere. Nešto što je Split imao šezdesetih godina. Svoju dušu bilo kojeg grada na zemaljskoj kugli. Radio Luxemburg koji se emitirao nedjeljom ujutro u 9 sati i 5 minuta. S listama glazbenih želja koje bi kasnije pomorci donosili sa svojih putovanja po europskim lukama i po američkoj istočnoj i zapadnoj obali. Danas je tužan kada gleda na televiziji po dva-tri filma jedan za drugim ili tehnički dotjerane filmove bez duše. Postaju vašarska zabava. Upravo ono što su bili na početku postojanja – eksperimentalni izum za široke mase željne zabave na sajmovima.

U opisima svojih filmova ostaje skroman – dvije, tri suvisle rečenice i velike zahvale Ivanu Martincu i kolegama iz splitskoga Kinokluba. O današnjem američkom filmu kaže: ‘More gluposti i more mistifikacija’. To čine i suvremeni filmski teoretičari i filmski trgovci. Rekli bismo klasično žaljenje profiliranog umjetnika. Ali ipak. Zašto je tako? Ako su film i kinematografija dosegli tehničko i tehnološko savršenstvo. Gdje je nestao profilirani umjetnik s početka priče? Gdje je njegovo more filozofskog prihvatanja današnjeg svijeta? Gdje bi bio umjetnik da je počeo danas djelovati na svijet? Opažanje moralnih dvojbi i etičkog ponašanja. Danas kada je sve dopušteno. Kada sve imaš ponudeno na bezbroj kanala u maloj kutiji. Danas kada zaspis ispred te kutije. Nema pokreta tijela. Nema velikog platna i suosjećanja s publikom u dvorani. Nema šetnje Mazala s Dunjom poslije kino-predstave filma s Johnom Wayneom (izgubio je kredibilitet pojavljivanjem u ‘Zelenim beretkama’ iz 1968. kada više nitko nije podupirao Vijetnamski rat, osim američke vlade – toliko o herojima koji ne plaču). Samo bezglav početak sna koji kasnije uranja u noćnu moru. A kutija isprekidano svijetli u mraku, ovisno o jakosti boja na malom ekranu i sugerira ti sugestivnim slikama krvoprolića i glasa urednika da je to mjesto baš to gdje danas bilo najgore. Stupnjevanje informacijskog užasa. Netko je bolestan i morbidno se prati njegov odlazak u smrt. Kada ga nema više, a još je u javnim glasilima kao da je živ. Petnaest minuta slave. Glasovita rečenica Andyja Warhola. Slavna fraza današnje sugestije. Stila više nema – praznina. Kinematografska praznina. Nestanak dugih kadrova. Riječi dvoje sudionika kao borba boksača u ringu. Romani Raymonda Chandlera. Početak američkoga crnog filma četrdesetih godina. Početak jednog od stilova koji više ne postoji. Utopljen je u nemjerljivu količinu konfekcijskog šunda. Povlađivanje ljudima koji se ne žele baviti filmom i filmskom problematikom. Tko se sjeća atrakcije montažnog djelovanja ruske filmske škole? Od Dzige Vertova do Sergeja Ejzenštajna. Ipak, Ante



Ante Verzotti, *Twist-twist*, 1962.

Verzotti naći će iznimku u filmu *American Beauty Sama Mendesa* iz godine 1999. I treba mu vjerovati kada kaže da je u tom djelu vidio jedan od najvećih primjenjenih eksperimentalnih dijelova u suvremenom filmu. U sceni s glumcem Wesom Bentleyem dok kamerom snima bijelu PVC vreću koja se kreće ispred zida pod udarima vjetra u predgrađu (aluzija na otkinuti grm u filmu *Rio Bravo* Howarda Hawksa iz 1959.). Prema stajalištu Verzottiju – čista metafizika. Ubacivanje eksperimentalnog filma u igrani. Bez glazbe, bez riječi, bez ljudi. Imati metafizički sadržaj u običnom komercijalnom igranom filmu. Ne događa se ništa, a događa se puno. Fikcija. Savršenstvo eksperimentalnog filma. Izdvajanje i prisvajanje eksperimentalnog u profesionalni inkubator. Nezaboravljen šokantan završetak filma potvrda je moralne i etičke tjeskobe današnjeg svijeta. Tu je sam sebe pokopao tvrdnjom da mu je film popratani kreativni medij. Ma, on je potvrđen majstor eksperimentalnog filma. No, ponovno se izvlači iz zamke i prevarantski o sedmoj umjetnosti izjavljuje: 'Kazalište je istina, a film je potpuna laž'. Film je prema Verzottiju izmišljen svijet. Teatar je istina. Nevjerojatna istina. Glumac je ispred tebe i stvara realan svijet. Nije fikcija kao na velikom platnu. Upija te u realan svijet glume. Takvu percepciju Verzotti duguje dugogodišnjem stažu fotografiranja kazališnih predstava u splitskom Narodnom kazalištu. 'Najveća laž koja se poslije fotografije može prodati kao stvarnost, jest izravan televizijski prijenos'. Savršena reklama uz kokice i Coca-Colu. U Splitu su bili počašćeni dolaskom Ivana Martinca, njegovim fenomenom sadržaja i pričanja filmske tematike. Završen krug filmskog stvaranja. Forma kao strog oblik djelovanja. Martinac je izbjegavao pisati pjesme sa slikovnim opisima. To je ta stroga Martinčeva forma iznjedrena u studiju arhitekture i matematike. Osim Martinca na Verzottija je utjecao i rad Andyja Warhola. Paradoksalno s današnjeg stajališta, nije mogao gledati njegove filmove, nego je čitao o tome kako Warhol radi i imao umjetničku želju raditi nešto slično. I danas su mu omiljena odredišta na putovanjima knjižare i antikvarijati. Sukus pravog estetičara i istraživača. Zbog manjka novaca nije bilo reda u stvaranju. Pravi primjer je film *Nedjelja Lordana Zafranovića* iz godine 1961., u kojemu je zvukovna podloga program Radio Zagreba kod kojega se na kraju emitiranja čuje hrvatska himna u orkestralnoj izvedbi. A glavni karakter ne zna što bi sa sobom, jer je nedjelja. Pa se kreće po sobi ili spava. Kamera je u pokretu, mirna i neprestano vrluda tako da u jednom trenutku prateća ekipa mora bježati pod postelju, jer se u filmu prikazuje samo jedan čovjek. Direktor fotografije u tom filmu bio je Ante Verzotti, a Ivan Martinac pomagao je savjetima. Improvizacije uvijek, i isključivo improvizacije. Uspješne improvizacije. Ivan Martinac je imao neki umjetnički red, a ne samo

zadanu formu i u tome je bio uspješan te omiljen kod kolega. Opterećenost današnje sredine filozofiranjem i intelektom konzervativizma. Zatvorenost te kulturne sredine koja postaje malograđanska i bez umjetničkih djelovanja, kao odgovor na suvremene političke događaje. Osim toga Ante Verzotti voli Split. Njegove fotografije rodnog grada koje je izabrao za kalendare pokazuju svu autorovu ljubav prema splitskim kalama i spomenicima. Taj vječiti zaljubljenik u Geto i ostatke Dioklecijanove palače naseljene običnim ljudima. Uvijek su se ljudi trgali za njegove slike s kalendara. To je ta mediteranska percepcija s početka teksta. Autentična nekrivotvorena caklina slanoga morskog zraka. Pokušaj da se postigne srž postojanja na ostacima Salone. Stara Riva u nestajanju. Film ima vrijeme, fotografija ga nema. Fotografija je statična i može imati filmske elemente (Radovi Cindy Sherman) Zajednički film splitskoga Kinokluba 666 iz godine 1968. Šest autora dobilo je zadatak da snime šest jednogminutnih filmova. Verzottijev je bio o putovanju u sadašnje vrijeme. Imao je gramofonsku ploču koja s melodijom od jedne minute. Na satu u sobi ne vidi se je li prošla jedna minuta iz razloga ulaska u sadašnje vrijeme. To je oda jednostavnosti iz drugog dijela naslova teksta. Zaljubljeni u amaterski rad, sami su u laboratoriju obrađivali filmove uz pomoć Mladena Nožice. U Sedmologiji su dva naslova – *Pet i Podne*, oba iz 1966. Proturatne epopeje praćene strahom od hladnoga rata i atomske bombe. Jukebox (ime glazbenoga automata sa singlicama na automatsko biranje i našega glazbenog časopisa iz sedamdesetih i osamdesetih godina) iz iste godine, hommage je tadašnjoj popularnoj glazbi i događajima u gradu uz glazbu i ples. Socijalna tematika na primjeru druženja mladeži i stanovnika grada. Eksperimentalan film s trima različitim sekvencijama. Prva je snimljena na Bačvicama i ima vrlo kratke kadrove, te ju prati miksana glazbena podloga prema izboru Ante Verzottija. Uživanje i «guštiranje» života najedanput se prekida negativ-fotografijom na filmu. Pokreti su u tom slučaju igra picigina koja je i danas popularna na istoj legendarnoj plaži. Koja označava olakšanje građana dok se bacaju u more. More kao izraz oslobođenja od sive svakodnevnice običnog čovjeka. Te posljednji kadar u mirno jutro – obala bez kupača, modro more. Verzottiju ponovno budi asocijaciju na hladni rat i strah od atomske bombe. Slično kao u eksperimentalnom filmu Tomislava Gotovca iz godine 1963. – *Faunovo prijepodne*, gdje je ipak puno eksplicitniji strah u posljednjoj sekvenciji sa zumiranjem parkiranog automobila i sugestivnoj glazbenoj podlozi iz filma *Time machine* Georga Pala iz 1960. 'Ja svojim studentima govorim: Nemojte misliti da ćete se sutra probuditi! To su laži! Sad! Sad snimite sve što god vam padne napamet! Povraćajte! Ubijajte! Jebite se! Skočite! Jer, sutra ne postoji i nevjerojatno koliko je to istina!' (Ante Verzotti –



Ivan Martinac, *Sve ili ništa*, 1982.

intervju u Splitu, Fotoklub, Marmontova ulica, 25. travnja 2006.) Verzottijeva umjetnost zapažanja o tome što treba imati svaki, baš svaki umjetnik, vidi se kod priče o Vincentu van Goghu i njegovim 'Suncokretima'. Na toj je slici petnaest cvjetova, a u svakom naslovu piše četrnaest. Priča koja se ponavlja zahvaća i dijelove naše psihe. Zahvatiti točne podatke umjetnikovih domašaja, a pritom ne zadirati u probleme svakidašnje komunikologije u profesionalnim dodirima. Što je u našim kulturnim krugovima iznimno naporno i nepotrebno. Imati vlastito neiskvareno objektivno stajalište o stvaranju autentične umjetnosti na našem području bez pokroviteljstva državnih odjela, jest bježanje na pusti otok. Ante Verzotti ponajprije ističe probleme svojih i kolegijalnih stvaranja na splitskoj amaterskoj sceni. Problemi prostornosti postojali su, jer je Split mala sredina, bogata tradicijom i poviješću, ali zatvorena u svoj mali krug. Prepreka koja se nije mogla prijeći, nego se pokraj prepreke moralo stvarati i stvaranjem prijeći te granice. Jednostavno nisu imali problema s cenzurom kao u Beogradu, zbog svoje daljinske margine i omeđenosti grada na obali mora. Autori su bili zaokupljeni drugim temama za razliku od beogradskih kolega i bliski sa zagrebačkim autorima u eksperimentalnim postignućima u području sedme umjetnosti. Čuđenje današnjeg svijeta njihovim umjetničkim postignućima očituje se u komentaru mojih profesora i mentora u Bologni u vezi s filmom 'Sve ili ništa' iz 1968. Ivana Martinca. U zvukovnoj podlozi je glazba Joan Baez, a ljudi u filmu odjeveni su suvremeno kao i cijeli svijet šezdesetih godina. O tome ne treba posebno razgovarati ili razmišljati o stereotipu i zatvorenosti Jugoslavije kao isključivo represivnog režima. Hendikep pomoću kojeg se stvaralo u svojoj maloj ljušturi djelovanja. Morska školjka koja je na kraju oblikovala svoje bisere, najveće je postignuće splitskoga Kinokluba. Ljubav i entuzijazam. Život u kinoklubu i u najposebnijem gradu na svijetu. Monolog o Splitu iz 1968. Ivana Martinca i njegovi koraci koji drže ritam filma. Moji današnji koraci pješaka u tom gradu, u kojemu i dalje sve mogu obaviti pješice. Posebna ekološka i zdravstvena pogodnost. Predivne reakcije ljudi u vezi s predavanjem u Domu

omladine i film o Ivanu Meštroviću. Zajednički film članova Kinokluba Split. Zajedno. Razgovori s filmskim snimateljem Andrijom Pivčevićem i Verzottijem. Emocije dvojice ljudi na dane provedene u Kinoklubu. Pivčević je, slično kao Marko Babac u Beogradu, došao u klub kao adolescent. Nema škole, ali je prekaljen filmski zanatlija. Zanat oblikovan s članovima kinokluba. Kinematografska kultura djelovanja preko Narodnih tehnika. Svjetonazor Ante Verzottija začinjjen mediteranskim začinima. Mirisima dalmatinskih mirodija, ribe na gradelama, svježe borovine i makije. Zvuk mora i njegovo plavetnilo. Zvukovi zvona crkve Svetoga Duje. Gusta crvena boja vina iz konoba. Kao mladi razmišljali su glavom kroz zid i djelovali suprotno konvencijama. U Zagrebu su tako počeli djelovati Mihovil Pansini i Tomislav Kobija, te smijenili i naslijedili Oktavijana Miletića i Maksimilijana Paspu u Kinoklubu Zagreb, ali s novom tradicijom. Arhetipni prapočetak GEFF-a. Nijemi film i glazbena podloga. Sintetička glazba kao prapočetak današnje elektroničke glazbe. Zajednički festivali kao dodatan motivi za rad. Druženja i kolegijalna prijateljstva. A Split je tada bio središte takvih kulturnih događaja u amaterskim krugovima. Šarmantno pokrće ogleda se u Verzottiju i njegovoj prvoj praškoj epizodi. Došao je u Prag s gitarom kako bi na taj način pokušao šarmirati djevojke. Ušao u tamošnje kazalište i ugledao nasred pozornice obnažene djevojke. Gitaru je odmah stavio na stranu. (eto zašto je Milan Kundera plodan pisac i zašto sa sjetom govori o šezdesetima kada si imao uspješan dan ako si bio s tri djevojke, svaku ponaosob. Elegija elegantnom šovinizmu). Jednostavnost umjetnika i jednostavnost prostornog života u urbanoj sredini. Bez skorih represivnih mjera. Ante Verzotti je takav simplificiran pronalazač jednostavnih percepcija istaknutih naslijedom i preuzimanjem sredine u kojoj djeluje. Sredine u kojoj se očito ništa ne događa, a događa se puno, ako se boravi u njoj i preuzme djelovanje takva lijenog karakera. Ali, nije taj karakter lijen, nego je utopljen u zbiljsku snagu stvaranja. Omeđen prostor grada na morskoj obali i njegov autor koji ga uzima za svoje umjetničko oblikovanje. U njegovu radu u kojem su tehnike stvaranja umjetničkog djela fotografija i film-

ska vrpca. Mora se poštivati njegova riječ na kraju i istaknuti da mu je film ostao popratna forma izražavanja. Možda je zato postigao tako velike rezultate u amaterskom eksperimentalnom filmu, jer nije planirao scene i sadržaje. Ubacujući reportersko i fotografsko umijeće čekanja na filmsku vrpcu. Čekanje tog trenutka okidanja koji se u kinematografiji produžuje na fotogram, kadar, kadrove i konačno sekvencije koje oblikuju eksperimentalni film. Twist-twist snimka je nekonvencionalne podloge, a Florescencije nekonvencionalan način snimanja posebnoga grada. Sve ono što Verzotti želi reći o filmu kao eksperimentu. Produžen ili razvodnjen trag fotografije koji se izvlači glazbenom podlogom kao zvukom. 45 okretaja na gramofonu sa zvučnicima u kutovima kakvog podruma. Brzina tadašnjega života mladih ljudi koje stariji nisu razumjeli. Otrcana floskula, jer je Verzotti ostao dosljedan svojoj umjetničkoj praksi. Uzimati jednostavno i uzimati s prirodnom jačinom. Biti prostor i biti nešto više od prostora u kojemu se obitava, poenta je autorova preživljavanja. Kritika modernog svijeta umjetnika koji je okusio svoje najbolje dane u stvaranju i sada to prenosi na mlade nade – da rade, da djeluju sad i odmah. Baš kako je Verzotti učio od Martinca o strogoći filmskog stvaranja i uživanja u konačno stvorenom plodu. Kretati se po svojem prostoru za koji umjetnik drži da je njegova svojina iz koje crpi ideje u kreativnom radu. Najvažniji dio jest pronaći taj prostor. Za početak. Za jedan veliki početak koji prema Verzottiju i Andriji Pivčeviću nije na početku mogao sanjati da će se pretvoriti u nešto veliko i trajno. Da, sa svojim početkom koji je uvijek težak, ali mora uspjeti ako ga se zalijeva ljubavlju i beskrajnim entuzijazmom. Drugog izlaza nema. Kada daje savjete studentima, uvijek to čini kratko i jasno sa zadaćom da ih nauči sve tajne umjetničke fotografije kako bi mogli pobjeći od idiota – jednostavnoga foto-aparata i stvoriti svoj stil. Taj izvoran umjetnikov stil nasušno je potreban u suvremenom umjetničkom izražavanju ljepote svijeta. A suprotan je onome što kaže glumac Morgan Freeman na kraju filma Sedam, Davida Finchera: 'Svijet nije lijep, ali isplati se boriti za njega'. Umjetnička borba prikazivanja svijeta i naličja svoje prirode. Čovjek uči i griješi dok je živ. Umjetnik griješi i bilježi dok je živ, ostavljajući svoja djela kao dokaz postojanja u zatvorenom krugu. Tako to radi Ante Verzotti u svojem svjetonazoru bilježenja na fotografski način bilo u kinoklubu, kazalištu, akademiji, luci... Sve je to djelovanje umjetnika na njegov posvojen prostor. Posvojen, da, ako se rodi ponovno i uzme neki drugi prostor za stvaranje izvan našeg zvijezda i radi kako je naučio – sa stilom.

FILMOGRAFIJA

Autorski filmovi

- 1962. 'Twist-twist', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)
- 1963. '1', igrani film (režija, kamera i montaža)
- 1964. 'Crno sunce', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)
- 1965. 'More', dokumentarni film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Eritrociti', eksperimentalni crtani film (režija i montaža)
- 1967. 'Insekti', eksperimentalni film
- 1966. '5', igrani film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Juke box', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Objektiv', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Danas', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Moja slatka valentina', igrani film (režija, kamera i montaža)
- 1966. 'Balkon lijepe susjede', dokumentarni film (režija, kamera i montaža)
- 1967. 'Florescencije', eksperimentalni film (režija, kamera i montaža)

Profesionalni snimateljski rad

1965. 'Karanfil', kratkometražni dokumentarni film (direktor fotografije), redatelj: Ranko Kursar, produkcija 'Marjan film' Split
1966. 'Tvoje ruke na mojim bedrima', srednjemetražni film (direktor fotografije), redatelj: Mirko Komosar, produkcija Sarajevo
1967. 'Kaja ubit ću te', dugometražni igrani film (fotograf i glumac), redatelj: Vatroslav Mimica, produkcija 'Jadran film' Zagreb
1970. 'Mora', srednjemetražni igrani film (direktor fotografije), redatelj: Lordan Zafranović, produkcija 'Zagreb film' Zagreb
1977. 'Zavičaj – Vladimir Nazor', srednjemetražni dokumentarni film (direktor fotografije), redatelj: Lordan Zafranović, produkcija 'Slavica film' Split
1977. 'New York', srednjemetražni dokumentarni film (direktor fotografije), redateljica: Mirjana Živković, produkcija Valter Velebit NY
1978. 'Bravo maestro', dugometražni igrani film (snimatelj), redatelj: Rajko Grlić, produkcija 'Jadran film' Zagreb
1979. 'Slobodna interpretacija' kratkometražni dokumentarni film (direktor fotografije), redatelj: Lordan Zafranović, produkcija 'Zagreb film' Zagreb
1979. 'Parnjača', srednjemetražni igrani film (direktor fotografije), redatelj: Matjaž Žbontar, produkcija 'Jadran film' Zagreb
1980. 'Branka', srednjemetražni igrani film (direktor fotografije), redatelj: Petar krelja, produkcija 'Zagreb film' Zagreb
1981. 'Poema', srednjemetražni dokumentarni film (direktor fotografije), TV produkcija UNESCO za djecu svijeta, redatelj J. Carter, USA, inače montažer filma Svlačenje, Miloša Formana (njegov prvi film u USA)
1980. 'Pad Italije', dugometražni igrani film (snimatelj druge kamere), redatelj: Lordan Zafranović, produkcija 'Jadran film' Zagreb
1983. 'Nadia', dugometražni igrani film (snimatelj druge kamere), kanadsko – jugoslavenska koprodukcija 'Jadran film' Zagreb
1984. 'Ujed andela', dugometražni igrani film (fotograf i snimatelj druge kamere), redatelj: Lordan Zafranović, produkcija 'Jadran film' Zagreb
1985. 'Drveće šeta noću', kratkometražni eksperimentalni film (direktor fotografije), redatelj: Branko Karabatić, produkcija 'Marjan film' Split
1985. 'Izgubljeni heroj – Valenberg', televizijska serija (snimatelj), američko jugoslavenska koprodukcija 'Jadran film' Zagreb
1986. 'Garibaldi', televizijska serija (snimatelj), taljansko jugoslavenska koprodukcija 'Jadran film' Zagreb

Nagrade za autorsku i snimateljsku djelatnost

1962. Druga nagrada za igrani kratkometražni film 'Nedjelja', redatelj: L. Zafranović, na festivalu u Sarajevu
1962. Posebna nagrada za najoriginalniji film festivala 'Twist-twist', Sarajevo
1963. Druga nagrada za eksperimentalni film 'Twist-twist' na GEFF festivalu u Zagrebu
1967. 'Grand Prix' za cjelokupnu seriju eksperimentalnih filmova na GEFF festivalu u Zagrebu
1971. Nagrada za snimateljski rad na srednjemetražnom filmu 'Mora', L. Zafranovića na Festivalu kratkog metra, Beograd
1978. Nagrada za snimateljski rad za film 'Zavičaj – Vladimir Nazor', L. Zafranovića na Festivalu kratkog metra, Beograd
1982. Specijalna nagrada za snimateljski rad na dokumentarnom filmu 'New York', na Festivalu dokumentarnog filma u Chicagu (SAD)