



1974.

GRMEK GERMANI, SERGIO

Jugoslavija – misterije organizma



GRMEK GERMANI, SERGIO

Jugoslavija – misterije organizma

266

Prihvatio sam ljubaznu molbu Dore Baras i Nikole Devčića da Subversive Film Festival, povodom programa posvećenog kinematografijama u Jugoslaviji od 1955. do 1990. za koji sam zamoljen da budem selektor, objavi talijanski prijevod ovoga eseja o cijelokupnoj povijesti filma na tim teritorijima, pod naslovom *Europa: nacionalne kinematografije (L'Europa: Le cinematografie nazionali)*, napisanog prije deset godina i objavljenog u III. svesku (u 2 toma) *Povijesti svjetskog filma (Storia del cinema mondiale)* čiji je urednik Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino 2000.

Zbog povjesno-enciklopedijskog karaktera teksta, esej je tamo jednostavno naslovljen *Jugoslavenski film (Cinema jugoslavo)*. Promjena naslova i dodatak ove napomene jedine su izmjene koje ovdje unosimo. Također sam inzistirao na tome da tekst bude preveden u cijelosti unatoč tome što Subversive Film Festival donosi mnogo suženiju kronologiju; no činilo mi se da je sinteza koju sam ovdje pokušao učiniti i za to razdoblje povezana s cijelokupnom rekonstrukcijom. Riječ je, ponavljam, o sintezi, no nadam se vrlo iscrpnoj, unatoč tome (pozivam se ovdje na fusnotu br. 3 u tekstu) što je ona samo dio, work in progress, ostalih mojih inicijativa i drugih tekstova; unatoč tome što je posljednja bibliografska fusnota uredničkim izborom svedena na nužno; te naposlijetu, unatoč tome što o razdoblju nakon 1990. mnoge stvari treba ne samo ažurirati nego i precizirati (te stoga upućujem na moj izvorni uvodni tekst u katalogu Subversive Film Festivala). Fusnota br. 3 točno precizira kako se u eseju htjelo dati sintezu prethodnih istraživanja, ali istodobno i proširiti rasprave iz pregleda koje sam priredio za Alpe Adria Cinema i Venecijanski Biennale, inicijative koje su najprije željele upotpuniti sliku o balkanskom i srednjoeuropskom prostoru (pregled rumunjskog filma za AAC, retrospektiva Andreje Munka u Veneciji i retrospektiva Stavrosa Tornesa na Torino Film Festivalu) te konačno utemeljenje festivala Tisuću očiju (*I mille occhi*) koji već devet godina vodim u Trstu, a koji prelazi zemljopisne granice i ličnosti razdvojene retrospektivama.

Ponovno čitajući esej danas smatram da se mnogo toga može dodati ili precizirati, ali da opći palimpsest i dalje može ostati valjan. Među "dodacima" koje sam već napisao želio bih ukazati na natuknice koje potpisujem u *Rječniku redatelja svjetskog filma* (*Dizionario dei registi del cinema mondiale*), dopuni u 3 sveska spomenute *Povijesti*, objavljenom između 2005. i 2006. Želim ih ovdje nавести jer mi se čini da je riječ o važnom popisu, bilo zbog toga što pokazuje kako je minuli rad doveo do značajnog uključivanja istih u internacionalni leksikon, bilo zato što pokazuje kako je teško afirmirati važnost drugih, itekako zaslужnih, imena. Osim natuknica o drugim redateljima različitih nacionalnosti, pisao sam o Babaji, Babiču, Baueru, Bulajiću, Čapu, Đorđeviću, Draškoviću, Goliku, Hladniku, Kristlu, Makavejevu, Mančevskom, Matiću, Mimiću, Pavloviću, Petroviću, Štiglicu i Vukotiću. Imajući na umu da su natuknica o Klopčiću, Kusturici i Paskaljeviću priredili drugi suradnici na *Rječniku*, zajednička slika uključenih redatelja ima, bez daljnega, mnogo neopravdanih praznina, od Manakija do Marjanovića, od Nanovića do Živanovića, od Žilnika do Čengića, od Grlića do mnogih drugih. Želio bih da ovaj moj esej uspije pokazati važnost velikog broja sineasta, osobito onog "pokera aseva" koji je nepravedno ostao osuđen na marginalizaciju i poraz: Popovića, Antića, Kozomare i Martinca.

o1 Priču o baladi *Hasanaginica* rekonstruirao je u povodu njegotine dvjestote obljetnice A. Isaković (uredio) u djelu *Hasanaginica 1774-1974*, Sarajevo 1975. koja sadržava verzije na mnogim jezicima i filološke studije.

Predmet ovog eseja je film na svim teritorijima koji su od 1918. do 1991. sačinjavali Jugoslaviju (koja je do 1929. nosila ime Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca), a obuhvaća i razdoblja u kojima su se oni razdvajali ili su bili dijelom drugih zemalja (odnosno od početaka filma do 1918., godine Drugoga svjetskog rata te, naposlijetu, vrijeme od 1991. do danas).

1. Rađanje filma i jedne nacije, 1896. - 1918.

Teritorij je podijeljen između dviju nezavisnih država, Kraljevine Srbije i Kneževine (od 1910. Kraljevine) Crne Gore, dok od dvaju carstava koja su stoljećima dijelila te zemlje, Osmansko carstvo još uvijek vlada Makedonijom, Kosovom i Sandžakom, a Austro-Ugarska Monarhija, osim što zadržava sve svoje posjede, uključujući Sloveniju, Hrvatsku, Slavoniju i Dalmaciju te Vojvodinu, proširila je svoju upravu na Bosnu i Hercegovinu koju pripaja 1908.

Film prodire kao izvanjski pogled na zemlje s pejzažima i tijelima koje je već putopisna književnost, najprije ona popraćena ilustracijama, a potom fotografijama, prikazivala egzotično. Egzotizacija je prisutna od slobodnije pionirske razine do kasnije žanrovske razrade i serijalizacije. Opat Alberto Fortis u Veneciji je 1774. objavio djelo *Put po Dalmaciji* koje sadržava prvu transkripciju narodne pjesme, u izvorniku i u prijevodu, koja govori o liku muslimanke, Hasanaginice, iz Imotske krajine, na granici između Dalmacije i Hercegovine, koja je nešto ranije prešla iz turske pod venecijansku vlast. Pjesma, koja ima snagu klasika po tome što je istodobno i jasna i obavijena tajnovitošću koja se beskonačno može tumačiti, očarala je mnoge pisce, počevši od Goethea koji ju je sjajno preveo, a od kojega polazi i "domaće" zanimanje za narodnu poeziju, Jerneja Kopitara, slovenskog filologa koji je djelovao u Beču te ponajviše Vuka Karadžića, u povjesnoj ulozi utemeljitelja novog srpskog jezika i nove cirilične abecede, leksikologa s velikim osjećajem za poeziju koji započinje sustavno skupljanje narodne poezije.^{o1}

Pojam jugoslavenski formira se i u tim književnim raspravama, preciznije se određujući naspram neutralnije opisnog "južnoslavenskog", no pojma koji je još tijekom cijelog 19. stoljeća naručestaliji jest "ilirski", čiji naziv potječe od naziva zemalja i naroda koji su prethodili doseljenju slavenskih naroda, a koji ima "arbitrar-

nu”, ali istinsku snagu ujedinjavanja, poput naziva Italija. Naziv ilirski, koji su skovali upravo oni koji se s ljubavlju i učenošću bave tim zemljama i njihovom kulturom (kao što je Niccolò Tommaseo), kao i oni koji iznutra započinju zacrtavati njihovo političko i kulturno jedinstvo, na jednostavan način rješava mnoge probleme: jedinstvenost “jugoslavenskog” prostora s one strane individualnosti naroda čiji će se identitet iskazati i na daljinu i izvan same slavenske obitelji, uključujući Albance koji će kasnije priskrbiti isključivo ilirsko naslijede i isključujući Bugare koji su se do 1885. još uvijek vezivali za “jugoslavenske” projekte, ali čija se povijest već može vezati za drukčiji slavenski kalem na postojeću bugarsku populaciju. I u žanrovsкоj i serijskoj varijanti, koju u najvećoj mjeri predstavlja njemački pisac Karl May, prikaz tih zemalja obuhvaća albanski egzotizam i proteže se na Balkan ili (Bliski) istok. Upravo je taj balkanski obzor sastavni dio projekata političkog ujedinjenja, bilo iznutra bilo sa srednjoeuropskog stajališta, na primjer u internacionalnoj viziji Europe Tomáša Masaryka koja, počevši od stvaranja Čehoslovačke, povezuje dunavski obzor s balkanskim.

Film u ove zemlje dolazi, najprije da bi ga se gledalo, a ne da bi gledao. Prve projekcije održavaju se 1896.: Lumiérov predstavnik, André Carre, organizira prvu projekciju, 6. lipnja, u Beogradu. Tih dana, u službenim novinama Kraljevine Srbije, Srpskim novinama⁰², izlazi članak Pavla V. Vujića koji, zajedno s točnim opisom fenomena filma, daje i neke blistave teoretske sinteze (“Čitav mikrokozmos na sceni koja nije šira od jednog četvornog metra, a čija je dubina, u strogo matematičkom smislu, jednaka nuli”). Kada “pantomima sjena” završi, piše Vujić, poželimo čestitati redatelju, ali to nije moguće: on je nijem kao i glumci. “Redatelj se zove *Kinematograf*”.

Sljedeća projekcija održava se u Zagrebu 8. listopada, a kao i one koje će se uslijediti po slovenskim gradovima (Mariboru, Celju, Ljubljani) organizirali su je predstavnici Edisona iz Beča. No i braća Lumière ubrzo dolaze na austrougarski teritorij. Osobito dvojica snimatelja (projekcionista / realizatora) svojim putovanjima spajaju otomanske teritorije ili one koji su im nekada pripadali i austrougarske. Dana 24. travnja André Carre polazi za Istanbul, odakle prispjeva u Beograd zbog prve projekcije o kojoj je već bilo riječi (jednoj od ponovnih projekcija koje su uslijedile, 16. lipnja, prisustvovala je kra-

ljevska obitelj), produživši odatle za Rumunjsku. Nakon toga, 1897. dolazi u Zagreb, odakle se vraća u Beograd. Čini se da je razlog tih putovanja bilo i snimanje, međutim snimke nisu sačuvane. Kasnije Alexandre Promio, najpoznatiji snimatelj kompanije Lumière, u svojim “panoramama” povezuje Veneciju i Istanbul, a zahvaća također Istru i Dalmaciju: to su jedini sačuvani filmovi kompanije Lumière o tim zemljama. Riječ je osobito o sedam snimaka, realiziranih između 28. i 29. travnja 1898. u Šibeniku i u Puli. Prethodne godine, 1897., Vitagraph u Novom Sadu u Vojvodini prerađuje limijersku temu: dolazak vlaka na stanicu.

I u prvim godinama novoga stoljeća samo stranci donose filme u ove zemlje. No dvojica od njih tu se udomaćuju: Aleksander Lifka, mađarski Židov rođen u Rumunjskoj, koji 1901., zajedno s bratom Karelom, za kompaniju Gaumont organizira putujuće kino čije je sjedište u Trstu, odakle obilazi prostrane teritorije srednje Europe i Balkana; Poljak Stanislav Noworyta koji 1903. na dalmatinskoj obali (u Šibeniku, Opatiji i Crikvenici) snima filme koji nisu sačuvani.

Godina 1903. bila je osobito traumatična za Kraljevinu Srbiju kao i za zemlje koje su još bile pod osmanском vlašću. U Beogradu pripadnici urotničke skupine Crna ruka vode urotu protiv kraljevske obitelji (one koja je prisustvovala Lumièrevoj projekciji) i organiziraju krupoliće. Potpuno nestaje dinastija Obrenovića i враća se dinastija Karađorđevića, a obje su priča međusobnog neprijateljstva u srpskoj povijesti, od nacionalne revolucije do početaka 19. stoljeća. O krvavom događaju, koji je bio svjetska senzacija, kompanija Pathé odmah snima film *Assassinant de la famille royale de Serbie*, koji nikada neće biti prikazan u Srbiji i koji nije sačuvan, kao ni remake Pathéova filma *La tragédie de Belgrade* (1909.). Iste, 1903. godine u Makedoniji se događa Ilindenski ustanak, s kratkotrajnom Kruševskom republikom koju su ugušili Turci. Kompanija Pathé ga rekonstruira u filmu *Mas-sacres en Macédoine*, dok Charles Rider Noble iz engleske Charles Urban Trading Co. ustank dokumentira kamerom. Nijedna od tih snimki, koje stvaraju krvavu sliku balkanskih zemalja, nije sačuvana.

Još jedan stranac, Englez Arnold Muir Wilson, koji je ujedno počasni konzul Kraljevine Srbije, snimio je 1904. film o ustoličenju nove dinastije, *Krunisanje kralja Petra I u Beogradu 1904. godine i putovanje kroz Srbiju, Crnu Goru i Primorje*, zadržavajući dokument koji je sačuvan u

⁰² Srpske novine, Beograd, br. 121, 5. lipnja 1896. (prema julijanskom kalendaru; mi smo datum prve projekcije naveli prema gregorijanskom kalendaru, a odgovarao bi 25. svibnju, prema lokalnoj dataciji iz toga vremena) – članak je pronašao Stevan Jovičić, arhivist Jugoslavenske kinoteke u Beogradu i objavio ga u knjižici koju je uredio, 1896-1996. *Pre 100 godina*, Beograd 1996., s tekstom na srpskom (na cirilici), na engleskom i na francuskom. Jovičić je također autor studija o mnogim pionirima srpskoga i jugoslavenskoga filma te je prikupio mnoga svjedočanstva koja se danas čuvaju u Jugoslavenskoj kinoteci.

svome trajanju od gotovo jednog sata, gdje činom polaska, gotovo u potpunosti izvan kadra, započinje putovanje duž teritorija Srbije, Crne Gore i obale. Prvi sačuvani dokument o ovim zemljama (djelomično kratke i geografski marginalne Promiove snimke) poprima veliku metaforičku snagu u nemogućoj centraliziranosti političke moći u odnosu prema pluralitetu pejzaža i tijela prisvojenih filmom koji je predmet užitka i širenja.

Prvi sineasti s tih prostora, ne samo onih iz kojih će nastati Jugoslavija nego s čitavog Balkana, braća su Janaki i Milton Manaki, Makedonci vlaškoga podrijetla. U Ioannini i potom u Bitoli već su vodili bogatu fotografsku djelatnost. Tijekom jednoga od svojih putovanja, Janaki u Londonu od tvrtke Charles Urban (koja nakon filma iz 1903., u Makedoniji snima seriju dokumentara, među kojima su i etnografski filmovi) kupuje kameru br. 300 kojom, zajedno s bratom, počevši od 1905. snima brojne filmove. Prvi je bio onaj o više od stotinu godina staroj baki Despini (*Baba Despina*) i o njoj u skupini prelja, da bi s vremenom nastavili raditi filmove koji će postati izuzetnim povijesnim dokumentima: o pobuni mladoturaka (1908.), posjetu posljednjeg sultana Mehmeda V. Rašida, posjetu rumunjske delegacije, sprovodu mitropolita Emilianosa (1911.), sve do posjeta princa Aleksandra i, u Miltonovoj starosti, Titova posjeta. Bilježe i balkanske ratove i Prvi svjetski rat na čijem se kraju braća Manaki ponovno posvećuju isključivo fotografiji. Iste 1905. Godine, kada braća Manaki u ruke uzimaju 35-milimetarsku kameru, Slovenac Karol Grossmann, na sjeveru (i u odnosu prema slovenskom teritoriju), u Ljutomeru koristi 17,5-milimetarsku kameru za snimanje filma *Odhod od maše v Ljutomeru* – “izlazak s mise”, što je uzorna katoličko-građanska verzija *Izlastka radnika iz tvornice Lumière* (1895.), kao i filma *Sajam u Ljutomeru*, te godinu kasnije, *U obiteljskom vrtu*, obiteljsku scenu u limijerovskom stilu. Prestaje snimati filmove, no susreće Fritza Langa, mladog austrougarskog vojnika koji služi vojsku u Ljutomeru i koji tom gradu ostavlja skulpture koje su nedavno ponovno otkrivene.

Na jugu Srbije već se neko vrijeme stvara bogata književnost koja svoje drugo središte ima na sjeveru, u Novome Sadu u Vojvodini. Na jugu, u Vranju, na granici s turskim svijetom, između 1902. i 1910. svoja remek-djela piše Borislav Stanković, ne samo vrsni klasik srpske poetske proze, nego i snažno nadahnuće srpskog filma. Drugi književnik s juga Srbije, komediograf Brani-

slav Nušić, vlaškoga podrijetla, 1908. daje poticaj za filmsku verziju jedne od svojih predstava naslovljenu *Hadži-loja* koja nije sačuvana. No upravo je Vojvodina 1909. postala glavnim sjedištem filma, iste godine kada Slovenija bilježi posljednji predratni dokument, *Ljubljani*, koju radi kompanija Salvatore Spina iz Trsta. Ernest Bošnjak u Somboru, Vladimir Totović u Novom Sadu i Lifka u Subotici ostvaruju djela koja su često fikcionalna, iako malobrojni sačuvani primjeri pripadaju realističkim snimcima.

Od 1911. intenzivira se beogradska produkcija, počevši od filma koji je izgubljen, a napravio ga je glumac Čiča Ilija Stanojević, o Karađorđu, vodi Prvoga srpskog ustanka. Producirao ga je Svetozar Botorić koji se s braćom Savić i Đokom Bogdanovićem posvećuje produkciji. Tu se formiraju i prvi veliki snimatelji srpskog filma: Slavko Jovanović koji 1913. snima *Povratak srpskih pobednika* sa zadivljujućom dugačkom vožnjom kamere duž Beograda prilikom povratka vojnika iz Balkanskog rata; te Dragiša M. Stojadinović i Mihailo Mihailović, alias Mika Afrika, koji ostavljaju bogatu dokumentaciju o Prvome svjetskom ratu.

U Hrvatskoj se 1910. pojavljuje splićanin Josip Karmen (koji snima drugu krunidbu, onu Nikole I. Crnogorskog) te 1911. zagrepčanin Josip Halla. Odavde je i Antun Valić koji snima u Bosni, snimivši među ostalim 1914. posjet Franje Ferdinanda Sarajevu: u montiranoj verziji koju je distribuirao Eclair, kao i na drugim snimkama tog događaja, atentat nije zabilježen – prazno središte radnji koje su kasnije tema mnogihigranih filmova vezanih za taj epohalni događaj. Između dvaju balkanskih ratova iz 1912. – 1913. i Prvoga svjetskog rata svijet svjedoči prvim ratovima dokumentiranim filmom. S Prvim balkanskim ratom, zajedno sa srpskom vojskom, film ulazi na teritorij Kosova i Metohije koji je prvi put snimljen i otad pripojen, zajedno s Vardarskom Makedonijom, jugoslavenskom prostoru. Za vrijeme Prvoga svjetskog rata, u kojem na sočanskom frontu pogiba mladi sineast iz Novog Sada Totović, intenzivira se proizvodnja filmova u Zagrebu, jasno orijentirana naigrani film. Godine 1917. osnovana je Croatia za koju Arnošt Grund realizira film *Brcko u Zagrebu*, a Aca Binički Matiju Gubeca. Milan Ogrizović priprema *Hasanaginu* prema baladi koju je objavio Alberto Fortis.

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

2. Kraljevstvo sjena, 1918. – 1941.

Dosad je silovitost povijesnih događaja u tim zemljama (snimke ratova, krunidbi i ubojstava kraljeva) većinom privlačila poglede izvana. Sada se narodi čiji su se putovi dotad razlikovali nalaze u istoj državi: iz kratkotrajne Države Slovenaca, Hrvata i Srba koja na nekoliko mjeseci, nakon sloma Austro-Ugarske Monarhije, objedinjuje južnoslavenske teritorije, u Kraljevini Srbiji nastaje unitaristička Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Jugoslavenska ideja i ideja nacionalnih revolucija u svim zemljama pristupnicama pronalaze svakako nestalnu ravnotežu koja, međutim, na kulturnom planu daje veliku energiju. Povjesničari, etnolozi i povjesničari književnosti često nastavljaju djelovati unutar vlastite nacije, ali s unitarnim alatima i horizontima, kao što je *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka* (1925. – 1929.) koju je pokrenuo Stanoje Stanojević. Najpovoljnija područja za prelaženje granica su lingvistica (nakon Vatroslava Jagića, Aleksandra Belića i Frana Ramovša, Petar Skok osniva Balkanski institut) i geografija: Srbinu Jovanu Cvijiću i Slovencu Antonu Meliku koji se ne slažu s balkanskim granicama, dodirna točka može biti definicija nove zemlje koja je istodobno balkanska, dunavska i mediteranska.

U književno-umjetničkom stvaralaštvu nastaju avangarde koje se povezuju s europskim, ali se njihova poetska snaga često vezuje za nacionalna zbivanja: u tome prednjače Srbi koji nakon mnogih stoljeća prvi put vide čitav narod ponovno ujedinjen u jedinstvenu državu, dok su Hrvati i Slovenci već bili u jedinstvenoj, iako stranoj državi (paradoksalno, Slovenci su prvi put razjedjeni zbog dijelova teritorija koji su ostali u drugim državama). Postojanost srpskog osjećaja stradanja, koji opterećuje njezinu prošlost, kao da je unesena u teritorijalno proširenje koje je i nacionalni događaj, ali i nepri-mjeren dodatak. Srbija je izvor i sudbina književnim do-stignućima poput *Srpske trilogije* (1934. – 1937.) Stevana Jakovljevića ili, na razini apsolutnih vrijednosti, djela Miloša Crnjanskog.

Prve poslijeratne godine pokazuju prekide kreativnih zbivanja na filmu. Osobito u Makedoniji, gdje su snimljeni prvi balkanski filmovi, povratkom braće Manaki nepokretnim slikama film gotovo nestaje. Iako nedovršena, realizacija *Makedonije* (1923.), projekta Arsenija Jovkova i Georgija Zankova iz Sofije, pripada dijaspori naroda koji u jugoslavenskom Kraljevstvu nije priznat, u

Bugarskoj je službeno potvrđen, a u Grčkoj je osporen. Gubitak crnogorske samostalnosti tema je filma koji je napisao progranik Vladimir Đ. Popović – *Voskresenja ni biva bez smrti* (Edoardo Bencivenga, 1922., produciran u Italiji), gdje "nadzor" Gabrielea d'Annunzia, osim bliskosti s protagonisticom Elenom Sangro, pokazuje spremnost za davanje smjera crnogorskemu iredentizmu.

I u regijama gdje se proizvodnja filmova intenzivira, u Srbiji i u Hrvatskoj te djelomično u Sloveniji, ona pokazuje velik diskontinuitet: pojavljuju se sineasti velike energije i snažnog osjećaja za sliku koji se strasno bore za realizaciju svojih projekata, no čije djelo uglavnom ostaje neznatno. Jedini paradoksalni kontinuitet očituje se u tome što između nijemog i zvučnog filma nema prekida: većina dugometražnih filmova iz kasnih tridesetih godina snimaju se kao nijemi filmovi predviđeni za kasniju sinkronizaciju, koja često izostaje, tako da je ostalo nekoliko nedovršenih ili neobjavljenih filmova. Prijelaz na zvučni film obilježen je ponajviše do-laskom stranih filmova: prvi je *Bijele sjene Južnih mora* (W. S. Van Dyke, 1928.) prikazan 1929. u Zagrebu. Jedan od najzanimljivijih srpskih sineasta, Andra Glišić, pri-reduje na srpski sinkroniziranu verziju *Vampyra* (Carl Th. Dreyer, 1932.) koja nažalost nije sačuvana.

Simptomatični diskontinuitet odnosi se na naziv Jugoslavija. Država se rađa ostvarujući mnoge snove o federaciji naroda, ali ubrzo ističe centralističke značajke sa središtem u Beogradu i utjelovljenjem u kraljevskoj dinastiji, osobito u ličnosti kralja Aleksandra I. Nakon desetljeća napetosti, 1928. hrvatskog zastupnika Stjepana Radića u Skupštini ubija crnogorski zastupnik, a iduće godine kralj pribjegava krajnjoj centralizaciji: ukidanjem Ustava, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca dobiva ime Kraljevina Jugoslavija. Sa stajališta filma, zanimljivo je da se dvije producentske kuće nazivaju Jugoslavija film, na početku i na kraju toga razdoblja. Nakon Prvoga svjetskog rata to ime uzima Croatia film; 1940. Beograđanin Miodrag Mika Đordjević ponovno ga uzima za svoju produkcijsku kuću. Prva Jugoslavija film propada 1923., na-kon nekoliko godina rada tijekom kojih su barem dvaput bili zategnuti odnosi s beogradskim vlastima: prvi put pisac Nušić, u ulozi cenzora u ministarstvu u kojem se podvaja u odnosu prema književnom djelu oštrog satiričara, odbija Jugoslavijin projekt naslovlen *Bivša drama Kraljevine Srbije sa veličanstvenim porodom države Srbia, Hrvata i Slovenaca* koji svojom pompoznošću zvuči gotovo

ironično. Druga epizoda, iz 1919., odnosi se na cenzuru Hallinih snimaka Stjepana Radića, vođe Hrvatske seljačke stranke, ubijenog devet godina kasnije. Međutim, veza s Jugoslavijom sadržana je i u prvom filmu realiziranom u Beogradu nakon Prvoga svjetskog rata: *Stvaranje Jugoslavije* (Rista Marjanović, 1918.).

Kada država dobiva naziv Jugoslavija, koncept jugoslavenstva i procesi potpune jugoslavizacije, osim što prožimaju historiografiju (prema čemu je zapažen slučaj Vladimira Dvornikovića, "povjesničara nacionalne psihe"), odražavaju se i na film. Hrvatski književnik Milan Marjanović – koji je u Zagrebu već sudjelovao u edukativnoj produkciji Škole narodnog zdravlja Andrije Štampara pokrenutoj 1927. – u Beogradu utemeljuje 1929. Jugoslovenski prosvetni film koji će realizirati mnoge očaravajuće snimke diljem jugoslavenskog teritorija, obilazeći često Bosnu podijeljenu između Istoka i Zapada (Šeher Sarajevo, Mika Đorđević, 1933.), Kosovo (*U starom Prizrenu* anonimnog autora, 1932.) i predstavljajući sâm Beograd kao mjesto razmeđe između Istoka i Zapada (Na razmeđu Istoka i Zapada ili Beograd prestolnica Kraljevine Jugoslavije, Vojin Đorđević, 1932.) te počrećući nekoliko dugometražnih filmova koji dokumentiraju raznolikost jugoslavenskog pejzaža. Ta egzotizacija iznutra koja se pojavljuje i u drugim produkcijama (Adrija Nacional film Ranka Ivanovića i Milutina Ignjačevića), povezuje se s egzotizacijama iz središnje Europe (*Kalabaka*, Fred von Bohlen, 1931.) tako da je došlo do nekoliko koprodukcija – s Njemačkom (*Fantom Durmitora*, Hans Natge, 1932.) ili s Čehoslovačkom (A život teče dalje..., Carl Junghans, Vaclav Kubášek, F. W. Kraemer, 1934.); u tim dvama djelima, filmu se vraća – iz Beograda, kamo se preselila nakon sklapanja pravoslavnog braka – Ita Rina, diva slovenskog podrijetla koju je proslavio film *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929.); u drugom filmu partner joj je Hrvat Zvonimir Rogoz, druga Machatýjeva zvijezda, suprug Hedy Kieslerove Lamarr u *Ekstazi* (1933.). Tercet jugoslavenskih internacionalnih zvijezda upotpunjava Srbin Svetislav Ivan Petrović, između ostaloga glumac u filmu *Gospođa sa suncokretom* (1920.) Mihalyja Kertésza (Michaela Curtiza) koji se događa u Dalmaciji. Dakle, Jugoslavija se na međunarodnoj filmskoj sceni pojavljuje s dvostrukim egzotizmom: pejzaža i tijela. I veliki redatelji rade na lokacijama u Jugoslaviji, od Dalmacije u filmu *Financije velikog vojvode* (Friedrich W. Murnau, 1924.) do samo započetog

bosanskog projekta *Bosniaken* Roberta Siodmaka iz 1932. Srpski egzotizam imao je još jedan nerealizirani projekt, *Lepa Srpkinja*, najavljen 1926. kao koprodukcija s Čehoslovačkom. Egzotizam tijela dopire do Vojvođanke Kathe von Nagy ili Katice Nađ koja u razdoblju prelaska s nijemog na zvučni film dospijeva do filma *Pruga* (Mario Camerini, 1930.).

Jugoslavija, balkanska zemlja daleko od istoimene planine (prema kojoj je u Bugarskoj nazvan prvi zvučni film, *Pesma Balkana*, 1934., čiji su redatelj i direktor fotografije Srbi: Josip Novak i Stevan Mišković), premješta gorštački egzotizam na druge vrhove, od crnogorskog Durmitora (*Durmitor*, Branimir i Marijana Gušić, 1930.) do slovenskih Alpi, protagonista dvaju prvih dugometražnih filmova, *U carstvu zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931.) i *Triglavskes strmine* (Ferdo Delak i Metod Badjura, 1932.). Badjura je s Božidarom Jakcem i Veličanom Bešterom najvažniji slovenski autor toga razdoblja.

U Hrvatskoj, osim Ogrizovićeva pokušaja realizacije projekta *Hasanaginica*, koji ponovno nije ostvaren, ističu se figurativna i eksperimentalna stremljenja koja će dugo vremena ostati značajkama hrvatskog filma. Sergije Tagatz, ruski prognanik, 1922. započinje eksperimente u animiranom filmu koji se povezuju s tehničkom djelatnošću drugih emigranata (Poljaka Noworyta, Rusa Aleksandra Gerasimova). Franjo Ledić ostaje na razini amaterskog eksperimentiranja, unatoč tome što je bio Lubitschev pomoćnik te je tom prilikom upoznao Polu Negri čijim je egzotizmom vjerojatno nadahnuta *Ciganska kru* (1928.). Oktavijan Miletić uspijeva se odmaknuti od početničkog diletantizma i postati potpuni filmmaker, bilo da režira vlastite filmove, bilo da snima filmove drugih redatelja. Često radi parodije (*Zagreb u svjetlu velegrada*, koji žanrovske pripada "simfoniji velikoga grada" i *Faust* sa ženskim likom Gretchen Garbo, nastali su 1934.), no u njima se nameće takva formalna nadutost pod kontrolom autora.

I u srpskom filmu pojavljuje se pomalo luda avantgarda: film *Doktor Tokerama* (Milutin Bata Nikolić, 1923.) i, godinu kasnije, *Budi bog s nama ili Kačaci u Topčideru*, dosljedno dadaističko djelo Kluba filmofila iz Beograda na kojemu su radili pisci Boško Tokin, Dragan Aleksić Dada i Branimir Čosić. Nakon samo nekoliko snimki u kojima banditi u albanskoj nošnji napadaju tramvaj koji vozi na periferiju Beograda, film je uništen u požaru, a autori su to proslavili večerom. Srpska je bizarnost u to-

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

me da ta dadaistička sADBina nesvjesno zahvaća ličnosti koje rade filmove zaokupljene patosom stradanja, od Slavka Jovanovića (koji napušta film) do Koste Novakovića, Mike Đorđevića i Mike Afrike koji vole život i žene i snimaju skandalozne materijale, a prema nekim svjedočanstvima i porno filmove (što se pripisuje i Miletiću). Đorđević ostavlja mnogo nerealiziranih projekata: scenarija (između ostaloga prema Nušićevi djelima i Stankovićevoj *Nečistoj krvi*) i filmova čije je snimanje prekinuo rat (*Ljubica i Janja*). Kosta Novaković se nakon lijepo melodrame *Grešnica bez greha* (1928.) vraća dugometražnom filmu s nedovršenim *Kosovskim bojem* (1939.) povodom proslave 550. obljetnice Kosovske bitke. Andra Glišić nikad neće završiti svoju *Golgotu Srbije*, realiziranu materijalima iz balkanskih ratova, a ostavljenu u više montažno nedovršenih verzija. Na njoj je sudjelovao pisac Stanislav Krakov (*Za čast otadžbine*, 1930., *Požar na Balkanu*, 1940.); no kao producent s Artistik filmom, neposredno uoči rata, 1941. realizira film *Priča jednog dana*, jedino djelo jugoslavenskog Židova Maksa Kalmića i *Bolje rat nego pakt*, o protestima protiv pristupanja Trojnom paktu.

I remek-djelo srpskog i jugoslavenskog filma tridesetih godina, *Sa verom u Boga* (Mihajlo Al. Popović, 1932.), prema jednoj Nušićevoj pripovijetci o srpskom selu koje je zahvatio svjetski rat, film koji je srećom sačuvan u nemontiranoj kopiji, okrvnula je sADBina nedovršenosti. Kao i *Rudareva sreća* (1929.) Josipa Novaka (koji se kao Popović i Miletić znao transformirati iz totalnog autora u autora-snimatelja) i *Kosovski boj te Golgota Srbije*, tako je *Sa verom u Boga*, film koji je konačno objavila Jugoslovenska kinoteka tek između osamdesetih i devedesetih godina: osim filološkog posla, današnje prikazivanje tih filmova isprepliće se se sa svim opterećenjima prošlosti koja postaje sadašnjost. To se događa i s filmom francuske proizvodnje, ali srpske tematike: *Ultimatum* (1938.) Roberta Wienea, također nedovršen (nakon Wieneove smrti dovršava ga Siodmak), film je o početku Prvoga svjetskog rata napravljen uoči novoga rata, koji se i dalje izdvaja svojom snagom i napetošću.

Krajem tridesetih godina u rodnoj Čehoslovačkoj pojavljuje se František Čáp koji će postati jedan od najvažnijih autora jugoslavenskog filma. *Vatreneo ljeto* (1939.), kojega potpisuje zajedno s Vlastavom Krškom, a s Lidom Baarovom u glavnoj ulozi, film je pejzaža i tijela viđenih strasnim pogledom koji više ne pripada nijednoj zemlji.

3. Nevinost bez zaštite, 1941.-1945.

U trenutku kada je Jugoslavija raskomadana napanom Njemačke, Italije, Mađarske i Bugarske, kinematografija ne može ništa drugo nego dijeliti tu sADBinu. Na sva okupirana područja najprije dolaze filmski žurnali okupatorskih zemalja: izravno na bugarskome za Makedoniju ih radi B'Igarsko delo; djelomično s glasom na srpskom u offu, UFA producira filmove za Beograd gdje se osniva Jugoistok film (već neko vrijeme Nijemci zamjenjuju pojам Balkan s "europskim Jugoistokom"); u Sloveniji se često distribuiraju filmovi Instituta Luce s glasom u offu na slovenskome (Slovenija je kao i Hrvatska podijeljena na interesne sfere između Njemačke i Italije, dok su pod samom Italijom Crna Gora, Albanija, Kosovo i Grčka; Mađarskoj naravno pripada Vojvodina, dok je rumunjski savez pasivan). Njemački napad 1941. prati produkcija dugometražnog igranog filma, *Menschen im Sturm* (Fritz Peter Buch) koji prikazuje srpski teror nad njemačkim, hrvatskim i slovenskim stanovništvom. Iste godine solidarnost s distance Sovjetskoga Saveza prema Jugoslaviji potvrđena je dvama srednjometražnim filmovima: *Sto za odnoga* (G. Rappaport) i *Noć nad Beogradom* (Leonid Lukov). Nakon okupacije Beograda, u talijansko-njemačkoj koprodukciji zamislen je, ali nije realiziran, film Augusta Genine o Eugenu Savojskom.

U Sloveniji, u Hrvatskoj, u Srbiji, s različitim stupnjevima "autonomije" formiraju se kolaboracionističke vlade s kojima je povezana i filmska djelatnost. Isti je slučaj i s jugoslavenskom vladom u egzilu u Londonu i kraljem (kojega u domovini predstavljaju snage Draže Mihajlovića čije su četničke postrojbe najprisutnije u Srbiji i Bosni) te s pokretom otpora koji vodi Komunistička partija koja sve više postaje alternativom predratnoj vlasti: već 1941. s kratkotrajnom Užičkom Republikom u Srbiji, 1942. s osnivanjem antifašističkog vijeća, AVNOJ-a (Antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije), koje na drugom svejugoslavenskom zasjedanju 29. studenog 1943. (datum koji se pojavljuje i na poslijeratnom državnom grbu kao dan utemeljenja nove Jugoslavije) zacrtava federalnu organizaciju teritorija.

Sa slovenskom vladom Leona Rupnika, koja je najpotčinjenija od svih kolaboracionističkih snaga, povezane su neke snimke manifestacija i mimohoda iz 1944. U Hrvatskoj je uspostavljena samozvana Nezavisna Država Hrvatska kojoj je pripojena Bosna i Hercegovina.



Radoš Novaković

Među osobama iz fašističkih kolaboracionističkih režima, Ante Pavelić je svojim mračnim likom zasigurno najbliži hitlerovskom modelu, a takvim ga se i prikazuje u poslijeratnom antifašističkom filmu. No odnos između države i kulture bliži je musolinijevskim tonovima: pokreće se *Hrvatska enciklopedija*, Ministarstvo kulture povjerenog je piscu Mili Budaku, a rukovođenje filmskom produkcijom (Hrvatski slikopis) pripalo je avangardnom intelektualcu (zenitistu) i već tada autoru romana koji se smatra antinacističkim – Marijanu Mikcu, koji pokreće veoma razvijenu produkciju filmskih žurnala i dokumentaraca u kojima se izdvaja ličnost redatelja Branka M. Marjanovića, sina jugoslavista Milana koji je između ostalog realizirao srednjometražni film *Straža na Drini* (1942.) koji u hrvatskoj, njemačkoj, rumunjskoj i talijanskoj verziji (pričazanoj u Veneciji) potvrđuje hrvatsku prirodu Bosne. U sklopu Hrvatskoga slikopisa u potpunosti se razvija kreativnost Oktavijana Miletića, u trima filmovima koji od dokumentarca odnosno povijesne rekonstrukcije prelaze u formaliziranu fikciju: *Barok u Hrvatskoj* (1942.), dugometražni *Lisinski* (1944.) i nedovršeni *Radium - izvor zraka*.

Situacija u Srbiji ponovno je najsloženija. Kolaboracionistička vlada Milana Nedića, kojoj je paralelan poret Dimitrija Ljotića, pokreće snimanje filmskog žurnala *Nova Srbija* na kojem radi Stevan Mišković koji je sudjelovao i u radu na filmskom žurnalu UFA-e *Filmski pregled*. Mišković je 1943. snimatelj ljubavnog filma, stranog producentskog i vladajućim strukturama, koji postaje prvim srpskim zvučnim dugometražnim filmom: *Nevinost bez zaštite*, koji je ponovno 1968. otkrio Dušan Makavejev i premontirao u svoj istoimeni film. Film je režirao i u njemu je glumio akrobat Dragoljub Aleksić, a taj se pomak s filma prema fizičkom performansu događa u trenutku kad se riječ nameće filmu: i u Hrvatskoj i u Srbiji javljaju se oblici lingvističke nacionalizacije – u Beogradu se radi samo o promjeni naziva kinematografa (iz Korzo i Union u Srbadija i Kosovo), u Hrvatskoj je film uključen u purifikaciju jezika te njegov dotadašnji naziv zamjenjuje kovanica *slikopis*. Kada je nakon rata Dragoljub Aleksić optužen za kolaboracionizam, brani se dokazima da je njegov film zaradom nadmašio istodobni *Zlatni grad* (Veit Harlan, 1942.): okupirani Prag i slobodni Beograd.

Vlada u egzilu, posljednje godine kada još ima punu angloameričku podršku (1943.), uspijeva pokrenuti produkciju dvaju dugometražnih filmova koji uzdižu lik Draže Mihajlovića, uglačavši ga u holivudskom stilu u filmu *Četnici!* (Louis King), a manje izravno u englesko-m je uratku *Undercover* (Sergei Nolbandov). U tajnosti nastaju dokumentarni snimci Mihajlovićevih snaga. Nedavno je pronađen važan dokument apolitskog filma: *Život i rad jugoslovenske vojske na Srednjem Istoku* anonimnog autora, u kojemu zakonite srpsko-hrvatsko-slovenske snage smještene u Palestini zajedno s britanskim vojskom, 1942. – 1943. pjevaju *tamo daleko*. Neposredno prije polijetanja prema savezničkoj komandi za Srednji Istok, 27. studenog 1943., dva dana prije osnivačkog zasjedanja AVNOJ-a, avion partizanskog borca Ive Lole Ribara pogoden je, a on je poginuo. Tom su prigodom uništeni mnogi filmovi snimljeni na oslobođenim teritorijima koje je nosio sa sobom kao dokaz stvarnog otpora koji predstavljaju partizani ili na razvijanje. U Sloveniji je također izgubljen velik dio materijala o partizanskoj borbi: one Dušana Kvedera oduzeli su i uništili nacisti, oni Emona filma koje su realizirali Mario Foerster i Rudi Omota samo su djelomično sačuvani. Od filmova o oslobođenju borbi mogu se vidjeti samo oni koji prikazuju trijumfalne momente: oslobođenje Beograda koje su snimili sovjetski snimatelji i filmska sekcija jugoslovenske vojske osnovana 1944. na čelu s Radošem Novakovićem; oslobođenje Zagreba koje su snimili snimatelji Hrvatskog slikopisa koji su prešli, posredovanjem Milana Katića, na stranu oslobođitelja; te oslobođenje Ljubljane. Do posljednjeg teritorija koji je trebalo oslobođiti, Trsta, jugoslavenske su trupe došle s russkim snimateljem Viktorom Muroncevim koji je poginuo u eksploziji oklopнog vozila.

U ratnoj klaonici okupatori su ubili dva najveća beogradska autora filmova: 1941. Židov Maks Kalmić u jednoj je od prvih skupina strijeljanih, a 1943. strijeljan je Mika Đorđević, romantični *viveur* koji je postao partizan; sumnjalo se da je bio izdan, no dokazi nisu pronađeni. Godine 1941. disident Živojin Pavlović ubijen je kao otpadnik na oslobođenom teritoriju Užica: nakon rata, jedan od najvećih jugoslovenskih redatelja sa zakasnjnjem primjećuje da nosi isto ime, a njegov film o dvostrukosti, bilo da je riječ o dvojnicima prema Dostojevskom ili praškim studentima, u poslijeratnom razdoblju pokazuje sudbinu ponavljanja jednog rata.

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

4. Treći svijet, 1945. - 1991.

"Između Mirka Lukavca, koji je tada bio na čelu Filmske direkcije za Hrvatsku i mene, na njenom začelju postojalo je nekoliko kategorija ljudi. U prvu su spadali došljaci iz šume, ozbiljni, zaposleni, opjeni novom ulogom pobjednika, u filmskom smislu neznalice, ali zato veliki znaci u konspiraciji. Mnogi od njih kasnije su se izgubili ili vratili u normalnu kolotečinu obavljajući neke pomoćne funkcije u kinematografiji. Mirko Lukavac proveo je nemiran život. Neko je vrijeme bio u Beogradu na nekim meni nepoznatim funkcijama. Poslije se vratio u Zagreb i bio direktorom ekipe u nekoliko projekata. Zatim je otisao za trgovinskog predstavnika u Argentinu, čini mi se. Vratio se sedamdesetih godina, vrlo, vrlo diplomatski uglađen i odjeven i vrlo, vrlo mršav i iscrpljen. Umro je nekoliko mjeseci kasnije od raka."⁹³

Riječ je o odlomku sjećanja koje je malo prije smrti, 1998. napisao Nikola Tanhofer, važan hrvatski redatelj i direktor fotografije i istinski pisac o filmu. Njegovo prisjećanje imena, osoba na marginama filma, s njihovim enigmatskim kretanjima koje često završava informacijom o smrti, najtočniji je okvir za smještanje povijesti jedne kinematografije, one poslijeratne jugoslavenske koja je imala velike trenutke i velike autore i koju ćemo promotriti kao jedinstvenu cjelinu (i u odnosu prema prošlosti), unatoč tome što postoje brojni pristupi kojima je se može razdvojiti, bilo kronološki bilo prostorno. Nova federativna Jugoslavija koju čini šest republika (Srbija, Hrvatska, Slovenija, Makedonija, Crna Gora, Bosna i Hercegovina), a prva od njih u svome sastavu ima dvije autonomne pokrajine (Vojvodinu te Kosovo i Metohiju) svakoj je od njih uistinu omogućila da razvije filmsku proizvodnju s vlastitim obilježjima, no s mnogo razmjena i preplitanja. Stoga se čini opravdanim pisati o tome nastojeći zahvatiti te specifičnosti u rekonstrukciji cjeline, umjesto stroge segmentacije. I u kronološkom smislu, u ovom bismo poglavlju mogli dopustiti dodatne podjele: godine neposredno nakon rata s izrazitom centralizacijom i, do 1948., povezanosti sa Sovjetskim Savezom; od 1950. model samoupravljanja uveden i u filmsku proizvodnju, sa sve većim prostorom za samostalnost pojedinačnih republika i producentskih kuća; liberalizacija kao posljedica uklanjanja određenih, iako

međusobno oprečnih, političkih vođa poput Milovana Đilasa 1954. i Aleksandra Rankovića 1966.; ponovno razdoblje represije 1971. – 1972., s lažno paritetnim udaljavanjem s dužnosti hrvatske nacionalističke linije i srpskog liberalnog vodstva; 1974. novi Ustav do krajnosti dovodi federalni ustroj, a lik Tita smješta s onu stranu povijesti – on postaje doživotnim predsjednikom, a njegovom smrću 1980. započinje desetljeće sve većih nacionalnih diferencijacija i rasta gospodarske krize. Nismo smatrali da ovo poglavlje treba strogo podijeliti prema nekom od tih događaja, smatrajući da tragičnu veličinu jugoslavenskog poslijeratnog filma treba predstaviti upravo cijelo njegovo tijelo prepuno rana, najprije počevši od onih koje obilježavaju poraz generacije velikih autora "partijskih komesara", preko prijelazne faze u kojoj se pojavljuje generacija "eksperimentatora", sve do šezdesetih godina i pojave mladih autora, te naglašene afirmacije *crnog vala* do 1972. Ta godina znači vrlo jasnu cenzuru: dok se u razdoblju od 1945. do 1972., bez obzira na poraze, kinematografija razvija u svojoj vitalnosti, od tada ona dubinski slabí, a afirmacija pojedinih autora, putom onih iz "praške škole", ne mijenja sliku potpunog poraza.

Prve pokretne slike maršala Josipa Broza Tita, nakon različitih albuma fotografija i oprečnih pripovijednih rekonstrukcija njegovih mladenačkih zgoda, one su koje su 1944. u boji snimili engleski snimatelji u brduma ispred špilje u Drvaru. Taj osjećaj vedre osobe koja je iznad mračnih povijesnih događaja, koji obilježavaju čitav Titov put moći, već je sadržan u tim snimkama koje kao da su izvanvremenske tako da bi se danas mogle odnositi i na blisku budućnost.

Mrak se nadvija i nad povijest filma, a neposredno porače, osim prikazivanja pobjedničkog napretka, iznjedrilo je i druge stvari. Prema nedavnoj povijesti s jedne strane su simboličke žrtve (kao što je proces i osuda Draže Mihajlovića) i "dužnosti" (prvi poslijeratni film je dokumentarac *Jasenovac* Gustava Gavrina i Koste Hlavytyja iz 1945., o ustaškom logoru istrebljenja u kojem su umrli mnogi Židovi, Srbi i Romi), ali u blistavoj, veličanstvenoj slici nove federativne države nema mjesta za dubinska okajanja niti za vraćanje časti i pravde borcima i žrtvama koji bi išli dalje od utemeljenja boračke organizacije: tri godine kasnije, kada je trebalo isključiti osumnjičene staljiniste, progon je najviše zahvatio najširokogrudnije, odlikovane borce.

⁹³ N. Tanhofer, *Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut*, u: "Hrvatski filmski ljetopis", Zagreb, br. 16, 1998., djelomično prevedeno u katalogu *Alpeadriacinema X*, Trst, 1999. U njemu se, kao reference vezane za kompleksnu povijest jugoslavenskog poslijeratnog filma, navode tekstovi Sergia Germana Germanija za retrospektive koje je priredio za festival Alpe Adria Cinema u Trstu, uz dodatak drugu dokumentaciju, u katalozima *Alpeadriacinema IX*, 1998. (*Onda nera. Jugoslavia 1960-1972, I misteri dell'organismo*, uredio S. G. Germani), *Alpeadriacinema X* cit. (*Onde dell'altra riva. Intorno agli anni '60*, uredili S. G. Germani i Mila Lažić), *Alpeadriacinema XI*, 1999-2000. (*Catene. Dai Balcani ai Carpazi*, uredili Germani i Lažić). Proširenje jugoslavenskog filma na čitav teritorij Balkana prisutno je u retrospektivi za Venecijanski Biennale, sa S. G. GERMANI (priredio), *La meticcia di fuoco. Oltre il continente Balcani*, katalog, Venecija, 2000. U odnosu prema dokumentaciji koja nije lišena pogrešaka i kritičkom promišljanju ovih izdanja, ovaj esej želi biti i njihovom sintezom no prije svega dodatnim proširenjem koje nastoji što manje ponoviti ono što je već napisano, upućujući na citirane tekstove za analizu *crnog vala* (osobito srpske i slovenske), o značajkama hrvatskog filma, bosanskohercegovačkog, crnogorskog i makedonskog, kao i balkanske veze jugoslavenskog filma.



Branko Bauer

Od velikih pionira prijeratnog filma, u novu povijest ulaze oni koji novim generacijama mogu ponuditi tehničko znanje: u Srbiji snimatelji poput Mihajla Al. Popovića, Miškovića, Novaka; u Sloveniji tonski snimatelj poput Omote; u Hrvatskoj skupina iskupljenih pripadnika Hrvatskoga slikopisa, od Marjanovića do Miletića. Potonji čine sve što je u njihovoј moći da sačuvaju privilegij znanja u odnosu na pridošlice i žive s osjećajem da kriju neki tajni život. Smjena generacija u Hrvatskoj ne događa se odmah jer se nije jasno formirala skupina sineasta vezana za partizansku borbu, nego se smjena odvija na neizravan i brutalan način nekoliko godina kasnije. Miletić se ne vraća režiji, a Marjanoviću su povjerenia dva filma koja govore o pokretu otpora, vrlo zanimljiva po svojim introverzijama, te nešto kasnije satirični film prema scenariju Josipa Horvata, a u vezi s Dilasovim slučajem. "Apolitični profesionalac" Marjanović trpi posljedice njegove zabrane: više ne može snimatiigrane filmove nego se specijalizira kao autor serije dokumentaraca o životinjskom svijetu, jednog od velikih autorskih djela jugoslavenskog filma. Već u prvom dugometražnom filmu, *Zastava* (Marjanović, 1949.), postoji sekvenca s njemačkim komandantom stjeranim poput zvijeri u njezinu jazbinu, a redateljev dokumentistički opus postaje prikazom borbe za život, bijega od straha. U hrvatskom filmu početkom pedesetih godina pojavljuju se druga dvojica autora, panjugoslavenski Branko Bauer čiji utjecaj naglo prelazi put od pohvala (za izvrsnu partizansku melodramu-noir *Ne okreći se si-ne*, 1956.) do neuspjeha kod kritike, u odnosu prema mladim autorima; i Krešo Golik kojem je vješto pronađena mladenačka proustaška pjesma kako bi ga se što dulje udaljilo od filma.

Generacija sineasta partizana odmah se probija u Srbiji, odnosno gravitira Beogradu, kao što je to slučaj s Vjekoslavom Afrićem kojemu je povjerenia realizacija prvog poslijeratnog dugometražnog filma, *Slavica* (1947.), u beogradskoj produkciji, ali s mjestom radnje u Hrvatskoj; Nikola Popović realizira *Živjeće ovaj narod* (1947.) u zagrebačkoj produkciji, ali s mjestom radnje u Srbiji i Bosni; 1951. prvi film bosanske produkcije, *Major Bauk*, prema scenariju Branka Čopića, pisca koji poput redatelja Nikole Popovića, Afrića, Žorža Skrigina (također velikog fotoreportera ukrajinskog podrijetla), Žike Čukulića i Vojislava Voje Nanovića pripada poslijeratnoj generaciji koja početkom šezdesetih godina ostaje

na margini filmskih zbivanja. Najznačajniji među njima je Nanović koji u srpskom filmu s Radošem Novakovićem dijeli paralelnu priču koja mnogo govori, a na čemu ćemo se zadržati. Novakovića nismo uključili u prethodni popis iako mu u potpunosti pripada, kako generacijski tako i zbog veze s Komunističkom partijom, budući da mu je povjerenio, kao što smo vidjeli, upravo rukovođenje odjelom filmske produkcije u ilegalu. No u odnosu prema drugima, naivnim entuzijastima, Novaković ulazi u borbu s važnim dijelom prošlosti svoje obitelji: njegov djed Stojan bio je veliki povjesničar Srbije, lingvist i političar. Kada ga danas gledamo, filmsko djelo Radoša Novakovića, isključimo li rad po narudžbi (poput filma o procesu Draži Mihajloviću) mnogo je dublje prožeto srpskom kulturom, izrazom introverznog sajnarenja sačinjenog od maskiranih likova i tajni, a zapamnujuće je kako se ono odvija paralelno s neskriveno romantičnim Nanovićevim radom. Godine 1948. obojica realiziraju svoj prvi dugometražni film: Novaković *Sofku* prema Stankovićevu klasiku *Nečista krv*, Nanovićev nikad ostvareni san; Nanović *Besmrtnu mladost*, prvi film o beogradskom pokretu otpora čiji naslov u sebi spaja mladost i polet prekinute smrću i nedosanjanom pobjedom. Nakon toga Nanović prelazi na vrlo luckastu bajku (*Čudotvorni mač*, 1950.), a Novaković radi sanjarski film o ilegalnom pokretu *Dečak Mita* (1951.), prema scenariju Oskara Davića, pisca iz romantičarsko-borbene generacije kojoj pripadaju i Aleksandar Vučo koji je radio scenarij filma prema Stankoviću te Dobrica Ćosić koji potpisuje sljedeći redateljev film *Daleko je sunce* (1953.). U međuvremenu Nanović, nakon što je potpisao prvi film makedonske proizvodnje (*Frosina*, 1952.), zamjenjuje Novakovića u realizaciji još jednog filma prema Stankoviću, *Ciganka* (1953.), za koji je scenarij ponovno napisao Vučo. Trebao ga je snimiti Novaković, ali za taj je film, kojim dominira zavodnički i zaludujući lik ciganke Koštane, vezana stvarna ljubavna priča koja je promijenila planove: Novaković je htio da Koštanu glumi Vera Gregović koja je već igrala naslovnu ulogu u *Sofki*, ali producent nameće Selmu Karlovac pa Nanović, koji je već s podjelom uloga u *Čudotvornom maču* pokazao sklonost prema nestvarnim osobama, nasljeđuje hladnjeg Novakovića te je Stankovićeva priča prikazana intimnije nego u drugom filmu. Fatalna Vera Gregović prelazi u treći film također ciganske tematike, *Hanka* (1955.) koji je u Bosni realizirao Slavko Vorkapić, Srbin koji je već ra-



Kekec (Jože Gale, 1951.)

dio u Americi kao eksperimentator i montažer. Na snimanju Vera Gregović upoznaje Vorkapićeva sina i s njim odlazi u Ameriku gdje sklapaju brak te ona napušta film kojim dominira svojom snažnom privlačnošću. Novakovićevo i Nanovićevo djelo ponovno se presijecaju 1955.: prvi potpisuje svoj najljepši film *Pesma sa Kumbare*, romantičnu priču *alla turca* iz srpske nacionalne pobune, s elementima prikrivenog *fantastiquea*, dok Nanović bosanskim filmom *Šolaja izokreće* socrealistički prikaz partizanskog heroja u priči punoj suprotnosti i izraza sumnje u patrijarhalnu moć. Prelaze zatim na možda prenamjerno žanrovski film, a šezdesetih godina jedan (Nanović) postaje žrtvom novih filmskih strujanja, a drugi (Novaković) tajni ortak filma kojemu se pristupa sa stečenih pozicija moći.⁰⁴

Ta generacija stasala u pokretu otpora nastala je ponovno živeći prošlost nacionalne kulture koja se prividno predstavlja kao narodna obnova koju čini sadašnjost s novim horizontima, no pokazuje se da je jače srasla s novim ideologijama i zato što one ubrzo pokažu neočekivane preokrete. U Jugoslaviji, gdje partizanska borba nije uvezena kao u drugim istočnim zemljama, veza sa Sovjetskim Savezom tim je osvjedočenija (netko je čak predlagao pripajanje Sovjetskom Savezu, a društvo je izloženo krajnjoj kolektivizaciji, osobito na selu). Početak poslijeratnog razdoblja na filmu također ima sovjetski pečat: prvi jugoslavenski film napravili su Sovjeti s jugoslavenskom radnom snagom, *Vgorah Jugoslavii* (Abraham Room, 1946.), ali zbog sukoba između dviju zemalja ostao je nepoznat izvan kinoteke. Kada je došlo do spomenutog sukoba, Jugoslavija proživljava paradoksalnu situaciju da se protiv onih koji su vjerni Sovjetskome Savezu ili su za to osumnjičeni, bori upravo savršenim staljinističkim metodama, logorom na Golum otoku.

Zanimljivo je primijetiti da na film utječe, i to ne na površan način, nacionalna književnost iz prošlosti, dok se čini da utjecaja nema djelo suvremenih književnika, *maîtres à penser*, od Ive Andrića koji otvara poslijerače objavljujući u jednoj godini (1945.) tri remek-djela, do Miroslava Krleže koji svoju ulogu potvrđuje vođenjem projekta prvog izdanja *Enciklopedije Jugoslavije*, od 1955. do 1971. U Sloveniji, uz književne klasike, u film ulazi socijalistički realizam, u zanimljivo varijanti slovenskog patosa s regionalnim obilježjima: od onih sa zapada, iz Primorja, u djelu Cirila Kosmača (scenarista pr-

04 O Nanoviću i Novakoviću objavljene su, na srpskom, monografije B. Zlatić, M. Radaković i N. Pajkić (uredili), *Režija: Vojislav Nanović. Poslednji pionir* (na cirilici), Beograd – Novi Sad, 1993. (prošireno tekstovima S. Jovićić, u: "YU film danas", br. 31–32–33, 1994. i br. 34, 1995., na latinići); D. Kosanović, *Radoš Novaković* (na latinići), Beograd, 1991. O Nanovićevim i Pavlovićevim nerealiziranim projektima: *Nečista krv*, usp. Germani (uredio), *La meticcia di fuoco*, cit.



Jože Gale

vog dugometražnog filma Franceta Štiglica, *Na svojoj zemlji*, 1948.) te osobito onih sa sjeveroistoka, iz Prekmurja, Štajerske i Koruške, s Prežihovim Vorancom, Miškom Kranjecom, Antonom Ingolićem (iz čijeg su djela proizašle tri epizode lijepog filma s temom vode *Tri priče*, čiji su autori Jane Kavčič, Igor Pretnar i France Kosmač, 1955.) kao i Ivanom Potrčem. U isto vrijeme u film ulazi (a to je slovenska strana utjecaja na srpski film – nadrealista koji su postali marksisti) djelo Josipa Vandota, pisca ciklusa knjiga za djecu, umrlog za vrijeme rata: *Kekec* (Jože Gale, 1951.), na čijem je scenariju surađivao humorist Frane Milčinski-Ježek, uspijeva spojiti bajkovitu *rêverie* s političkim diskursom u kojemu se mogu nazrijeti reference na Tita.

Slovenski film poprima osobitu važnost i u kontekstu jugoslavenske produkcije. Ovdje, nakon centraliziranog Zvezda filma osnovanog 1946., u svakoj republici nastaje jedna produkcijska kuća s vlastitim značajkama: Avala film u Srbiji, Jadran film u Hrvatskoj, Vardar film u Makedoniji, Bosna film u Bosni i Hercegovini, Lovćen film u Crnoj Gori. U Sloveniji je riječ o Triglav filmu kojim rukovodi najčistokrvniji producent jugoslavenskog filma toga vremena, Branimir Tuma. Njegovom zaslugom pozvan je češki prognanik František Čáp, od 1953. jedan od najznačajnijih redatelja jugoslavenskog filma koji je svoj rad započeo ležernim komedijama koje su postigle velik uspjeh. Osobito je uvjerljiv u svojim dramma – melodramama, ratnim filmovima i trilerima, odnosno onima sa snažnim žanrovskim obilježjima, a prije svega ispojednim filmom autora za kojega je film jedino mjesto za otkrivanje tajni; *Trenuci odluke* (1955.), *Vrata ostaju otvorena* (1959.) i *X 25 javlja* (1960.) njegova su remek-djela u kojima su otkriveni i veliki glumci: Stane Sever i Stane Potokar u prvome, Milena Dravić u drugome (prvijenac najveće zvijezde jugoslavenskog filma), Dušan Janićijević u trećem.

Početkom pedesetih godina pojavljuju se druge novosti u jugoslavenskom filmu. Figurativnija, ne uvijek hladna linija javlja se s Vladimirom Pogačićem, Fedorom Hanžekovićem i Brankom Belanom. Proizvodnja kratkometražnih filmova, manje vezana za službene naružbe, rađa nove produkcijske kuće i nove autore: u Beogradu Dunav film gdje se ističe djelo Krste Škanate, u Hrvatskoj Zagreb film s radovima Rudolfa Sremca. Tijekom godina može se govoriti o školi beogradskog dokumentarca i o školi sarajevskog dokumentarca koje pro-



Kekec (Jože Gale, 1951.)

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.



H-8... (Tanhof, 1958.)

278

ducira Sutjeska film. Zagreb film osobito se specijalizira za "zagrebačku školu" animiranog filma gdje neki raniji eksperimenti (od Kerempuha do Duga filma) i pionirski radovi poput onih braće Neugebauer, koji rade i stripove, dovode do pojave autora kao što su Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica i drugi, sve do Borivoja Dovnikovića, Nedeljka Dragića, Ante Zaninovića i Zlatka Grgića koji sintetizira serijski rad s fragilnošću te vrste filmova. Hrvatski animirani film susreće se i s tendencijama prisutnim u zagrebačkoj likovnoj umjetnosti: iz grupe Exat 51 dolazi Vlado Kristl, autor nekoliko genijalnih filmova prije nego što je emigrirao u Njemačku, gdje od šezdesetih godina do danas ostaje potpunim marginalcem, s filmom gdje se na najbesramniji način susreću animacija i fikcija.

U Beogradu figurativna dimenzija pronalazi sretnan način realizacije u školi za filmsku scenografiju smještenoj u Filmskom gradu u šumi nadomak Beograda. Miomir Denić te zatim Veljko Despotović majstori su stilizacije eksterijera. No jugoslavenski eksterijeri privlače i svojim stvarnim izgledom: zahvaljujući njima i povoljnim "uslugama produkcije" koje su nudili Avala film, Jadran film, Lovćen film i Triglav film, jugoslavenski egzotizam ponovno se rađa u talijanskim, njemačkim i američkim filmovima. Giuseppe De Santis, prognanik iz neorealizma, u *Cesti dugoj godinu dana* (1958.) stvara državu utemeljenu na radu. Riccardo Freda s filmom *Bijeli đavao* (1959.) u Crnoj Gori uprizoruje doživljaje junaka s Kavkaza. Kasnije se na ova mjesta vraćaju priče Karla Maya, u seriji filmova *Winnetou* njemačke produkcije i u drugim zapadnonjemačkim i istočnonjemačkim filmovima.

U razdoblju tranzicije prema "novom filmu" šezdesetih godina važno je osnivanje nove producijske kuće, Ufus, koju su u Beogradu pokrenuli sami sineasti. Ovdje svoj prelazak na dugometražni film priprema najznačajniji sineast tog vremena, Jovan Živanović, čiji debitantski film *Zenica* (1957.) ikonografiju industrijskog napretka pomiče na melodramatski plan. U tom razdoblju pojavljuju se i drugi redatelji: u Bosni Žika Ristić; u Makedoniji Slovenac France Štiglic, u odnosu sa svojim počecima, ide u nemirnjem smjeru; u Crnoj Gori Velimir Veljo Stojanović s vrlo pulsionalnim filmom čija *coté* komedija ucrtava put crnogorske komedije Mila Đukanovića (i ranoga Zdravka Velimirovića) u kojoj se javlja anarhistička dimenzija, potcrtača činjenicom da su



France Štiglic



Aleksandar Petrović

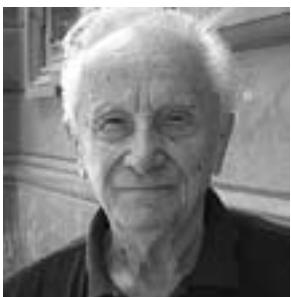


Boštan Hladnik

mnogi crnogorski sineasti došli s Gologa otoka ili su imali druga zatvorska iskustva. Osim toga, suradnjom na scenarijima i malim ulogama, u crnogorski film ulaze dvojica od trojice najvećih predstavnika nove jugoslavenske književnosti, Borislav Pekić i Danilo Kiš. U Srbiji započinje rad na seriji filmova prema Nušiću, u kojima se specijalizira Soja Jovanović (također autorica filma *Diližansa snova* iz 1960., inspiriranog drugim klasikom srpskog kazališta, vlaškoga podrijetla, Jovanom Sterijom Popovićem). Čarobnim *Opštinskim detetom* (1953.) također na Nušiću izrasta redatelj važan za sljedeće desetljeće, Puriša Đorđević, koji 1955. potpisuje drugi, podcijenjeni film *Dva zrna grozđa* u koprodukciji s Grčkom. Nušićovo djelo (i drugoga srpskog satiričara, Radoja Domanovića) potom obilježava filmski put Vuka Babića.

Pedesetih godina započinje i ciklus Žike Mitrovića koji je već radio stripove, a koji, kao Srbin, ponovno otkriva kosovski egzotizam s varijacijama na western i detektivski film. Talijanska kinematografija anticipirala je taj smjer albanskim filmom Carla Campogallianiјa *Il cavaliere di Kruja* (1940.) s, u pravom smislu riječi, mješanjem talijanskoga filma, Doris Duranti. Kod Mitrovića, od *Ešalona doktora M* (1955.) i *Kapetana Lešija* (1960.) do *Brata doktora Homera* (1968.), ispod žanrovske površine uvijek proviruje istinska težnja za nepoznatim.

Pred kraj pedesetih godina neki filmovi nesigurno pripremaju desetljeće filma u kojemu će nastati najpessimističniji od svih europskih novih valova. Tu se osobito ističe srpski film, ali u godinama koje su mu prethodile, iako je važna i uloga već navedenih srpskih filmova, pozornost privlači nekoliko zbumujućih filmova iz Hrvatske i Slovenije. Iz Hrvatske, osim spomenutog Bauera, dolaze triler *H-8* (Tancofer, 1958.), srednjometražni film "za djecu" *Izgubljena olovka* (Fedor Škubonja, 1960.) – promišljanje o pravdi prožeto mnogim sumnjama i film noir *Abeceda straha* (Fadil Hadžić, 1961.). Iz Slovenije dolaze kratkometražni filmovi Jožeta Pogačnika i Dušana Povha te prvi dugometražni filmovi Jožeta Babića. Osim toga, nastaje nova producijska kuća, Viba film, u kojoj redateljski rad započinju Boštan Hladnik i Matjaž Klopičić. No slovenski film koji u najvećoj mjeri uvodi *crni val* jest ratna melodrama *Akcija* (Kavčić, 1960.) koju je napisao nepomiren intelektualac Marjan Rožanc. Godinu dana kasnije mnogi pozdravljaju nastanak onoga što se neutralno definira "novim jugoslavenskim filmom", s beogradskim intimizmom filma *Dvoje* (Aleksandar Pe-



Fadil Hadžić



H-8... (Tancofer, 1958.)

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.

trović) i ljubljanskim lirizmom *Plesa na kiši* (Hladnik) (a u Sloveniji im se pridružuje *Noćni izlet* Mirka Groblera s uznemirujućom Špelom Rozin, postruralna prerada filma *La dolce vita*). No nakon te 1961. pojavljuje se posljednja zabluda prije eksplozije nekontroliranog filma koji nije ni banalno "kritičan" ni "privatan". I na općoj razini, to je godina kada Jugoslavija trijumfalno izlazi u svijet: s jedne strane je konferencija kojom započinje pokret "nesvrstanih" u kojem Tito ima ulogu lidera, a s druge strane Nobelova nagrada Andriću, pravedna bez sumnje. No to je ostalo jedino visoko priznanje književnosti koja se nije pojavila na međunarodnoj sceni u svoj svojoj veličini, kao što je bio slučaj i sa Stankovićem, ili je ostala obilježena političkim zastranjenjima, kao što je to bilo s Poundom: riječ je o Crnjanskom koji, godinu kasnije, 1962. završava svoje remek-djelo *Seobe* započeto 1929.

Dolasku *crnog vala* (1962. - 1972.) put je otvorio sveopći kreativni zamah i u kazalištu, književnosti, likovnim umjetnostima, glazbi. U kinematografiji se stvaraju mesta gdje produkcija uspijeva izmaknuti birokratsko-političkom nadzoru koji još uvijek postoji u najneukročenijoj kinematografiji u socijalističkim zemljama. To je vrijeme kada se pokreću i novi časopisi za kulturu kao što su beogradski Danas i ljubljanske Perspektive koje se bave i filmom. U nekim amaterskim klubovima, osobito u Beogradu, Zagrebu i Splitu, a potom u Novom Sadu i Sarajevu, formiraju se središta promišljanja o filmu i nastaju ostvarenja koja nastoje prekoračiti amaterske okvire.

U Zagrebu se afirmira eksperimentalna tendencija, figurativna i apstraktna koja, unatoč tek neznatnim kontaktima s američkim undergroundom, usvaja neke njegove elemente. Eksperimentator Mihovil Pansini organizira 1962. prvi GEFF (Genre Film Festival) čija je tema "genre film" (ono što ne pripada ni dokumentarnom ni fikcionalnom filmu). Osim samoga Pansinija koji je, od svih autora, najzaokupljeniji teorijom, izdvaja se ličnost Tomislava Gotovca koji je i autor performansa i stvaratelj, svojim zapisima, "tajne povijesti" hrvatskoga i jugoslavenskoga filma. S djelom Vlade Peteka "genre film" na neki način postaje upravo žanrom. Među predstavnicima "službenog" filma odjeci tih tendencija mogu se pronaći kod Mimice, dok im je u animiranom filmu najbliži Kristl. Tu je ishodište cijele jedne likovne posebnosti hrvatskog filma čiji su vrhunci redatelj Ante

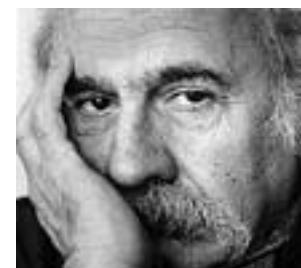
Babaja i direktori fotografije Tomislav Pinter i Goran Trbuljak. Na čisto eksperimentalnom području kasnije se afirmira djelo Ivana Ladislava Galete koji pripada i hrvatskome i mađarskom filmu. Splitska struja, utjelovljena u Kino klubu Split, na izvjestan način spaja zagrebačku i beogradsku liniju. U njezinu središtu je djelo Ivana Martinca koji, uostalom, ima svoju beogradsku fazu (kao i Gotovac) i koji stvara film u kojem ujedinjuje strogost "reza na kvadratu" i vrlo osobitu kreativnost koja se može pronaći i u njegovoj poeziji. Oko Martinca formiraju se Vjekoslav Nakić, Lordan Zafranović, Ante Verzotti, snimatelj Andrija Pivčević i, na nezavisnoj dokumentarističkoj liniji, Aleksandar F. Stasenko.

Nema sumnje da je Kino klub Beograd prava kolijevka *crnog filma*, mjesto gdje sveproždiruća ljubav prema filmu i njegovim avangardnim kretanjima (od povjesne avangarde s vrhuncima u ekspresionizmu i nadrealizmu) rađa jedinstveni film, oko kojega se čitav jugoslavenski film transformira u jedan *crni val*, gubeći granice između nadrealno-psihanalitičkih kreacija koje još uvijek obilježavaju amaterske početke Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića, Kokana Rakonjca, Marka Babca i drugih (čemu je prethodio nadrealizam Ljubiše Jocića i njegove supruge Vere; a odakle u fikcijskom filmu polazi možda samo Vladan Slijepčević). Vjerojatno i uklapanje Martinčeva filmskog senzibiliteta te kratkotrajna, ali intenzivna prisutnost ličnosti poput Borka Niketića i Staše Stanojevića utječu na takav razvitak. Od temeljne važnosti organizacijska je i tehnička sposobnost spojena s inventivno "sirovim" načinom snimanja Aleksandra Petkovića koji je povremeno i režirao, no ponajprije je bio veliki snimatelj koji je znatno pridonio radovima najvećih redatelja. Pavlovićev je opus osobito uočljivo obilježen oscilacijama između filmova koje je snimio Petković i koje je, fizikalnije i geometričnije, snimio Milorad Jakšić - Fando.

Ključnu 1962. godinu obilježava, osim svih ovih živahnih zbivanja, i jedna mračna epizoda. Zagrebački Jadran film, potaknut uspjehom nekih komedija beogradskе proizvodnje, poziva redatelja Marijana Vajdu (rođenog u Zagrebu) i autora karakternih komedija Dragutina Dobričanina da realiziraju film *Šeki snima – pazi se!* Vjerojatno je sveopće ozrače slobode rezultiralo time da nije nastala još jedna od mnogobrojnih komedija nego nezgrapno zavitlavanje s eksperimentalnim filmom i njegovim festivalskim hirovitostima, kao i trash doku-



Matjaž Klopčič



Živojin Pavlović



Kokan Rakonjac

ment o sve prisutnijoj masovnoj kulturi, između nogometa i zabavne glazbe, sa žustrim doskočicama o polarizaciji između Zagreba i Beograda. Taj film postaje prvom žrtvom cenzure, a ozbiljni sineasti osjećali su se ismijanima. Vajda je čak isključen iz beogradskog udruženja filmskih radnika i prisiljen potražiti egzil u Njemačkoj. Tome što je stvaranje velikog *crnog vala*, kao uostalom i poslijeratne Jugoslavije, obilježeno žrtvenim jarcima, prethodio je, dvije godine ranije, napad na posljednji film najzanimljivijeg autora iz generacije "komesara", Nanovića, koji je odlučio napustiti zemlju i potražiti sreću u Americi kao montažer sportskih vijesti kako bi se mogao vratiti svojim velikim redateljskim projektima. Na manje grub način i u Sloveniji je, nakon nekoliko godina, prekinut Čápow rad.

Ima stvari koje nas mogu natjerati na razmišljanje o borbi Nouvelle Vaguea protiv filma "francuske kvalitete", ali u jugoslavenskom filmu borbe se vode na manje teorijskoj razini, a sa strastvenim individualizmom što nažalost završava tako da se nad velik broj sudbina nadviđa sjena poraza i omraženosti. Formiranje *crnog vala* kao filmske struje u kojoj je strast više nego ikada blisko povezana s porazom društva i nepomirljivom prirodnom njegovih pojedinaca, može se promatrati i u tom kontekstu. No privlačnost takvih filmova uspijeva otici dalje od toga i postati nečim jedinstvenim u svjetskom pogledu, iako se može pronaći izvjesna bliskost s nekim crnim komponentama u novom poljskom filmu. Tijekom jednog desetljeća, šezdesetih godina, kada se osjećaj slobode filma nameće u svijetu kao beskonačna mogućnost koju samo neprijatelj može poraziti, jugoslavenski *crni val* polazi od intimnog rascjepa koji ga prijeći da se prevari u svome ljubavnom zanosu. Iako iznenadna neprijateljstva između njegovih pripadnika pripadaju tijeku stvarnoga života, njihovi ih filmovi prevladavaju kao znak ponovno stvoren strašću. *Crni val* ukinut je 1972. jer su njegove politički provokativne tendencije morale biti kažnjene, no njegov najveći sjaj počinje slabit između 1969. i 1970., odmah nakon njegova stvaračkog vrhunca 1967.–1968. Iako se po nekim filmovima može činiti da bi pokret mogao prigrlići spektakularnu mašineriju, očigledno njegovo usmjerenje ka nenormiranju ide dalje od cenzorskih udaraca, pripadajući samom pokretu vala: u krajnjem slučaju, nakon 1972. on se mogao obnoviti, a to je bilo zabranjeno.

Zbog preciznosti podataka, kronologija *crnog vala* može se točno rekonstruirati. Godine 1962. nekoliko kratkometražnih filmova iz Kino kluba Beograd okupljeno je, prema Petkovićevoj sugestiji, u dugometražni film *Kapi, vode, ratnici...* koji se sastoji od triju epizoda – Pavlovićeve, Bapčeve i Rakonjčeve, posljednje prema Makavejevljevom tekstu. On, koji se politički i producijski kreće na različitim planovima, u regularnoj produkciji realizira kratkometražnu *Paradu* (kojoj je prethodio *Osmeh 61*, 1961.). Na granici da bude uključen u dugometražni film, ostaje kratkometražni film *Lice* (Martinc). Pavlovićev pesimizam, koji se iskazuje i u slikarstvu i u književnosti, briljantni Makavejevljev pogled, s njegovom političkom sviješću, Rakonjčev mladenački polet i Petkovićev vizualni senzibilitet započinju spektakularnu komunikaciju koju, uza svo poznavanje rada značajnih prethodnika, tako slobodno filmsko stvaralaštvo nikada nije dostiglo. Osim same poetske prepoznatljivosti redateljskog filma, tu se nameće i jedan svijet, mladenački nemir utjelovljen u muzama kao što su Olga Vujadinović, Snežana Lukić, Divna Jovanović, Mirjana Živković, Branka Jovanović.

Godine 1963. probor Kino kluba Beograd pojačan je drugim omnibusom istih redatelja, filmom *Grad* koji, međutim, nastaje kao isprepleteni dugometražni film. Mijenja se poredak između prvog i trećeg redatelja: prethodni film zaključuje se Rakonjčevim ranjenim poletom, a ovaj Pavlovićevim crnilom koje ide sve do krajnog rasapa, također politički nepočudnim. Film je zaboravljen nakon projekcije za publiku s pozivnicom i osuđen u sudskom procesu te je dugo vremena ostao nedostupan kao jedinstven slučaj cenzure provedene sudskim putem. U javnost međutim izlazi film *Dani* (Petrović), koji predstavlja putovanje u beogradsku noć (iako je i *Grad* posve beogradski film), a Petrović, izabравši Petkovića za snimatelja, u svoj intimistički film unosi stil crnila.

Godine 1964. ličnost drukčije provenijencije pokrenut će val: slikar Mića Popović debitira vrlo crnim filmom *Čovek iz hrastove šume*, a taj čovjek je četnički otpadnik. Film nije izašao u javnost dok, u Kino klubu, Pavlović realizira *Povratak* koji je blokiran, a Rakonjac *Izdajnika*, još jednu dramu o podvojenosti koju društvo ne može kontrolirati.

Godine 1965. Makavejev snima svoj prvi dugometražni film *Čovek nije tica* koji će dugo ostati jednom od



Povratak (Živojin Pavlović, 1964.)

najsjajnijih manifestacija energije jugoslavenskog filma. Petrović još više ulazi u val s filmom *Tri*, a Đorđević ga sustiže s *Devojkom*. Pavlović, koji je postao glavnom metom napada vlasti, možda i zato što nosi isto ime kao otpadnik ubijen 1941., nalazi gostoprimestvo u "mekšoj" Sloveniji gdje radi *Neprijatelja*, film koji se izravno suočava s temom podvojenosti. U Sloveniji nova kreativna klima zahvaća "normalniji" film te stvara lijepе ženske likove u *Lažljivici* (Pretnar) i *Luciji* (France Kosmač).

Porazom birokratske linije u partiji 1966. godine započinje iskupljenje crnog filma. Pavloviću je dopušteno da u javnost izade s filmom *Povratak*, uz pridodani podrugljivi prolog. Slovenac Klopčić, kojega je zabljesnuo novi beogradski film, snima svoj prvi dugometražni film *Priča koje nema*, najблиži valu. U Novome Sadu osniva se nova producijska kuća Neoplanta film Svetozara Udovičkog koja je producirala sjajne kratkometražne filmove Miroslava Antića i Želimira Žilnika. Val zahvaća spektakularnije filmove: *Tople godine* (Dragoslav Lazić) s očaravajućim putovanjem krajolikom eksterijera i interijera te kostimirani film *Roj* (Mića Popović) na marginama čijeg je seta u Beogradu primijećen najnovovaljniji američki redatelj, Nicholas Ray, zbog priprema za film *Doctor and the Devils* koji nikad nije realiziran.

Godina 1967. i kvantitativno je godina najveće ekspanzije vala. Filmovima *Buđenje pacova* i *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.*, Pavlović i Makavejev realiziraju dvije crne komedije koje Beograd predstavljaju kao zvjerinjak, na što upućuju naslovi i prizori mnogih filmova (štakori, ptice) i što se izravno očituje u animiranim filmovima Borislava Šajtinca. Tijekom godine Pavlović potpisuje drugi film koji crnilo pretvara u žanr: *Kad budem mrtav i beo*. K tome crni val prisvaja i najveće i najomiljenije glumce kao što su: Slobodan Perović, Dražan Nikolić, Eva Ras, Pavle Vujisić, Bekim Fehmiu, Milena Dravić, Janez Vrhovec, Bata Živojinović, Slobodan Aligrudić, Stojan Aranđelović, Mija Aleksić..., zvijezde ili karakterne glumce uzdignute do granica *miscastinga*. U dvama filmovima, *Skupljači perja* (Petrović) i *Jutro* (Đorđević), crni val postaje nacionalnim filmskim spektaklom *par excellence* i širi se na cijeli teritorij, u iznenadujućem broju važnih i raznorodnih filmova: hipnotičkoj ratnoj dogodovštini u *Prazniku* (Đorđe Kadijević), narodnoj pjesmi koja je konačno došla na film u enigmatičnoj *Hasanaginici* (Mića Popović), slovenskoj melodrami *Tvrđava siledžija* (Pogačnik, koji na film vraća



Đorđe Kadijević



Jože Pogačnik



Bata Čengić

Formanovu glumicu Hanu Brejchovu), u figurativnom naboju *Breze* (Babaja) na hrvatskom selu, crnom filmu o ratnoj siročadi *Malii vojnici* bosanskog redatelja Bate Čengića, *déracinéu Nemirnih* (Rakonjac), surovom noiru o ustaškom svijetu u maloj hrvatsko-slovenskoj produkciji *Crne ptice* kojoj je čak teško odrediti autora (između redatelja Eduarda Galića, snimatelja Mile De Gleria i scenarista Grge Gamulina). Sada je već crn sav jugoslavenski film, što potvrđuju tri mala bizarna filma s meteorskim probojem Renate Freiskorn, makedonski *Memento* (Dimitrie Osmanli), srpski *Deca vojvode Šmita* (Vladimir Pavlović) i hrvatsko-makedonski *Četvrti suputnik* (Bauer).

Godina 1968. godina je studentskih pobuna i u Beogradu, a zatim u drugim gradovima. Žilnik ih snima za kratkometražni film *Lipanjska gibanja*. No jugoslavenski film simptomatično odgovara na utopiju njezinom suprotnošću, a ova godina postaje možda najznačajnijom za *crni val*. Makavejev pronalazi mjesto volontariističke slobode ponovno snimajući "kolaboracionistički" film *Nevinost bez zaštite*. Mića Popović u *Delijama* daje verziju filma *Les carabiniers* izgrađenu na podvojenosti. Živanović u film *Uzrok smrti ne pominjati* unosi ratno nasilje i srpski patos. U Sloveniji Hladnik potrošačkom komedijom *Sunčani krik* daje podrugljivo tumačenje mladenačkog anarhizma. Dugometražni prvi film Neoplante, *Sveti pesak* Miroslava Antića, pjesnika za djecu i sineasta dilektanta, remek-djelo je koje beskompromisno dotiče tabu temu titovskih antistaljinističkih logora te je prešutno zabranjen: Antićev ulazak bez pravila na film može se usporediti samo s Pasolinijevim te iznenađuje i filmske profesionalce.

Godine 1969. *crni val* stvara svoju ekologiju: s remek-djelima nekih nenadmašnih autora, zvjerinjac i pejzaži već postaju nepodnošljivo "bigger than life" jugoslavenskoga društva. Scenaristi Ljubiša Kozomara i Gordan Mihić, koji su već pokazali svoju snagu suradnjom na Lazićevu i na dvama posljednjim Pavlovićevim filmovima, u redateljske vode ulaze s *Vranama*, crnom komedijom o kvartetu "vrana" (Perović, Ana Matić, Milan Jelić, Jelisaveta Sablić), koju je snimio Poljak Jerzy Wójcik koji nakon crnobijelih filmova snimanih za Munku i Kutza donosi boju nekim jugoslavenskim filmovima ovog razdoblja. Žilnikov prvi dugometražni film, *Rani radovi*, stvara slobodno okruženje za šezdesetosmašku pobunu. *Cross country* (Đorđević) i *Horoskop*



Želimir Žilnik

283



Tri (Aleksandar Petrović, 1965.)

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.



Neprijatelj (Živojin Pavlović, 1965.)

(Boro Drašković) druga su dva sjajna putovanja-*suspense* u prostoru. Krsto Papić nadovezuje se na *crni val* filmom *Lisice* smještenim u hrvatsko dinarsko područje. Pavlović, redatelj koji je možda najsenzibiliziraniji za pobune, *Zasedom* stvara prekretnički film koji je već usmjeren na političku provokaciju, ali i na brojne unutarnje teme, kao što to pokazuje rasprava o srpskoj poeziji. Prikazan u Veneciji, doživio je paradoksalnu sudbinu: neoprezno je ubačen među filmove za prikazivanje u vojarnama, a prešutno je zabranjen za projiciranje u kinima. Njime završava Pavlovićevo suradnja s beogradskom FRZ koja *Buđenjem pacova* 1967., uvodi formulu suradnje film po film. U studenome, na nogometnoj utakmici, staje Rakonjčeve srce.

Godine 1970. *crni val* prestaje postojati. Pavlović se vraća u Sloveniju filmom o poslijeratnoj kolektivizaciji polja, *Crveno klasje*. U Hrvatskoj, kostimirana komedija s pjevanjem *Tko pjeva zlo ne misli* (Golik), kojom se redatelj vraća dugometražnom filmu nakon političke marginalizacije, pokazuje zanimljivu tangentu u odnosu prema *crnom valu*.

Godine 1971. jugoslavenske republike postaju suverene i u cenzuri filmova. *Crni val*, i sve ono oko njega, zahvaća sva područja: Egejsku Makedoniju u filmu *Crno seme* (Kiril Cenevski), Vojvodinu u filmu *Doručak sa đavolom* (Antić), granicu između Bosne i Hrvatske u filmu *Ovčar* (Bakir Tanović), dalmatinske otoke u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* (Babaj), manipulacije u koprodukcijama u filmu *Knockout* (Drašković)... U Sloveniji u kojoj obično započinju određene tendencije i događaji, razvija se *soft val*, s literarnim filmom *Na klancu* (Vojko Duletić) i mlađenačkom *Mrtvom lađom* (Rajko Ranfl), ali i sa soft-core melodramom *Maškarada* (Hladnik) koja je cenzurirana, nakon čega redatelj prolazi i hard produkciju (u Njemačkoj). Općenito, eros obavlja mnoge jugoslavenske filmove. Ali to je i godina "posljednjih puteva". Dotakнуvši se Staljina, Tita i orgonske teorije Wilhelma Reicha u velikom montažerskom filmu *WR – misterije organizma*, Makavejev dobiva zabranu distribucije, a godinu kasnije mora otići u egzil. Prvo djelo glumca Jelića, crna komedija *Bubašinter*, posljednje je ostvarenje prema scenariju koji potpisuje Kozomara u paru s Mihićem, koji će nastaviti sam reciklirajući motive najnormiranjeg jugoslavenskog (ili srpskog) filma, redateljskog ili žanrovskog. I Jože Babić potpisuje svoj posljednji film.

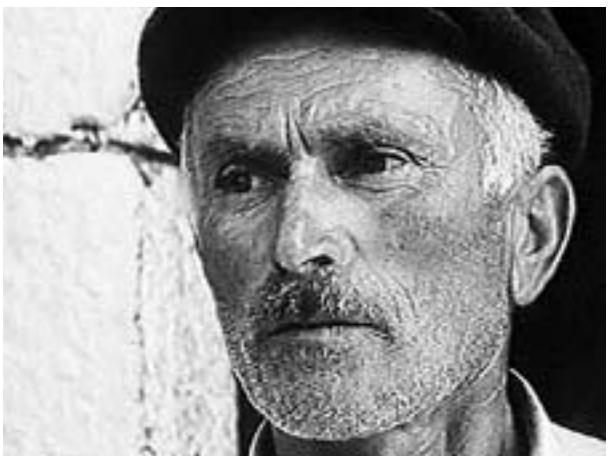


Krsto Papić



Budjenje pacova (Živojin Pavlović, 1967.)

Rani radovi (Želimir Žilnik, 1969.)



Lisice (Krsto Papić, 1969.)

286

Godina 1972. godina je cenzorskog trijumfa: promijenjena je uprava Neoplante i zaustavljena je realizacija filma *Sloboda ili strip* (Žilnik). Marginalni film smješten u Vojvodinu, *Breme* (Babić) zabranjen je, kao i dva djela o bosanskom preletarijatu, *Slike iz života udarnika* (Čengić) u produkciji Studio filma koji je bio kratkog vijeka, i kratkometražni *Crne bašte* (Petar Ljubojević). *Plastični Isus* Beograđanina Lazara Stojanovića, granični je primjer političke provokacije koju treba kazniti: redatelj je osuđen na tri godine zatvora. Godina 1972. još pripada *crnom valu*, iako je riječ o njegovu kraju: filmovi se snimaju pa makar kasnije bivaju cenzurirani, a crni motivi na zanimljiv način ulaze u popularne filmove, od *Tragova crne devojke* (Zdravko Randić) do *I bog stvori kafansku pevačicu* (Živanović). Paradoks izgubljene moći pokazuje Petrovićev primjer. *S Majstorom i Margaritom*, prema Bulgakovu, pobjeđuje na nacionalnom festivalu u Puli, ali odmah nakon toga optužen je zbog sumnje da je sudjelovao u produkciji Stojanovićeva filma.

Od toga trenutka nadalje, jugoslavenski film gubi nit, a njegova najbolja djela više nisu dio jednog pokreta, vala. Uostalom, neki od najvećih redatelja dugo ostaju u egzilu: Žilnik u Njemačkoj radi zanimljive filmove; Makavejev je u mnogo većem obilasku planeta koji započinje filmom *Sweet Movie* (1974.), nastalim kao jugoslavenski projekt. Prve godine nakon trijumfa cenzure, 1973., može se zapaziti zanimljiva "regionalizacija" filma, osobito s dvama hrvatskim i trim slovenskim filmovima; srpski film koji je uglavnom bio preplavljen crnilom, praktički je nestao. U Hrvatskoj nastaje dalmatinski film *Kronika jednog zločina* (Zafranović), zbir premontiranih krakometražnih filmova, a *Živjeti od ljubavi* (Golik) prikazom putovanja između Zagreba i "dalekog" sela, na nov način uspijeva oživjeti atmosferu *crnog vala*. U Sloveniji nastaje blago kritičan film *Begunec* (Kavčić), ruralna melodrama *Cvijeće u jesen* (Klopčić) s krhkim likom Milene Zupančić i, od Prekmurja do granice s Mađarskom, film u kojem Pavlović uspijeva dati najbolje od svojega djela: *Let mrtve ptice*. Film velike emocionalne napetosti i velikih glumačkih pojava (iznenadujuća Majda Grbac, Arnold Tovornik, Polde Bibić), nastao pod Pavlovićevim okom uz komponentu slučajnosti, mnogi smatraju njegovim remek-djelom.

Tijekom sedamdesetih godina afirmiraju se novi autori: Srbin Miloš Radivojević, Crnogorci Živko Nikolić i Vlatko Gilić, Hrvat Zoran Tadić, Slovenac Karpo Go-



Lordan Zafranović



Dušan Makavejev



Emir Kusturica

dina i, nadasve, Makedonac Stole Popov (*Australija, Australija*, 1976.; *Crveni konj*, 1980.). Potiče se i produkcija na jezicima mađarske i albanske nacionalnosti. Neoplanta film i TV Novi Sad kompenziraju opadanje kulturno-političkih sloboda snimanjem dugometražnih filmova na mađarskom i povremeno na rumunjskom. S Kosovo Filmom nastaje produkcija za koju stvaraju albanski autori (dok je prvi film na albanskome, *Vuk s Prokletija* iz 1968., režirao Srbin Miomir Stamenković). Ovdje debitiraju kratkometražnim filmom pjesnik Azem Shkreli i dugometražnim Ekrem Kryeziu, Besim Sahaćtu, Ismail Ymeri, Agim Sopi, Isa Qosja.

Od početka sedamdesetih godina jugoslavenskim filmom dominiraju autori koji su se obrazovali na praškoj školi, a njihov rad postaje internacionalnom slikom ove kinematografije. Još u šezdesetima debitira Zafranović. Iz 1972. potječe prvi dugometražni film Srbina Srđana Karanovića, a iz 1974. Hrvata Rajka Grlića koji na svojim počecima međusobno surađuju na scenarijima. Goran Paskaljević 1976. *Čuvarem plaže u zimskom periodu* i Goran Marković 1977. *Specijalnim vaspitanjem* podižu razinu oslabljenog beogradskog filma. Na kraju desetljeća ime Emira Kusturice privlači međunarodnu pozornost. Vjerojatno je nepravedno istim, praškim nazivom obuhvatiti autore koji imaju svoju osobnost i zasluge, ali u cijelovitom pogledu na jugoslavenski film koji oni učvršćuju kao jedinstven prostor, izgleda da se njihovo ponovno osvajanje kreativne i kritičke slobode temelji na ravnodušnosti prema ozljedama koje je prethodna povijest jugoslavenskog filma, s vrhuncem u *crnom valu*, nosila na svome tijelu. Možda je samo blistavi Bosanac Kusturica u svoj univerzum uspio uključiti momente romantičnog crnila: u *Sjećaš li se Dolly Bell?* (1981.), a još i više u svojem pravom, nepoznatom prvijencu, televizijskom filmu *Nevjeste dolaze* (1979.) koji se temelji na nerealiziranom projektu velikog marginalca bosanskog filma, Ivice Matića, autora kratkometražnih ljubavnih filmova velike ljepote (*Thème 2 i Mali oglasi*, 1971.) i jedinog dugometražnog filma (*Žena s krajolikom*, 1975.).

U sedamdesetim godinama postoje još i filmovi koji na rubu *mainstreama* održavaju život jugoslavenskog filma. Đorđević 1975. *Paulom Pavlovićem* oživljava priču koja je 1972. značila i poraz radničke klase, *Hladnik se Bijelim travama* (prema scenariju Branka Šomena) na originalan način doteče seoske melodrame, a Bauer u *Zimovanju u Jakobsfeldu* daje nemiran pogled na vojvođan-



WR – misterije organizma (Dušan Makavejev, 1971.)

GRMEK GERMANI, SERGIO
Jugoslavija – misterije organizma

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.



Specijalno vaspitanje (Goran Marković, 1977.)

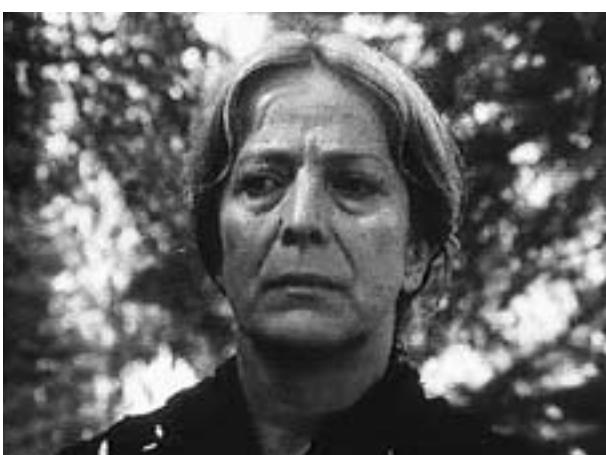
ski pejzaž. Bosanac Tanović 1978. filmom *Ljubav i bijes*, pojaviom Merime Isaković, oživljava turska vremena i miješanu krv jugoslavenskoga filma. Pojavljuju se i dva neprepoznata remek-djela dvojice od najvećih hrvatskih redatelja, Golikova *Ljubica* (1978.) i Babajin *Izgubljeni zavičaj* (1980.). Pojavljuje se napisljeku srpska komedija *Ko to tamo peva* (1980.) u kojoj Slobodan Šijan, redatelj formiran početkom sedamdesetih godina na Akademiji dramskih umjetnosti u Beogradu, uspijeva ostvariti vezu s vitalnošću tog razdoblja.

Godine 1980. do koje smo stigli s nekim od navedenih naslova, umire Tito. Jugoslavija se, unatoč krizi i naznakama napetosti, još uvijek osjeća kao da je u ekspanziji. To je i godina u kojoj je objavljeno novo izdanje *Enciklopedije Jugoslavije*, sume jednoga svijeta koji će morati biti prekinut 1990., sveskom koji u velikoj mjeri obuhvaća natuknica "Jugoslavija" (tri godine ranije, 1987., započeta je *Enciklopedija Slovenije* koja je danas pred završetkom). Film osamdesetih godina u svoja najbolja djela, u općenito spektakularan i medijski previše jednoobrazan koncept, unosi nagovještaje nemira često vezanog za nacionalna i društvena zbivanja: to su 1983. srpsko-slovenski film *Zadah tela* (Pavlović) i bosansko-hrvatski *Pismo-glava* (Čengić) u kojima dominiraju Mira Furlan i Vladica Milosavljević. U Čengićevu filmu, s libijskim horizontom poslednjeg putovanja, kao zatim u filmu *Na putu za Katangu* (Pavlović, 1987.), politika "nesvrstanosti" koju je započeo Tito tragično se izvrće i završava na brutalan način trećeg svijeta. *Život je lep* (Drašković, 1985.), sa Sonjom Savić, pomiče nemir prema metafori svijeta pregaženog zlom.

Film više ne stvara autorske univerzume snažnije od stvarnog svijeta, s izuzetkom jedinog Martinčeva duogometražnog filma *Kuća na pijesku* (1985.). Bosanski film dolazi u središte jugoslavenske produkcije u njezinoj završnoj fazi. Kusturica, osim što od *Doma za vešanje* (1988.) počinje raditi izvan zemlje, u Sarajevu pokreće produkciju u kojoj debitiraju novi redatelji (Zlatko Lavančić, Miroslav Mandić). Svoj prvi film snima i Ademir Kenović, dramsku komediju s turskim motivima *Kuduz* (1989.). *Gluvi barut* (Čengić, 1990.) prvi put se otvoreno bavi bratoubilačkim sukobima iz Drugoga svjetskog rata, premještajući nacionalne suprotnosti iz Ćopićeve knjige samo u srpsko okruženje: redateljev izazov, ujedno ideološki i instinktivan, srlja u još okrutniji svijet.



Slobodan Šijan



Nevjeste dolaze (Emir Kusturica, 1979.)

Ko to tamo peva (Slobodan Šijan, 1980.)



5. Država mrtvih, 1991. - 1999.

Najprije nastaje nezavisna Republika Slovenija. *Babica gre na jug* (1991.) prvi film Vincija Voguea Anžlovara, posljednji je film koji je producirao jugoslavenski režim. Najzanimljivija djela iz sljedećih godina pripadaju već otprije aktivnim autorima kao što su Filip Robar Dorin i Andrej Mlakar ili dvojica kasnih nastavljača novog filma, Božo Šprajc i Franci Slak koji u filmu *Med nebom in zemljo* (1998.) spaja dokumentarac i fikciju. Svoj rad nastavljaju i veterani Kavčič i Hladnik, a u kratkometražnom (i animiranom) filmu *Povh. Sin* prvog poslijeratnog autora, Tugo Štiglic, prelazi na produkciju serija, s ponekim bizarnim uratkom (*Patriot*, 1998.). Među debutantima zapažen je Igor Šmid s filmom *Brezno* (1998.), dok Janez Burger s filmom *V leri* (1999.) postaje otkriće slovenskog filma i nalazi entuzijastičnu publiku koja je spremna učiniti ga gotovo kultnim filmom. Izdvajaju se i videoumetnici Andrej Zdravić i Nataša Prosenc te autorica dokumentarnih portreta Helena Koder. Budućnost slovenskog filma je na autorima nekih kratkometražnih filmova: Vladi Škafaru, Hanni A. W. Slak i Varji Močnik.

Film u Republici Hrvatskoj ima sreću da nastaje s posljednjim djelima nekih od najvećih autora koji djeluju otprije, napravljenim u tranzicijskoj fazi: *Kamenita vrata* (Babaja, 1992.) i televizijski *Kontesa Dora* (Zvonimir Berković, 1993.) i *Dirigenti i mužikaši* (Golik, 1991.) – redatelj te TV serije umire 1996. i njegov posljednji film ostaje *Vila Orhideja* (1988.). Martinac 1992. realizira kratkometražni *Grad u sivom* koji sintetizira njegov splitski ciklus, susrećući se s distance s Babajnim zagrebačkim filmom. Galeta i Gotovac nastavljaju eksperimentalni rad dok se u Osijeku, u Slavoniji, afirmira Ivan Faktor koji isprepliće film, video i instalacije. Obnavlja se zagrebačka škola animacije pod vodstvom Joška Marušića, autora iz prethodne generacije. Među onima koji su svoj rad započeli devedesetih godina, međunarodnu pozornost privlači Zrinko Ogresta; ostali novi autori su Ivan Salaj, prerano preminula Jelena Rajković, Goran Rušinović, Snježana Tribuson, Vinko Brešan, Hrvoje Hribar, Bruno Gamulin. U filmovima se ističu glamurozna Ena Begović, Nataša Dorčić, Alma Prica, Lucija Šerbedžija i markantna pojava Irine Alférove u Berkovićevu djelu. Nastavlja se i pustolovina Zvonimira Maycuga, na granici hardcorea, što je pak u suprotnosti s kinematografijom koja, u Jugoslaviji koja više ne postoji, naglašava homologaciju između srpske, hrvatske, slovenske itd. proizvodnje, po uzoru na američke primjere.



Kuća na pijesku (Ivan Martinac, 1985.)



Puriša Đorđević

05 Valja istaknuti i druge publikacije. U Italiji je jugoslavenski film imao pionirske prezentacije na festivalu u Porretta Terma, Sorrento, Pesaro. U povodu Dana najemog filma u Pordenoneu 1988., Institut za film iz Beograda objavljuje: D. Kosanović, *Njemi film u Jugoslaviji, 1896–1932*. Film Video Monitor iz Gorice specijalizirao se za predstavljanje slovenskog filma. Alpe Adria Cinema takođe objavljuje monografiju o hrvatskom filmu: A. Percavassi i E. Fornazaric (uredili), *L'albero del desiderio*, Trst, 1989. Općeniti tekst napisali su E. G. Laura i L. Lazić, *Il film jugoslavo*, Lecce, 1982. Tome se mogu pridodati povremeni članci u časopisima, u kojima je Makavejev, prije Kusturice, jedini autor kojega se pratilo s relativnom pozornosću. Tu su i: Z. Tasić i J. L. Passek (uredili), *Le cinéma yougoslave*, Pariz, 1986.; R. Holloway, *Slovenian Film*, Berlin-Cleveland, 1985.; ID., *Macedonian Film*, Skoplje, 1996. Samo literatura na srpsko-hrvatskom, slovenskom i makedonskom može dati odgovarajuću dokumentaciju; navodimo, u granicama raspoloživog prostora, posežniju opću povijest: P. Volk, *Istorijs jugoslovenskog filma*, Beograd, 1986.; dugačku natuknicu "Jugoslavija" i natuknice o sineastima i produkcijskim kućama u: A. Peterlić (uredio), *Filmska enciklopedija*, u dvije sveske, Zagreb, 1986–1990.; *Filmografiju jugoslovenskog filma* koju je 1970. započeo Momčilo Ilić za Institut za film u Beogradu koja danas obuhvaća dugometražne filme od 1945. do 1990. i kratkometražne od 1945. do 1985.

Republiku Makedoniju (koja se zbog međunarodnog priznanja još službeno zove FYROM ili Former Yugoslav Republic of Macedonia) tih godina napušta najznačajniji autor Milčo Mančevski, redatelj filma *Prije kiše* (1994.). S one strane ulaštene slike od koje su polazili njegovi kratkometražni filmovi, Mančevski uspijeva nametnuti takvu konstrukciju koja najbolje zrcali nesigurnost kojom se proživljavaju skorašnja ratna zbivanja. Među koprodukcijama još uvijek slabe makedonske kinematografije izdvaja se *Samouništuvanje* (1996.) turskog redatelja Erbila Altanaya.

Republika Bosna i Hercegovina, najpogođenija ratom, još nije pronašla značajniji filmski put iako su se pojavili novi autori (bilo na teritoriju muslimansko-hrvatske Federacije, bilo u Republici Srpskoj), a rad su nastavili i autori kao što je sada već pokojni Mirza Idrizić, međunarodno poznati Kenović i drugi. Sarajevo i Bosna za vrijeme rata postali su jednim od najčešćih setova internacionalnih filmova, iako je najradikalniji film o tom ratu snimljen u Švicarskoj (*For Ever Mozart*, J.-L. Godard, 1996.).

Federativna Republika Jugoslavija, u koju su i dalje ujedinjene Srbija i Crna Gora, još uvijek ima najbogatiju produkciju koja nije lišena iznenađenja, unatoč snažnoj ekonomskoj krizi izazvanoj međunarodnom izolacijom. Ona je koncentrirana osobito u Beogradu s tek ponekim crnogorskim dodacima (koji se ponekad također manifestiraju u Beogradu, kao što je redateljski i producentski rad Branka Baletića). Autonomije Vojvodine te Kosova i Metohije utopile su se u Srbiji; na Kosovu film gotovo nestaje, a sineasti albanskog govornog područja okreću se Tirani težeći stvaranju jedinstvenog albanskog prostora i za film. Novi Sad zadržava relativnu vitalnost: najvažniji autor ostaje Žilnik koji svoje djelo, nakon što je njime obišao velik dio jugoslavenskog teritorija, danas širi prema srednjoj Europi. Drugi veliki prognanik, Makavejev, u jugoslavenskoj koprodukciji može realizirati samo film *Gorila se kupa u podne* (1993.), u Beogradu snima srednjometražni film engleske proizvodnje *Hole in the Soul* (1995.).

Ratovi koji su doveli do raspada Jugoslavije bili su inspiracijom dvaju značajnih filmova kojima se dva velika autora vraćaju na vrh. Pavlović s *Deserterom* (1992.) prema priči Snežane Lukić inspirirane Dostoevskim u stvarnosti (razoreni Vukovar, podijeljeni Rade Šerbedžija) pronalazi vlastite mračne opsесije. Drašković fil-

mom *Vukovar – jedna priča* (1994.), formalno ciparske proizvodnje, realizira film o svojoj romantičnoj dezorientiranosti. Prisutnost Mirjane Joković povezuje taj film s filmom *Underground* (Kusturica, 1995.); najvoljniji i najomrznutiji autor (koji sve svoje recentne radove producira u Beogradu) kreacijom podzemlja prelazi prostor između jednog rata i drugog. Nastavlja se i Paskaljevićevi i Markovićevi metaforično djelo, dok je Karanović realizirao neke filmove s predosjećajem rata.

Još jedan autor koji je i ranije djelovao, Puriša Đorđević, brilljantno se vraća filmom *Tango je tužna misao koja se pleše* (1977.), otkriviš u Ani Sofrenović novu sjajnu komičarku. Među autoricama koji se izdvajaju poslednjih godina zanimljivi su pokojni Dragan Kresoja, Gorčin Stojanović, Srđan Dragojević, Oleg Novković i, zbog svoje provokativne medijske prisutnosti, Isidora Bjelica. No najživlja je produkcija u video formatu, često povezana s formama komunikacije koje su alternativne vladajućoj politici. Uslijed NATO-vih bombardiranja 1999. razvila se proizvodnja filmova-istraživanja i filmove-dnevnika u video formatu. Sudbina bivanja izvan vremena, u ovom razdoblju u kojem je srpska kultura instrumentalizirano korištena nakon što je instrumentalizirano obezvrijedena, dovodi do realizacije dvaju filmova prema dvama najznačajnijim književnim klasicima, nažlost s razočaravajućim ishodom. Petrović, malo prije smrti 1994., djelomično izlazi sa *Seobama* prema Crnjanskom. Stankovićev remek-djelo, kojeg su Mika Đorđević, Nanović i Pavlović htjeli snimiti, realizira se filmom *Nečista krv* (Stojan Stojčić, 1996.) kojega ne spašava ni Maja Stojanović koja zamjenjuje dotadašnje mješanke. Autor koji najbolje uspijeva oživjeti američke uzore kroz crnilo srpskih događanja jest Boban Škerlić, redatelj srednjometražnog filma *Šargarepo ti ne rasteš lepo* (1989.–1991.) s kosovskim glumcem Enverom Petrovćijem i dugometražnog *Do koske* (1997.), romantičnog i vrlo nasilnog crime-storyja s Lazarom Ristovskim i Bojanom Maljević.

Država mrtvih, još je nedovršen film, koji je Pavlović snimio 1997. i gotovo dovršio prije smrti 1998. Njegova osporavana produkcija, konačni naslov, oština kojom daje svoju rough-cut viziju, osobito su simptomatični: i u prošlosti su jugoslavenski filmovi dugo živjeli u bunkerima, zabranjeni, ozloglašeni ili zaboravljeni, prije nego što su ugledali svjetlo projekcije.⁰⁵

S talijanskoga prevela Markita Franulić