Poetika jugoslavenskoga eksperimentalnoga filma 1960-ih i 1970-ih godina

Belc Krnjaić, Petra

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

https://doi.org/10.17234/diss.2020.7853

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:190547

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-30**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Petra Belc Krnjaić

POETIKA JUGOSLAVENSKOGA EKSPERIMENTALNOGA FILMA 1960-IH I 1970-IH GODINA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2020.

Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Petra Belc Krnjaić

POETIKA JUGOSLAVENSKOGA EKSPERIMENTALNOGA FILMA 1960-IH I 1970-IH GODINA

DOKTORSKI RAD

Mentor:
dr. sc. Nikica Gilić, redoviti profesor

Zagreb, 2020.

University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Petra Belc Krnjaić

POETICS OF YUGOSLAV EXPERIMENTAL CINEMA OF THE 1960s AND 1970s

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Nikica Gilić, Ph. D. Full Professor

Zagreb, 2020.

Životopis mentora

Nikica Gilić rođen je 1973. u Splitu, gdje je završio srednju školu. Upisao je komparativnu književnost i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1992. Diplomirao je 1997., upisavši potom poslijediplomski studij književnosti, a od 1998. radi na Odsjeku za komparativnu književnost; godine 2019. izabran je u znanstveno-nastavno zvanje redovitog profesora. Magistrirao je 2003. temom "Filmološki aspekti naratologije", a doktorirao 2005. temom "Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja" (u oba rada mentor mu je bio profesor Ante Peterlić). Zanimaju ga povijest filma, filmska genologija, filmska naracija, postmoderna i druge teme. Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i Akademiji dramske umjetnosti. Sudjelovao je na više međunarodnih i domaćih simpozija, držao je brojna javna predavanja o filmskoj umjetnosti i sudjelovao na popularizacijskim tribinama u zemlji i inozemstvu, a često sudjeluje i u javnoj promociji struke u raznim medijima. Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovom sveučilištu u Berlinu te na sveučilištima u Regensburgu i Konstanzu (Njemačka), potom na sveučilištima u Beču i u Grazu (Austrija) te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka).

Samostalno ili u komentorstvu je uspješno vodio šesnaest obranjenih doktorskih disertacija, dva znanstvena magistarska rada, nekoliko završnih radova na starom doktorskom studiju, te više od šezdeset diplomskih i bolonjskih magistarskih radova. Glavni je urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, član uredništva *Književne smotre* i njemačkog internetskog znanstvenog časopisa *Apparatus*, član savjeta časopisa *Ubiq* te član Vijeća festivala Animafest Zagreb. Bio je umjetnički savjetnik za dokumentarni film pri HAVC-u i član žirija više filmskih festivala i revija (npr. Pula, ZagrebDox, Dani hrvatskog filma u Zagrebu, Balkanima u Beogradu i Mediteran film festival u Širokom Brijegu), te član Nadzornog odbora, a potom i Velikog vijeća Nezavisnog sindikata znanosti i visokog obrazovanja. Član je Vijeća Društveno-humanističkog područja Sveučilišta u Zagrebu i predsjednik Nadzornog odbora Hrvatskog društva filmskih kritičara. Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilans u Münchenu.

Autorske knjige

Uvod u povijest hrvatskog igranog filma. 2010. Zagreb, Leykam International.

Uvod u teoriju filmske priče. 2007. Zagreb, Školska knjiga.

Filmske vrste i rodovi. 2007. Zagreb, AGM; internetsko izdanje 2013: http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm

Uredničke knjige

Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb. 2019. ur. F. Bruckner, N. Gilić, H. Lang, D. Šuljić, H. Turković. New York et al., Bloomsbury.

Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture. 2015. ur. M. Jakiša i N. Gilić, Bielefeld, transcript.

60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film. 2013. ur. N. Gilić i Z. Vidačković. Zagreb, Matica hrvatska.

3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića. 2006. ur. N. Gilić. Zagreb, Odsjek za komparativnu književnost i FF Press, Filozofski fakultet.

Filmski leksikon. 2003. ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić. Zagreb, LZ "Miroslav Krleža".

Znanstveni i stručni radovi (recentni izbor)

"Post-Yugoslav Film and the Construction of New National Cinemas". Contemporary Southeastern Europe. 2017. 4(2), 102-120. http://www.suedosteuropa.uni-graz.at/cse/en/article/nikica-gilic/post-yugoslav-film-and-construction-new-national-cinemas

"Dang Dai DianYing: Vatroslav Mimica de Ying Xiang Shi Xue: Zagreb Dong Hua Xue Pai zhi Zhen Shi Dian Fan". Zhao Xue Tong(trans). Contemporary Cinema, 2017 (11). No. 260, str. 125-128.

"Dang Dai DianYing: Donghua dianying deSagelebu xuepai: jiti zhuyi yujingzhong de geti shi xingzhanfang". Guo Chunning(trans). Contemporary Cinema, 2016 (11). No. 248, str. 195-197.

"Narrative and Genre Influences of the Classical Narrative Cinema in the Partisan Films of Živorad-Žika Mitrović". *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture*. ur. M. Jakiša i N. Gilić. Bielefeld: transcript. 2015, str. 227-244.

"New Croatian Cinema. Literature and Genre in the Post-Yugoslav Era". *Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*. ur. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, David Desser. Lanham, Boulder, London, New York: Lexington, 2015. str. 151-170.

"Rane 1970-e i filmski slučaj Tomislava Radića". u *Poznańskie studie slawistyczne*. Numer 6. 2014. str. 91 – 104. Poznań (skraćena i prerađena verzija objavljena u knjizi *Otpor. Zbornik radova 42. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. T. Pišković i T. Vuković. Zagreb, 2014).

ZAHVALE

Nedavno mi je netko rekao kako nikada nije vidio zahvale u doktoratu, napomenuvši da je njima mjesto prvenstveno u knjizi. S druge strane, kada se radi o doktoratu (i doktorandici), čiji je istraživački put bio dug i meandrirajuć poput ovoga, i u koji je utkan niz ljudi bez čije pomoći i glasova ne bi bilo ovog teksta, zahvale mi se čine gotovo nužnima.

Hvala: Vanji Obadu na svim filmovima i knjigama koje je nesebično podijelio sa mnom, bez kojih ne bi nastao niz filmskih programa koje sam u međuvremenu napravila. Tomislavu Šakiću na prvoj literaturi o Pansiniju i GEFF-u, kao i na svim daljnjim knjigama, člancima, razgovorima i razmijenjenim porukama. Ladi Čale Feldman na poticaju i pozivu da pristupim ženskoj eksperimentalnoj neoavangardi iz feminističke perspektive i u znanstveno-izlagačkom kontekstu. Francesci Mariji Gabrielli na ohrabrenju da istražujem pitanja arhiva, koja su mi otvorila niz problemskih rukavaca. Miroslavu Bati Petroviću na svim početnim razgovorima, literaturi, vožnjama po Beogradu i povezivanjima s jugoslavenskim amaterima. Miodragu Miloševiću na velikodušnom otvaranju arhiva i Nikoli Đuriću na strpljivim telekeniranjima filmova beogradskih autorica. Ekipi AFC-a – Milanu Milosavljeviću, Ivanu Velisavljeviću i Mariji Kovačini – na trajnoj beogradskoj dobrodošlici i svim poslanim gigabajtima materijala i ostalih informacija. Borislavu Stanojeviću koji je jednim potezom riješio niz pitanja ovog doktorata; žao mi je što mu nikada nisam imala prilike poslati obećani *invite* za Karagargu. Nicole Brenez na inspirativnom razgovoru koji mi je pomogao da problemski strukturiram početni dio teksta.

Mom mentoru, Nikici Giliću, na brojnim konzultacijama, beskrajnom strpljenju, podršci i poticajima da tekst privedem kraju.

Vanji na otvaranju univerzuma (eksperimentalnog) filma.

Igoru i Milici na ljetu 2013. koje me potaklo da krenem istraživati ovo polje.

Jeleni, bez čije prisutnosti ne mogu zamisliti zadnjih šest godina i svoj doktorski studij.

Roditeljima koji su mi usadili trajnu potrebu za istraživanjima i znanjem.

Srđanu – na svemu.

Iako ovo nije tip teksta kojemu bi se možda nadala od mene, posvećujem ga Danici Belc koja me naučila čitati, pisati i voljeti knjige, i Saši Krnjaić, koju to sve tek čeka.

Sažetak

U prva dva desetljeća 21. stoljeća u međunarodnom i postjugoslavenskom prostoru pojavilo se nekoliko članaka, studija, monografija, izložbi i DVD-ova koji su u središtu imali jugoslavenski eksperimentalni film, razvojno usko vezan uz kinoklubove i organizirani filmski amaterizam. Ti su materijali otvorili niz pitanja i ukazali na brojne lakune ove paralelne kinematografije, što je posljedično postalo i tema ovog doktorata. Budući da eksperimentalni film u (post)jugoslavenskoj filmologiji, filmskoj kritici i teoriji nije zauzimao preveliku ulogu, nakon obaveznog uvoda koji nudi problemski pregled polja i postojeće literature, drugo je poglavlje posvećeno promišljanju temeljnih pojmova ovog filmskog roda s naglaskom na jugoslavenskom kontekstu. Razmatraju se ideja jugoslavenstva kao zajedničkog nazivnika ovog korpusa filmova, pitanje temeljne definicije eksperimentalnog filma, njegove (avangardne) pozicije između povijesti filma i vizualnih umjetnosti, položaj žena unutar ove umjetničke prakse te se nudi šest postojećih tipologija kojima je analitički i interpretativno moguće obuhvatiti eksperimentalni film. Prvi dio trećeg poglavlja bavi se idejnim i ideološkim koordinatama unutar kojih je eksperimentalni film u Jugoslaviji nastajao te se podrobnije razmatraju razni aspekti njegove usidrenosti u amaterski kontekst. Tu se ujedno donosi i pregled festivala amaterskog i eksperimentalnog filma, kao središnjih mjesta diseminacije znanja i teorije o ovoj filmskoj praksi, te pregled pojedinih (amaterskih, eksperimentalnih) filmskih škola i njima pripadajućih jugoslavenskih teorija eksperimentalnog filma. U četvrtom i petom poglavlju analiziraju se sami filmovi, koji su radi preglednosti podijeljeni u četiri velike cjeline, prepoznate kao četiri polja istraživanja, koja povratno odgovaraju tipološkim pregledima ponuđenima u drugom poglavlju – sadržaj/slika, filmski jezik, filmski dispozitiv, i film kao nadilaženje pokretne slike. Ta su polja istraživanja unutar sebe usitnjena u manje značenjske, sadržajne i interpretativne cjeline, koje odgovaraju raznim aspektima fenomena pokretne slike.

Ključne riječi: eksperimentalni film, amaterska kinematografija, jugoslavenski film, tipologije filmskog eksperimenta, antifilm, alternativni film, film fiksacije, protufilm, paralelna povijest filma

Summary

The first two decades of the twenty-first century saw a number of articles, monographs, studies, exhibitions and DVDs dedicated to the Yugoslav experimental cinema, a film practice inextricably linked to the cinéclub culture and the organized amateur cinema scene. Whilst these scholarly and non-scholarly works differ in their theoretical and interpretive approaches, they raise a myriad of questions, revealing the numerous lacunae in the knowledge about this parallel cinema; lacunae this dissertation seeks to fill. Bearing in mind that experimental cinema does not figure prominently in the (post)Yugoslav film studies, film criticism or film theory, the mandatory introduction on the existing sources of our knowledge of the subject is followed by a chapter devoted to clarifying the basic concepts of this particular mode of film practice in the Yugoslav context.

Therefore, the second chapter opens with one of the most pertinent questions in regard to Yugoslav cinema and in particular, its designation as Yugoslav: the idea of a single cinema unified under that supranational identitary term. The decision to unify and classify the existing body of films as Yugoslav is corroborated by an overview of both historical and contemporary film and art historical debates and reflections on the subject, as well as by the experimental cinematic experiences shared by the filmmakers in Yugoslavia. The same chapter deals with the history of experimental cinema and the invisibility of Yugoslav experimental cinema and examines this film practice as belonging both to the history of cinema as well as the history of visual arts. This fact has likely contributed to its marginalization and invisibility, additionally complicated by the filmmaker's amateur position in the Yugoslav context. Furthermore, this position has caused a number of other omissions, misunderstandings and oversights, especially when it comes to the women's experimental cinema.

Although women did not figure prominently in this field during the 1960s and 1970s, there was a number of remarkable women experimentalists who failed to find their (historical) place in the fragile and provisory canon of Yugoslav experimental cinema, as put forth by the existing literature. For that reason, one of the aims of this dissertation was to seamlessly weave their work back into this field, by looking at the reasons for their exclusion, especially in a society which declaratively proclaimed their equality. Concluding subchapters are devoted to the existing typologies of experimental cinema which could be adequately applied to the films from the Yugoslav context. The typologies used are the ones proposed by

Malcolm Le Grice, Nicole Brenez, Amos Vogel, P. Adams Sitney and Hrvoje Turković, complemented by a short overview of various terms used for designating this film practice, which I named "floating categories".

The third chapter is dedicated entirely to the manifold facets of experimental cinema in the Yugoslav context, which are relevant for understanding its cultural and ideological position as an independent film practice. Starting with a brief analysis of the rebellious and avant-garde position of experimental cinema within the (contradictory) Yugoslav society of the 1960s and 1970s, and the intricate question of representation of "reality" in cinema – relevant for the subsequent backlash on the so called Black wave cinema in the early 1970s – I proceed with the discussion about the development of experimentalism within its institutional context. The evolution of amateur cinema is scrutinised in parallel with the development of official professional cinema, and the ciné-clubs themselves are discussed under the purview of the Yugoslav organization for technical culture *Narodna tehnika* (The People's Technics), an organization of and for amateur hobbyists which provided an institutional framework for the birth of experimental cinema. In this subchapter I raise several issues that are important for understanding the ideological position of this oppositional film practice in a socialist society as well as its connection to the Western models of experimental film production and distribution: the questions of individual ciné-club initiatives and independent film studios, and the idea of ciné-clubs functioning as film-makers' cooperatives on the free (socialist) market.

The amateur institutional position, nevertheless, caused the instrumentalisation of this film genre and its constant subjugation to the official, professional cinematography, exiling it in the position of permanent in-betweenness and making it difficult for experimental cinema in the Yugoslav context to fully emancipate itself. One of the strategies of Yugoslav experimentalists for navigating both the amateur and the professional context consisted in hijacking the already existing network of amateur festivals organized by the local, federal and republic ciné-associations, and establishing their own festivals which would feature only – or predominantly – experimental films.

Four of these festivals are analyzed in the following subchapters – GEFF (1963-1970), MAFAF (1965-1990), *Sabor alternativnog filma* (1977-1987) and IF STAF (1970-1974). Besides serving as homogenizing events for the multinational Yugoslav (film) community, these festivals also played a key role in the development of Yugoslav experimental film theory. Last part of the third chapter consequently provides a more in-depth view of the dominant experimental/amateur film schools, as articulated precisely in the

(experimental) film festival circle – the Zagreb film school, the Belgrade film school and the Split film school. The particular poetics of these schools are analyzed in relation to the particular theories which developed alongside them – the fixation film and antifilm (Zagreb), alternative film (Belgrade) and filmic cardiogram (Split).

In the focus of the final two chapters are the interpretations and analyses of selected films . Introductory remarks to the fourth chapter summarize the existing general overviews of Yugoslav experimental cinema: the linear differentiation between particular periods followed by stylistic and poetic examinations (Turković, Obad), the classificatory approach focused on particular filmic procedures (Milošević, Turković) and the differentiation of authors, films and styles according to the particular paradigmatic principles (Vuković). For the purposes of a clearer overview of the films analyzed in these chapters, I decided to divide them into four major areas of research, which I named the content/image, the film language, the cinematic *dispositif* and the cinema as a mode of transcending the moving image. These areas of research are further fragmented into smaller interpretive and significatory units which correspond to different approaches in the construction of meaning, explorations of particular aspects of the film medium, particular modes of interaction with the camera and the film language, or specific attempts at conveying particular ideas by means of cinema.

The above-mentioned fields of research and their representative filmmakers are: political film and the societal critique (Dušan Makavejev, Marko Babac, Želimir Žilnik, Vinko Rozman, Kokan Rakonjac), home movies and diary films (Vukica Đilas, Dragiša Krstić, Biljana Belić), meanings behind textures (Tatjana Ivančić, Ante Verzotti), structures and durations (Tomislav Gotovac, Bojana Vujanović), editing and narration (Ivan Martinac), cinematic tableaux of Karpo Godina, materiality of the film strip (Zlatko Hajdler, Vladimir Petek, Ante Verzotti, Sava Trifković, Nikola Đurić), camera-body (Ante Verzotti, Nikola Đurić, Mihovil Pansini), the text-image (OHO/Naško Križnar, Mladen Stilinović, Ljubiša Grlić), performance for the camera (Ivo Lukas, Tomislav Gotovac, Radoslav Vladić, Karpo Godina, Ante Verzotti, Nuša Dragan), and expanded cinema (Tomislav Kobia, Nikola Đurić, Ivo Lukas, Milenko Jovanović and Miša Avramović). Other films that are mentioned within the course of the analysis, might also serve as equally good examples of the listed procedures.

The thesis ends with chapter six serving as the proverbial conclusion, wherein I stress the fact that each freely chosen doctoral dissertation eventually represents an intellectual imprint of personal obsessions, interests and pursuits. All the omissions, mischosen examples, over-accentuated historical, cultural or theoretical questions contribute in part to building a

small discursive arena which I felt necessary to enter in order to fully understand the exciting field of Yugoslav experimental cinema.

Key words: experimental cinema, amateur cinema, Yugoslav cinema, typologies of cinematic experiments, antifilm, alternative film, fixation film, counter-cinema, parallel film history

1. UVOD....1
2. PROBLEMSKO ODREĐENJE (JUGOSLAVENSKOGA) EKSPERIMENTALNOGA FILMA: TEMELJNI POJMOVI....9
2. 1. Jugoslavija kao jedinstven (meta)geografski (i) kulturno-umjetnički prostor....9
2. 2. Crna kutija i bijela kocka – eksperimentalni film između galerije i kino-dvorane....17
2. 3. Eksperimentalni film i avangarda....20
2. 3. 1. Subverzivnost u jugoslavenskom kontekstu....23
2. 4. Pitanje povijesti (ženskog) eksperimentalnog filma....28
2. 4. 1. (Ženski) eksperimentalni film kao protufilm....31
2. 4. 2. *Žena na filmu* – socijalizam i feminizam....34
2. 5. Tipologije eksperimenta i eksperimentalnofilmski žanrovi....37
2. 5. 1. Tipologija eksperimenta: Malcolm Le Grice....38
2. 5. 2. Diskurzivna tipologija: Nicole Brenez....40
2. 5. 3. Tipologija subverzije: Amos Vogel....40
2. 5. 4. Tipologija žanra: P. Adams Sitney....42
2. 5. 5. Tipologija alternacija i izlaganja: Hrvoje Turković....42
2. 5. 6. "Plutajuće" kategorije....43
3. EKSPERIMENTALNI FILM U JUGOSLAVENSKOM KONTEKSTU....44
3. 1. Idejno-ideološki okvir (umjetnosti) jugoslavenskog društva....47
3. 1. 1. Pitanje filmske stvarnosti i individualne mitologije....54
3. 2. Proizvodni okvir: kratak pregled razvoja profesionalne i amaterske kinematografije Jugoslavije....60
3. 2. 1. Amateri i/li profesionalci? – "Film je Film"....68
3. 2. 2. Kinoklubovi kao zadruge: jugoslavenska filmska neoavangarda i slobodno tržište...74
3. 2. 3. Nezavisni autorski studiji i individualne kinoklupske inicijative....83
3. 3. Festivali kao inkubatori: širenje kulture "žanr" filma....89
3. 3. 1. GEFF – anomalija amaterizma....98
3. 3. 1. 1. GEFF '63. – "Antifilm i nove tendencije"....103
3. 3. 1. 2. GEFF '65. – Film istine i "Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma"....107
3. 3. 1. 3. GEFF '67. – Novi američki film i "Kibernetika i estetika"....109
3. 3. 1. 4. GEFF '69. (1970.) – "Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam"....114
3. 3. 1. 5. O recepciji GEFF-a....117
3. 3. 2. Međuklupski (i autorski) festival amaterskog filma – M(A)FAF, 1965.–1990. Pula.124

3. 3. 3. IF STAF – Internacionalni festival studentskog amaterskog filma / Internacionalni festival Studija amaterskog filma, 1970. – 1974., Beograd.....134
3. 3. 4. Sabor kinoamaterskog / alternativnog / neprofesionalnog filma Jugoslavije, 1977. – 1987., Split.....143
3. 4. Pitanja i proturječja *Slobode*: eksperimentalni film kao prostor slobode..... 152
3. 5. Instrumentalizacija amaterizma i profesionalizacija eksperimentalizma.....163
3. 6. Škole i teorija eksperimentalnog filma u Jugoslaviji..... 170
3. 6. 1. Zagrebačka škola amaterskog eksperimentalnog filma i antifilm.....171
3. 6. 2. Film fiksacije (i strukturalni film) 185
3. 6. 3. Beogradska škola amaterskog eksperimentalnog filma i alternativni film.....192
3. 6. 4. Splitska škola amaterskog eksperimentalnog filma.....204
3. 6. 5. Film kao tijelo – filmski "kardiogram" Ivana Martinca.....209
4. SADRŽAJ/SLIKA I FILMSKI JEZIK.....213
4. 1. Sadržaj/slika 1 – politički film i kritika društva.....216
4. 2. Sadržaj/slika 2 – kućni i dnevnički filmovi.....223
4. 3. Sadržaj/slika 3 – (smisao iza) teksture.....233
4. 4. Filmski jezik 1 – struktura/trajanje.....237
4. 5. Filmski jezik 2 – montaža/pripovijedanje.....246
4. 6. Filmski jezik 3 – filmski tabloi Karpa Godine.....251
5. FILMSKI DISPOZITIV I FILM KAO NADILAŽENJE POKRETNE SLIKE.....257
5. 1. Filmski dispozitiv 1 – materijalnost filmske vrpce.....257
5. 2. Filmski dispozitiv 2 – kamera/tijelo 269
5. 3. Film kao nadilaženje pokretne slike.....275
5. 3. 1. Film kao nadilaženje pokretne slike 1 – slika i tekst.....276
5. 3. 2. Film kao nadilaženje pokretne slike 2 – performans za kameru.....284
5. 3. 3. Film kao nadilaženje pokretne slike 3 – prošireni film.....292
6. ZAKLJUČAK.....296
BIBLIOGRAFIJA.....304
FILMOGRAFIJA.....336
ŽIVOTOPIS AUTORICE.....341

1. UVOD

Eksperimentalni film u zemljama bivše Jugoslavije nastajao je u okvirima kinoklupskog amaterizma i svoje najplodnije razdoblje ostvario je 1960-ih i 1970-ih godina, no njegove osobitosti, moguće ideološke implikacije, tipovi eksperimenta, glavni predstavnici i teorije koje su iz njega i oko njega izrastale, ostale su u sjeni dokumentarnog i dugometražnog narativnog igranog filma. U općim se pregledima hrvatskog i jugoslavenskog filma pritom eksperimentalni film usputno spominje i to najčešće kao amaterski film (Goulding, 2004: x), ponekada u negativnom kontekstu u odnosu na "profesionalnu" kinematografiju (usp. Škrabalo, 1998: 318) ili kao dobrodošla eksperimentatorska anomalija u odnosu na dominantne filmske tendencije, koja je poslužila kao formativna odskočna daska za "Zlatno doba" jugoslavenskog narativnog igranog filma – Novi film (usp. Goulding, 2004: 62-63; Liehm i Liehm, 2006: 418-419). No nevidljivost eksperimentalnog filma, kako ističu Wheeler i Dixon, leži i u činjenici da su "srednjostrujaški filmaši znali za takve filmove no ulagali su slab ili nikakav trud u njihovo promicanje, pri čemu svaki od tih filmova predstavlja jedinstvenu osobnu viziju i nije proizvod naredbe/ukaza medijskog konglomerata" (2002: 2).

Recentna domaća i svjetska filmska historiografija počela je više pažnje posvećivati filmovima crnog vala (Kirn et al., 2012; De Cuir, 2012; Tirnanić, 2008) te radikalnijim filmskim formama redatelja koji slove kao dominantne autorske ličnosti Novog filma, poput Dušana Makavejeva (Durgnant, 1999; Mortimer, 2009; Boynik, 2014; Vidan, 2016). Jugoslavenski eksperimentalni film pod tim je zajedničkim nazivnikom bitniju pozornost međunarodne stručne javnosti ostvario 2008. godine kroz veliku izložbu u Muzeju moderne umjetnosti u Varšavi koju je postavila kustosica Ana Janevski te Muzeju suvremene umjetnosti u Ljubljani 2010. godine čiji su kustosi bili Stevan Vuković, Bojana Piškur, Jurij Meden i Ana Janevski. Iz navedenih su izložbi uslijedile i dvije publikacije s odabranim tekstovima i selektiranom filmografijom; knjiga *As Soon As I open My Eyes I see A Film: Experiment in the Art of Yugoslavia in the 1960s and 1970s* (ur. Janevski, 2010) te katalog *Vse je To Film: eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951-1991* (Piškur et al., 2011). Jedna od možda najznačajnijih publikacija koja je pojedine jugoslavenske eksperimentaliste integrirala u zapadne neo/avangardne tokove filmske umjetnosti svakako je i *Kino drugim sredstvima* teoretičara filma Pavla Levija (2013).

Međunarodna pažnja posvećena ovoj filmskoj praksi gotovo da upućuje na dominantan europski odnosno globalni trend istraživanja i ponovnog otkrivanja eksperimentalnog filma – koji se provodi na nacionalnoj razini i s timovima istraživača[1] koji se tome posvećuju i nekoliko godina. S obzirom na opseg rada potreban za temeljito istraživanje ove teme, kroz navedenu je opasku nužno otvoriti pitanje metodoloških i praktičnih poteškoća s kojima se susreću suvremeni istraživači ovog polja na prostoru bivše Jugoslavije. Misao Friedricha Nietzschea – "S pravom je rečeno da se neki narod ne karakterizira samo svojim velikim muževima, već i načinom na koji ih prepoznaje i štuje" (2001: 15) – moguće je nadopuniti citatom jednog od najvažnijih eksperimentalista amatera iz razdoblja u središtu ovog rada, Ivana Martinca (Munitić, 2011: 56):

> Uopće, taj fenomen čuvanja strahovito je prisutan i važan. Netko je rekao da se civilizirano društvo ne mjeri po tome kako valorizira neke stvari nego po tome kako ih čuva. Za valorizaciju uvijek ima vremena, jasno, ako je materijal sačuvan.

Nezaobilazno je stoga, gotovo i primarno, pitanje dostupnosti filmske i tekstualne građe te posljedičnog arhiviranja i restauracije eksperimentalnog/neprofesijskog/amaterskog filma, praksi koje izravno utječu na oblikovanje eksperimentalnofilmskih kanona samom činjenicom da su odabrani filmovi – restaurirani i gledljivi (dostupni zainteresiranoj publici). Tako se ujedno i ograničava pozornost filmskih kustosa i programskih selektora na tek određeni broj dijela, dok se ostatak korpusa nalazi na lošim, teško dostupnim, često negledljivim i oštećenim kopijama što je pogotovo slučaj sa ženskim eksperimentalnim filmovima. U kontekstu umjetničke prakse koja često skreće pažnju i na vlastitu materijalnost, time se ova autorska gesta, dragocjena za pravilnu interpretaciju i dubinsko razumijevanje

[1] "Proteklih nekoliko godina, i uspomoć SNF-a (Švicarskog nacionalnog fonda), istraživači François Bovier, Adeena Mey, Fred Truniger, i Thomas Schärer istraživali su eksperimentalni film u Švicarskoj. Iz ovog u znatnoj mjeri rudarskog i kartografskog rada proizlazi prijedlog Fri Arta o prvoj izložbi na ovu temu" piše u promotivnim materijalima izložbe *Film Implosion!* posvećene švicarskom eksperimentalnom filmu (Film Implosion!, 2015). Izložba se otvorila 21. studenog 2015. u švicarskom umjetničkom centru Centre d'art de Fribourg, Kunsthalle Freiburg. Godine 2010. objavljena je knjiga *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010), a u uvodu knjige autori navode: "Ova knjiga rezultat je istraživačkog projekta financiranog od strane Švedskog istraživačkog vijeća (Swedish Research Council) u razdoblju između 2006. i 2008. godine. Planiranje projekta bilo je moguće zahvaljujući novčanim potporama Sveučilišta Karlstadt i Riksbankens jubileumsfonda 2004. godine. Natječajna dokumentacija nikada ne bi bila napisana da nije bilo nadahnjujućih konferencija o eksperimentalnom filmu koje je u razdoblju nakon 2002. godine organizirao Odjel filmskih studija Sveučilišta u Karlstadtu, a financijski podržali Sveučilište u Karlstadtu, Švedsko istraživačko vijeće, Regionalni Filmski centar Värmland i zaklada Filmform. Istraživanje, kojega je ova knjiga samo jedan dio, bilo je moguće zahvaljujući brojnim ljudima, institucijama i okolnostima" (Andersson et al. 2010). Svakako je riječ o ozbiljnim istraživačkim projektima, kakav zaslužuje i polje jugoslavenskog eksperimentalnog filma.

stvaralaštva pojedinih autora, za gledatelja bespovratno gubi. Kako je zapisao redatelj Slobodan Šijan: "Inflacija doživljaja kroz konzumiranje stvari kroz raznorazne varijante medija koje nisu adekvatni onome što je napravljeno, tu se gubi puno od prvog utiska koji može da bude važan" (2010: 69).[2]

Hrvatski filmski savez, krovna udruga amaterskog filmskog stvaralaštva Hrvatske, koja se skrbi za kolekciju hrvatskog eksperimentalnog filma, objavila je nekoliko skupnih i monografskih DVD izdanja,[3] no ti filmovi s jedne strane zaobilaze malobrojne onodobne stvarateljice (poput Tatjane Ivančić), dok s druge ni izbliza ne iscrpljuju bogatu baštinu hrvatskog eksperimentalnog filma. U nešto je boljoj poziciji srpska eksperimentalnofilmska scena, čiji je beogradski Akademski filmski centar objavio nešto veći broj, pogotovo monografskih, DVD izdanja, te pored literature posvećene srpskom eksperimentalnom filmu kontinuirano objavljuje diskusije s okruglih stolova svoga godišnjeg festivala Alternative Film/Video Festival. U Sloveniji većinu filmova u neformalnom DVD obliku čuva MSUM, ljubljanski Muzej suvremene umjetnosti Metelkova, koji je bio domaćin prethodno spomenute retrospektivne izložbe, dok se malobrojni ostatak filmova može pogledati u izuzetno dobro bibliografski i tehnički opremljenim radnim prostorijama nove Slovenske Kinoteke, koja ujedno i sustavno radi na prikupljanju i promociji slovenskog eksperimentalnog filma. Bosna i Hercegovina, Makedonija i Crna Gora u ovom su trenutku ostale izvan moga istraživačkog puta. Ovdje svakako treba spomenuti i kustoski rad Ivana Ramljaka, voditelja programa Kratki utorak u zagrebačkom Kinu Tuškanac, koji od 2013. godine kontinuirano prikazuje eksperimentalne filmove s područja Jugoslavije i iz ostatka svijeta. U Zagreb je tako doveo dragocjenu retrospektivu Sarajevske škole dokumentarnog filma (filmovi su ipak odabrani i

[2] Prošireni filmovi izvedbenog karaktera, poput *Automatofona* Tomislava Kobije iz 1963. godine ili hepeninga Ive Lukasa *Zaljev prasaca* izvedenog na festivalu GEFF-a, rijetko ili nikada se više nisu izvodili, tako da znanje o njima crpimo isključivo iz tekstualnih izvora. Kenneth Goldsmith, pokretač UbuWeba, jednog od ključnih internetskih izvora za pregledavanje (čitanje, preslušavanje, konzultiranje periodike...) svjetske umjetničke avangarde, na stranicama donosi i svojevrsno upozorenje koje se tiče recepcije odgledanog filmskog materijala: "UbuWeb s ponosom predstavlja stotine avangardnih filmova i videa namijenjenih vašem gledalačkom užitku. Međutim, važno nam je da shvatite kako je ono što ćete vidjeti neusporedivo s iskustvom gledanja tih dragulja onako kako su namjeravani biti gledani: u tamnoj sobi, na velikom ekranu, s dobrim ozvučenjem, i najvažnije od svega, sa sobom ispunjenom toplim, sličnomislećim tijelima. No jasno nam je da je do prave stvari teško doći. Većina nas ne živi nigdje blizu kina koja prikazuju ove vrste filmova i rijetki od nas mogu si priuštiti visoke troškove iznajmljivanja tih filmova, o tehnologiji koja je za to potrebna da i ne govorimo. Srećom, postoji internet koji vam omogućava da okusite komadić ovih filmova bez obzira na vašu geografsku lokaciju" (http://www.ubu.com/film/, pristup: 18. 9. 2019.). Zahtjev za gledanje filmskog materijala u izvorniku u doba digitalizacije sve se više promatra kao luksuz, ali se ujedno i sve više nameće kao važna i nužna praksa, pogotovo u slučaju filmova koji su mišljeni da budu prikazivani na filmu u tami kinodvorane, ili u galerijskim prostorima u obliku višestrukih projekcija s filmski vrpci (kao što je rad Lis Rhodes, *Light music* iz 1975. godine, koji je 2013. godine prikazan na zagrebačkom 25fps festivalu eksperimentalnog filma i videa).

[3] Bitno je napomenuti da je ovo istraživanje započeto 2014. godine, tako da kao istraživačica mogu govoriti o situaciji zatečenoj od tog trenutka do danas.

restaurirani zahvaljujući inicijativi filmskog festivala u Oberhausenu i Gaby Babić, tadašnje ravnateljice njemačkog festivala istočnoeuropskog filma GoEast) te je prikazao je kolekciju filmova bosanskog autora Ivice Matića, filmove Karpa Godine, retrospektivu festivala Alternative Film/Video, filmove slovenske skupine OM Produkcija, kratke filmove Dušana Makavejeva ... i sve to uglavnom na izvornim, filmskim formatima.

S obzirom na povijesno specifičan položaj (jugoslavenskog) eksperimentalnog filma – između svijeta muzeja i kinodvorana, između kinoklupskog amaterizma i umjetničke ili filmske profesionalizacije – neprestano se javlja pitanje nadležnosti za skrb o ovoj filmskoj praksi. Trebaju li se time baviti institucionalni (muzejski, državni) ili izvaninstitucionalni (udruge i privatne inicijative) arhivi? Velik dio građe u fokusu ovog rada sačuvan je zahvaljujući praksi samoarhiviranja i individualnim inicijativama u okviru ne/institucionalnog konteksta, iz čega slijedi i čitav niz problemskih rukavaca, od kojih su možda najznačajnija pitanja: tko je zadužen za restauraciju ovih filmova, kako bi se ona trebala financirati te imajući na umu da dostupnost građe ujedno oblikuje i kanone, na koji se način određuju prioriteti za restauraciju? Svi navedeni faktori strukturiraju naše znanje o ovoj filmskoj praksi. Čini se da je dio filmova još uvijek u privatnim vlasništvima (kao što je vjerojatno slučaj s beogradskom eksperimentalistkinjom Biljanom Belić i s eksperimentalistom Vedranom Stipčevićem koji je stvarao u Kinoklubu Zagreb), a filmovi slovenskog redatelja i snimatelja Karpa Godine *A. P. – Anno Passato* (1965), *Divjad* (1965) i *Pes* (1965) –[4] kao i nedavno "otkriveni" filmovi slovenskog umjetnika Zmage Jeraja iz Fotokluba Maribor, svjedoče da vjerojatno postoji određeni broj radova za koje se u ovom trenutku ne zna (barem u širem smislu).

Uz izostanak znatnije ekonomske potpore istraživanju eksperimentalnog filma u zemljama bivše Jugoslavije te izostanak kontinuiranog institucionalnog interesa, povijest eksperimentalnog filma čini se da nema jasno ususstavljenu metodologiju, dok se tipološke analize u anglofonoj literaturi još uvijek (uvelike) oslanjaju na pionirsku studiju u okviru teorije eksperimentalnog filma, američkog teoretičara P. Adamsa Sitneyja, *Visionary Film* (1974/2002) (npr. Gaal-Holmes, 2015). Jedan od ciljeva ovog rada bio je stoga načiniti pregled mogućih tipologija korisnih za razumijevanje, interpretaciju i analizu jugoslavenskog eksperimentalnog filma 1960-ih i 1970-ih godina, koji će ujedno moći poslužiti i za sva daljnja (udžbenička) korištenja. Ta je potreba sastavljanja svojevrsnog tipološkog pregleda

[4] Karpo Godina je primjerice čuvao filmove *Anno Passato*, *Pes* i *Divjad* ispod kreveta (Della Rovere et al., 2013: 110), a 2012. godine restaurirala ih je Slovenska kinoteka u laboratoriju La Camera Ottica e CREA na Sveučilištu u Udinama, u suradnji s Austrijskim filmskim muzejom i Österreichische Filmgalerie Krems.

proizašla iz nužde odnosno manjka dostupne literature na hrvatskom jeziku, koja bi se na akademskoj i znanstvenoj razini bavila eksperimentalnim filmom.

Pored Sitneyjevih stilskih razdjelnica i sadržajnih kategorija, analiza filmova u ovom će radu biti proširena i drugim tipologijama koje sveobuhvatnije pristupaju poimanju eksperimentalnog filma i njegovom značenju kao avangardne prakse u kompleksnom polju jugoslavenske kulture, kroz ideologijske, sociološke i tehničke kategorije (Nicole Brenez, Malcolm Le Grice), formalističko-kulturološku analizu filmova (Amos Vogel) te povijesno-umjetničku periodizaciju (A. L. Rees) i postjugoslavensku filmološku analizu (Hrvoje Turković). Navedene su tipologije pritom grupirane pod zajedničke nazivnike koji upućuju na njihovu društvenu, formalno-stilsku, žanrovsku ili istraživačku funkciju (u smislu filmskog polja istraživanja eksperimentalnih stvaratelja), stoga se ovdje govori o tipologiji eksperimenta (Malcolm Le Grice), diskurzivnoj [5] tipologiji (Nicole Brenez), tipologiji subverzije (Amos Vogel), tipologiji žanra (P. Adams Sitney), tipologijama izlaganja i alternacija (Hrvoje Turković), dok su ostale kategorije koje se koriste u eksperimentalnofilmskoj literaturi – poput *found footage* filma, filmske poezije i slično – objedinjene pod zajedničkim nazivnikom "plutajućih kategorija".

Radi preglednosti, sami filmovi, obrađeni u četvrtom i petom poglavlju, podijeljeni su u četiri velike kategorije: sadržaj/slika, filmski jezik, film kao nadilaženje pokretne slike i filmski dispozitiv. Analizi filmova prethodi i nužna analiza konteksta, važna za razumijevanje nastanka eksperimentalnog filma u Jugoslaviji. Pitanje amaterskih filmskih festivala, kinoklubova i njihove (samo)organizacije kao i teorijskih koncepata vezanih uz pojedine škole amaterskog/eksperimentalnog filma, koji su se kao poseban oblik artikulacije filmske svijesti razvijali usporedno sa samim filmovima, gdje je to bilo moguće usidreni su u specifično jugoslavenski kontekst.

Jedan segment rada posvećen je i problemskoj analizi eksperimentalnog filma koji su stvarale žene, koji je do određene mjere bio (ne)prepoznat u razdoblju svog nastanka, dok je

[5] Iako Tomislav Šakić pri upotrebi termina "diskurs" napominje da se "[u] domaćoj [...] filmologiji za *diskurs* (ili 'diskurz'), u smislu sekvencijalne prezentacije, koristi izraz *izlaganje*" (2012) očito je da Šakić termin diskursa oblikuje u odnosu na izlaganje kao oblik pripovijedanja. Pojam naracije u eksperimentalnom je filmu kompleksno i proturječno polje, te je u ovom slučaju prikladniji pojam diskursa kako ga koristi teorijska struja koju Harold Bloom naziva školom resantimana. U ovom se radu, dakle, pojam diskursa vezuje uz samu praksu odnosno širi (ideološki, društveni) rad filma, kao skupni naziv za oblik tipologije koju preuzimam od Nicole Brenez (2006). Pritom, izlaganje je tek jedan od oblika strukturiranja ili prezentacije materijala u eksperimentalnom filmu, koji osim izlaganja može naprosto i demonstrirati, pokazivati, dokumentirati (izvedbu), upućivati na samoga sebe i vlastitu materijalnost, ili poništavati sve konvencionalne filmske kodove (biti i reprezentirati "ništa").

danas velikim dijelom marginaliziran. Filmovi nisu izdvojeni u zasebno poglavlje, već su ravnopravno integrirani u analizu uz ostale filmove. Iako nije eksplicitno izvedeno kao teza, pitanje osobnog istraživačkog iskustva pritom je važna sastavnica ovog rada, budući da su evaluacija pronađenih filmova i sam proces istraživanja korpusa eksperimentalnog filma uzajamno oblikovani.

Dosadašnje istraživanje obuhvatilo je terenski rad u arhivima (Beograd, Zagreb, Ljubljana) i intervjue s autorima i ostalim akterima uključenima u onodobnu eksperimentalnofilmsku scenu. Kao velika prepreka ispostavilo se neadekvatno čuvanje amaterskih i eksperimentalnih filmova, neusustavljene i nedovoljno analitički obrađene kolekcije te neadekvatno obrađeni odnosno nerestaurirani filmovi, od kojih se većina u digitalnom obliku nalazi tek u preglednim kopijama. U Hrvatskoj se kao istraživačka prepreka ispostavila i manjkava knjižnički i arhivski dokumentirana periodika iz toga razdoblja, nedostupnost ili nearhiviranost građe vezane uz ovu umjetničku praksa te institucionalna razdvojenost filmološkog polja, odnosno podijeljenost skrbi za hrvatsku kolekciju eksperimentalnog filma između Hrvatskog filmskog saveza i Filmskog arhiva pri Hrvatskom državnom arhivu, uz gotovo potpunu marginalizaciju Kinokluba Zagreb kao njihovog producenta i samog izvora nastanka tih radova.

Jedan od ključnih teorijskih problema u ovom trenutku predstavlja pojava i razvoj eksperimentalnog filma Jugoslavije u okviru njezina amaterskog kinoklupskog stvaralaštva, koja je utjecala na njegovu izvan/institucionalnu poziciju. Ovo stoga predstavlja važnu ishodišnu analitičku točku i problemsko križište iz kojega proizlazi niz aspekata kojima je posvećeno treće poglavlje, a čije će isticanje i objasnidbene mogućnosti biti višestruko korisni za cjelovito razumijevanje ove filmske prakse u Jugoslaviji što će omogućiti kasniju komparativnu analizu s ostatkom zapadnog korpusa eksperimentalnog filma. Pitanje jugoslavenstva kao nadnacionalnog identiteta pritom je od velikog značaja, budući da se nakon raspada Jugoslavije i njena filmska baština počela usitnjavati na nacionalnoj osnovi.[6] Stoga će razlaganje polemike "jugoslavenstva" u okviru analize temeljnih pojmova obrađenih u drugom poglavlju biti nešto opsežnije i nijansiranije, budući da su u njemu kao zajedničkoj nadnacionalnoj osnovi sadržani i neki od elemenata kojima ću se baviti u radu; pitanje

[6] Pored fragmentacije filmskog korpusa, koja ujedno i otežava istraživanje filmova nastalih na nekoć zajedničkom kulturno-umjetničkom prostoru, važno je i zbog činjenice da se zagovaranje "jugoslavenskog kulturnog zajedništva" kod pojedinih hrvatskih autora tumači kao represija i prijetnja hrvatskom identitetu (usp. Škrabalo, 1998: 446).

eksperimentalnog filma kao "slobodnog filma", kako su ga zvali onodobni stvaraoci, postojanje različitih škola eksperimentalnog filma u Jugoslaviji (Splitska, Zagrebačka, Beogradska), kinoklupsko/amatersko ishodište autorskih poetika novog jugoslavenskog filma, i s time usko povezano pitanje individualizma u jugoslavenskom socijalističkom amaterskom/eksperimentalnom filmskom stvaralaštvu.

Nužnost uspostavljanja jugoslavenske pripovijesti o umjetničkom razvitku discipline eksperimentalnog filma, izuzev objektivnih faktora koji su sudjelovali u njezinu nastanku, kao što su mreža kinoklubova i međurepubličkih festivala amaterskog filma – važna je i za adekvatno razumijevanje i valorizaciju ove umjetničke prakse. Poljski povjesničar umjetnosti Piotr Piotrowski u uvodnim napomenama svoje studije *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.* (2011) iznosi shvaćanje prema kojemu je pripovijest o umjetnosti Istočne Europe do nedavno bila uspostavljana pokušajima integracije umjetničke proizvodnje ovog prostora u univerzalan Zapadni umjetnički kanon, te samim time "nitko [od kritičara i povjesničara umjetnosti, op.a.] nije bio zainteresiran dovesti u pitanje pretpostavke na kojima je njezina pripovijest počivala", ističući tim povodom želju spomenutih kritičara i kustosa da se "bude 'normalan kao Zapad'" (2011: 14). Budući da je ovakva praksa prisutna i u dijelu pripovijesti o hrvatskom eksperimentalnom filmu – primjer za to su promašene usporedbe stvaralaštva Vladimira Peteka i Andyja Warhola na stranicama National Gallery of Arts u Washingtonu (Nenadić, 2014) – time bi se ujedno izbjegle i neprikladne usporedbe s eksperimentalnim praksama koje nisu vezane uz jugoslavenski kontekst. Konkretno je riječ o evaluaciji i određivanju jugoslavenskih filmskih eksperimenata prema normativnom standardu Zapada. Piotrowski stoga predlaže upotrebu nekoliko teorijskih koncepata, od kojih se najkorisnijima čine onaj kritičke geografije Irit Rogoff (Piotrowski, 2011: 18) i "trajektorija" Paula Virilija (ibid. 27), s pomoću kojih izmiče tradicionalnoj umjetničkoj geografiji,[7] i kojima je ujedno moguće učvrstiti ideju kulturno-umjetničkog i geografskog jedinstva jugoslavenskog prostora.

[7] Pitanje je, međutim, do koje je mjere ovo korisno u primjeni na jugoslavenski eksperimentalni film, jer on u periodu svog nastajanja – barem koliko mi je u ovom trenutku poznato – nije u velikoj mjeri izlazio izvan granica Jugoslavije. Utoliko je kretanje ove filmsko-umjetničke prakse bilo uglavnom jednostrano, odnosno riječima Piotrowskog, kretalo se u glavnini sa Zapada na Istok (Piotrowski, 2008: 28). Paradoks šire umjetničke komunikacije na linijama Istok-Zapad i Istok-Istok rastvara i povjesničarka umjetnosti Claire Bishop, kada kaže da je ta komunikacija prvenstveno ovisila o pojedinačnim, osobnim vezama i poznanstvima, kao i da je komunikacija između Istoka i Zapada bila utjecajnija nego komunikacija između zemalja istočnog bloka, koje su djelovale u stanovitoj međusobnoj izolaciji (2012: 130).

Namjera ovog rada pritom nipošto nije napisati cjelovitu povijest jugoslavenskog eksperimentalnog filma, već pokušati razjasniti kontekst njegova nastanka te načiniti svojevrsnu sistematizaciju oblika filmskih eksperimenata u filmu, temeljenu na dostupnoj građi. Eksperimentalni su filmovi pritom vrlo često individualizirani izrazi osobnih umjetničkih vizija, tako da svakom filmu treba pristupiti i na njemu najprikladniji način. S obzirom na stilsku heterogenost i teorijsku multidisciplinarnost filmova, u središtu su teksta kontekstualizacija proizvodnih uvjeta i kulturni kontekst u kojemu su oni nastajali, formalna analiza i tipologizacija dostupnih filmova iz perioda 1960-ih i 1970-ih godina kao (neo)avangardne filmske i umjetničke prakse te (gdje je to moguće ili nužno) njegove ideološke implikacije. Usporedno se razmatraju uzroci marginalizacije ženskog eksperimentalnofilmskog stvaralaštva i provodi njegova integracija u ostatak korpusa jugoslavenskog eksperimentalnog filma. Kako bi se što cjelovitije pristupilo fenomenu eksperimentalnog filma, u drugom se poglavlju razmatra što on jest, spada li eksperimentalni film 1960-ih i 1970-ih u avangardnu ili proto-postmodernističku filmsku praksu, te pripada li njegova povijest polju filma ili vizualnih umjetnosti.

Metodologija rada svoje utemeljenje nalazi u terenskom i arhivskom istraživanju, intervjuima sa živućim autorima i teoretičarima (Karpo Godina, Hrvoje Turković, Dragiša Krstić, Miroslav Bata Petrović, Nikola Đurić, Bojana Vujanović, Katalin Ladik, Željko Radivoj), filmologiji (Gilbert Cohen-Séat), teoriji suvremenih i izvedbenih umjetnosti, povijesti umjetnosti i povjesnoumjetničkoj hermeneutici (gdje će za to biti potrebe) te dosadašnjem korpusu tekstova posvećenih eksperimentalnom filmu, nužno proširenima i obogaćenima suvremenim interdisciplinarnim i feminističkim pristupom.

Godine 2013. objavljena je ponešto eklektična ali izuzetno važna publikacija *Od amaterskog do alternativnog filma* Branislava Miltojevića (2013) u kojoj su sabrani raznoliki tekstovi o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu objavljivani u različitoj periodici od 1960-ih godina do danas. U uvodnom tekstu, Miltojević zaključno naglašava "[s]lobodno možemo smatrati alternativne filmove kao vrstu *gerile* koja je delovala unutar postojeće kinematografije i vladajućeg kulturnog mehanizma, tj. establišmenta. Sve ostalo je istorija, istorija alternativnog filma, koja još nije na prvi (sic) način sistematizovana. Zato je vreme za novu akciju!" (2013: 17).

2. PROBLEMSKO ODREĐENJE (JUGOSLAVENSKOGA) EKSPERIMENTALNOGA FILMA: TEMELJNI POJMOVI

Uz par izuzetaka u obliku sintetskih članaka (usp. Turković, 1980; Daković, 2003; Janevski, 2010) u ovom trenutku ne postoje cjelovite studije posvećene jugoslavenskom eksperimentalnom filmu. Pitanje njegovog položaja u kontekstu opće i jugoslavenske povijesti (eksperimentalnog) filma stoga je vrlo kompleksno, pogotovo uzevši u obzir i manjak eksperimentalnofilmske literature na postjugoslavenskom govornom području, te je namjera ovog poglavlja raščlaniti temeljne pojmove koji problemski određuju odabrane filmove s njihova rodovskog ("kao temeljne kategorije filmske komunikacije" [Gilić, 2007: 21] ali i rodnog, kao roda/spola autora), nacionalnog i filmskog odnosno umjetničkog aspekta. Primijenjujući u daljnjoj analizi ove pojmove – odnosno problemska čvorišta – na razmišljanje o odabranim i analiziranim filmovima odgovorit će se neizravno istovremeno na nekoliko pitanja koja imaju široki raspon vlastitith teorijskih implikacija; što je eksperimentalni film, postoji li on kao (nad)nacionalna jugoslavenska kinematografija, koje su njegove (proizvodne i estetske/formalne) posebnosti u odnosu na zapadni kanon eksperimentalnog filma te kako se oblikuje povijest jedne discipline? Temeljni pojmovi u središtu ovog poglavlja vezani su uz određenje ideje jugoslavenstva kao nadnacionalne odrednice na polju kulture, odnos avangarde i eksperimentalnog filma, njegova institucionalna i disciplinarna pozicija, pitanje subverzije (i posljedično pitanje cenzure) radikalnih umjetničkih praksi, pitanje filmske povijesti i status žene u okviru jugoslavenskog društva i filmskog stvaralaštva te tipologije eksperimentalnog filma.

2. 1. Jugoslavija kao jedinstven (meta)geografski (i) kulturno-umjetnički prostor

Uvažavajući i priznajući sve različitosti republičkih kulturnih sredina – vidljive, uostalom, i u nacionalnim autorskim poetikama, kao i u izvan/institucionalnim umjetničkim praksama[8] – ipak je u kontekstu eksperimentalnog filma nužno govoriti o zajedničkom

[8] Piotrowski, slijedeći jugoslavenske povjesničare umjetnosti, ističe da je ekspresionizam bio karakterističan za Ljubljanu, konstruktivizam za Zagreb, dok je u Beogradu dominirao nadrealizam (2011: 285). Ove bi se stilske karakteristike s lakoćom mogle prenijeti i na eksperimentalni film, s jednom razlikom: ljubljanski ekspresionizam vizualnih umjetnosti u okviru filma pretvorio se u izvedbenu praksu čiji su eksperimenti kako na

nazivniku "jugoslavenski" kao utemeljenoj (nad)nacionalnoj odrednici. Važna je pritom i uloga festivala amaterskog filma (o kojima će više riječi biti u trećem poglavlju), koji su potpomogli čvrsto uspostavljanje jedinstvenog meta-geografskog kulturno-umjetničkog prostora.[9] Hrvoje Turković pitanje jugoslavenstva kao nadnacionalne odrednice smatra "solomunskim rješenjem" (1998: 29). Stoga ovo potpoglavlje donosi pregled dosadašnjih debata o nacionalnim kinematografijama, kako ih primjerice navodi filmolog Daniel Goulding u svojoj knjizi o jugoslavenskom filmu (2004: 65-66)[10] te kako jugoslavenstvo kao "politički identitet federacije" i nadnacionalnu odrednicu obrazlaže Pavle Levi u svojoj knjizi *Raspad Jugoslavije na filmu* (2009). S obzirom na disciplinarno dvojnu prirodu eksperimentalnog filma, za analizu su iznimno korisne ideje utjecajnih post/jugoslavenskih povjesničara umjetnosti mlađe i starije generacije; Branislava Dimitrijevića, koji se aktivno bavi promišljanjem jugoslavenskog modernističkog nasljeđa i Ješe Denegrija, autora brojnih knjiga i tekstova koji je pritom svoj značajan filmski nastup ostvario u filmu *Rondo* (1962) Ivana Martinca, nastalog u produkciji Kinokluba Beograd.

Nakon raspada Jugoslavije 1991. godine, i uspostavom novih, mladih država na njenom prostoru, javno su diskurzivno polje preplavile rasprave koje su u većoj ili manjoj mjeri postojale i za vrijeme trajanja SFRJ, odnosno nalaze se u korijenima tendencije ujedinjenja Južnih Slavena na Balkanu. Ove teme i rasprave aktualne su i u 21. stoljeću, 25 godina nakon propasti jugoslavenskog projekta, držeći svoje aktere i porezne obveznike zarobljenima u stadiju elementarnih pitanja društveno organizirane skupine ljudi; jezika, vjeroispovjesti, nacionalnosti i, shodno svemu tome, krivice za ekonomski i društveni neuspjeh današnjih "samostalnih" nacija. Nazvati nešto jugoslavenskim u tom (možda čak prvenstveno hrvatskom) konktekstu – kontekstu aktualnog određivanja stupnja ili količine

---

planu projekcije (eksperimenti Nuše Dragan) tako i na planu sadržaja, kroz izvedbenost tijela u središtu filmskog kadra (filmovi skupine OHO).

[9] Bitno je napomenuti problematičnu činjenicu prema kojoj se u Hrvatskoj pojedine eksperimentaliste koji su djelovali u periodu Jugoslavije danas određuje kao hrvatske autore, dok se iste autore u Srbiji određuje kao jugoslavenske. Ovakva praksa zasigurno ima svoje ideološke uzroke i posljedice koje valja istražiti i objasniti. Uzimanje jugoslavenstva kao nadnacionalne odrednice svoje izvore pritom ne nalazi u nostalgiji, već u potrebi da se predmetu u fokusu priđe iz pozicije relevantne povijesno-geografske činjenice, na koju je i sama praksa eksperimentalnog filma u današnjoj "regiji" prilikom istraživanja opetovano ukazivala.

[10] Zanimljivo je pritom napomenuti da se stavovi Rudolfa Sremeca i Ranka Munitića o nacionalnim kinematografijama, kako ih navodi Goulding, poklapaju s onima Andréa Bazina, a kako ih pak navodi David Bordwell u svojoj *Povijesti filmskog stila* (2005). Bazin, naime, smatra da se filmska umjetnost razvija u okviru nadnacionalne povijesti vizualne reprezentacije (prema Bordwell, 2005: 96) dok Sremec i Munitić smatraju kako na jugoslavenski film utječu prvenstveno kulturni trendovi (prema Goulding, 2004: 65). Uzevši u obzir dominaciju američke kulture u razdoblju Hladnog rata (usp. Vučetić, 2012) bilo bi lagano zaključiti do koje je mjere američki kulturno-duhovni prostor oblikovao jugoslavenski eksperimentalni film. Filmovi, međutim, koji su izraz individualne vizije svakog pojedinog autora, ipak nisu tako lako svedivi na utjecaj dominantnih onodobnih kulturnih trendova.

srpstva, hrvatstva, slovenstva, bosanstva ili bošnjaštva u pojedinom kulturnom proizvodu ili pojedincu... – poput pitanja zajedničkog nazivnika skupine filmova koji su u središtu ovog rada, povlači za sobom nužnu razložnu argumentaciju takvog poteza.[11] Jugoslavija je, naime, riječ koja se – pogotovo u hrvatskoj medijskoj i kulturnoj javnosti – uglavnom sa zazorom izbjegava.[12] Ova će argumentacija ujedno nastojati spriječiti (ili barem ublažiti) kritike objedinjavanja ili ispuštanja pojedinih filmova iz korpusa, te nastojati opravdati stavljanje naglaska na pojedine bivše socijalističke republike nauštrb nekih drugih republika (pri čemu se primarno radi o dostupnosti građe i fizičkoj, pragmatičnoj, financijskoj i geografskoj uvjetovanosti istraživačice).

Povijest Jugoslavije nakon 1991. godine gotovo je u svakoj od zemalja nekadašnje federacije u većoj ili manjoj mjeri prošla, ili još uvijek prolazi, različite oblike revizioniz(a)ma; povijest kinematografija bivših socijalističkih republika piše se kroz prizmu totalitatne ili nacionalne perspektive (Jovanović, 2011), pojedina se pitanja, u nedostatku drugog objašnjenja, nazivaju "akademskima" (kao što je npr. pitanje pravne prirode i postojanje Države SHS, Rudolf i Čobanov, 2009: 296), sama povijest društvenog uređenja Jugoslavije od početka 20. stoljeća pritom se razlikovala u pojedinim periodima (npr. Kraljevina SHS bila je unitarističkog i centralističkog karaktera, ibid. 300), "druga" Jugoslavija polako je postajala decentralizirana), a razlikuju se i interpretacije tendencija pojedinih političkih aktera sve od najranijeg udruživanja Srba, Hrvata i Slovenaca do danas. Takvu je proizvoljnost (Jovanović, 2011: 47) fluidnost, konstruiranost i ideološku fleksibilnost povjesničarskog rada još 1973. pokušao rastvoriti i problematizirati američki povjesničar Hayden White,[13] stoga je oslanjanje na povjesničarske interpretacije kao

[11] U korijenu ovih polemika nesumnjivo se nalazi pitanje nacionalizma, no budući da to nije tema ovog rada pitanje nacije i nacionalizma moguće je tek otvoriti odnosno potkrijepiti prethodno objavljenim studijama. U jugoslavenskim studijima uglavnom se kao eksplanatorna uzima teza o "imaginarnoj zajednici" američkog povjesničara Benedicta Andersona, kako bi se odredila i poduprla teza jedinstvenog nadnacionalnog identiteta (usp. Popović, 2013; Sabo, 2017: 1; Allcock, 2000: 337).

[12] Jurica Pavičić u uvodu knjige Daniela Gouldinga, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001* (2004), napominje kako je "Jugoslavija (...) **naravno**, mrtva – i malo je se tko sjeća rado" (moje isticanje, 2004: ii), te Gouldingovu rečenicu o jugoslavenskom filmskom iskustvu koje je uspjelo preživjeti interpretira čak i kao moguću "političku provokaciju" (ibid. i). Ovakav sveopći zazor od Jugoslavije kao činjenice, negiranje postojanja jugoslavenskog "pasoša" – samim time i međunarodno iskazivog jugoslavenskog identiteta – te proklamacije postojanja hrvatske povijesti kao nečega što je počelo tek 1991. materijal je možda podesniji za psihoanalitička nego politološka tumačenja. Nisu li Njemačka, Švicarska i SAD dobri primjeri zemalja s vrlo jasnim (kon)federacijskim uređenjem, u slučaju kojih nitko ne dovodi u sumnju njemački, švicarski ili američki identitet?

[13] U knjigama *Metahistory* (1973) i *The Content of the Form* (1987) White naime preuzima obrasce pisanja književnih djela i pokazuje do koje su mjere oni prisutni u individualnom konstruiranju povijesnih pripovijesti.

"činjenične" umnogočemu krhka istraživačka pozicija. Poslužit će u tom svjetlu indikativan citat povjesničara Davorina Rudolfa (2009: 290, 300):

> Različitost u povijesnim okolnostima, u brojnosti i političkoj svijesti naroda i intelektualne elite formirala je i različite poglede na buduću državu. Hoće li zajednička država biti po ideji neintegralnog jugoslavenstva ili velike Srbije, modelu federacije ili unitaristička, hoće li biti zajednica ravnopravnih naroda ili pod hegemonijom najbrojnijega naroda – to nikada riješeno pitanje će biti i važnim uzrokom kasnijega raspada zajedničke države.[14] Može se reći da je srž problema zajedničke države Južnih Slavena, Jugoslavije, bilo nacionalno pitanje. To je i uzrok njena raspada.

U svojoj knjizi *Raspad Jugoslavije na filmu* filmolog Pavle Levi analizira upravo filmsku reprezentaciju (rušilačkog) etnonacionalizma i ideje jugoslavenstva. Levi postavlja pitanje treba li raspad Jugoslavije (a posredno i "umetničku praksu u bivšim jugoslovenskim zemljama") "promišljati s krutih etnocentričkih pozicija", i problematizira stabilnost identiteta kao čvrste kategorije (2009: 13) naglašavajući činjenicu da je ta etnička mržnja "proizvedena u istorijskom prezentu" (ibid. 18). Levi uzima ideju jugoslavenstva kao jednu od glavnih kategorija u svojoj studiji, nazivajući ga "transetničkim identitetom" i "multietničkim idealom" (ibid. 20), a na istom je tragu jugoslavenstva kao nadnacionalnog identiteta i Daniel Goulding za kojega je kinematografija SFRJ "jedinstvena multinacionalna kinematografija koja se opire jednostavnim opisima" (2004: ix). U svojoj knjizi *Najvažnija umetnost: Istočnoevropski film u dvadesetom veku* (2006) Mira i Antonín Liehm poimence obrađuju kinematografije Sovjetskog Saveza, NDR-a, Rumunjske, Mađarske, Bugarske, Čehoslovačke i Poljske, te pored njih Jugoslaviju kao zasebnu proizvodnu cjelinu, uz napomenu da se odmah nakon II svj. rata "u ratom razorenoj zemlji uspostavljala nacionalizovana filmska industrija" (2006: 125).

Budući da prijeratna kinematografija u Kraljevini SHS nije postojala u organiziranom proizvodnom smislu (kako napominje Petar B. Schuman [1968/69: 97], monarhija je sve prepustila stranom tržištu), te da je filmska industrija u poslijeratnom razdoblju bila planski, strateški izgrađivana, moguće je zaključiti da se prije svega radi o zajedničkoj ishodišnoj materijalnoj bazi, koju, za razliku od materijalnih baza drugih umjetničkih disciplina,

[14] Ni sam Ivo Škrabalo nije siguran kakav je točno projekt bila Jugoslavija, pa je opisuje "kao talionicu *bratstva i jedinstva*, te neupitne oksimoronske formule uporno zloupotrebljavanje u dnevnoj politici promicanja trajnog unitarističkog projekta prevladavanja 'nacionalnih' uskogrudnosti u ime *jugoslavenskog socijalističkog patriotizm*a" (Škrabalo, 1998: 429)

nesumnjivo možemo promatrati kao jugoslavensku.[15] Ovdje treba napomenuti da 1956. dolazi do preustroja kinematografije, donosi se novi Zakon o filmu i započinje republička filmska decentralizacija (Vučetić, 2012: 145) kao i decentralizacija Savezne komisije za pregled filmova (Škrabalo, 1998: 227). Uvode se filmski savjeti, a proizvodna se poduzeća razdvajaju na producentske i tehničke baze, čime producenti dobivaju znatno veće ovlasti u filmskoj proizvodnji (ibid. 221) te među proizvodnim poduzećima odnosno republičkim centrima[16] započinje svojevrsna "ekonomska i umetnička" utakmica (Liehm i Liehm, 2006: 131). Ova međuigra pravne i ekonomske podloge, pored ostalih društvenih faktora, u slučaju filma mogla bi objasniti i različite dinamike razvoja individualnih autorskih poetika koje su počele cvjetati početkom 1960-ih godina. To je ujedno usporedno izazvalo i probleme s nagrađivanjem filmova po nacionalnom ključu na festivalskim manifestacijama (usp. Tirnanić, 1969: 27), oko čega su se, logično, počele odvijati i polemičke rasprave. Kako je napisao Škrabalo, "kinematografija [je] svojom strukturom odražavala tu istu državu koja ju je stvorila i održavala u životu" (1998: 162).

Polemika o jedinstvenoj jugoslavenskoj kinematografiji bila je aktualna krajem 1960-ih godina, i njeno je središnje pitanje sumirao Bogdan Tirnanić 1969. godine u članku "Nacionalne kinematografije: da ili ne" (1969: 22-30): kada pita je li "ta 'socijalističko-internacionalistička' kinematografija integralno jugoslovenska ili se deli na srpsku, hrvatsku, itd. kinematografije" (ibid. 27). Glavni su akteri te polemike bili Ranko Munitić, Slobodan Novaković i Božidar Zečević (uz komentare Mire Boglić i Rudolfa Sremeca), a odvijala se na stranicama zagrebačke "Filmske kulture", časopisa koji je Škrabalo odredio kao "ideološki provjeren forum onih koji promiču jedinstvenu jugoslavensku kinematografiju i ideju jugoslavenstva na filmu" (1998: 235). Budući da su samo dvije godine kasnije u Hrvatskoj izbile velike javne demonstracije potaknute usponom hrvatskog nacionalizma kao reakcije na

[15] Kako ističe Branka Doknić, do 1952. godine u Jugoslaviji je budžet federacije odnosno Glavna državna blagajna bilo temeljno tijelo financiranja. U okviru kulturnih institucija ključna su bila republička ministarstva za kulturu, koja su planirala budžete za sve institucije pod svojom nadležnošću i preko Komiteta za kulturu podnosila te zahtjeve Ministarstvu financija. Ta se situacija mijenjala kako se odvijao i sam proces decentralizacije, pa Doknić navodi da je 1957. godine čak 42% budžeta za kulturu dolazilo "iz fondova koji su stvoreni doprinosima privrednih organizacija", no istovremeno napominje kako se ipak radilo o prividno decentraliziranoj privredi budući da je sav novac – odakle god dolazio – bio općedržavni novac budući da je za njega jamčila. Narodna banka Jugoslavije (Doknić, 2013: 44) . Slično napominje i Škrabalo: "Budući da su se sredstva za kinematografiju skupljala u saveznoj kasi i iz nje dijelila, to je logično i ustrojstvo producentske kinematografije imalo u priličnoj mjeri centralistički karakter (1998: 227).

[16] Ovakav ustroj Liehmovi ističu kao jedinstven u republikama narodne demokracije.

unitarističke jugoslavenske tendencije[17], ovu debatu nije moguće promatrati isključivo kao estetsko, već ujedno i kao političko pitanje.[18]

U navedenoj je polemici, kako sažima Tirnanić, Novaković zastupao tezu o estetičkoj "polarizaciji" srpske, hrvatske i slovenske kinematografije, Munitić je bio "vatreni apologet jugoslavenske filmske integracije" – ciljajući na njihovu nadnacionalnu kvalitetu, dok je Zečević zagovarao "stanovišt[e] o socijalističkom jugoslovenskom filmu koji se izdiže iznad 'maglovitih sfera nacionalnog'" (1969: 22). Važno je istaknuti da se debata nije vodila samo oko pitanja nadnacionalne odrednice, već je u diskusiji isticana i činjenica da se radi o kinematografiji koja je nastala u "**okvirima jugoslovenske vrste socijalističke društvene opredeljenosti** (sic)**"** (Zečević prema Tirnanić, ibid. 23). Otvorilo se samim time i pitanje "kapitalističnosti" filmova nastalih u kapitalizmu, razine humanizma koji karakterizira filmove nastale u ovim dvama društvenim uređenjima i kritičkoj svijesti koja karakterizira filmove kao takve.[19]

Sam Tirnanić priznavao je postojanje specifičnih nacionalnih i regionalnih kultura, pozivajući se na "principe ovog [jugoslavenskog] društva po kojima svaka nacija ima pravo na odlučivanje o svim formama i oblicima svoje sudbine". Navedenu je raspravu legitimirao činjenicom dvadesetpetogodišnjeg postojanja Jugoslavije, implicirajući da je postavljanje ovog pitanja logičan rezultat zrelosti jugoslavenskog društva (ibid. 27). Nije izbjegao napomenuti "postojanje d r u š t v e n i h k o r e n a (sic) nacionalizma" te činjenicu da je postojala "nacionalistička politika" (ibid. 27) – koja je za njega prije svega ukazivala na buržoaske elemente socijalima odnosno ideološke proturječnosti socijalističkog društva Jugoslavije, čime je otvorio žarišnu ideološku točku ove naizgled benigne estetske polemike. "Mi, dakle, nacionalizam ne možemo prevazići time što ćemo zatvoriti oči pred njim, već time što ćemo uočiti njegove prave korene i otklanjati ih, a njegovi pravi koreni su takvi da je apsurdno uzvikivati 'Živela republika!' ako se ne shvati zašto suprotna strana aklamuje: 'Živela domovina'" (Tirnanić, ibid.). Smatrajući da ne postoje ni nadnacionalna

[17] Ovo je pitanje višestruko složene prirode, a radi se o paralelnim procesima koji u sebe uključuju legitimaciju hrvatske političke elite na vlasti, kontrolu nad republičkim dohotkom (SR Hrvatske) te odnose Hrvatske katoličke crkve, SFRJ i Vatikana (usp. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26516, pristup: 20. 1. 2018.).

[18] To nesumnjivo potvrđuje i Vicko Raspor u tekstu "Može li se govoriti o 'beogradskoj školi dokumentarnog filma'" iz 1966. godine, kada piše: "Ove (hipo)teze o karakterističnim crtama beogradskih dokumentarista promašile bi svoju namjenu, ako bi bile shvaćene kao želja da se srpska, odnosno beogradska dokumentarna proizvodnja nacionalno ili organizaciono izdvoji iz općejugoslavenske filmske umjetnosti" (1988: 257).

[19] Etnička je pripadnost ipak sekundarna u odnosu na komunističku orijentaciju, ističe Levi u knjizi *Disintegration in frames: aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav cinema* (2007: 145).

kinematografija kao ni "jedinstveni federalistički pogled na stvari", Tirnanić pledira za treće shvaćanje fenomena Novog jugoslavenskog filma – ulogu autora kao "samosvojne i neponovljive ličnosti" (ibid. 27). Autorsku ličnost prema Tirnaniću karakterizira izrazita individualnost, samosvojnost i neponovljivost (ibid. 30), što istovremeno upućuje i na pluralitet individualnih istina, kojima je zajednički nazivnik – SLOBODA (ibid).

Jedan od najvažnijih argumenata za objedinjavanje ovog korpusa filmova pod zajedničkim nazivnikom "jugoslavenskog" jest postojanje "jedinstvenog filmskog tržišta koje je imalo zajedničku publiku, festivale, nagrade, časopise, akademije ali i zakonsku regulativu" što nedvosmisleno govori o "(nat)kulturnoj pripadnosti" jugoslavenskog filma (Šakić, 2016: 33). Riječ je o jedinstvenom jugoslavenskom meta/prostoru koji, kako kaže Branislav Dimitrijević, "nikada nije prestao da postoji, zato jer je postojao i pre zajedničke države'" (nav. prema Belc i Popović, 2014: 19), te samim time i o jugoslavenskom umjetničkom prostoru koji je za povjesničara umjetnosti Ješu Denegrija "ideja 'organizma vrlo složenog, prirodno decentralizovanog, a ipak unutar svojih segmenata tesno povezanog brojnim manifestacijama, radnim i ljudskim vezama, zajedničkim težnjama za uključenjem u još šire (evropske, svetske) umetničke tokove'" (nav. prema ibid.).

Jedna od tih manifestacija, izuzetno važna za nastanak i razvoj eksperimentalnog filma Jugoslavije, bila je mreža amaterskih filmskih festivala, o kojoj će više riječi biti u trećem poglavlju. Festivali su, naime, odigrali veliku ulogu u širenju kulture "žanr" filma (kako se tada ujedno i nazivao eksperimentalni film), a nesumnjivo ih je moguće proučavati "iz transnacionalne perspektive, kao nadnacionalnu mrežu koja povezuje režisere, producente i kritičare" (Di Chiara i Re, 2011: 132). Festivali amaterskog filma[20] bili su ključna mjesta svojevrsnog odmjeravanja snaga i značajan izvor vizualnog znanja o srednjostrujaški gotovo nevidljivoj, alternativnoj filmskoj kulturi, i njima su često prisustvovali, i o njima pisali, eminentni jugoslavenski filmski kritičari i teoretičari poput Ante Peterlića, Dušana Stojanovića i Branka Belana. Za neke od autora festivali su bili odskočna daska u svijet profesionalnog filma (Boštjan Hladnik, Karpo Godina, Marko Babac, Želimir Žilnik, Lordan Zafranović, Kokan Rakonjac...) dok su za druge, poput Vatroslava Mimice, bili izvor novih

[20] Branka Doknić u svojoj knjizi *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963* (2013) citira Branka Prnjata: "Model jugoslovenske kulturne politike je model u kome 'država preko svog aparata planira razvoj kulture u cjelini i odlučuje o prioritetima; ona umjerava politkom finansiranja i ideološki odrešenjima umjetničko stvaralaštvo i valorizuje kreativne doprinose u kulturi; odlučuje o mogućnostima zadovoljavanja kulturnih potreba; vrši revalorizaciju kulturnog nasljeđa itd." (nav. prema Doknić, 2013: 39). Opravdano je stoga upitati se nije li ova hobistička djelatnost, organizirana u okviru udruženja Narodne tehnike, možda ujedno i služila unitarističkim tendencijama Jugoslavije, potpomažući stvaranje nadnacionalnog identiteta?

ideja i inspiracija za ono što se tada nazivalo "velikim" filmom. U ulozi takvog kreativnog vrela posebno se istaknuo Genre Film Festival (nadalje GEFF), ključna manifestacija jugoslavenske filmske neoavangarde, koja je izrasla upravo na postojećim temeljima mreže festivala amaterskog filma.

Pisanje (o) povijesti kinematografije autorskog ili eksperimentalnog filma – u kojemu osoban, individualan autorski univerzum ima ključnu stvaralačku ulogu[21] – bilo koje zemlje, ne samo Jugoslavije, pred istraživača nesumnjivo postavlja zbir pragmatičnih poteškoća. Britanski filmolog Geoffrey Nowell-Smith (2008: 113) istaknuo je u knjizi o novovalnoj kinematografiji *Making Waves* kako je "[o]drednica 'nacionalne kinematografije' izuzetno upitna, posebice kada se odnosi na oblike kinematografija [...] čiji je odnos prema naciji unutar čijih granica proizlaze, često složen i osporavan". Ti filmovi prije svega oblikuju jedan univerzum moderniteta koji je kritički usmjeren spram različitih netočnih "istina" o načinima života u zemljama iz kojih dolaze, i u čijem središtu nisu nužno bila nacionalna pitanja (ibid. 115). Vratimo li se na trenutak prethodnoj polemici o nacionalnim kinematografijama Jugoslavije, vidjet ćemo da je ovo zajednička crta mnogih filmova iz perioda 1960-ih i 1970-ih godina – pri čemu je kod eksperimentalnog filma to pitanje još (internacionalnije) složenije i naglašenije – što je upravo teza koju su zastupali Munitić i Sremec: internacionalni karakter "modernog" filma kao i internacionalni utjecaji kojima je modernistički film bio međusobno prožet. [22]

Kada se radi o ekonomski i društveno složenom prostoru kao što je ovaj postjugoslavenski, odlučiti se stoga prilikom pisanja na usitnjavanje korpusa grupiranjem filmova prema etnonacionalnom ključu, isključivo zbog lakše i temeljitije obrade građe, nije nerazuman ili neopravdan potez. Za one, koji poput Hrvoja Turković pitanje jugoslavenstva kao nadnacionalne odrednice smatraju "solomunskim rješenjem" (1998: 29), kompromisno bi

[21] Eksperimentalni se film također kroz povijest još nazivao i "personal film" ili osobni film (usp. Curtis, 1971: 50; Milošević, 2013: 74).

[22] Zanimljivo je pritom napomenuti da se stavovi Rudolfa Sremeca i Ranka Munitića o nacionalnim kinematografijama poklapaju s onima Andréa Bazina, kako ih navodi David Bordwell u svojoj *Povijesti filmskog stila* (2005). Bazin, naime, smatra da se filmska umjetnost razvija u okviru nadnacionalne povijesti vizualne reprezentacije (prema Bordwell, 2005: 96) dok Sremec i Munitić smatraju kako na jugoslavenski film utječu prvenstveno kulturni trendovi (prema Goulding, 2004: 65). Uzevši u obzir dominaciju američke kulture u razdoblju Hladnog rata (usp. Vučetić, 2012) bilo bi lagano zaključiti do koje je mjere američki kulturno-duhovni prostor oblikovao i jugoslavenski eksperimentalni film. To je nesumnjivo slučaj s čestom upotrebom jazza kao glazbenom podlogom mnogih jugoslavenskih eksperimentalnih filmova, no umjetnička djela koja su ujedno i izraz individualne vizije svakog pojedinog autora, oblikovanog iskustvom jugoslavenskog socijalizma i Narodnooslobodilačke borbe, možda ipak nisu tako lako svedivi na utjecaj dominantnih onodobnih kulturnih trendova.

se rješenje moglo naći u kategorizaciji nacionalnih kinematografija po ključu socijalističkih republika; govorili bismo dakle o kinematografiji SR Hrvatske, SR Srbije, SR Slovenije, i tako dalje. No uzevši u obzir da je eksperimentalni film u Jugoslaviji bio pod snažnim međusobnim/međurepubličkim utjecajem, svaka analiza koja ne bi uzela u obzir cjelinu dijaloga koji se odvijao unutar tog, uglavnom jedinstvenog, kulturnog prostora, bila bi nužno jednostrana i nepotpuna.

Pitanje nacionalne pripadnosti jugoslavenskog filma nesumnjivo je ključno za filmske arhive i kinoteke (ukoliko ih imaju) bivših jugoslavenskih republika – što predstavlja bolno neriješen problem. U slučaju da je dvojba oko "jugoslavenstva" filmova nastalih u doba Jugoslavije još živa, poslužit će jedna izjava Veljka Bulajića, koju je dao prilikom "spektakularne premijere" svoga ratnog spektakla *Bitka na Neretvi* (1969) pred publikom u sarajevskom hotelu *Evropa*: "U ovom trenutku imate priliku da vidite pred sobom najsretnijeg Jugoslavena!" (prema Škrabalo, 1998: 360).

2. 2. Crna kutija i bijela kocka – eksperimentalni film između galerije i kino-dvorane

U intervjuu koji je dao 2011. godine povodom objavljivanja revidiranog izdanja knjige *Povijest eksperimentalnog filma i videa* (1999/2016) britanski povjesničar i teoretičar eksperimentalnog filma A. L. Rees otvoreno se zapitao: "je li eksperimentalni pokret dio povijesti filma ili povijesti umjetnosti? Reći da je oboje bilo bi istinito, ali to ne rješava problem kako i gdje ga locirati, i reći na koji način on doprinosi kulturi" (2011). Ovo pitanje pozicije eksperimentalnog filma s obzirom na njegovu dvojnu prirodu – kao umjetničkog artefakta i proširene izvedbe odnosno filma s jedne, te kao filma u konvencionalnom kinoprikazivačkom smislu s druge strane – posebno je složeno u okvirima jugoslavenskog eksperimentalnog filma, prvenstveno zbog njegova inicijalnog razvoja u okvirima organiziranog amaterizma. Kao medij odnosno umjetnička praksa razapeta između crne kutije (kino) i bijele kocke (galerijski ili muzejski prostor), eksperimentalni film u svom temelju nosi i jedno plodno proturječje, ili ontološki paradoks. Iz tog unutarnjeg proturječja, i njegove klasifikacijske problematičnosti, proizlaze i posljedični problemi s arhiviranjem i restauracijom filma, budući da pitanje nadležnosti i restauracije filmskih i video eksperimenata nije u potpunosti jasno niti riješeno (u slučaju Hrvatske usp. npr. Franceschi 2003: 12). Nastali u okvirima amaterskih kinoklubova, ovi filmovi danas teško prelaze u institucije koje se bave suvremenom umjetnošću, i uglavnom ostaju unutar okvira sljednika bivših jugoslavenskih kinosaveza ili kinoklubova. Takav je barem slučaj s Kinosavezom

Hrvatske odnosno Hrvatskim filmskim savezom u Zagrebu, te s Akademskim filmskim centrom u Beogradu, koji su na sebe preuzeli i brigu o arhiviranju amaterskih eksperimentalnih djela. Amaterski se film, naime, dugo poistovjećivao s obiteljskim filmom – a takva je praksa prisutna i danas – te se njegovo preklapanje s eksperimentalnim filmom počelo tek nedavno uočavati (usp. Gurshtein i Simony, 2016; Salazkina i Fibla-Gutierrez, 2018), pri čemu amaterski film kao oblik izražavanja tradicionalno nije niti spadao u okvire filmske arhivistike ili filmske historiografije.

Ovaj se ranije spomenuti ontološki problem eksperimentalnog filma nalazi i u samom korijenu filmske povijesti. Peter Wollen u svom kanonskom tekstu "Dvije avangarde" (1975) ovaj rasjek filmskih avangardi locira u 20-im godinama 20. stoljeća, u kojima su se s jedne strane nalazili umjetnici i slikari koji su se bavili filmom (Eggeling, Richter, Clair, Man Ray i drugi), a s druge su bili ništa manje avangardni ruski redatelji koji su međutim dolazili iz kazališta i nisu izbjegavali narativni igrani film. U suvremenoj će se umjetnosti ova razdjelnica često naglašavati terminima filma umjetnika (usp. npr. Miltojević, 2013: 383-408; Susovski, 1978: 105, 175) i filma filmskih stvaratelja, što predstavlja i bitnu razliku u relevantnim festivalskim i galerijskim krugovima. Čini se da su na engleskom jeziku ove razdjelnice jezično mnogo jasnije. Postoji, naime, semantička razlika u pojmovima *filmmaker, filmer* (kako sebe naziva Jonas Mekas)*, director*, *artist* i *auteur*, i iako redatelji u okviru autorske kinematografije mogu biti smatrani umjetnicima – a film, dakako, umjetnošću – vještine, namjere, proizvodna i distribucijska infrastruktura te publika ovih autora i filmova vrlo se često (jasno) razlikuju. Andrew Uroskie također se bavi ovom distinkcijom u svojoj knjizi *Between the Black Box and the White Cube* (2014), u kojoj napominje kako je primjerice Jonas Mekas Stana Brakhagea zvao umjetnikom, a ne filmskim stvarateljem, te zaključuje kako autori poput Hollisa Framptona, Kennetha Angera, Andyja Warhola i Michaela Snowa i jesu i nisu bili filmski stvaratelji (*filmmakers*) istovremeno (2014: 177).

Što se tiče proučavanja same povijesti filma, povjesničari eksperimentalnog odnosno avangardnog filma njegov razvoj pritom razmatraju primarno u okviru svijeta umjetnosti (*art world*), a ne filmske povijesti (Penley i Bergstorm, 1978/1985). Tomislav Šakić ističe da bi cjelokupna filmska estetika trebala biti dijelom povijesti umjetnosti (2012: 4), A. L. Rees smatra da se eksperimentalni film može razumjeti dovođenjem u vezu s modernističkom i postmodernističkom umjetnošću, prije nego sa srednjostrujaškim filmom (2011), dok važnost razlikovanja filmova umjetnika od filmova filmaša ujedno ističu i pojedini post/jugoslavenski teoretičari (usp. Jovanović, *Alternative katalog*, 1982: 46; Denegri, 1978: 11). Korijene eksperimentalnog filma u likovnoj umjetnosti – konkretno, kubizmu – ističu podjednako

Standish Lawder (1975) i A. L. Rees (2016), koji stavlja i poseban naglasak na važnu ulogu koju je za eksperimentalni film odigrao Paul Cézanne, a isti zaključak iznosi i Ante Peterlić (2008: 112)[23]. Čini se da je jugoslavenski eksperimentalni film pritom u svoje vrijeme bio prvenstveno priznat od strane umjetnika "iz likovnog, glazbenog, kazališnog i književnog kruga. Potporu iz kruga filmske umjetnosti pružio im je tek manji broj umjetnika" (Šamanović, 2007), no i ta bi se teza studioznijim istraživanjem vjerojatno mogla dovesti u pitanje.

Razlikovanje filma umjetnika od filma "redatelja" (u nedostatku boljeg termina) u svakom je slučaju važan teorijski aspekt za analizu s obzirom na heterogenu produkciju filmova koji su cirkulirali onovremenim festivalima amaterskog odnosno eksperimentalnog filma. Pitanje umjetničkog statusa eksperimentalnog filma u kontekstu 1960-ih i 1970-ih godina u Jugoslaviji važno je i stoga što ukazuje na prisutnost konceptualnih tendencija u okviru GEFF-a i produkcije Kinokluba Zagreb, kao i na izvedbene aspekte pojedinih filmova, bilo da se radi o proširenom kinu ili performansu za kameru / s kamerom, čime se ujedno ove granice "umjetničkog" i "redateljskog/filmaškog" zamagljuju, mjestimično brišu, a u svakom slučaju usložnjavaju. Važnost kinoklubova u kontekstu novih umjetničkih praksi koje su se počele javljati 1960-ih i 1970-ih godina ističe i Ljiljana Kolešnik u svom tekstu "Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina", te piše (2012: 407)

> Poetička i institucionalna emancipacija kino-klubova zaslužuje stoga posebnu pozornost unutar pripovijesti o subkulturnim fenomenima 60-ih godina, a njihova moguća odgovornost za medijsku hibridnost postobjektne i procesualne umjetnosti tema je kojom će se sigurno trebati posebno pozabaviti.

U tom pogledu posebno su zanimljivi pojedini radovi nastali u kontekstu GEFF-a, kao što su *Kariokineza* Zlatka Hajdlera (1965), ali i rani rad proširenog filma poput *Automatofona* Tomislava Kobije (1963), te filmski hepeninzi ili performansi za kameru Ive Lukasa i Toma Gotovca kao što su *Kap po kap do zdrave kose* (Lukas, 1968) i *Kamo idemo ne pitajte* (Gotovac, 1966). Vrlo karakterističnu izvedbenu dimenziju nose i filmovi Mihovila Pansinija (*Scusa Signorina*, 1963) i Nikole Đurića (*Seoski put*, 1972), čiji filmski objekt *Sećanje* (1978) zauzima posebno značajno i teorijski kompleksno mjesto u povijesti jugoslavenskog

[23] Peterlić ga, doduše, opravdava činjenicom da se radi o "simboličkoj koincidenciji" (2008: 12), no sudeći prema Lawderu i Reesu, radi se i više nego tek o simboličkoj koincidenciji.

eksperimentalnog filma. Distinkcija filma umjetnika i filma filmskog stvaratelja ujedno nosi i eksplanatornu dimenziju povezanu s današnjom ne/vidljivosti kako pojedinih autora tako i određenih filmova ovog perioda u kasnijim kanonima jugoslavenskog eksperimentalnog filma. Ta je distinkcija, naime, uvjetovala i posljedično smještanje kolekcije hrvatskog eksperimentalnog filma u okvire krovne institucije amaterskog filmskog stvaralaštva (HFS), koji ne posjeduje adekvatne prostorije za njezino čuvanje i redovno prikazivanje u izvornom formatu, kao ni educirano osoblje koje bi se posvećeno bavilo sistematizaciji, restauraciji i promociji te grane filmskog stvaralaštva.

Filmovima umjetnika, odnosno filmovima koji su – posebice od 1990-ih nadalje (Uroskie, 2014: 5) – prešli u galerijske prostore, opsežnije su se, među ostalima, bavili Erika Balsom (*Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, 2013), Lars Henrik Gass (*Film and Art After Cinema*, 2019) i Andrew Uroskie (*Between the Black Box and the White Cube*, 2014).

2. 3. Eksperimentalni film i avangarda

Uzmemo li činjenicu da eskperimentalni film ima status zasebnog filmskog roda, prirodno će se postaviti pitanje njegove definicije, a jasno (ili barem jasnije) rodovsko određenje pomoći će i prilikom navigacije kroz tekstualni korpus jugoslavenskog eksperimentalnog filma. Na stranicama Hrvatskog državnog arhiva prilikom pretraživanja arhivske građe Zbirke Hrvatskog filmskog saveza [24] uočljivo je da je velik broj eksperimentalnih filmova klasificiran kao dokumentarni film, dok se u tekstovima o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu često naizmjenično koriste termini alternative, avangarde i eksperimenta. Mihovil Pansini smatra da "[k]ada bi alternativni film zavisio od definicije jednoga čovjeka, onda on ne bi ni postojao" (Radaković, 1984: 52), američki teoretičar eksperimentalnog filma Fred Camper ističe da je "manjak stabilnog imena znak zdravog pokreta" (s/a), dok mađarski filmolog András Bálint Kovács zaključuje kako slobodno možemo naizmjenično govoriti podjednako o avangardi, eksperimentalnom filmu i *undergroundu*, jer svi ti nazivi "imaju prilično slična značenja u označavanju jedne posebne filmske prakse" (2007: 27). Jednu od korisnih početnih "definicija" eksperimentalnog filma nudi Fred Camper (2005), a obuhvaća šest zasebnih točaka od kojih se neke dotiču ekonomskog aspekta, vrlo važnog za ovu filmsku praksu. Camperova su određenja korisna jer

[24] Vidi: http://arhinet.arhiv.hr/details.aspx?ItemId=1_62068 (pristup: 12. 4. 2017.).

u sebi istovremeno obuhvaćaju i razne tipološke oblike koji se navode u ovom radu, stoga Camperov tekst vrijedi navesti u cijelosti (2005).

> 1. Snimila ga je jedna osoba ili ponekad mala skupina, zajednički, radeći s posve malim proračunom, najčešće pribavljenim iz redateljeva džepa ili uz pomoć malih donacija; snimljen je zbog profesionalne strasti i u uvjerenju da su javni uspjeh i zarada malo vjerojatni. *Posve mali proračun* znači nešto vrlo različito od onoga što bi taj izraz mogao značiti u režiranju dramskih tekstova; ovdje se odnosi na brojke u stotinama, tisućama ili, u rijetkim slučajevima, desecima tisuća dolara.
>
> 2. Izbjegava model proizvodnog procesa prema kojemu su različite funkcije redatelja podijeljene među različitim pojedincima i skupinama: redatelj je istodobno producent,redatelj, pisac scenarija, direktor fotografije, kamerman, montažer, snimatelj zvuka i montažer zvuka ili obavlja barem polovicu tih funkcija.
>
> 3. Ne pokušava ponuditi linearnu priču koja se razvija u dramskom prostoru mainstream priče. (Pretjeran protuprimjer koji potvrđuje pravilo u ovom je slučaju *Poetic Justice* Hollisa Framptona koji zaista pripovijeda *linearnu priču* – no, gledatelj doživljava tu priču čitanjem rukom pisanih stranica scenarija koje su nagomilane jedna na drugu na stolu, a ne gledajući priču iz scenarija prikazanu na platnu.)
>
> 4. Svjesno se koristi filmskim materijalima na način koji pozornost skreće na medij, ali to ne čini u prizorima zagrađenima drugim prizorima u realističnijem modu koji bi izolirao *eksperimentalne* prizore kao sekvence sna ili maštanja. (Primjeri: črčkanje ili slikanje izravno na filmsku vrpcu; rezovi dovoljno nagli i nepredvidivi da montaža skreće pozornost na sebe; uporaba ekspozicije izvan fokusa ili *ispod* ili *iznad*; ekstremno brzi pokreti kamere koji zamagljuju sliku; iskrivljavanje leća; ekstremni nagibi kamere; postavljanje predmeta ispred leća da se izmijeni slika; fotografija vremenskih skokova; kolažiranje predmeta izravno na filmsku vrpcu; uporaba ostalih tehnika postizanja apstrakcije kao što su dodavanja ili optički efekti; tiskani titlovi koji nude komentar različit od jednostavnog pružanja informacija ili razvijanja priče; vremenski neusklađen zvuk, spajanje prostorno odvojenih slika na način koji ne služi kao očita priča ili jednostavno shvatljiva simbolička svrha. Mogu se sjetiti barem jednog redatelja – Brakhagea – koji je sve to radio.)
>
> 5. Film ima opozicijski odnos prema stilističkim karakteristikama masovnih medija i prema vrijednosnom sustavu mainstream kulture. Tako će u *found footage filmu* koji se koristi dijelovima iz poučnih filmova izvornik biti montiran drukčije kako bi stvorio neki oblik

kritike stila i značenja izvornika. (*Found footage film* je specifičan podžanr eksperimentalnog ili avangardnog filma koji objedinjuje već snimljen filmski materijal u novo djelo – op. prev.)

6. Ne nudi jasnu, jednoznačnu *poruku*. Više nego mainstream filmovi ispunjen je svjesnim dvoznačnostima, potiče višestruka tumačenja i iskorištava paradoksalne i kontradiktorne tehnike i teme kako bi stvorio djelo koje zahtijeva aktivno sudjelovanje gledatelja.

Određenje eksperimentalnog filma korisno je i zbog kontekstualizacije pojma avangarde kao odrednice dijela filmske (umjetničke) produkcije u Jugoslaviji. Branko Vučićević početkom 1980-ih godina zaključuje da je avangardni film "onaj koji istražuje, prekoračuje uspostavljene granice, krši osveštana pravila, preuređuje i obnavlja filmski jezik – koji se brzo razvio, ali još brže okamenio u konvencije" (1984: 7). Treba se stoga upitati je li eksperimentalni film u periodu 1960-ih i 1970-ih u Jugoslaviji bio avangarda ili rod (u smislu kontinuirane filmske prakse), a ovo pitanje za sobom povlači i dvostruki teorijski problem. S jedne strane eksperimentalni film potiče na preispitivanje odnosa modernizma i avangarde na filmu, koji se bitno razlikuje od istog odnosa u drugim umjetnostima (usp. Peterlić, 2008: 112), dok neki teoretičari s razlogom impliciraju da bi u filmu avangarda mogla doći tek nakon modernizma (Friedberg, 1993: 166). Filmska je avangarda pritom u okviru dosadašnjih teorija avangarde problematična i zbog činjenice da temeljne studije o teoriji avangarde film bitno zanemaruju ili čak u potpunosti ispuštaju (Poggioli, 1975; Bürger, 1984) (prema Graf i Scheunemann, 2007: ix), stoga pojedini autori napominju da postojeća teorijska određenja i definicije avangarde nisu primjenjivi na avangardni film (ibid.). Francuska filmologinja Nicole Brenez u uvodu svoje knjige *Cinemas d'avant-garde* (2006: 3-8) ističe da postoje tri etape razvoja pojma avangarde, koji se prvi put javlja u 4. stoljeću u okviru vojnog rječnika, da bi se institucionalizirao u okviru debata o revoluciji u 18. stoljeću u Francuskoj, a za potrebe ovog rada najvažnija je treća etapa: trenutak kada se avangarda javlja u estetskom smislu, kao pojam umjetnosti koja mora biti avangarda društva. Kasniji razvoj termina avangarde izuzetno je heterogen i označava različite umjetničke (estetske) i političke pozicije, stoga Brenez zaključuje da joj nije namjera braniti neku partikularnu koncepciju avangarde, već "krenuti od filmova i kinematografskog diskursa i promatrati načine na koje film participira u ovoj veličanstvenoj i složenoj povijesti ideja, sa svojim vlastitim sredstvima" (ibid. 8).

2. 3. 1. Subverzivnost u jugoslavenskom kontekstu

Ipak, ovo pitanje avangardnosti rastvara složene političke dimenzije avangardnog filma i njegove ideološke implikacije u kontekstu specifične jugoslavenske kulturne politike. Mađarski filmolog András Bálint Kovács ističe da, za razliku od umjetničke avangarde koja je prema konsenzusu povjesničara umjetnosti politična, filmska nema nužno politički karakter, odnosno filmska se avangarda češće suprotstavlja narativnoj fikciji (2007: 30-32). Iz toga proizlazi zaključak da je u slučaju filmske avangarde naglasak primarno na "antiestetskom", te na formalnom otklonu od srednjostrujaškog (često čak i modernističkog) standarda. No utvrdimo li da je jugoslavenski eksperimentalni film, čak i u slučajevima sadržajne apolitičnosti, ipak bio formalno radikalan i avangardan, možemo li razmatrati političnost same forme? Kako o filmovima Karpa Godine piše Gal Kirn: "[P]redložio bih jedan mnogo plodniji pristup koji aktualizaciju političnosti njegovih filmova gleda kroz stanovitu estetsku zaobilaznicu" (2013: 115), pojašnjavajući pritom da se radi o estetici koja je podrivala tada dominantne oblike dokumentarne i igrano-narativne forme, uključujući i filmove crnog vala. Imajući u vidu da avangarda na filmu može biti politična slijedom svoga sadržaja ali i forme, kakve je to posljedice imalo u domaćoj sredini? Je li u Jugoslaviji avangardna umjetnost bila moguća i je li ona bila, kako se danas često tvrdi – subverzivna?[25] Dva geografski i temporalno različita pogleda daju i dvije različite perspektive.

Filmolog Hrvoje Turković, dajući s vremenskim odmakom pogled "iznutra", smatra da se pojam i naziv avangarde u Hrvatskoj (Jugoslaviji) koristio vrlo rijetko, i to tek kao "naknadan povijesno-kritički ujedinjujući naziv za različito samoimenovane i imenovane pravce i individualne opuse u našoj umjetnosti" koji omogućava sagledavanje ove prakse u okviru "općenitijih svjetskih trendova" te da se pritom ne radi o načinu na koji su u to vrijeme stvaraoci sami sebe doživljavali (2007). U navedenom često citiranom članku o hrvatskom eksperimentalnom filmu i videu 1960-ih i 1970-ih godina, Hrvoje Turković uvodno eksplicitno naglašava: "Zapravo, nisam primijetio da bi se išta u hrvatskom filmu u bilo kojem povijesnom razdoblju, pa i dan danas, nazivalo baš 'avangardom'. Za ono što se s

[25] Zanimljiv je u tom smislu doktorski rad Sezgina Boynika "Towards a Theory of Political Art: Cultural Politics of 'Black Wave' Film in Yugoslavia, 1963-1972" (2014) u kojemu autor donosi metodološki okvir za razmatranje političkog potencijala umjetničkog djela. Koristeći se, između ostalog, teorijama ruskih formalista, Boynik u svojoj disertaciji odgovara i na pitanje: "na koji način se temporalnost avangarde razlikuje ili korespondira s političkom temporalnošću?" (2014: 20-21) te daljnjom analizom artikulira plodnost proturječja koje karakterizira kako jugoslavenski socijalizam tako i filmove Dušana Makavejeva. Neke od metodoloških postavki koje predlaže primijenjive su i na pojedine filmove u fokusu ovog rada.

retrospektivnog stajališta može izdvojiti kao *avangardni film* u nas se uobičajilo (enciklopedijski, leksikonski i povjesničarski) zvati *eksperimentalnim filmom*" (ibid). Turković ovaj navod objašnjava implicitnom represivnošću Komunističke partije, smatrajući da je termin avangarde bio politički neprihvatljiv kako zbog nesklonosti socijalističkih vlasti zapadnjačkoj ideologiji upisanoj u ideju avangarde (slijedom čega se ta ideja nazivala "formalizmom", "buržujskom dekadencijom", "anarholiberalizmom" i "zapadnjačkim uvozom") tako i zbog činjenice da je pojam avangarde bio "rezerviran za samu komunističku partiju i ono što je ona radila" (ibid.). No tekstualni izvori iz tog perioda ove navode višestruko opovrgavaju. Ideja avangarde, kao i ta imenica u tekstovima o eksperimentalnom i avangardnom (amaterskom) filmu iz tog perioda, čini se da nisu bile rijetke. Još 1956. Dušan Stojanović pisao je kako je posve jasno "da bez avangarde umetnost jednog naroda nije drugo do samrtnički odar njegovog stvaralačkog duha" (2013: 85), a samo godinu dana kasnije inzistirao je na estetskom obrazovanju publike, proklamirajući — "[u]metnost je stvar avangarde" (1957/1998: 73). U uvodnom govoru koji je prethodio seriji razgovora "Antifilm i mi" (1962-1963) Tomislav Kobia 1962. godine rekao je da filmove kakvi se snimaju u Kinoklubu Zagreb kritičari "rado nazivaju" eksperimentalnima i avangardnima (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 11)[26] — dok se u samoj *Knjizi GEFF-a* termin avangarde kao sinonima za eksperimentalnofilmsko (amatersko) stvaralaštvo često ističe — a četiri godine ranije u tekstu "Proizvođači snova" (1958) Dušan Makavejev piše – "Avangardisti su amateri. Njihov je jedini motiv – ljubav" (2013: 96). U Informativnom biltenu GEFF-a 1965. godine, Dušan Stojanović donosi ispravku i dopunu "Nacrta odabrane filmografije jugoslovenskog nekonvencionalnog filma" piše o jugoslavenskom avangardnom i eksperimentalnom filmu (2013: 417), a pored ovih moguće je naći još spominjanja termina avangarde – u raznim novinskim i drugim tekstovima tog vremena – koja se eksplicitno vezuje uz pojam eksperimentalnog i amaterskog filma.

Za razliku od Hrvoja Turkovića, američki povjesničar umjetnosti Donald D. Egbert, analizirajući pojam avangarde u politici i umjetnosti krajem 1960-ih godina, donosi jedan potpuno drugačiji zaključak. Pišući o pojavi Novih tendencija i avangardnim kretanjima u jugoslavenskoj vizualnoj umjetnosti počevši s 1963. godinom (uz koje je GEFF bio vremenski i dijelom tematski usko povezan) Egbert ističe kako bi se teorijska opravdanja

[26] Budući da je *Knjiga GEFF-a 63* objavljena 1967. godine, pet godina nakon izvorno održanih razgovora, postoje tvrdnje da su razgovori redigirani. To je svakako bio slučaj, kao što je i napisano u uvodu *Knjige GEFF-a 63 63 63*, no ova formulacija nalazi se i u izvornom transkriptu razgovora iz 1962. godine, sačuvanom u maloformatnim knjižicama koje se nalaze u arhivu HFS-a.

takvih radikalno-umjetničkih pojava u Sovjetskom Savezu i "Crvenoj Kini" smatrala revizionističkima, dok se u Zagrebu "smatra[ju] istovremeno i marksističkim i avangardnim" (1967: 364). Egbert[27] pritom naglašava paradoksalnu situaciju prema kojoj je u Sovjetskom Savezu avangarda potisnuta dok je "u Jugoslaviji većina pripadnika umjetničke avangarde službeno prihvaćena u okviru društveno radikalnog društva" (ibid. 366).

Razmišljajući o subverzivnosti spomenutih umjetničkih praksi, čini se da se Nove tendencije kao ni GEFF ili Nova umjetnička praksa ne mogu nazvati disidentskima ili bitno subverzivnima, što – isključivo, doduše, za Novu umjetničku praksu – potvrđuje i Sanja Iveković (Bago i Majača, 2013: 301). Kao pripadnica umjetničkih krugova, Iveković smatra da je avangardnost Nove umjetničke prakse nalikovala avangardnim tendencijama Zapada kroz karakteristično obraćanje institucijama umjetnosti, odnosno preispitivanje prirode umjetnosti i tržišne uvjetovanosti galerijsko-muzejskog konteksta (ibid.). No za razliku od američke neoavangarde, koja je bila apolitična – a što ističe i Egbert – Iveković smatra da su Jugoslaveni kroz ovu dematerijalizaciju umjetničkog djela i izlazak umjetnosti na ulice vidjeli mogućnost njene demokratizacije i bliskost sa socijalističkim konceptom društva (u Bago et al., 2013: 301). S obzirom na rasprave vođene u okviru GEFF-a 1962. i 1963. godine, neoavangarda filmaša, za razliku od neoavangarde umjetnika, u sličnim je umjetničkim gestama vidjela neke druge političke i sociološke implikacije.[28] Gledajući unazad, u tom je smislu, Pansini 2011. godine izjavio (Radivoj, 2011):

> Nisam nikada bio član Partije ili SKOJA, ali kad smo mi došli, ja ne baš tako mlad, 28 godina vjerojatno ili nešto slično, u Kinoklub, onda nismo mi rušili socijalizam, nego smo mi socijalizmom rušili stari film jer [tamo su bili] ljudi koji su snimali svoje obiteljske filmove,

[27] Egbertove tvrdnje do određene bi se mjere svakako mogle pripisati dvojnoj Titovoj politici kako na unutarnjem tako i na vanjskom planu (usp. Klasić, 2012; Vučetić, 2012) no radi se o političkim shvaćanjima specifičnih jugoslavenskih okolnosti čije je implikacije u kontekstu eksperimentalnog filma svakako potrebno dublje istražiti.

[28] Iako su Nove tendencije i GEFF bili podjednako prihvaćeni od strane države koja je vlastitim dotacijama ujedno i omogućavala njihovo održavanje, te bez obzira na teoriju o političnosti i subverzivnosti forme (ili svoj karakteristični "estetski neposluh" [Neufeld, 2015]), nezaobilazan umjetnički rad odnosno radikalna umjetnička gesta intervencije u javnom prostoru svakako je i Crveni peristil. I dok je "crni talas" mogao biti podveden pod neku vrst socrealističke umjetnosti, "revolucionarni aktivizam" Crvenog peristila ukazuje na višestruko djelovanje apstraktne forme i umjetničke geste, upućujući sadržajem na "identifikaciju komunizma i imperijalizma" (hvala Vukanu Marinkoviću na ovoj opasci). Upravo ovakva mjesta u apstraktnim formama eksperimentalnog filma otvaraju prostor zanimljivim interpretacijama, svjedočeći kako forma ujedno doista jest i sadržaj, odnosno kako avangardna/formalistička forma može imati značenje. Jedan od takvih primjera nalazi se u filmu Toma Gotovca *Kuda idemo ne pitajte* (1966), u kojemu autor crno-bijelu filmsku sliku boji u crveno, i suprotstavlja joj američku glazbu. Više o tome u 5. poglavlju.

> recimo, neka se ne uvrijedi Miletić, takvog tipa koji je bio građanski[29], i nije bio, sasvim sigurno nije bio socijalistički. Mi smo donijeli nešto što je bilo socijalističko [...] bilo je suprotno od njihovoga, iako smo mi zapravo bili u podrumu socijalizma, i bježali smo od socijalizma, ali nismo mi rušili njihovo, nego smo donosili novo.

No vratimo li se još jednom na političnost forme kao polja na kojemu se pretežno inoviralo u okviru jugoslavenskog eksperimentalnog filma – te, imajući u vidu da se film, a pogotovo amaterski film, razvijao vlastitim ritmom neovisnim od ostalih umjetnosti – koliko je ona mogla biti "subverzivna" u kontekstu jugoslavenskog filma? U eseju o populističkim i elitističkim usmjerenjima u jugoslavenskom igranom filmu (1985: 15-39) Hrvoje Turković ističe da se od filmova zahtijevao određeni didaktički aspekt, odnosno da su pred filmove postavljani "prosvjetiteljsko populistički ciljevi" te da su filmovi imali određene "ideološke obaveze", i zaključuje da se "militantni esteticizam" – "uglavnom trpio" (ibid 27). Štoviše, "stanovito oslobađanje od prosvjetiteljstva, a time i od ideoloških obaveza išlo [je] esteticističkim putem, i sve je više bilo takvih esteticističkih filmova kako su odmicale pedesete i proticale šezdesete godine. Zbog državno-ideološke podnošljivosti esteticističkog elitizma, u trenucima pojačane ideološke kritike filmova, esteticistički opredijeljeni redatelji su najbolje prolazili" napominje Turković (ibid.).

To ipak ne znači da amaterski film, pogotovo početkom 1960-ih godina, nije bio izuzet od ideološkog nadzora i partijske kontrole.[30] Opsežno o tome piše Marko Babac u svojoj memoarskoj knjizi *Kinoklub Beograd* (2001), i navodi neke od filmova Kinokluba Beograd koji su bili zabranjivani od strane Republičke komisije za pregled filmova, kao što je to bio primjerice *Preludij* (1960).[31] "Valjda su se članovi žirija uplašili usamljenih devojaka i mladića koji netremice posmatraju prazan zid. Zalaganjem Ratka Đurovića na Saveznoj komisiji, film je 21. marta dobio cenzurno odobrenje" piše Babac o Martinčevom filmu (2001: 231), da bi samo dvije godine kasnije isti film bio odabran za službenog jugoslavenskog predstavnika na 25. Kongresu UNICA-e (*Union Internationale du Cinéma*

[29] Oktavijan Miletić (1902.–1987.) potječe iz "jedne od najuglednijih zagrebačkih obitelji" (Škrabalo 1984: 76), a jednako kao i Maksimilijan Paspa, koji je 1928. godine osnovao kino-sekciju u zagrebačkom foto-klubu, bavio se obiteljskim filmom kojim su se u to vrijeme bavili imućniji Zagrepčani.

[30] Zanimljivo je kako i Ante Verzotti (Barun, s/a) i Mihovil Pansini (Pansini, KKZ transkript) spominju da su se u kinoklubovima, u vrijeme kad su oni u njima bili najaktivniji, nalazili "politički infiltrirani agenti koji su pazili da se ne radi nešto protiv države. To je tako bilo u tim klubovima tih godina, svugdje je čučala nekakva špija koja je trebala otkucat nekoga" (Verzotti u Barun, s/a).

[31] Zabranjen je bio i film Dušana Makavejeva *Spomenicima ne treba verovati* (1958) (Munitić, 2005: 86), a filmovima Marka Babca ideološki su cenzori izmijenili naslov jednog filma (*Kain i Avelj* iz 1959. godine po direktivi su preimenovani u *Braća*).

non professionnel, međunarodna krovna amaterska udruga) koji se održavao u Kopenhagenu (Babac, 2001: 308). Jedan od možda najvećih cenzorskih ekscesa u okviru amaterskog filma, koji navode Babac i Ranko Munitić, zbio se 1960. godine kao reakcija na Šesti nacionalni festival amaterskog filma u Beogradu u obliku referata partijskog ideologa Ota Deneša, koji je na navedenom festivalu bio član žirija. U tekstu "Amateri na stranputici" Deneš je optužio amaterski film da ne reprezentira "složen i divan emotivni život naše mladosti" već se umjesto toga igra "intelektualnog filma" u kojemu je stvarnost previše pesimistična, prozivajući pritom kao ideološki nepoćudan i film *Autoriteti i kičme* (1959) zagrebačkog kinoklubaša Tomislava Kobije (Munitić, 2005: 78-79). Radilo se o osporavanju prava na individualnu istinu (više o tome u 3. poglavlju), odnosno – kako je zapisao Marko Babac (2001: 335):

> Ispod velikog očekivanja i svrsishodnosti postojanja, plitko se krila potreba za potpunom ideološkom kontrolom i energično negiranje svega što se odupiralo toj kontroli u ime lične slobode čoveka-stvaraoca. Amaterski film bio je krajnje initman iskaz o ličnosti i sudbini samog autora, a to mnogima nikako nije odgovaralo.

Sumarno, govoreći o subverzivnosti filmske avangarde u Jugoslaviji, treba imati na umu njen specifičan kulturni i društveno-ekonomski položaj: zemlje između Istoka i Zapada, koja je kroz svoj treći put oblikovala i svoju verziju nesvrstanog modernističkog projekta. Društveno uređena kao "kulturni hibrid između socijalizma i kapitalizma" (Jelača et al., 2017: 6), Jugoslavija je još 1948. raskinula sa staljinizmom i Istočnim blokom, doktrinu socijalističkog realizma napustila je — štoviše, "zabranila" — 1952. godine (Kirn, 2017: 140), Pokret nesvrstanih ustanovila 1956., i u filozofskim krugovima konačno odbacila dogmatsku verziju marksizma 1960. godine (Kolešnik, 2012: 385). Te 1960-e godine, kada se počeo rađati i jugoslavenski eksperimentalni film, bile su ujedno i period u kojemu je započinjao proces liberalizacije, "koji slobodu kritičkog mišljenja i stvaranja postulira kao jednu od temeljnih pretpostavki odgovornog odnosa pojedinca [...] prema svome društvenom okruženju" (Kolešnik, ibid. 390). No gledano iz vizure "crnotalasnih" dešavanja na planu filma 1970-ih godina, ta će se ideološka pozicija ispostaviti kao "iluzija" (Kolešnik, ibid. 389), iako će u tom desetljeću neometano nastajati neki od najzanimljivijih radova s polja eksperimentalnog (tada već i alternativnog) filma.

2. 4. Pitanje povijesti (ženskog) eksperimentalnog filma

Uz već spomenute sintetske članke preglednog tipa (Turković, 1980; Daković, 2003; Janevski, 2010; Piškur et al. 2012) odnosno publikacije koje jugoslavenski eksperimentalni film uključuju u širi kontekst zapadne avangarde (Levi, 2013), on kao takav nema svoju objedinjujućuju temeljnu studiju. Što se pojedinih autora tiče, izuzev Dušana Makavejeva postoji još nekoliko jugoslavenskih eksperimentalista koji su se našli u monografskom fokusu zainteresiranih teoretičara; Bojan Jovanović (Miltojević, 2008b), Ivica Matić (Muratović, 2011), Tomislav Gotovac (Orelj et al., 2017; Šijan, 2012; Battista Ilić i Nenadić [ur.], 2003), Vladimir Petek [32] (Janjatović, 2001), Ivan Martinac (Martinac, 2001; Munitić, 2011) te Mihovil Pansini, čiji je opsežniji intervju objavljen u malenoj knjižici *Pansini Antifilm* (Radaković, 1984) u izdanju Doma kulture Studentskog grada u Beogradu.[33] Na sličan su način – s objedinjenim intervjuima – sitnu publikaciju dobili slovenski eksperimentalisti odnosno amateri Jaka Bregar, Naško Križnar (član slovenske skupine OHO) i Vinko Rozman (Rački, 2000). Od republičkih monografija posvećenih eksperimentalnom filmu u Sloveniji je objavljen poseban broj časopisa *Kino!* posvećen slovenskom eksperimentalnom filmu (*Kino!* 11/12, 2010), dok je u Srbiji objavljena studija Miroslava Bate Petrovića *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine* (2009). Usko vezan uz pojedine kinoklubove, eksperimentalni se film u Jugoslaviji ostvario i kroz pojedine "škole", te je u tom smislu značajna i monografija Kinokluba Split u kojoj su sakupljeni i obrađeni podaci i filmografija ove značajne skupine eksperimentalista, utjecajne splitske škole eksperimentalnog filma (ur. Fradelić, 2012). U tom su smislu korisne i monografije Kinokluba Beograd (Babac, 2001) te Kinokluba Zagreb (ur. Popović, 2003) kao i magistarski rad Tomislava Brčića, *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj Novih tendencija na festival GEFF* (2008).

Nužno je stoga postaviti kako pitanje izostavljenosti eksperimentalnog filma iz filmske povijesti odnosno "temeljne priče" (Bordwell, 2005) s jedne, te nevidljivosti ženskog eksperimentalnog stvaralaštva (u Jugoslaviji) s druge strane. Uz neka razmatranja iznesenih razloga marginalizacije eksperimentalnog filma u filmskoj povijesti (Rees, 2016; Curtis, 1971; Dixon i Foster, 2002; Belc, 2016b) te marginalizacije žena u zapadnim kanonima

[32] Petek je jedan od vjerojatno najznačajnijih redatelja hrvatskog odnosno jugoslavenskog eksperimentalnog filma, koji tek čeka pravilnu i dubinsku interpretaciju svog pionirskog, bogatog i složenog eksperimentalnofilmskog opusa.

[33] Radi se o izuzetno važnom nakladniku za polje jugoslavenskog eksperimentalnog filma – u sklopu kojega se nalazi i arhiv eksperimentalnog filma Akademskog filmskog centra.

eksperimentalnog filma (Hatfield, 2003; Blaetz, 2007; Rabinovitz, 2003; uz temeljne tekstove feminističke likovne kritike – Nochlin, 1999; Pollock, 1999) nužno je otvoriti i pitanje pisanja povijesti eksperimentalnog filma u Jugoslaviji, kao i pozicije žene u jugoslavenskoj eksperimentalnofilmskoj kulturi.

A. L. Rees ističe kako "ne postoji jedna povijest umjetnosti u 20. stoljeću" (2011), što dodatno usložnjava poziciju eksperimentalnog filma koji se sam po sebi nezahvalno nalazi u procjepu između filma i vizualnih umjetnosti, a u (post)jugoslavenskom kontekstu i između onoga što se filmološki i arhivski prepoznaje kao relevantna kinematografija, i amaterske sfere, koja se usto često borila i sa stigmom diletantizma. "Povijest ranog filma, kao i povijest filma u cjelini, pisana je i teoretizirana pod hegemonijom narativnog filma" zapisao je filmolog Tom Gunning u svom članku "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" (prema Belc, 2016a: 6), dok Bordwell nevidljivost eksperimentalnog filma u povijestima o filmu (spomenutoj "temeljnoj priči") obrazlaže činjenicom da je takve filmove službena historiografija "tipično smatrala sekundarnima u odnosu na narativne filmove proizvedene u nacionalnoj filmskoj produkciji srednje struje" (prema ibid. 7). Uz par iznimaka, ova dijagnoza odnosi se i na (post)jugoslavensku filmsku historiografiju i filmologiju. Izvaninstitucionalna pozicija eksperimentalnog filma iz razdoblja 1960-ih i 1970-ih godina – koji se u slučaju Hrvatske nalazi u "nadležnosti" udruge građana, već spomenutog HFS-a, dok se u Beogradu doduše kroz Akademski filmski centar integrirao u okvir Doma kulture Studentski Grad koji je u nadležnosti Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja – uvjetovao je jednim dijelom i njegovu (ne)vidljivost. Budući da u Hrvatskoj ne postoji filmski institut ili kinoteka koji bi se sustavno bavili znanošću o filmu i filmskom poviješću i te rezultate publicirali, taj je zadatak na sebe s vremenom preuzeo HFS. Oni su ujedno postali i jedan od ključnih izdavača publikacija posvećenih domaćem strednjostrujaškom filmu, čija tekstualna produkcija uvelike nadmašuje onu o eksperimentalnom filmu.[34] U Beogradu je jedan od ključnih izdavača i historiografa eksperimentalnog filma Akademski filmski centar (AFC), koji knjige objavljuje u nakladi Doma kulture Studentski grad, te budući da u Beogradu postoji Filmski centar Srbije koji se

[34] Detaljniju analizu rada HFS-a i produkciju publikacija i DVD-ova posvećenih eksperimentalnom filmu vidjeti u Belc Krnjaić, "Some remarks on the position of women in the history of Yugoslav experimental cinema: The case of Tatjana Ivančić" (2019: 249-270).

sustavno bavi i publicistikom,[35] AFC se gotovo u potpunosti specijalizirao za avangardni (alternativni, amaterski, eksperimentalni) film.

Eksperimentatorica je u jugoslavenskom kontekstu bilo relativno malo, a žene su najčešće u okvirima amaterskog eksperimentalnog filma djelovale kao glumice. Govoriti o ispuštanju autorica iz kanona jugoslavenske filmske avangarde ipak je donekle problematično, budući da ni sama ta avangarda – kako je već spomenuto – nije dobila svoju cjelovitu historiografsku studiju. Govoreći o zapadnom kontekstu (američkom avangardnom filmu) filmologinja Robin Blaetz (2007: 1-2) ističe kako je krajem 1960-ih postojao prostor za upisivanje žena u kanone avangardnog filma, koji se međutim zatvorio jednom od prvih studija o dijelu američke avangarde *Visionary Film* (1974) američkog teoretičara *underground* filma P. Adamsa Sitneyja. Sitney je u prvom izdanju svoje knjige propustio kanonizirati neke od značajnih autorica toga vremena, dok je o drugima pisao manje nego o muškim autorima, umanjujući time ujedno i njihov značaj (primjerice Maya Deren i Marie Menken) (ibid. 2). "Vizionarska" tradicija o kojoj je pisao Sitney bila je usto primarno romantičarska i muška, i žene je bilo teško "uglaviti" u takvu sliku filmske stvarnosti (ibid. 2-3). Britanska teoretičarka avangardnog filma Jackie Hatfield smatra da su (u slučaju Velike Britanije) žene bile marginalizirane zbog toga što su eksperimentirale s narativnošću, višestrukim projekcijama i reprezentacijom, dok je u slučaju britanske historiografije naglasak pri pisanju o eksperimentalnom filmu bio na istraživanjima u okviru materijalnosti medija te se pažnja posvećivala onim radovima koji su mogli biti kategorizirani u skladu s takvim teorijama (2003). Lauren Rabinovitz u svojoj studiji *Points of Resistance* u kojoj se bavi stvaralaštvom triju autorica – Joyce Wieland, Shirley Clarke i Maye Deren – kaže kako se o ženama iz eksperimentalnih krugova u 1980-ima nije puno znalo, budući da se feministička filmska kritika, koja se počela javljati tek početkom 1970-ih godina, u to vrijeme bila fokusirala uglavnom na holivudski film (2007: xvi).

Kroz razvoj feminističke teorije (avangardnog) filma iskristaliziralo se i nekoliko pozicija pisanja o ženama autoricama i njihovim filmovima. Jedna je preispisivanje povijesti kroz upisivanje i dodavanje novih djela u postojeće kanone, zatim "kulturalna povijest" koja kroz istraživanje ženskih biografija razmatra načine na koje se njihovi životi reflektiraju na status i poziciju njihovih djela, te analiza same "orođenosti" tih djela, dakle istraživanje ženskog subjektiviteta i ženske perspektive koju sami filmovi u sebi nose. O kojoj god metodi

[35] Popis izdanja od 1964. do danas moguće je pronaći na stranicama FCS-a: http://www.fcs.rs/new/izdavastvo/izdavacka-delatnost-1964-2000/registar-naslova-knjiga/ (pristup: 19. 9. 2019.).

(ili strategiji) se radilo, čini se da je uvijek u pitanju protupovijest, ili protufilm. Paradoksalno, i sam eksperimentalni film sa svojom povijesnom pozicijom i formalnim i sadržajnim karakteristikama, može biti promatran kao protufilm.

2. 4. 1. (Ženski) eksperimentalni film kao protufilm

Peter Wollen 1972. godine objavio je esej "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est" (1972) u kojemu suprotstavlja sedam karakteristika klasičnog filmskog modela (Bordwell/Thompson), odnosno onoga što Godard zove Hollywood–Mosfilm, shemi od sedam oprečnih parnjaka za koje smatra da karakteriziraju Godardovu kinematografiju. Wollen ih zove sedam smrtnih grijeha filma naspram sedam temeljnih vrlina (1985: 501):

Pripovjedna prijelaznost	Pripovjedna neprijelaznost
Identifikacija	Očuđenje
Transparentnost	Isticanje
Jedna dijegeza	Višestruke dijegeze
Završetak	Otvorenost
Užitak	Neužitak
Fikcija	Stvarnost

Otpor holivudskoj filmskoj industriji bio je naime značajna pokretačka sila pri formiranju Novog američkog filma i stvaranju institucionalne mreže američkog *undergrounda* (usp. James, 1992) čiji su akteri smatrali da je "radikalni potencijal filma utjelovljen upravo u obećanju jako vidljivog, kolektivnog, nekomercijalnog ovladavanja aparatom" (Arthur, 1992: 19). Protufilmska priroda eksperimentalnog filma korisna je i prilikom tipološkog razvrstavanja filmova s obzirom na polje njegova istraživanja, pogotovo ako se radi o sredstvima filmske proizvodnje, počevši od objektiva preko svjetlomjera, vodilica u kameri i slično, kojima se autor "suprotstavlja" filmskoj industriji. Naime, dio eksperimentalnih filmaša često je koristio različite strategije otpora srednjostrujaškom filmu odnosno industrijskom filmu, u odnosu na koji se eksperimentalni film često još naziva i "neindustrijskim filmom" (James, 1994) ili antiiluzionističkim filmom (usp. Turković, 1988: 167). Valja pritom napomenuti da su rasprave o filmu kao robi i eksperimentalnom filmu kao načinu otpora njegovoj industrijalizaciji bile su prisutne i na prvom festivalu GEFF-a (usp. *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 133–137), pa tako jedan od diskutanata (stanoviti Antonić), nakon

svoga izlaganja u kojemu analizira različite aspekte filma kao "robe u kapitalizmu", zaključno iznosi (1967: 137):

> Ako prihvatimo da određena roba može da nosi naziv film – možemo da prihvatimo da amaterskom filmu – pošto on nije roba – ostaje drugo značenje ovog termina: način izražavanja. A ako smo ga već oslobodili svojstva robe – oslobodimo ga i svega čime je opterećen onaj film koji jeste roba. Tu počinje eksperiment.

Godinu nakon objavljivanja Wollenova eseja, izlazi esej Claire Johnston pod nazivom "Womens cinema as counter-cinema" (1973). U navedenom eseju Johnston analizira načine reprezentacije žena u filmu na razini slike i pripovijedanja, te poziva na osmišljavanje strategije kojom bi se dosadašnja praksa izmijenila, a filmovi koje bi takva strategija obuhvatila bili bi podjednako i zabavljački i politički (Johnston ne ograničava strategiju otpora samo na eksperimentalni film). "Nova značenja trebaju biti stvorena razaranjem tkiva muške buržoaske kinematografije unutar teksta filma" piše Johnston, i zagovara osporavanje i izazivanje navodne prirodne stvarnosti kroz promjenu samog filmskog jezika (1976: 214-215), i kroz demitologizaciju filmske ikonografije (ibid. 208). Iako su u središtvu ovog rada eksperimentalni filmovi, protufilm iz naslova Johnstonina eseja prvenstveno ukazuje na problematičnu reprezentaciju žene u dugometražnom igranom filmu, koja je i u jugoslavenskom kulturnom prostoru na specifičan način oblikovala ideju žene (usp. Polimac, 1980; Bogojević, 2013). Istodobno, reprezentacija žene u jugoslavenskom eksperimentalnom filmu koji su radile žene – u odnosu na one koje su radili muškarci – bila je vidljivo drugačija. Jednako kao što se eksperimentalni film može promatrati kao protufilmska strategija tržišnom tipu filma, tako se stoga i eksperimentalni film koji stvaraju žene može promatrati kao protufilmska strategija stereotipizaciji, normativizaciji i objektivizaciji ideje žene u vizualnoj kulturi. Ta će strategija u jugoslavenskom kontekstu biti najočitija u filmu *Pietà* (1970) Biljane Belić (4. poglavlje), i iako se ta tema ne analizira dubinski u ovom radu, u mnogim "muškim" jugoslavenskim eksperimentalnim filmovima 1960-ih i 1970-ih žene su vrlo često svedene na estetizirana gola tijela. U dugometražnom igranom filmu avangardnih redatelja poput Dušana Makavejeva žene su pak prikazivane kao Meduze (*Misterij Organizma*, 1971), izlagane različitim zločinima (silovanje, obezglavljivanje) i poistovjećivane sa seksualno grabežljivim mačkama (*Ljubavni slučaj službenice P. T. T.*, 1967) ili histeričarkama i razvratnim nevjernicama (*Čovek nije tica*, 1965). Suvišno je spomenuti da redateljice

eksperimentalnih filmova – ako su i usmjeravale kameru prema sebi – vlastite emocionalne, duhovne i fizičke identitete nisu vidjele u takvim pozicijama.

U zborniku posvećenom ženskom eksperimentalnom filmu *Women's Experimental Cinema* (2007) Robin Blaetz u uvodnom tekstu ističe: "Eksperimentalni film oduvijek je bio forma u kojoj su žene bile nenadmašne" (2007: 1). Tu tvrdnju dokazuje ne samo broj žena kojima se zbornik bavi, već i zavidna proizvodna razina i raznolikost njihovih filmova. Drugu tvrdnju, kojom jezgrovito opisuju opozicijski status filmova autorica, donose urednice zbornika *Women and Experimental Filmmaking* (2005) Jean Petrolle i Virginia Wexman, koje u svom uvodnom tekstu pak naznačuju: "Ženska eksperimentalna filmska praksa često izaziva maskuline avangardne estetske dogme suprotstavljajući narativnost i nenarativnost, razvijajući narativni užitak usporedo s ometanjem naracije, omogućavajući gledatelju identifikaciju kao i kritički odmak, i tako dalje" (2005: 3).

Ovdje treba istaknuti da se neke od žena koje su radile filmove u jugoslavenskim kinoklubovima nipošto ne bi identificirale kroz rodnu/spolnu prizmu, kao što je slučaj s beogradskom autoricom Bojanom Vujanović. U ovom se radu svakako odbacuje ideja "ženskog pisma" ili "ženskog filma" kao neprihvatljiv i esencijalizirajući diskurs – "vjerovanje u fiksiranu žensku esenciju značilo je legitimiranje patrijarhalnog diskursa na stražnja vrata" (Hayward, 1996: 136) – i njemu se suprotstavlja pojam ženske subjektivnosti odnosno ženske perspektive kao drugačijeg oblika znanja ili prakse uvjetovane i proizvedene slijedom drugačijih sociopolitičkih i društvenih okolnosti u kojima se žene nalaze (usp. Pollock, 1999). Upravo iz tog razloga u analizi filmova (4. i 5. poglavlje) žene nisu izdvojene iz šireg korpusa jugoslavenskog eksperimentalnog filma (iako bi se takva gesta mogla opravdati strateškim esencijalizmom), već su ravnopravno integrirane u analize filmovia. To je ipak povratno uvjetovalo ispuštanje dijela autorica (Divna Jovanović, Slavica Tanasijević), kako zbog opsega rada tako i zbog relevantnosti prvotnog objedinjavanja filmskih istraživanja, što izravno otvara pitanje formalne i tematske različitosti filmova autorica u odnosu na dominantne filmove tadašnjih eksperimentalista (kinoklupskih amatera). Liričnost filmova Tatjane Ivančić navodno je bila razlog njene nepopularnosti i neprihvaćenosti u amaterskim krugovima[36], što je čak dovelo do "institucionalne" marginalizacije autorice. Kako napominje Vera Robić Škarica u dokumentarnom materijalu o povijesti Kinokluba Zagreb (Robić Škarica, KKZ transkript):

[36] Iako je Ivančić na natjecanjima amaterskih filmova osvajala vrijedne nagrade, te postala prva žena Majstor amaterskog filma 1980. godine (Belc, 2016b: 67-68).

> Imali ste recimo slučaj, isti slučajeva sa autoricom Tatjanom Ivančić, koja nije nikada bila od strane članova kluba prihvaćena jer je prije svega bila ženski autor, drugo je radila filmove, oni su tvrdili da se rade zapravo ženski filmovi, ona je bila autor dokumentarnog izraza i ona je isto tako, uz nekakvu moju pomoć, osnovala svoju vlastitu autorsku grupu koja se zvala Studio.

2. 4. 2. *Žena na filmu* – socijalizam i feminizam

U televizijskom eseju o Dušanu Makavejevu (*Portreti: Dušan Makavejev – Misterija Makavejev*, RTS/Dragomir Zupanc, 2016) srpski redatelj, montažer i teoretičar Mihailo Ilić ukazuje na jednu interesantnu scenu odnosno kompoziciju iz Makavejevljeva filma *Čovek nije tica*. U paralelnoj radnji, koja se bavi odnosom rudara Barbulovića (Stole Aranđelović) i njegove supruge (Eva Ras), svjedočimo konfliktnom susretu dvoje supružnika u njihovoj skromnoj kući; Ras ulazi u sobu u kojoj stoji njezin suprug (i koji ju je maločas gađao kruhom), iza kojega se na zidu nalazi portret udarnika (?). U okvir tog portreta prikladno se smješta glava samog Aranđelovića, i on preuzima ulogu udarnika, a Ras se zaustavlja ispred njega, leđima okrenuta prema nama i točno za glavu niža. "Kada je ona u ramu slike, ona je sad simbol bez lica, metafora jasno pokazuje položaj žene u socijalističkom društvu pored svih proklamacija" tumači Ilić ovu kompoziciju (ibid.).

Slika 1. Iz filma *Čovek nije tica* (1965), Dušan Makavejev. Izvor: Avala Film/Dušan Makavejev.

Proklamacije o kojima govori Ilić tiču se nominalnog položaja žene u socijalističkom društvu Jugoslavije, a koje pronalazimo u ustavu Federativne Narodne Republike Jugoslavije (FNRJ) iz 1946. godine. Član 24. tako kaže (1946: 10):

> Žene su ravnopravne s muškarcima u svima oblastima državnog, privrednog i društveno-političkog života. Za jednak rad žene imaju pravo na jednaku platu kao i muškarci i uživaju posebnu zaštitu u radnom odnosu. Država naročito štiti interese matere i deteta osnivanjem porodilišta, dečijih domova i obdaništa i pravom matere na plaćeno odsustvo pre i posle porođaja.

Kao socijalistička federativna republika, Jugoslavija je nastala na temeljima antifašizma i Narodnooslobodilačke borbe (NOB), pri čemu su veliku ulogu u toj borbi imale same žene, prvenstveno kroz Antifašistički front žena (AFŽ), komunističku organizaciju čiji je cilj bio poboljšanje životnih uvjeta žena i njihovo uključenje u širi komunistički projekt (Jovanović, 2014: 12). Nakon 1952. godine, kada Komunistička partija Jugoslavije mijenja ime u Savez komunista Jugoslavije, nastupaju promjene u društvu (ideju izgradnje državnog socijalizma smjenjuje projekt društvenog samoupravljanja), a slijedom toga mijenja se i strategija rada na emancipaciji žena u Jugoslaviji (Mraović, 2016: 137). AFŽ se gasi 1953. godine i pretvara se u Savez ženskih društava, a "žensko pitanje" postaje pitanje općeljudske emancipacije,[37] što je ujedno bio i službeni stav jugoslavenskog socijalizma (detaljnije o tome u Lóránd, 2018).

Kada se govori o jugoslavenskoj kinematografiji,[38] u Jugoslaviji su producirana 883 dugometražna igrana filma između 1946. i 1990. godine, a režiralo ih je 266 autora. U toj brojci našlo se svega sedam žena koje su autorski potpisale 15 filmova – Soja Jovanović, Ljiljana Jojić, Vesna Ljubić, Gordana Boškov, Suada Kapić, Eva Petrović i Mirjana Marić (Petrović, 1990/1991: 32-35). Kako primjećuje Nenad Polimac (1980: 26) u svom eseju o ženi u jugoslavenskom filmu, "[u] našoj kinematografiji posla za žene ima jedino za montažnim stolom [...] [i] – ispred kamera. Žene redatelji u nas su aktivne samo u području kratkog filma, najčešće dokumentarca, no vrlo sporadično". Žene su u filmskoj industriji poslove uglavnom nalazile na televizijama, radio-stanicama i kazalištima (Škulje, 1976: 26), pa je tako dokumentarist Petar Krelja zaključio da je na ovim prostorima medij pokretne slike

[37] Ženska je emancipacija ujedno bila spriječena i deseksualizacijom kroz medijsku reprezentaciju odnosno poistovjećivanje žene s nacijom, smatra Bogojević, dok su progresivni segmenti jugoslavenske gospodarske politike, kao što je društveno samoupravljanje, zanemarivali prava žena i ženski kućanski rad (2013: 200–237).
[38] Ovime se detaljnije bavim u tekstu "Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić" (rad u postupku objavljivanja).

–muškog roda (2008: 320). Jedan od važnih dokumenata koji svjedoče o poziciji žene u jugoslavenskoj kinematografiji jest zbornik radova sa simpozija održanog u okviru beogradskog filmskog festivala FEST 1976. godine, *Žena na filmu* (1976), u kojemu su sakupljeni razni prilozi muških i ženskih izlagača, koji iz različitih kutova pristupaju ovoj širokoj temi.[39] U navedenom se zborniku eksperimentalistice (a pogotovo jugoslavenske amaterke) gotovo uopće ne spominju (uz iznimku Shirley Clarke i Maye Deren), a među prilozima također nema ni govora o suvremenim feminističkim teorijama filma koje su u to vrijeme postajale aktualne. U Americi je 1972. počeo izlaziti feministički časopis *Women & Film,*[40] iste godine održan je Prvi međunarodni festival ženskih filmova u New Yorku, a slična su događanja uslijedila i u Europi (primjerice "Žensko događanje" na filmskom festivalu u Edinburghu 1972.), dok Laura Mulvey 1975. objavljuje svoj izuzetno utjecajan tekst *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Filmske sveske* – časopis za teoriju filma i filmologiju (1968–1986) koji je bio jedan od najutjecajnijih jugoslavenskih časopisa za estetiku i teoriju filma te vrlo kurentno objavljivao relevantne prijevodne tekstove (Sitneyja, Annette Michelson, Dominiquea Nogueza, Susan Sontag, Roberta Breera...) i pratio suvremena filmsko-teorijska zbivanja, u potpunosti je zaobišao feminističke tekstove tog doba, a među tematskim odrednicama u odjeljku za pretraživanje (časopis je nedavno digitaliziran) ne postoje kategorije žene ili feminizma.

Jedan od vjerojatno prvih stranih feminističkih tekstova o filmu u jugoslavenskom prostoru pojavit će se na konferenciji *Drug-ca Žena. Žensko pitanje – novi pristup*, koja se održala u Beogradu 1978. godine u beogradskom Studentskom kulturnom centru (SKC). Na konferenciji, koja je sadržavala i filmski program, među tekstovima se našla knjiga Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The treatment of Women in the Movies* (1974), međutim od filmova su prikazani samo radovi Věre Chytilove i Liliane Cavani, te eksperimentalni filmovi Annabelle Miscuglio i Dacie Maraini (Bonfiglioli, 2008: 123). Uz iznimku filmova Jasmine Tešanović, kao jedine Jugoslavenke u filmskom programu, i Katalin Ladik kao

[39] Navedenim se zbornikom detaljnije bavim u tekstu "Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić".
[40] Arhiva časopisa dostupna je na mrežnim stranicama časopisa Jump Cut: https://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/index.html (pristup: 2. 8. 2019.).

umjetnice, konferencijski program nije uključivao niti jednu od autorica koje su se bavile eksperimentalnim filmom u amaterskom kontekstu.[41]

Dunja Blažević, tadašnja direktorica beogradskog SKC-a koja je kurirala konferencijski program u suradnji sa Žaranom Papić, u narednim će godinama biti urednica televizijske emisije TV Galerija (TV Beograd, 1984-1991), posvećene avangardnim umjetničkim praksama i video-artu (Ćurčić, 2007). Iako su u tom periodu neke od amaterki eksperimentatorica iza sebe već imale malene filmske opuse, Blažević će one biti nepoznate, a u neformalnom razgovoru 2016. godine od ženskih redateljica eksperimentalnog filma spomenuti će jedino Vukicu Đilas.[42] Ovo ujedno govori i o izoliranosti eksperimentalnog filma u onodobnoj jugoslavenskoj kulturi, u kojoj su amaterske eksperimentatorice bile dvostruko marginalizirane, no svjesne (ili ne) svoga položaja, rijetko se koja od njih na angažirani način bavila vlastitom pozicijom. U okvirima eksperimentalnog amaterskog filmskog stvaralaštva – uz djelomičnu iznimku Vukice Đilas – autorice čiji se radovi obrađuju u analizi filmova (Belić, Ivančić, Dragan i Vujanović) nisu djelovale iz feminističke perspektive, a postavlja se pitanje da li bi se i uopće rodno vezivale uz kontekst ženskog stvaralaštva. Naime, teško je govoriti o feminističkoj umjetnosti u jugoslavenskom kontekstu prije 1970-ih godina, a kustosica Bojana Pejić ističe da u tom desetljeću u Jugoslaviji feministička umjetnička kritika nije ni postojala (2009: 27). Bilo je to vrijeme u kojemu se podjednako rađala i teorija eksperimentalnog filma, i feministička filmska kritika.

2. 5. Tipologije eksperimenta i eksperimentalnofilmski žanrovi

S obzirom na sadržajnu raznolikost eksperimentalnog filma, prevratničku moć forme i njene rušilačke tendencije (upitnog šireg društvenog dosega), nekoliko je mogućih tipologija primjenjivih na jugoslavenski eksperimentalni film. Ovim se tipološkim rasponom nastoji s jedne strane prikazati njihov povijesni razvoj, a s druge obuhvatiti heterogenost produkcije 1960-ih i 1970-ih godina. Tipologije se odnose na produkcijske uvjete i ideološki rad filma (Nicole Brenez, 2006; Amos Vogel, 1974/2018), na specifična polja istraživanja (Le Grice, 1972/2001), na teorijsko-tematska opredjeljenja (Sitney, 1974/2002) te na otklone u odnosu na dugometražni igrani film i oblike filmskog izlaganja (Turković, 2002/2006). Kategorije su

[41] Arhiva programa konferencije i popisa sudionika_ca nalazi se na mrežnim stranicama arhive Studentskog kulturnog centra: https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/5840-drug-ca-zena-zensko-pitanje-novi-pristup-27-30-oktobar-1978.html (pristup: 20. 9. 2019.).

[42] Đilas je za TV Galeriju napravila film *M. D.: Zelena kutija* (1990).

dakle organizirane u skladu s načelom političkih (ideoloških) implikacija avangardnih praksi i vođene idejom inkluzivnosti, što znači da je u njih moguće uključiti sve oblike eksperimenta u/na filmu, bez obzira na njegovu vrstu ili rod prema dosadašnjim klasifikacijama, te bez obzira na proizvodne uvjete u kojima su nastali (amaterski ili profesionalni film).[43]

U ovim se tipologijama istovremeno ogledaju i polja istraživanja koja je obuhvaćao festival GEFF-a svojim programskim propozicijama, svjedočeći time ranom razvitku teorije eksperimentalnog filma u Jugoslaviji. Kako je 1966. godine zapisao Dušan Makavejev (2013: 240):

> Zato je već drugi GEFF, posvećen istraživanju, predvideo tri područja za koja je zainteresovan istraživački film:
>
> 1. Fenomen filma u najužem smislu: traka, kamera, projektor
> 2. Filmski izraz: filmska forma, filmski jezik, montažni sudari
> 3. Istraživanje stvarnosti, društvenih odnosa, psihologije ličnosti

2. 5. 1. Tipologija eksperimenta: Malcolm Le Grice

U jednom od svojih ključnih članaka, "Thoughts on recent 'underground' film", izvorno objavljenom 1972. godine, britanski eksperimentalist Malcolm Le Grice, u pokušaju sistematizacije vlastitih dojmova eksperimentalnih filmova koje je do tada gledao, i u nastojanju da pronađe njihove dodirne točke, donosi osam istraživačkih polja koja je prepoznao kao relevantna područja filmskog istraživanja (2001: 14-18). Navedene kategorije mogu biti korisne prilikom pojašnjavanja različitih formalnih i stilskih postupaka kakve je moguće pronaći u određenom broju jugoslavenskih eksperimentalnih filmova 1960-ih i 1970-ih godina.

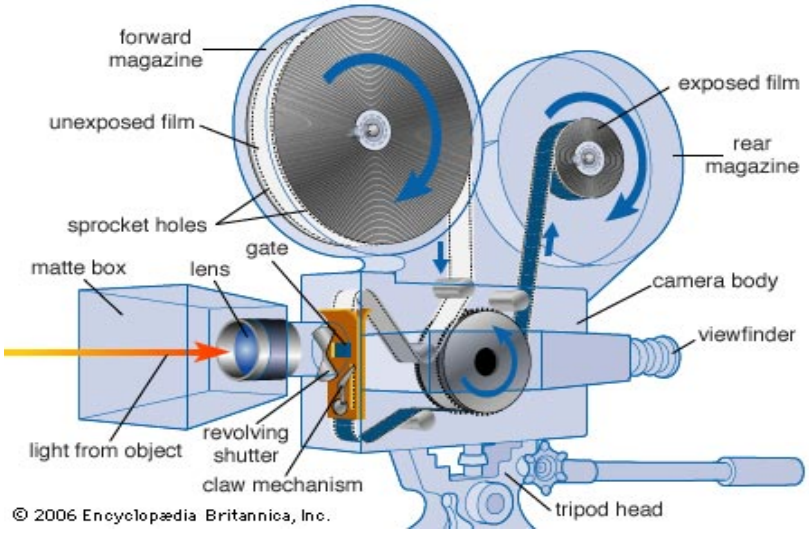
1. Pojave (*concerns*) određene kamerom – ograničenja i produžeci njenih sposobnosti/mogućnosti kao opreme za registriranje vremenske fotografije. Ograničenja: ograničenje kadra, ograničenje objektiva (fokus, polje oštrine, otvor

[43] Pod rodovima podrazumijevam igrani, dokumentarni i eksperimentalni, a pod vrstama cjelovečernji/ dugometražni i kratkometražni/kratki film (podjela preuzeta prema Gilić, 2007).

blende,[44] *zoom*), okidač.

Produžeci: ubrzavanje / usporavanje / pokreti kamere (panorama, vožnja i sl.).

2. Pojave određene montažnim procesom i njegovim svođenjem na konceptualne i praktične odnosima između elemenata.
3. Pojave određene mehanizmom oka i pojedinačnostima percepcije.
4. Pojave određene razvijanjem, laboratorijskim procesom, refilmovanjem/refotografijom, ponovnim kopiranjem; istraživanje preobražaja omogućenih selektivnim kopiranjem i modifikacijom emulzije.
5. Pojave određene fizičkom prirodom filma; svjesnost stvarnosti materijala po sebi i njegove moguće transformacije u iskustvo ili jezik; celuloid, oštećenja/ogrebotine, perforacije, rubovi kadra, prašina, zrno.
6. Pojave određene svojstvima stroja za projekciju (*projection apparatus*) i osnovnim komponentama projiciranja sekvencijalne slike; lampa, objektiv, vratašca, zapor, hvataljka (*claw*) (vidi sliku 2.) i ekran.[45]
7. Pojave određene trajanjem kao konkretnom dimenzijom.
8. Pojave određene semantikom slike i konstruiranjem značenja kroz "jezične" sisteme.



Slika 2. Dijelovi kamere. Izvor: *motion-picture camera*. [Art]. *Britannica Online for Kids*. Izvor: http://kids.britannica.com/comptons/art-90137 (pristup: 10. 3. 2017.).

[44] Blenda se zove još i iris (Midžić, 2006: 30), a *Iris* se zove i eksperimentalni film Željka Radivoja iz 1972. godine, koji problematizira odnos oka i fotoaparata te statične i pokretne slike, u čijem je središtu fotografkinja bez jednog oka.

[45] Za hrvatske prijevode dijelova kamere i projektora, kao i njihove shematske prikaze, vidi: http://tehnika.lzmk.hr/tehnickaenciklopedija/kinematografska_tehnika.pdf (pristup: 20. 9. 2019.).

2. 5. 2. Diskurzivna tipologija: Nicole Brenez

Preuzimajući podjelu Malcolma Le Gricea i nastavno na nju, francuska teoretičarka Nicole Brenez u knjizi *Cinémas d'avant-garde* (2006) dodaje odrednice koje obuhvaćaju sferu produkcije i recepcije. Time se korpus filmova širi i politizira, te postaje izuzetno koristan kategorijalni aparat i za dio dokumentarne filmske proizvodnje (Dušan Makavejev, Zoran Tadić, Jovan Jovanović) koja inače ne bi nužno bila sagledavana u uskim okvirima eksperimentalnog filma.

1. Problemi dispozitiva: elaboracija/razvijanje tehničkih instrumenata za stvaranje novih oblika; redizajn, njegovo nadilaženje/zaobilaženje/preuzimanje (dépassement), odbijanje korištenja gotovih industrijskih sredstava
   – stvaranje vlastitih instrumenata
   – redizajn aparata/dispozitiva
   – odbijanje korištenja aparature/instrumenata koje nudi industrija.
2. Korištenje opreme koju nudi industrija ispod ili iznad njezinih mogućnosti, bivajući tako zahtjevniji/a od standardnih očekivanja industrije.
3. Osmišljavanje novih pripovjednih oblika.
4. Dokumentiranje fenomena produbljivanjem opisnih svojstava analognih kinematografskim mogućnostima.
5. Izazivanje montažne norme i predlaganje novih oblike organizacije izlaganja (*discours*).
6. Proizvodnja i diseminacija slika koje društvo ne želi vidjeti.
7. Anticipiranje ili praćenje političke borbe.
8. Artikuliranje filmske avangarde onom iz drugih umjetnosti, filozofije, književnosti, glazbe, slikarstva, plesa, videa, čime se osigurava trajno nadilaženje umjetnosti, ili nadilaženje – sebe, svijeta... – pomoću umjetnosti.

2. 5. 3. Tipologija subverzije: Amos Vogel

Podjela Nicole Brenez također prati i ideje Amosa Vogela iznesene u knjizi *Film kao subverzivna umjetnost* (1974/2018), posebno korisne u kontekstu interpretacije subverzivnosti eksperimentalnog, radikalnog i drugačijeg filma. Vogel film razmatra kroz njegove formalne odnosno estetske kao i sadržajne aspekte, pri čemu se neke od kategorija preklapaju i s onima Malcolma Le Gricea (npr. razaranje vremena). Vogelova tipologija bila je popularna u krugu beogradskih redatelja alternativnog filma, pa je tako Jovanu Jovanoviću služila kako bi njome

– uz teoriju filma fiksacije – kategorizirao velik dio produkcije Akademskog kinokluba (1991c).

1. Oružja subverzije: Subverzija forme
   – Revolucionarni film: avangarda u Sovjetskoj Rusiji
   – Estetski buntovnici i buntovni klaunovi
   – Ekspresionizam: kinematografija nespokoja
   – Nadrealizam: kinematografija šoka
   – Dadaizam i pop-art: antiumjetnost?
   – Razaranje vremena i prostora
   – Razaranje fabule i naracije
   – Napad na montažu
   – Trijumf i smrt pokretne kamere
   – Kamera se pokreće
   – Minimalizam
   – Stremljenje granicama
2. Oružja subverzije: Subverzija sadržaja
   – Međunarodni ljevičarski i revolucionarni film
   – Zapad: buntovnici, maoisti i novi Godard
   – Subverzija u Istočnoj Europi: ezopovske metafore
   – Treći svijet: nova kinematografija
   – Istočna Njemačka: protiv Zapada
   – Stravična poezija nacističkog filma
   – Tajne i otkrića
3. Oružja subverzije: zabranjene filmske teme
   – Napad na puritanizam: golotinja
   – Kraj seksualnih tabua: erotski i pornografski film
   – Kraj seksualnih tabua: homoseksualnost i druge varijante
   – Prvobitna tajna: rođenje
   – Konačna tajna: smrt
   – Koncentracijski logori
   – Napad na Boga: bogohuljenje i antiklerikalizam
   – Trans i vračanje
4. Prema novoj svijesti
   – Kontrakultura i avangarda

2. 5. 4. Tipologija žanra: P. Adams Sitney

Tipologija odnosno žanrovske kategorije koje nudi P. Adams Sitney jedna je od najranijih i najrasprostranjenijih te (prema do sada obrađenoj literaturi) najdominantnijih podjela, a iznio ju je u knjizi *Visionary Film* 1974. godine. Bergrstrom i Penley smatraju da je to ujedno jedna od najranijih studija koja se bavila teorijom avangardnog filma (Penley i Bergstrom, 1985: 296).

1. Film transa – filmovi koji uključuju elemente rituala, plesa, sna i seksualnih metafora
2. Mitopoetski film – reinterpretacija starog ili stvaranje novog mita
3. Lirski film – film prvog lica u kojemu dominira pokret koji simulira iskustvo gledanja
4. Grafički film – film umjetnika 1920-ih i 1930-ih godina (Len Lye, Viking Eggeling, Hans Richter, Marcel Duchamp)
5. Apokaliptični i pikarski film – film katastrofe, avantura i lutanja
6. Strukturalni film – "film uma", film strukture u kojemu oblik nosi prvotni utisak
7. Dnevnički film – film kao bilježnica redateljeva (umjetnikova) života i svakodnevice
8. Participativni film – film koji se obraća izravno publici, zahtijevajući njeno sudjelovanje

2. 5. 5. Tipologija alternacija i izlaganja: Hrvoje Turković

Navedene tipologije Hrvoja Turkovića preuzete su iz teksta "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?" (2002) te nacrta predavanja za Akademiju dramske umjetnosti, "Tipovi filmskog izlaganja" (2005-2006). Prvih sedam tipologija nešto je šireg opsega, budući da se odnose podjednako na formu, sadržaj i medij, dok se preostale četiri uglavnom ograničavaju isključivo na oblik pripovijedanja – *discourse* ili izlaganje.

1. Narativnost/nenarativnost – nadrealistički, poetski, strukturalistički film
2. Reprezentativnost/nereprezentativnost teme – avangardni dokumentarizam
3. Reprezentativnost i subverzivnost teme i pristupa – podzemni film
4. Prikazivanje/neprikazivanje – apstraktni film
5. Heurističnost/algoritmičnost – 'automatski film'
6. Materijalnost/konceptualnost – materijalni film; konceptualistički film
7. Medijska prerazgraničavanja – multimedijalnost, prošireni film, instalacije
8. Poetsko/dočaravalačko izlaganje

9. Argumentacijsko/raspravljačko izlaganje
10. Deskripcijsko/opisno izlaganje
11. Narativno/pripovjedno izlaganje

2. 5. 6. "Plutajuće" kategorije

U literaturi posvećenoj eksperimentalnom filmu vrlo se često koristi niz naziva intuitivno-opisne prirode, poput kino-pjesme ili filmske poezije (*ciné-poetry*), kolažnog filma, lirske apstrakcije, strukturalno/materijalističkog filma,[46] *found footage* filma, eksperimentalne etnografije... i drugih termina kojima se nastoje obuhvatiti suvremene eksperimentalnofilmske hibridne forme. Iako neki od navedenih termina nemaju čvršćih teorijskih ili metodoloških uporišta, čini se kao da su se nazivi uvriježili, pogotovo u žanru estetskog novinarstva (razni esejistički tekstovi na internetskim stranicama), [47] izjavama umjetnika kao popratnoj dokumentaciji umjetničkih radova i katalozima festivala eksperimentalnog filma. Svi navedeni pojmovi ipak su do određene mjere korisni i primjenjivi na filmove u središtu ovog rada – a pritom i cirkuliraju suvremenim tekstualnim poljem – tako da je važno pojmovno ih zabilježiti, budući da se pored toga pojavljuju i u postjugoslavenskim tekstovima o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu.

[46] Koji pritom nema izravne veze s istoimenim terminom Petera Gidala iz 1976. godine.
[47] Zajednica eksperimentalnog filma vrlo je dobro umrežena i prisutna u digitalnoj sferi 21. stoljeća. *Mailing* lista Jonas Mekas / Frameworks često se ispostavlja kao dragocjeno istraživačko mjesto (neki je korisnici zovu *hive mind*), dok stranice poput Mubija, Fandora, Desistfilma, La Furie Umane i sličnih, često objavljuju tekstove o eksperimentalnom filmu, koji opisne kategorije i tipologije osmišljavaju "u hodu".

3. EKSPERIMENTALNI FILM U JUGOSLAVENSKOM KONTEKSTU

Ono što se danas naziva i retroaktivno objedinjuje pojmom eksperimentalnog i/ili/odnosno avangardnog filma u Jugoslaviji, u periodu poslijeratne obnove kinematografije od 1945. godine, razvijalo se gotovo paralelno s komercijalnom odnosno studijskom, profesionalnom kratkom i dugometražnom dokumentarnom i igranom filmskom produkcijom. Eksperimentalni film je u jugoslavenskom kontekstu nastao i razvijao se u okviru amaterske kinematografije, koju Hrvoje Turković još određuje i pojmom "alternativne kinematografije", ako se radi o tipu "umjetnički ambicioznog i znalačkog rada pojedinaca ili skupina koje nisu uključene u profesionalnu kinematografiju" (*Filmska enciklopedija*, 1986: 19). Kako napominje Turković, takva struja alternativne kinematografije omogućila je nastanak novog vala u Francuskoj te nastanak autorske kinematografije i eksperimentalnog filma u Jugoslaviji (ibid.). Ovo smještanje avangardnog filma u krilo amaterskog pokreta zastupa i kustos i povjesničar filma Jan-Christopher Horak, na što je ukazao kustos Stevan Vuković u katalogu izložbe *Vse je to film!* (2010: 51). Horak, međutim, amaterski kontekst američke filmske avangarde pronalazi isključivo u 1920-im i 1930-im godinama (1995: 14), za razliku od konteksta američkog *undergrounda*,[48] čiji su se redatelji nazivali "nezavisnim filmskim stvaraocima" i bili "aktivno uključeni u proizvodnju 'umjetnosti', dok je ranija generacija sebe vidjela kao sineaste, ljubitelje filma,[49] 'amatere' spremne raditi u bilo kojoj areni unaprijeđujući film kao umjetnost" (ibid. 14-15).

Jugoslavenski je pak eksperimentalni film 1960-ih i 1970-ih godina primarno (ili barem velikim dijelom) bio vezan uz kinoklupski i amaterski kontekst, uz rijetke i neprepoznate pokušaje da se izdvoji kao samostalna, profesionalizirana umjetnička praksa sa svojim proizvodnim, recepcijskim i distribucijskim krugom, izvan okvira amaterskog filma. Iznimku čine festival GEFF–a (1963-1970) te generacija umjetnika koja je tvorila Novu umjetničku praksu, no njima je film u najvećoj mjeri bio samo jedan od medija unutar kojih

[48] Horak u ovom pasusu ne koristi riječ *underground*, no ovdje je ističem zbog lakšeg i bržeg shvaćanja na koji se korpus filmova misli.

[49] Filmofiliju kao bitnu stavku u kontekstu amaterizma ističe i Hrvoje Turković (*Filmska enciklopedija*, 1986: 19), navodeći da se ovdje radi o filmskom nekomercijalizmu koji karakterizira "naklonost prema film. djelatnostima i filmu, lišena težnje za materijalnim ili društveno-statusnim probitkom" (ibid.). Ističem činjenicu filmofilije odnosno nekomercijalnog bavljenja filmom zbog toga što je takvo shvaćanje dominiralo u razgovorima i novinskim tekstovima u jugoslavenskom eksperimentalnom filmu, jednako kao i (više ili manje otvoreni) sukobi amatera/eksperimentalista s profesionaliziranim redateljima "velikih" filmova, o čemu će se detaljnije govoriti u ovom poglavlju.

su djelovali te nisu bili vezani uz tradiciju eksperimentalizma nastalu u okviru jugoslavenskog amaterizma. Poneki su onodobni filmski kritičari pritom izjednačavali amaterski i eksperimentalni film (usp. Bošnjaković, 1979/2013), a pojedini su filmski autori – kao što će se kasnije vidjeti – na amaterski film gledali kao na stepenicu koju je nužno prijeći na putu do profesionalne filmske produkcije (primjerice Miroslav Mikuljan, Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović...). "Amaterski" je tako za neke bila proizvodna odrednica, a "eksperimentalni" rodna, no čvrsto shvaćanje i precizne granice amaterskog i eksperimentalnog čini se da nikada nisu postojale, kao što u osnovi ne postoje ni danas. "Na tom području vlada neviđena konfuzija, a najzanimljivije je to da će svaki duži razgovor pokazati da se ne zna što jest amaterski film i koja je njegova specifika diferentia prema profesionalnom filmu" zapisao je Mata Bošnjaković 1979. godine u tekstu "Filmovi mlađih autora – polazište za nova istraživanja (*Gdje jest i kamo ide jugoslovenski amaterski film*)" (2013: 348).

Budući da je ratom razorena Jugoslavija, s dominantno nepismenim i pretežno seoskim stanovništvom,[50] svoju kinematografiju u proizvodno i tržišno organiziranom smislu počela uspostavljati tek 1945. godine, poistovjećivanje karakteristika američke avangarde 1920-ih i 1930-ih godina s jugoslavenskom avangardom 1960-ih (i u manjoj mjeri 1970-ih) moglo bi se tumačiti alokronističkom idejom "zaostalosti".[51] No razmotre li se te pojave u okviru koncepta dugog trajanja (*longue durée*) francuskog povjesničara Fernanda Braudela,[52] odnosno pluraliteta društvenih vremena od kojih se određeno povijesno vrijeme sastoji (usp. Lee, 2012: 3), vidjet ćemo da su "naprednost" jednih i "zaostalost" drugih očite tek i jedino u onome što Paul Lacombe i François Simiand nazivaju "događajnom poviješću", izvorno *l'histoire événementielle* (ibid.).[53] Ono što ostaje je stoga partikularan jugoslavenski kontekst u kojemu se eksperimentalni film razvijao, sa svojim jedinstvenim društvenim uređenjem i modernističkim projektom, dok je filmske forme koje su se u tom periodu artikulirale naravno (ipak?) moguće uspoređivati s filmskim formama nastalima u drugim zemljama i društvenim

[50] Ljubodrag Dimić ističe da je Kraljevina Jugoslavija oko 1914. "po nerazvijenosti školstva, opštoj nepismenosti i kulturnoj zaostalosti, bila među prvima u Evropi" (1988: 16).

[51] Kašnjenjem kao karakteristikom zaostalosti Istočne Europe bavila se Marija Todorova u svom članku "Zamka zaostalosti" (2010: 12-57), u kontekstu proučavanja istočnoeuropskog nacionalizma. Iz ovog njezinog članka, konzultirajući pritom i druge izvore, preuzimam koncept dugog trajanja francuskog povjesničara Fernanda Braudela, koji se čini korisnim za primjenu na povremenu komparativnu analizu zapadnih zapadnoeuropskih i jugoslavenske filmske avangarde.

[52] Ante Peterlić u uvodu svoje *Povijesti filma* (2008: 16-17) također koristi brodelovske razdjelnice dugih i kratkih trajanja, postavljajući tako temelje periodizacije povijesti filma.

[53] U ovako postavljenom teorijskom okviru preostaje riješiti povjesnost i rušilačku energiju upisane u koncept avangarde.

uređenjima. Amaterski, pa samim time i eksperimentalni film, stvaran je u specifičnom okruženju nasljeđa NOB-a i uspona socijalističkog samoupravljanja, što ga je nesumnjivo sadržajno određivalo i oblikovalo načine na koje se o njemu pisalo i govorilo.

Namjera je ovog poglavlja eksperimentalni film smjestiti u okvire šireg konteksta jugoslavenskog socijalizma, uputiti na neka od važnijih filozofskih pitanja koja ova filmska praksa otvara kada se govori o jednopartijskom društvenom uređenju (pitanje slobode, odnos kolektiva i pojedinca), te pokušati ocrtati eksperimentalnofilmsku misao u Jugoslaviji 1960-ih i 1970-ih godina (partikularne škole i teorijski koncepti). Istovremeno, ukazat će se na status eksperimenta u jugoslavenskom filmu (odnosno na njegovu ustrajnu instrumentalizaciju),[54] amaterske izvore autorske poetike Novog jugoslavenskog filma (pa tako i crnog odnosno crnih talasa), uputiti na važnost festivala amaterskog filma za stvaranje kako jedinstvenog kulturnog jugoslavenskog prostora tako i proizvodno–recepcijske sfere amaterskog i eksperimentalnog filma. Ovo će poglavlje ujedno donijeti i pregled kulturnih i društvenih fenomena koji su utjecali na stvaranje heterogenih poetika jugoslavenskog eksperimentalnog filma čime će se pokušati pružiti nijansiraniija slika duhovne i ekonomske klime koja je oblikovala razvoj "slobodnog filma" u socijalističkom kontekstu. S obzirom na složenost ovog političkog, ekonomskog, društvenog i kulturnog konteksta, sve što slijedi nužno je lapidarno i predstavlja tek ishodišnu točku za daljnja istraživanja. Najsloženiji od svega je kontekst Jugoslavije kao povijesno neizmjerno zanimljivog, ali i višestruko proturječnog političkog, kulturnog, društvenog i umjetničkog fenomena, koji istraživača ustrajno uvijek vraća samoj (samome) sebi. Kako doprijeti u njegovu jezgru? Vjerojatno jednako kao i u srce samog svijeta; recept za to dao je Dušan Makavejev kada je napisao: "U srce sveta ući ćemo samo ako mu donesemo jugoslovensku patnju, jugoslovenski osmeh i jugoslovensku smrt, jugoslovenski strah, jugoslovensku ljubav, sami sebe." (nav. prema Ilić, 2008/2013: 281).

[54] Hvala Aleksandri Sekulić i Ivici Đorđeviću koji su mi skrenuli pažnju na ovaj važan aspekt statusa/pozicije eksperimentalnog filma u Jugoslaviji.

3. 1. Idejno-ideološki okvir (umjetnosti) jugoslavenskog društva

> Period 1968–1971 ostaće, možda, zabeležen u istoriji filmske teorije kao period raslojavanja, iščezavanja i potiskivanja osećanja – u kojem se odnos između filma, ideologije i politike do tančina preispituje. [...] Nije bilo ili gotovo da nije bilo časopisa koji jedan ili nekoliko brojeva nije posvetio filmu i politici.
>
> – Dominique Noguez (1989: 185)[55]

> Glavna preokupacija filmskih autora današnjice je: nasilje, politika i seks! Novi film je postao oružje otpora.
>
> – Vladimir Petek (1971: 71)

Kao što je u uvodu već istaknuto, suvremene studije koje se bave jugoslavenskim filmom pristupaju mu iz totalitarne i nacionalističke perspektive (Jovanović, 2011) odnosno kroz perspektivu "humanističke hipoteze" (Kirn, 2012).[56] Totalitarna paradigma Jugoslaviju retrospektivno obilježava kao "tamnicu naroda" (usp. Vreg, 1991: 97; Jovanović, 2009) i represivnu zemlju s korumpiranom političkom elitom, dok etno-nacionalni ključ, pod kojim su (naknadno) ispisivane povijesti kinematografija jugoslavenskih republika, nije specifičan samo za postjugoslavenski kontekst već je karakterističan za "[p]rve godine nakon kraja socijalizma [koje su] vidjele isticanje u prvi plan pojedinačnih nacionalnih konteksta koji su naglašavali jedinstvena kulturna postignuća svake zemlje" (Gurshtein i Simonyi, 2016: 6). Stoga je upravo istraživanje eksperimentalnih (avangardnih, alternativnih...) kinematografija istočne Europe, jednako kao i istraživanje neoavangardnih umjetničkih praksi, uspjelo suprotstaviti jednu drugačiju verziju povijesti onoj, čiju srž čini "dugotrajni klišej da su

[55] Noguez pritom naglašava da je taj politički diskurs u pisanju o filmu zamijenio strukturalizam i semiologiju, odnosno "lakanizam" i "deridijanizam" (1989: 185), što je zanimljiva opaska gledamo li je kroz jugoslavensku filmsku kritiku i teoriju, koja je još u 1970-ima u velikoj mjeri podložna s jedne strane strukturalno-semiološkom tipu pisanja (posebice u tekstovima teoretičara Dušana Stojanovića i Hrvoja Turkovića) te populističkoj i popularnoj filmskoj kritici s druge strane. Usto, ova tekstualno-politička struja u potpunosti se podudara i s politizacijom samog filma kako u jugoslavenskim tako i u globalnim okvirima, što ističe i Vučetić, naglašavajući da je tada "ceo svet bio u previranjima i žestokim konforntacijama [...] kada se rušilo sve postojeće" (2012: 152).

[56] Kirnova "humanistička hipoteza" spoj je dviju suprotnih, ali "demokratskih" perspektiva; jedne, koju autor zove antitotalitarnom (i koja je vrlo slična onome što Jovanović zove totalitarnom paradigmom), i druge koju naziva liberalno-memorijalnom (a koja selektivno promatra jugoslavensko nasljeđe, izdvajajući iz njega one "svijetle" trenutke, i mogla bi se povezati s jugonostalgijom) (Kirn, 2012: 12-13).

komunističke birokracije samo dijelile zastrašivanja i cenzure spram umjetnika koji vole slobodu"[57] (ibid. 7).

Svojim pojednostavljivanjem složenog mehanizma jugoslavenskog socijalizma zastupnici obiju teza neminovno udaraju o zid, ne dosežući dovoljno jasne argumente u prilog niti jednog od ovih dvaju stajališta. Kako ističe Gal Kirn u eseju "New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not really", avangardna (filmska) umjetnost u Jugoslaviji tragala je za autonomijom i u toj potrazi "oscilirala je između 'buržoaskog' (individualne mitologije, slobodna umjetnika) i 'socijalističkog' (organizacija slobodnih radnika u kulturi, socijalistička kritika socijalizma) odgovora na taj eminentno politički problem" (2012: 43). I doista, kako je u razgovoru održanom nakon posljednjeg festivala GEFF-a izjavio Dušan Stojanović, "[j]a nisam spreman da izlazim iz svoje klasne kože; ja hoću da ostanem u klasnom okviru u kojem jesam, u određenim klasnim uslovima, čineći ono što mogu da učinim iznutra da te uslove promenim" (1970: 36).[58] Opisana pozicija ukazuje na proturječja koja karakteriziraju Jugoslaviju i njeno političko-društveno uređenje (usp. Dimitrijević, 2016: 108), dokazujući time ujedno da, kako ističe Dejan Kršić u svom eseju o grafičkom dizajnu i vizualnim komunikacijama između 1950. i 1975. godine, "ni u političkom, kulturnom, niti u smislu zbivanja na specifičnom području dizajna, to se razdoblje ne bi smjelo promatrati kao razdoblje monolitnog jednoumlja, već ambivalencija, antagonizama, proturječnih težnji, zastoja, pokušaja i zaokreta, što je sve inherentno i konstitutivno za sam modernitet" (2012: 225).[59]

[57] Kršić (2012: 225) upozorava da manjak jasne historizacije dizajna uzrokuje perpetuaciju istih tvrdnji, na liniji "ideološki suprotstavljen[ih] klišej[a] o odnosu socijalizma i moderne umjetnosti, socijalizma i dizajna", a koje socrealizam postuliraju kao dominantu modernizmu koji je tek trebalo izboriti s jedne, odnosno modernizam kao "fasadu" totalitarnog sustava u očima slobodnog Zapada s druge strane.

[58] "Razlog dezagregacije i usporavanja jugoslavenske privrede bila je kristalizacija klasnih interesa u kojoj su se oligarhijski interesi pretvorili u glavnu kočnicu društvenog razvoja" smatra Darko Suvin, aludirajući na klasnu svijest ekonomski privilegirane klase, koja je sasvim očito u prvom redu gledala vlastite umjesto općih društvenih interesa (u Dimitrijević, 2017: 64).

[59] Zanimljiva je u tom kontekstu izjava Želimira Žilnika u filmu *Druga linija* (Nenad Milošević, 2016): "Posle svih tih, da kažemo, teških izvlačenja iz Drugog svetskog rata, zemlja koja je porušena i u kojoj je mnogo ljudi stradalo, dolazi jedna nova generacija, i sad ona živi u zemlji koja je toliko otvorena i uspešna s jedne strane, a s druge strane gde su tako očigledne proturečnosti. Jedna od proturečnosti je da taj vladajući sloj, ta vladajuća politička klasa, ona se stalno busa u prsa kako je imala šanse kad je imala 20 godina da se suprotstavi fašizmu i da stvori novi sistem i novu državu, nikako ne pušta vlast iz svojih ruku. Sad već čiče od 60-70 godina, dakle taj veliki problem svih socijalističkih država, ta gerontokratija, razumijete, da su mislim centralni komiteti sve bili od staraca koji stalno pričaju o nekoj svojoj mladosti. To je razume se nerviralo mladu generaciju koja sad završava fakultete tako da je ona tražila neko svoje mesto u društvu i onda se tu postavilo i ono pitanje koje je jedno od bitnih pitanja u socijalizmu u tom jednopartijskom sistemu, ta privilegovana klasa, ta crvena buržoazija".

Promatrati fenomen eksperimentalnog filma kao one kulturne prakse koja svojim postojanjem prkosi dominantnoj društvenoj matrici, buneći se protiv komercijalizacije i banalizacije (filmske) umjetnosti, u okviru jednopartijskog sustava, pred čitatelja/gledatelja postavlja široki raspon pitanja. Do koje je mjere forma politična, je li forma u Jugoslaviji mogla (i trebala) biti politična, i do koje je mjere – ako uopće – bila subverzivna?[60] Koje su bile one problematične i kritične društvene točke protiv kojih su se pojedini redatelji eksperimentalnog filma (svjesno ili nesvjesno) borili, kakve je oblike ta filmska borba u sebi nosila, te da li se uvijek nužno radilo o borbi?[61]

Kako bi pozicija eksperimentalnog filma u kontekstu razvoja jugoslavenskog društva i njenoga samoupravnog socijalističkog društvenog uređenja bila jasnija,[62] korisno je sagledati je u većim vremenskim odsječcima jugoslavenskog federativnog projekta bratstva i jedinstva. U nastavku slijedi usporedni prikaz periodizacija kako su ih ponudili Daniel Goulding (2004), Radina Vučetić (2012), Maša Kolanović (2011) i Ivo Škrabalo (1998), autori koji su se eksplicitno bavili jugoslavenskom (popularnom) kulturom i filmom, kako bi se dobio interpretativni paus-papir kroz koji je moguće razmatrati filmove u središtu ovog rada. [63]

1945. – 1948. : Ideološki neprijatelji (Vučetić)

---

[60] U kontekstu ovog konkretnog pitanja Ljiljana Kolešnik u knjizi *Između istoka i zapada* (2006) ističe dio teksta objavljen u časopisu *Forma 1*, poslijeratnom mjesečniku koji je okupljao predstavnike geometrijske apstrakcije: "Proglašavamo se formalistima i marksistima, uvjereni da pojmovi formalizam i marksizam nisu nepomirljivi, posebno danas kada progresivni elementi u našem društvu moraju zadržati svoju revolucionarnu i avangardnu poziciju" (Kolešnik, 2006: 83).

[61] Ideološkom pozicijom umjetnosti i kulture u Jugoslaviji – iz postjugoslavenske vizure – neminovno su se bavili gotovo svi autori i autorice koji su obrađivali jugoslavensku kulturu iz razdoblja modernizma; u kontekstu slikarstva Ljiljana Kolešnik (2006), u kontekstu filma Pavle Levi (2009) i Daniel Goulding (2004), u kontekstu popularne kulture Maša Kolanović (2011) i Radina Vučetić (2012). O ideologiji su pisali pojedini autori u okviru monografskih izložbi posvećenih kulturi i umjetnosti jugoslavenskog modernizma (*Socijalizam i modernost*, ur. Ljiljana Kolešnik, 2012; *Refleksije vremena*, ur. Jasmina Bavoljak, 2012), a autorski tekstovi koji su tematizirali eksperimentalne filmove te filmove "Crnog talasa" nužno su se osvrtali na subverzivnost i političku provokativnost ovih pristupa filmskom stvaralaštvu: Gal Kirn ("Aesthetics of Politics in the Early Works of Karpo Godina", 2013), Sezgin Boynik (u disertaciji *Towards a Theory of Political Art Cultural Politics of 'Black Wave' Film in Yugoslavia, 1963-1972*, 2014; te člancima "Marxist-Leninist Roots of Zenitism: On Historical Avant-garde Corrections Introduced by Karpo Godina's Film SPLAV MEDUZE", 2013; "On Makavejev, On Ideology – The Concrete and the Abstract in the Readings of Dušan Makavejev's Films", 2012).

[62] Ljubodrag Dimić u svojoj analizi Agitpropa (1988) ističe da je "kulturna politika jedan od bitnijih elemenata preko kojih se ostvaruje i učvršćuje izgradnja novog društvenog sistema" (ibid. 13). Budući da je državno-političko uređenje u kojemu su nastali eksperimentalni filmovi Jugoslavije, jednako kao i jugoslavenski Novi film, u velikoj mjeri utjecalo na sadržaje i teme kojima su se ti filmovi bavili, nužno je dati kraći pregled idejno-ideološkog okvira filmske industrije 1960-ih i 1970-ih godina (i polja onodobne suvremene umjetnosti), te filozofske pozadine na čijim je temeljima taj okvir nastao.

[63] Ovoj periodizaciji moguće je pridodati onu Johna R. Lampea (autora na kojega upućuje De Cuir u svojoj studiji o Crnom talasu), a koji povijest druge Jugoslavije dijeli na tri velika perioda: osnivanje Jugoslavije 1946. – 1953., uspon zemlje u razdoblju 1954. – 1967. i njezin polagani pad u godinama 1968. i 1988. (2000: viii).

1945. – 1948. : Socrealistički kulturni projekt (Kolanović)
1945. – 1950. : Utemeljenje i evolucija nacionalne kinematografije (Goulding)
1944. – 1956. : Državna kinematografija (Škrabalo)

1947. – 1948. : Vrijeme nasilne ideologizacije cjelokupnog života (Dimić)
1948. – 1952. : Prijelazno razdoblje

1948. – 1955. : Veliki raskid i potraga za identitetom (Vučetić)
1948. – 1950-e : Napuštanje tog projekta (Kolanović)
1956. – 1962. : Producentska kinematografija (Škrabalo)

1950-e i 1960-e : Godine rađanja jugo-bastardnosti (Kolanović)
1955. – 1961. : Kriza identiteta (Vučetić)
1951. – 1960 : Decentralizacija i razbijanje kalupa (Goulding)

1960. – 1980. : Sve snažniji prodor zapadnjačke popularne kulture (Kolanović)
1961. – 1963. : Zahlađenje odnosa (Vučetić)
1961. – 1972. : Novi film i uspon republika (Goulding)
1960-e – ... : Autorska kinematografija (Škrabalo)

1972. – suočavanje s revolucionarnom prošlošću (Goulding)
1970-e – SIZ-ovska kinematografija (i kolektivna auto-cenzura) (Škrabalo)

Kao što su već mnogi autori do sada istakli, Jugoslavija je vrlo rano raskinula sa doktrinom socrealizma (usp. npr. Kolešnik, 2006: 68-69; De Cuir, 2012: 405; Lebhaft, 2012: 1; Denegri, 2003: 56; Levi, 2007: 27; Šakić, 2016: 60), prije svega zahvaljujući Titovom razlazu sa Staljinom 1948. godine i izlasku zemlje iz Informbiroa, a potom i naporima samih aktera onodobne umjetničke scene koji su je zajedničkim naporima stvarali (ibid.). Kako primjećuje Škrabalo, socijalistički realizam koji je "polako odumirao kao obvezatna estetika [...] nije bio zamijenjen nekim drugim vladajućim pravcem" (1998: 197), već je odgovornost za sadržaj i formu filma uglavnom počivala na samom stvaraocu (ibid.). Ta će odgovornost i stvaralačka sloboda imati ključnu ulogu u formiranju kako poetike eksperimentalnog filma, tako i autorske kinematografije, a u sklopu nje i onog njenog odvjetka koji se danas naziva Crnim talasom i izravno se u kontekstu filma povezuje s represijom spram stvaralačke

slobode u Jugoslaviji. Naime, iako je kinematografija u Jugoslaviji od svog osnutka krajem 1944. godine pa do svog kraja početkom 1990-ih prošla nekoliko razvojnih faza, kao uostalom i jugoslavensko društvo u cjelini, njezini se temelji i idejne, ideološke te u velikoj mjeri i vizualne koordinate prije svega nalaze u Revoluciji i Narodnooslobodilačkom ratu (usp. *Filmska kultura*, br. 100/1975: 1) – te samoupravnom socijalizmu[64] i težnji k besklasnom društvu kao temeljnim ideološkim smjernicama SFRJ uređenja. "Bune, otpori, socijalna i revolucionarna gibanja, Gubec, Ilindenci, Svetozar Marković, Tucović, Supilo, Krleža, organizirani radnički i komunistički pokret, narodnooslobodilačka borba, Tito i epoha koju on značenjem i revolucionarnim zračenjem svoje ličnosti tako snažno obilježava" (Ostojić, 1977: 5) bili su oni aspekti jugoslavenske stvarnosti odnosno njene (mitologije i) ideološke svetosti čija su dekonstrukcija i kritika bile podložne institucionalnoj, državnoj reakciji. Kako je zapisao Stevo Ostojić na početku monografije *Rat, revolucija, ekran*, "[u] našoj još nenapisanoj povijesti filma, ratno-revolucionarna tematika jedina je prava konstanta, nadublji i neprekinuti motiv naše kinematografije." (1977: 5).

Godine koje su u središtu ove disertacije često se nazivaju zlatnim razdobljem jugoslavenskog filma (npr. Levi, 2007: 29; Vučetić, 2012: 145; Gilić, 2009: 7).[65] Međutim, 1960-e i 1970-e karakteriziraju bitno drugačija umjetnička, politička i ekonomska klima te očigledna smjena generacija, samim time i stvaralačkih postupaka, na polju kako eksperimentalnog tako i dugometražnog igranog filma. U 1960-ima prevladavalo je slobodnije ozračje (Škrabalo, 1998: 370), to je bilo razdoblje "tvoračke samosvijesti" i stvaranja osobne ikonografije (Turković, 2016), dok je početkom 1970-ih došlo do "loma koji se osjetio i u kinematografiji" (Gilić, 2011: 102) te je nastupio svojevrstan "kulturni muk" (Škrabalo, 1998) i politička razračunavanja s redateljima (Turković, 2016). Dok su šezdesete bile godine u kojima je "skoro sve bilo moguće" (Vučetić, 2012: 161), "sedamdesete godine su, međutim, bile nešto sasvim drugo" (ibid. 159). Prijelaz iz 60. u 70. godine 20. stoljeća Pavle Levi locira kao upravo onaj period političkih previranja na čijim je temeljima "stasala" kriza jugoslavenskog socijalizma, naglašavajući da su se u tom razdoblju "inicijalno ispoljile tenzije između, s jedne strane, reformističkih inicijativa socijalističkih rukovodstava u

[64] Jugoslavija je bila zemlja "samoupravnog socijalizma" te, kako ističe Stevan Vuković, svakom je Jugoslavenu ustavno bilo zagarantirano pravo na stanovanje i socijalno osiguranje (2010: 44), dok su osnovni principi jugoslavenskog uređenja bili "samo-organizacija društva" i "samo-određenje pojedinaca" (2010: 46).

[65] Vučetić i Gilić oboje primarno ističu 1960-e (dok Gilić zlatno razdoblje naziva još i 1950-ima), no u svjetlu ovog rada čini mi se prikladnim u zlatno razdoblje uključiti i 1970-e budući da su na polju eksperimentalnog filma i te godine u znatnoj mjeri bile plodne i produktivne (primjerice autori poput Mladena Stilinovića, Karpa Godine, Tatjane Ivančić, Nikole Đurića, Bojana Jovanovića...).

pojedinim jugoslovenskim republikama i, s druge strane, rigidne reakcije na ove inicijative od strane savezne vlasti" (2009: 25-26). Vučetić pritom spominje i privrednu reformu iz 1965. godine, kroz koju je u Jugoslaviju ušao tržišni socijalizam, i naglašava da se tako nešto "u komunističkom svetu nije desilo do 1989. godine" (2012: 354).

Uzmemo li Narodnooslobodilačku borbu, odnosno Revoluciju, kao temeljnu ideološku pozadinu društvenog života,[66] i temu od ključnog značaja za državno dotiranu jugoslavensku kinematografiju, iznenadit će sloboda shvaćanja potencijalnog prikaza te iste revolucije. Monografija *Rat, revolucija, ekran* tako donosi ulomak s banjalučkog simpozija "Film, društvo, revolucija" iz 1974. godine, na kojemu Predrag Golubović ističe da "[š]irina revolucionarne misli upravo i omogućava najširi pristup temama kojima se obraća naš film iz rata" (1974/1977: 50) ističući kako je revolucionaran upravo suvremeni film u kojemu se njeguju formalne različitosti (ibid.). Ovaj ulomak omeđen je širokim rasponom filmskih fotograma, od onih iz dokumentarnih i ratnih filmova (poput suđenja Kardinalu Stepincu, oslobođenja Zagreba i partizanskih jedinica u borbi) do animiranih i igranih filmova Mimice, Vukotića, Dragića i Dovnikovića. Time se ujedno podcrtava teza Tomislava Šakića prema kojoj je "javna praksa u socijalističkoj Jugoslaviji poistovjetila [...] dobrim dijelom 'novu' i 'revolucionarnu' društvenu praksu i državno uređenje sa zahtjevima za 'novom umjetnošću'" čime "se djelomice vratila na izvorne zasade avangarde 1920-ih godina" (2016: 60) te, kroz filmsku kritiku poglavito, novi jugoslavenski film vrednovala kao "vredniji tip filmske umjetnosti" (ibid. 59) i prometnula ga u reprezentativan filmski proizvod za "zapadno" tržište. Tu činjenicu da su jugoslavenski filmovi, koji su mahom u domaćoj javnosti tretirani kao nepoćudni i problematični te etiketirani kao crni talas, istovremeno službeno slani na inozemne filmske smotre i festivale na kojima su dobivali važne svjetske nagrade, Radina Vučetić tumači kao strateško jugoslavensko balansiranje između istoka i zapada kroz koje se "iz ideološke štete na unutrašnjem planu" nastojala okoristiti na vanjskopolitičkom planu (2012: 154).[67]

Iako neki ključni trenuci iz jugoslavenske kulturne povijesti ostaju zajednički cjelokupnom kulturno-umjetničkom prostoru, kao što je npr. referat Petra Šegedina iz 1949.

[66] Usp. Levi, 2007: 30.

[67] Više o tome vidjeti u Vučetić (2013: 144-162). Sličnu bismo tezu na prvi pogled vjerojatno mogli izvesti i za američku vanjsku politiku, uzevši u obzir činjenicu da je američki *underground* tijekom 1960-ih i 1970-ih u podjednakoj mjeri bio cenzuriran na domaćem terenu i istovremeno putovao na višemjesečne evropske turneje financirane od strane američke vlade. Ta deideologizirana lijeva ideologija (mogli bismo dodati – ideologija slobode) koju je SAD širio kroz apstraktni ekspresionizam, usko vezan uz pojavu "novog liberalizma", opisana je u knjizi Sergea Guilbauta *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (1985).

godine (usp. Škrabalo, 1998: 182) ili govor Miroslava Krleže iz 1952., u kojemu pisac odbacuje socrealizam (usp. npr. De Cuir, 2012: 405),[68] procesi kako oslobađanja od socrealizma tako i "ideološke kontrole" nad filmom pritom se moraju promatrati izdvojeno od ostalih oblasti umjetničkog stvaralaštva. Naime, kako ističe Hrvoje Turković, polja književnosti, glazbe i likovne umjetnosti imala su u Jugoslaviji bitno dugotrajniju tradiciju nego umjetnost filma, što ih je činilo podložnijima borbi s nametanjem ideoloških usmjerenja to jest ideološkom kontrolom, za razliku od filma. "Nemajući kontinuirane tradicije, niti ikakvog filmskog ikonografskog iskustva [...] svaki je ikonografski zadatak bio dobrodošlim usmjerivačem, a osobito je bio poticajan kad se radilo o budućnosno orijentiranim, društveno poletnim ikonografskim zadacima socijalističke ideološke projekcije" zapisao je Turković (1985: 44-45). Škrabalo pritom ističe kako socrealizam nikada nije bio službeno uveden ni povučen (1998: 168), pa je stoga teško i odrediti trajanje te poetike u jugoslavenskoj kinematografiji, dok Nikica Gilić (slijedeći Škrabala) naznačuje da taj "treći put" u umjetnosti jest bio zagovaran od strane pojedinih ideologa (poput Šegedina, Krleže i Vicka Raspora) no nije bilo potpuno jasno kako bi on točno trebao izgledati (Gilić, 2011: 50).

Idejnom i ideološkom kontekstu u kojemu je nastajao eksperimentalni film u Jugoslaviji možda je najplodnije prići iz vizure samih tekstova o filmu i filmske teorije koja je na tom prostoru bila objavljivana – sa SR Slovenijom, SR Srbijom i SR Hrvatskom kao ključnim centrima aktivnog promišljanja medija filma. U tom je smislu od velike koristi *Sistematizacija teorije filma u svetu i kod nas* Dušana Stojanovića iz 1974. godine, jer prilično dobro pokazuje što je do tog trenutka objavljivano i prevođeno na polju jugoslavenske teorije filma, posebice u odnosu na teoriju koja se razvijala u Njemačkoj, Francuskoj i na anglofonom govornom području – te u mnogo manjoj mjeri u Sovjetskom Savezu – odnosno što je autor ove studije smatrao važnim uvrstiti u napravljeni pregled. Za ovaj je rad posebno važno istaknuti prijevod teksta *Film i radikalna težnja* (*Film and the Radical Aspiration*, 1966.) američke teoretičarke Annette Michelson, jedne od najvažnijih ideologinja američkog *undergrounda*, koji je objavljen 1969. godine u *Filmskim sveskama*, svega tri godine nakon pojavljivanja. Iste godine u *Sveskama* su izašli tekstovi Jonasa Mekasa, Jacka Smitha, Roberta

[68] Krležina je (nad)ideološka pozicija i sama podložna interpretacijama, i kako pokazuje Predrag Brebranović, Krleža kao lijevo orijentirani pisac nikada se nije nedvosmisleno svrstao na stranu avangarde (u koju nominalno spada eksperimentalni film), dapače, često je bilo i potpuno suprotno. Krležini su stavovi zavisni od čitanja njegovih tekstova u okviru konteksta vremena s jedne, i njegova cjelokupnog korpusa s druge strane, stoga se čini kako je uzimati Krležu kao referentnu točku za obranu avangarde i modernizma u Jugoslaviji sklizak teorijski teren. Više vidjeti u Predrag Brebanović, *Avangarda krležiana* (2016).

Breera, Andyja Warhola, Jane Brakhage, Stana VanDerBeeka, Freda Campera, Piera Paola Pasolinija, Jean-Pierrea Oudarta ...

Budući da se taj tip prevođenja i objavljivanja odvijao unutar državno dotiranih struktura/mehanizama – samim time i državno odobrenih praksi (aktivnosti pod pokroviteljstvom države) – ta razmišljanja o filmu ujedno svjedoče i o razini stvaralačke i misaone slobode koja je bila dostupna kako redateljima tako i kritičarima/teoretičarima. Iako se Stojanovićev pregled završava s 1974. godinom (a započinje s 1947.) obuhvaćeni tekstovi zaista predstavljaju širok raspon razmišljanja o filmu, njegovim rodovima, žanrovima, ontologiji, ideologiji, poetici i estetici, te je moguće je zaključiti da je (stvaralačka) sloboda misli bila na zavidnoj razini, iako je možda u praksi – barem što se kritike tiče – imala svojevrsna ograničenja (usp. Jovičić u Tirnanić, 2006: 103).[69]

3. 1. 1. Pitanje filmske stvarnosti i individualne mitologije

Čini se da je u osnovi prijepora oko onoga što danas percipiramo kao jugoslavensku subverzivnu ili u najmanju ruku opozicijsku filmsku praksu, bilo jedno od najstarijih umjetničkih pitanja – pitanje mimeze, odnosno reprezentacije stvarnosti u umjetničkom djelu. Mimeza (mimesis) je višestruko složen pojam koji se nalazi u središtu estetskih debata od grčke filozofije sve do danas, pa je Zdeslav Dukat u svome komentaru Aristotelova *Pjesničkog umijeća* niti ne želi podrobnije pojašnjavati, napominjući tek da *mimesis* odgovara pojmu "prikazivanja" (Dukat u Aristotel, 1983: 62). Katarina Rukavina naglašava da je *mimesis* "osnovno svojstvo umjetnosti" (2011: 92), dok Stephen Halliwell, pozivajući se na Goethea, ističe kako postoje dva radikalno suprotstavljena koncepta mimeze (kojima je pitanje "stvarnosti", dakako, zajedničko). Prvi se koncept kreće unutar okvira reprezentacije posvećene svijetu spoznatljivom kao takvom i izvan same umjetnosti te koji (svijet) može služiti kao mjerna jedinica toga umjetničkog sustava, dok je prema drugom konceptu mimeza u svojstvu stvaranja "nezavisnog umjetničkog heterokozma (engl. *heterocosm*)" koji može (no vjerojatno i ne mora) sadržavati istinosne kategorije koje se odnose na "stvarni" svijet (2009: 5).

U svojoj knjizi o Crnom talasu, svojevrsnom autorovom osobnom osvrtu na dešavanja oko ovog odvjetka Novog jugoslavenskog filma, temeljenom na njegovoj privatnoj

[69] Goulding pak navodi govor predsjednika Ideološke komisije CK KPS, Veljka Vlahovića, iz 1963. godine u kojemu se Vlahović s negodovanjem osvrnuo na činjenicu da se otuđenje u jugoslavenskom filmu reprezentira slično zapadnom filmskom krugu (2004: 74).

hemeroteci, Bogdan Tirnanić donosi segmente niza polemičkih tekstova koji su se bavili tom "problematičnom" filmskom strujom, a u čijem je središtu bilo upravo pitanje stvarnosti.[70] Stvarnost kao predmet filmske umjetnosti u ovom prvom halivelovskom smislu početkom 1960-ih našla se dakle u samom središtu rasprava o tome što bi jugoslavenska (filmska) umjetnost trebala prikazivati i na kakav bi to tematski, estetski i formalni način trebala raditi.[71] Budući da su osnovni ideološki principi jugoslavenskog društva počivali na "revolucionarnoj ideologiji proleterijata" (Tirnanić, 2006: 36), "borbi za socijalistički razvoj" (Krmpotić u Tirnanić, 2006: 98), marksističko-lenjinističkim temeljima (Tirnanić, 2006: 36), socijalističkoj društvenoj stvarnosti (Veselinov prema Tirnanić, 2006: 37) i ideologiji komunizma (Tirnanić, 2006: 129) svaki je otklon od ovako ocrtane slike stvarnosti i njezinih temeljnih principa dovođen u pitanje, te je smatran izvrtanjem društvene stvarnosti i društvenog razvitka socijalističke Jugoslavije (ibid. 39) pri čemu je ključni ideološki protivnik bio kapitalistički Zapad i njegova "dekadentn[a] intelektualističk[a] shvatanj[a] (Ćulizarević prema Tirnanić, 2006: 41).

Pravo na određivanje stvarnosti stvarnoga u umjetničkom djelu imali su, kako se čini, prije svega partijski činovnici (na kojim god pozicijama se nalazili), a njihov bi se stav vjerojatno mogao sažeti u tezi Nede Krmpotić za koju je umjetnička istina zapravo bila "sublimacija ljudske i društvene istine od koje polazi" (prema Tirnanić, 2006: 99). Ni amateri nisu bili lišeni ovog imperativa reprezentacije "stvarne stvarnosti", pa u tom smislu Marko Babac spominje opaske žirija sa Šestog saveznog festivala amaterskog filma (1960., Beograd), koji su redateljima prijavljenih filmova prigovorili što nisu pokazali "ni malo 'sluha

[70] Tirnanić ističe stav Aleksandra Petrovića koji je odstupao od problema reprezentacije stvarnosti u filmu, smatrajući da je "težište ideološke borbe" bilo na formalnoj modernosti novovalnog filma (Tirnanić, 2006: 96). Ovo bi svakako vrijedilo pomnije istražiti, budući da je eksperimentalni film u Jugoslaviji u velikoj mjeri istraživao samo polje forme.

[71] Tirnanić ističe govor 1963. godine na VII kongresu SO Jugoslavije, u kojemu se Tito pita: "Zar naša stvarnost ne pruža dovoljno bogat materijal za stvaralački umjetnički rad? (...) Bježi se u apstrakciju umjesto da se oblikuje naša stvarnost" (prema Tirnanić 2006: 35). Godinu 1963. ističe i Radina Vučetić kao simptomatičnu za početak "brojnih intervencija" na polju kulture (usp. 2012: 149), no moramo pritom istaknuti da je 1963. ujedno i godina pokretanja jednog od prvih festivala eksperimentalnog filma na Zapadu, GEFF-a, koji se bijenalno održavao u Zagrebu od 1963. do 1970. godine. Prethodno spomenute intervencije Vučetić pripisuje zahlađenju odnosa između SAD-a i SFRJ te okretanju SSSR-u i svojevrsnom Titovom imitiranju stavova Nikite Hruščova po pitanju jazza i apstraktne umjetnosti (ibid. 149), dok Lampe period između 1963. i 1966. ističe kao izuzetno značajno razdoblje u kojemu su se u Jugoslaviji odvijale intenzivne političke debate vezane uz ekonomske reforme s tendencijama ka pristajanju uz zapadnjački oblik tržišnog kapitalizma (2000: 284), dok je istovremeno donesen i novi "Kardeljev" ustav koji je favorizirao regionalne političke i etničke interese (ibid. 285). Uzevši u obzir totalitet aktera uključenih u stvaranje društveno-kulturne klime jedne zemlje koja u osnovi nije bila totalitarna i represivna u onom radikalnom staljinističkom smislu, pluralitet heterogenih i proturječnih događanja (istodobnost Pansinijeva filma *K3 (Čisto nebo bez oblaka)* napravljeno 1963. godine – vidjeti zaključak – i Titove osude apstrakcije i zapadne dekadencije) dosljedno prati eksperimentalnu dijalektiku jugoslavenskog utopijskog samoupravljačkog projekta.

za 'društvenu stvarnost oko sebe'" te su nastojali "amaterski film usmeri[ti] 'što dubljem i realnijem tretiranju naše životne stvarnosti" (2001: 232).

Pišući o novom valu kao opozicijskom filmu, Tomislav Šakić ističe da je on u osnovi bio "*nova* slika izvanfilmske stvarnosti, to jest novi realizam – jedino se ideja onoga što je 'stvarno' za novi naraštaj promijenila, to jest promijenila se percepcija stvarnosti" (2016: 139). Ta se promjena događala kako na globalnom planu tako i na lokalnom, jugoslavenskom terenu, pri čemu je uz opći atribut ovoga poslijeratnog perioda, za koji A. L. Rees ističe da je okarakterizirano kao "doba tjeskobe" (2016: 95)[72] svaka od zemalja posjedovala i vlastitu "stvarnost" čija se slika odjednom počela mijenjati te vlastite, lokalne stilske i poetičke tradicije / modele kojima je tu stvarnost prikazivala.

Film Crnog talasa bio je, kako ističe Greg De Cuir, "crn" upravo zbog svoje spremnosti ("hrabrosti") da Narodnooslobodilačku borbu – dakle onaj ranije spomenuti mitotvorni odnosno temeljni ideološki element jugoslavenskog novog društva – prozove zbog moralno upitnih krvavih temelja na kojima je izrastala (2012: 418).[73] No to ujedno ne znači da je u Jugoslaviji u periodu 1960-ih, a pogotovo 1970-ih postojala otvorena i represivna cenzura, iako je to pitanje podložno raspravi i sjećanjima pojednih autora.[74] Kako ističe Želimir Žilnik, na republičkom je nivou postojala Komisija za pregled filmova, koja je nakon 1971. preuzela i "pokrajinski" karakter te navodi da "mehanizam nastajanja jednog dela filmova nije bio kompletno kontrolisan, jer da je bio, onda bi bilo potuno apsurdno da postoji i 'Komisija za pregled filmova', odnosno cenzura koja je izdavala sertifikat sa kojim je film bio odabran za javno prikazivanje" (2005: 46). Slobodan Šijan primjerice ističe da u vrijeme kada je on stvarao "cenzura više nije postojala kao institucija, ali su postojale one mini-cenzure u obliku takozvanih umetničkih veća,[75] u svakom filmskom poduzeću" (2010: 76), a u prilog ovoj tezi Škrabalo navodi da je u Zakonu o filmu iz 1956. godine (članak 6.) pisalo – "Zajamčuje se sloboda umjetničkog stvaranja u filmu" – te napominje da je tu slobodu ipak

[72] "Poslijeratno razdoblje, obilježeno nasilnom dekolonizacijom, atomskim prijetnjama i Korejskim ratom, dobilo je ime 'doba tjeskobe'" (Rees, 2016: 95).
[73] "'Prirodni realizam' filma nastoji da nametne svoje viđenje sveta kao jedino moguće i preobrazi ideologiju u 'činjenice'" (Noguez, 1989: 187).
[74] U svojoj knjizi *Između istoka i zapada* Ljiljana Kolešnik ističe da se ideološka kontrola u Jugoslaviji na polju umjetnosti prije svega izražavala kroz novinsku kritiku (2006), dok Radina Vučetić napominje kako je jedini službeno sudski zabranjen igrani film u Jugoslaviji bio *Grad* (1963). Prethodnu tezu Ljiljane Kolešnik potvrđuje i Marko Babac koji navodi da se oblik represije koji je vršio jugoslavenski nadzorni sustav očitovao u "ispolitizovanim novinskim kritikama, nametnutim ideološkim diskusijama na savetovanjima kino-amatera u toku festivala, ili maltretiranjem i zastrašivanjem zabranama javnog prikazivanja naših filmova od strane državne cenzorne komisije" (2001: 342).
[75] Sustav evaluacije scenarija i dodijeljivanja sredstava za snimanje filma na način na koji ga pojašnjava Slobodan Šijan (2010: 76-77) uvelike je nalik sustavu dodjele sredstava u Hrvatskom audiovizualnom centru (HAVC), utemeljenom 2008. godine, unutar kojega djeluju umjetnička vijeća.

verificirala (vjerojatno) komisija koja je dodjeljivala sredstva temeljem pristiglih scenarija (usp. 1998: 226-227).

Ipak, prema navodima pojedinih autora krajem 1950-ih i 1960-ih amaterski su filmovi morali prolaziti cenzorne komisije – pa tako Martinac naglašava da je "[o]nda cenzura bila obvezna i za profesionalne i za amaterske filmove" (Munitić, 2011: 56).[76] No Marko Babac ističe da "[m]ešanje klupske komisije za odobravanje scenarija u tematiku i idejne probleme sadržaja nije bilo direktno" te da sekretar Fotokino Saveza Srbije niti u jednom trenutku autorima nije uskraćivao stvaralačku slobodu (2001: 112). Ipak, na drugom mjestu napominje da je njegov film *Kain i Avelj* (1959.) zabranjen od strane Državne Komisije za pregled filmova, te da je službeni cenzorni karton za prikazivanje film dobio tek četiri godine kasnije, 1964. godine, a film se sada zvao *Braća* (2001: 214). Povrh toga, prvu generaciju Kinokluba Beograd (u koju spadaju među ostalima Kokan Rakonjac, Dušan Makavejev i Divna Jovanović) Babac spominje kao generaciju "mladih koji su u to vreme masovno odlazili preko granice zemlje samo u bekstvu bez povratka" (2001: 342), smatrajući pritom da je period njihovog stvaralaštva obilježen filmovima pobune "protiv novokomponovanih društvenih i moralnih vrednosti totalitarnog režima" koji je bio izrazito represivan (ibid). Aida Vidan upućuje na činjenicu i da film Dušana Makavejeva *Spomenicima ne treba verovati* (1958.) također bio zabranjen do 1964. godine (2016: 11), što se može upotpuniti Babčevim sjećanjem da je u pitanju bila zabrana Republičke cenzorne komisije te da je ta 1964. bila godina u kojoj je Vicko Raspor kao član Savezne komisije "izdao kolektivno odobrenje" za taj "i za druge zabranjene [amaterske] filmove" (2001: 184).

Ovi slučajevi ujedno u pitanje dovode teze o kinoklubovima kao marginalnim prostorima koji su omogućavali "veću slobodu akcije" (Janevski, 2012a: 5), odnosno kinoklubovima kao "amaterskim rezervatima" u okvirima kojih su bili "prepušteni sami sebi" unatoč tome što su bili pod "političkom" paskom centra (Janevski, 2012b: 48), budući da je iz navedenoga vidljivo kako su i sami amateri bili podložni ideološkoj kontroli. Dakako, moguće je i da se radi o pitanju različitih pristupa u republičkim okvirima, budući da je spomenuti Martinčev film *Preludij* nastao u Beogradu, što svakako podcrtava tezu Želimira Žilnika o postojanju "regional–socijalizma – da je u nekim sredinama čovek bio osporen, a da je u drugim mogao da radi" (Žilnik, 2005: 25). No Marko Babac ujedno ističe da je već 1960. godine amaterizam prepoznat kao jedna od važnih društvenih djelatnosti s određenim

[76] Eksperimentalni film, dakako, nije nastajao samo u amaterskim krugovima, stoga je podjednako važno obratiti pažnju kako na profesionalni tako i na amaterski kontekst.

"zadaćama" u socijalističkom društvu stoga nije neobično da su vladajuće strukture na njega obraćale pozornost.

Čini se da je pitanje stvaralačke slobode često izuzetno jednostrano promatrano; kako je napomenuto na početku ovog poglavlja, zemlje Istočnog bloka uvriježeno je doživljavati kroz prizmu cenzura i zabrana, dok povijesni primjeri itekako svjedoče o represiji u zemljama navodne demokracije i slobodnog tržišta (usp. Buden i Žilnik, 2013: 69-70). Američka povjesničarka umjetnosti i teoretičarka eksperimentalnog filma Patricia Mellencamp navodi da je u razdoblju Vijetnamskog rata američka avangarda vodila cenzorske bitke, te da je bilo "konfrontacija i uhićenja" (1990: 5). Film *Veza* (*The Connection*, 1961.) američke redateljice eksperimentalnih filmova Shirley Clarke, nakon što je prikazan na festivalu u Cannesu 1961. godine, nije dobio odobrenje za prikazivanje u New Yorku budući da je Ministarstvo obrazovanja (Deparment of education) smatralo kako se u filmu previše puta koristi riječ "shit". Prilikom projekcije filma Jeana Geneta *Ljubavna pjesma* (*Un Chant d'Amour*, 1950.) 1964. godine u New Yorku uhapšeni su Jonas Mekas, Ken Jacobs i Florence Karpf koji su organizirali projekciju (Smulewicz-Zucker, 2016: xxi). Na trećem festivalu eksperimentalnog filma u belgijskom Knokke-Le Zoutu, 1964. godine, Mekas, P. Adams Sitney i Barbara Rubin pokušali su prikazati *Stvorenja u plamenu* (*Flaming Creatures,* 1963.) Jacka Smitha, a projekcija je završila osobnom intervencijom belgijskog ministra pravosuđa kojemu je Rubin uputila jedno sočno "jebi se", pri čemu se Belgija ispostavila kao zemlja cenzure (Mekas, 2016: 118-119). Na meti cenzure bili su filmovi poput Brakhageova *Prozora, vode, pomicanja bebe* (*Window, water, baby moving*, 1959.), a 1964. Mekas je zapisao: "Policija, davatelji licenci, cenzori, okružni tužioci i kazneni sudovi napokon su počeli iskazivati interes za umjetnost. [....] Gradonačelnik Wagner i guverner Rockfeller očito su naučili nešto od Rusa. Na ratnom su pohodu protiv štakora i umjetnika" (2016: 133).

Vrhunac ovog čitavog istočno-zapadnog kontrapunktnog niza jest činjenica da je 1981. godine zagrebački Multimedijalni centar (nadalje MM centar) zaprimio dopis institucije Canadian Filmmakes Distribution Center, u kojemu CFDC šalje detaljnu dokumentaciju o cenzuri filma Michaela Snowa *Diderotov Rameauov nećak (zahvaljujući Dennisu Youngu) Wilme Schoen* (*Rameau's Nephew by Diderot [thanx to Dennis Young] by Wilma Schoen*, 1974.) koja je donesena odlukom Cenzorskog odbora Ontaria te mole ovu jugoslavensku kulturnu ustanovu da slanjem pisma javnom tužiocu i dvjema najvećim novinama u Torontu podrži skidanje zabrane za prikazivanje pojedinih dijelova ovog filma (arhivska građa, arhiv MM centra). Naravno, navedeni se primjeri cenzura u Jugoslaviji i ostatku Zapada nesumnjivo tematski i sadržajno razlikuju. Dok je Jugoslavija bila relativno blagonaklona

spram psovki, seksualnosti i obnaženosti, no problematizirala reprezentaciju rata i tekovina samoupravnog socijalizma (iako često niti to), SAD i Kanada uglavnom su se bavile pitanjima povrede javnog morala.

Mogućnost stvaralačke slobode u Jugoslaviji nesumnjivo je bila dijelom širih svjetskih odnosno europskih gibanja u kojima je, kako je rekao Sava Trifković u razgovoru s Miroslavom Batom Petrovićem (Petrović, 2009: 99):

> postojalo jedno dominantno opredeljenje, filozofsko opredeljenje – egzistencijalizam, Sartr, Kami, itd. To je značilo zapravo traganje za samom suštinom stvari. Dakle, pokrenuti jednom takvom idejom, šta je zapravo iza površine stvari, Pansini dolazi do jedne ideje da će se do pravog filma doći ako se film oslobodi svih naslaga koje mu je donela komercijalna kinematografija.[77]

Ta mogućnost nije nastala u zrakopraznom prostoru, već je vezana uz razvoj filmske industrije, svijesti o filmu i kretanjima u jugoslavenskom društvu. Kako ističe Levi, državna i partijska kontrola je popuštala, postojao je stanoviti ekonomski, društveni i politički napredak i "filmski stvaraoci nastojali su da zbace okoštali ideološki oklop" (2009: 28), upućujući na, za ovaj rad u čijem je središtu eksperimentalni film, iznimno važan citat Dušana Stojanovića (1968/1998: 84):

> Dragocena je odlika novoga jugoslovenskog filma što on na filozofskom, ideološkom i stilskom planu pruža mogućnost – i tu mogućnost svakodnevno ostvaruje u praksi – da se jedna kolektivna mitologija zamenjuje bezbrojnim ličnim mitologijama.

Iduće poglavlje posvećeno je kontekstu amaterske kinematografije koja je nastala u okviru mreže hobističkih udruženja Jugoslavije objedinjene pod udruženjem Narodne tehnike, strateški organizirane od strane države, i koja je nesumnjivo imala stanovitu kohezivnu ulogu u jugoslavenskom društvu. "Lične mitologije" koje spominje Stojanović ulazna su točka za pitanje njegovanja individualizma u kinoamaterskom kontekstu i njegova širenja iz kinoklupskog u polje autorskog igranog filma, a ujedno su i teorijsko-kritičarska struja koja je obilježila pisanja o Novom jugoslavenskom filmu s kojim Novi američki film (New

[77] Mnogi su eksperimentalni i dugometražni igrani filmovi razdoblja 1960-ih godina "na misaonom planu variral[i] tada pomodnu ideju otuđenosti pojedinca u urbanoj civilizaciji" (Škrabalo, 1998: 325) i taj kamijevsko-sartrovski *ennui* posebice je vidljiv u filmovima Mihovila Pansinija i Ivana Martinca, te do određene mjere Vjekoslava Nakića.

American Cinema, NAC/NAF, koji se često naziva i američki *underground*) – u vidu osobnog filma – dijeli određene karakteristike (barem u tekstualnom smislu).[78]

3. 2. Proizvodni okvir: kratak pregled razvoja profesionalne i amaterske kinematografije Jugoslavije

> Amaterski se film, nepromišljeno okršten kao isključivo odoječe (sic) organizacije Narodne tehnike, rukom pod ruku sa ostalim izrazito tehničkim aktivnostima, razvijao stvaralački i društveno potpuno neobojeno, uvijek uz rub intenzivnije aktivnosti, bezuticajno financijski uvijek pokrivan parolama 'općeg masovnog i tehničkog pokreta' a u borbi 'za što veći broj – sa što više rezultata' i tako redom. Primarnost šarafa i kotača, poluga i mazivnih ulja, istina, neophodnih u kinematografiji, ali ne i suštinskih, vodila je takav amaterski film organizaciono uvijek u stečajske pozicije narodnosveučilišnog tipa, ne pružajući mu organizirane mogućnosti da se društveno angažiran, umjetnički i etički dosljedan vine u naša društvena i kulturna zbivanja.
>
> – Ivica Hripko (1966/2013: 156)

Jugoslavenska kinematografija svoje početke nakon Drugog svjetskog rata gradi na temeljima koji u sebi nose već spomenuto (simboličko) proturječje slično onomu koje će kasnije karakterizirati mnoge fenomene socijalizma i za mnoge teoretičare predstavljati teško rješivo problemsko čvorište.[79] Radi se o preuzimanju postojeće baze predratnih građanskih kinoklubova (uz osnivanje novih)[80] i njihove inkorporacije u okvire Narodne tehnike Jugoslavije, te o korištenju materijalne ostavštine i intelektualne pomoći kako bivših okupatora i njihovih suradnika (Njemačka, NDH) tako i onodobnih saveznika (SSSR). No sumarno, "jugoslavenski su se komunisti skoro u svemu ugledali na sovjetske saveznike" istaknuo je Nikica Gilić (2011: 39).

---

[78] "Osobni film nasuprot javnog filma. Samoizražavanje nasuprot 'javnog'" riječi su kojima je Mekas opisao neke od koordinata američkog *undergrounda* (2016: 285), napominjući da je osobni film mnogo više od autorskog filma (ibid. 92).

[79] Zbog vremenskog ograničenja i nedostupne literature (hrvatske knjižnice ne obiluju građom koja se bavi počecima kinematografije u Beogradu, Ljubljani, Sarajevu, Skopju i Podgorici) pogled na kinematografiju Jugoslavije pisan je primarno iz hrvatske perspektive i temeljen na najopsežnijoj domaćoj povijesnoj studiji koja joj je posvećena: već spomenutoj Škrabalovoj knjizi. Pored nje, izuzetno je korisna bila i studija Nikice Gilića, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2011).

[80] Kinoklub Beograd osnovao se 1951. godine (Babac, 2001: 12), Kinoklub Split 1952. godine, godinu kasnije obnovljen je rad Kinokluba Zagreb, u Rijeci se već 1946. osnovao Fotokinoklub Rijeka (Benčić, 2012: 18), pulski Kinoklub Jelen s radom započinje 1962. godine (http://www.pulskafilmskatvornica.hr/arhiva-fkk-a-jelen-i-mafaf-a/), a beogradski Akademski kinoklub osnovao se 1958. godine te je početkom 1970-ih godina pripojen Domu Kulture "Studentski grad" i mijenja naziv u Akademski filmski centar (Jovanović, 1991c: 12).

Ipak, "[f]ilm je, u cjelini, nastao iz u osnovi amat. napora i entuzijazma koji je u sebi imao više elemenata današnjeg kinoamaterizma nego profesionalizma" zapisao je Zlatko Sudović, jedna od ključnih osoba zagrebačkog filmskog života, u *Filmskoj enciklopediji* (1986: 692), ističući na jednom drugom mjestu da su "[p]očeci našeg kinoamaterizma potpuno [...] identični počecima našeg profesionalizma. Profesionalizam je u početku po svojoj formi bio amaterizam" (*Knjiga GEFF-a*, 1967: 71). Uspoređujući djelatnosti Jugoslavenske kinoteke u Beogradu i Kinokluba Beograd tijekom 1951. godine Marko Babac također napominje "[d]a je to što se paralelno dešavalo u kino-klubu, bilo na istom nivou ekskluzivnosti i kvaliteta" (2001: 15). Korisno je stoga ponuditi kraći pregled institucionalnog ustrojstva (odnosno razvoja) kako profesionalne tako i amaterske kinematografije. Ovaj će pregled ujedno do određene mjere oslikati i sam društveno-ekonomski razvoj jugoslavenskog društva, s proturječjima koja donekle slijede "raspadajuće propozicije jedne kinematografije u procesu stalne reorganizacije kao oličenja loše beskonačnosti", kako je grubo jugoslavensku kinematografiju ocijenio Bogdan Tirnanić (2006: 98).

Kako je navedeno u prethodnom poglavlju, Ivo Škrabalo kinematografiju Jugoslavije dijeli u tri velika razdoblja, u skladu s njenim ideološko-institucionalnim te privrednim i ekonomskim organizacijskim principima: državna odnosno administrativna kinematografija (1944.–1956.), producentska kinematografija (1956.),[81] autorska kinematografija (1960-e godine)[82] (1998: 316), sizovska kinematografija (ibid. 360) te kinematografija "države u odumiranju" (ibid. 395).

Začetkom organizirane jugoslavenske kinematografije službeno se smatra prosinac 1944. godine, kada je u okviru Odeljenja za propagandu Vrhovnog štaba osnovana Filmska sekcija (usp. Filmska kultura, 100: 1; Goulding, 2004: 3), koju je 1945. zamijenilo Filmsko poduzeće Narodne Federativne Republike Jugoslavije. Godinu dana kasnije osniva se Komitet za kinematografiju koji vodi beogradski predratni nadrealist Aleksandar Vučo (ibid. 4; Škrabalo, 1998: 145), a odmah potom osnivaju se zasebne Komisije za kinematografiju u svakoj republici (izuzev Crne Gore) (Goulding, 2004: 4) te savezni (Zvezda film) i republički proizvodni centri (Jadran, Avala, Triglav) (Škrabalo, 1998: 144). Ovaj je period

[81] Slijedeći Škrabalovu podjelu, Šakić rane 1950-e navodi još i kao razdoblje samoupravne kinematografije, (2016: 31).

[82] Čini se da prema Tirnaniću pitanje autorske kinematografije u Jugoslaviji nije posve nedvosmisleno. Tirnanić, naime, ističe da su vladajuće strukture "u eskperimentalne svrhe" dozvolile samoupravljanje odnosno prvenstvo autora pri odlučivanju u producentskim kućama, znajući da je takav model u praktičnom smislu neodrživ i temeljno neostvariv (2006: 97).

karakteriziralo kratkotrajno nastojanje cjelokupnog ideološko-umjetničkog kontroliranja filmske proizvodnje (ibid. 178),[83] i to je bilo razdoblje osposobljavanja filmskog kadra te snimanja prvih partizanskih filmova, odnosno filmova eksplicitno ratne tematike, koje je Hrvoje Turković u cjelini okarakterizirao "didaktiz[mom] ideološko-prosvjetiteljskog usmjerenja" (usp. 2016).[84] Nakon 1948. godine Jugoslavija se nastoji ideološki distancirati od politike Sovjetskog Saveza te tražeći svoj "treći put", odnosno vlastitu verziju socijalizma, godine 1950. donosi Zakon o radničkom samoupravljanju, čime započinje sa stvaranjem onoga što danas poznajemo pod nazivom "samoupravnog socijalizma" i "radničkog samoupravljanja" (usp. Lampe, 2000: 255-256). Ovaj je period praćen decentralizacijom, koja je obuhvaćala izmještanje poduzeća iz savezne u nadležnost pojedinih republika, te se već 1951. ukida Savezni komitet za kinematografiju, filmska se proizvodnja počinje financirati iz republičkih fondova (Škrabalo, 1998: 187) i ulazi u "kategoriju privrednih djelatnosti s 'posebnom kulturnom važnošću'" (Goulding, 2004: 36) dok sami filmski radnici dobivaju status nezavisnih profesionalaca (Škrabalo, 1998: 187).

Iste godine osniva se Savez filmskih radnika Jugoslavije (Goulding, 2004: 307-308), na kojemu se kinoklubovi prepoznaju kao važno mjesto kako širenja filmske kulture među "širokim masama gledalaca", tako i obrazovanja budućeg filmskog kadra (Jovanović, 1991c: 6). Paralelno s dešavanjima na ekonomskom planu, na kojemu se uvode elementi tržišne privrede, Jugoslavija se "otvara" Zapadu te se na kino-repertoarima počinju pojavljivati američki filmovi i dolazi do "liberalizacij[e] u duhovnoj sferi" (Škrabalo, 1998: 184).[85] Promjene koje su početkom 1950-ih nastupile u načinu na koji je bila organizirana kinematografija donijele su "dosta nedoumica, konfuzije ali i ubrzal[e] izvesne procese samog

[83] Škrabalo podcrtava i činjenicu da je u ovom periodu dolazilo i do "oštrog političkog obračuna između komunista i Katoličke crkve" (1998: 171), što je važna povijesno-narativna nit za neka buduća istraživanja odnosa (potisnute) religioznosti i njenog očitovanja u mediju eksperimentalnog filma, kako u Jugoslaviji tako i u okviru sve veće sekularizacije na zapadu. O sekularizaciji (Zapada) opsežno je pisao kanadski filozof Charles Taylor u svojoj knjizi *A Secular Age* (2007). Interesantno je pritom da je Katolička crkva sudjelovala u kulturnom životu Jugoslavije svojim tekstovima i osvrtima na filmove, koji su bili objavljivani ne samo u vjerskim već i sekularnim filmskim magazinima. Čini se da je eksperimentalna tojest amaterska struja bila posebno otvorena spram tog dijaloga, čemu primjerice svjedoči činjenica da su na razgovor vođen povodom četvrtog GEFF-a bili pozvani profesori s Teološkog fakulteta u Zagrebu (usp. *Filmska kultura*, br. 72, 1970: 23-53), a u prvom broju *Sineasta* iz Glasa koncila prenesen je tekst o filmu *Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT* (1967.) Dušana Makavejeva (*Sineast*, br. 1-2/1968, bez paginacije). Odnosno, kako je nadahnuto zapisao Marko Babac u svojoj knjizi sjećanja o Kinoklubu Beograd za razdoblje 1951. godine kada je došao u Kinoklub Beograd: "Gde sam ja to došao!? Da li je ovo jedan novi hram u kojem neke nove molitve i neki novi sveštenici propovedaju jednu novu veru koja se zove filmska umetnost?" (2001: 1951).

[84] U knjizi *Hrvatska kinematografija* objavljenoj 2003., koju supotpisuje s Vjekoslavom Majcenom, Turković će napisati da je u ovom razdoblju vladala "komunistička ideologija i doktrina te provedba socijalističko-ideološke diktature" (2003: 25).

[85] Radina Vučetić ističe da te 1950. godine u Jugoslaviju nije uvezen niti jedan ruski film, dok je iduće godine američki *Bal na vodi* (red. George Sidney, 1944.) pogledalo čak 80% Beograđana (2012: 86-87).

razvoja koji će se moći potpunije da sagledaju tek narednih godina" (Volk, 2001: 339). Taj je period ujedno obilježen i promjenom odnosa države prema filmu, što je rezultiralo svojevrsnom krizom u kinematografiji (Škrabalo, 1998: 207), a u ovom desetljeću producenti postupno dobivaju sve veću samostalnost, te su za Turkovića ovo "godine mirnog zaštićenog sazrijevanja populizma" (2016). Godine 1954. osnivaju se Filmski festival u Puli i Festival kratkog metra u Beogradu, a "[o]d 1957. počinju i godišnje revije amaterskog filma" (Majcen i Turković, 2003: 34).

Godine 1956. donosi se novi Zakon o kinematografiji prema kojemu se "svakoj republici [potvrđuje pravo na] sopstvenu filmsku proizvodnju" (Vučetić, 2012: 144), ukida se proračunsko financiranje filmova i taj se teret prebacuje na sredstva dobivena oporezivanjem kako domaćeg tako i stranog filma (usp. Goulding, 2004: 38; Škrabalo, 1998), koja se prikupljaju u Saveznom fondu osnovanom 1957. godine (Majcen i Turković, 2003: 27) te u okviru financiranja domaćeg filma važnu ulogu počinje imati i broj gledatelja (Škrabalo, 1998). Savezni zakon o filmu uvodi preustroj kinematografije te se sada filmska proizvodnja dijeli na tehničke baze – poduzeća namijenjena tehničkoj izradi filma – i producente – poduzeća namijenjena umjetničkoj izradi filma – čime se znatno osnažila producentska uloga u proizvodnji filma (Škrabalo, 1998: 221). Uslijed decentralizacije fonda po republikama zbog financijske krize (ibid. 537) javila se i utrka za gledateljima koju su stimulirali producenti čije je djelovanje bilo nezavisno od državne kontrole, i koja je rezultirala "komercijalističkom histerijom" početkom 1960-ih (Turković, 1985: 45). Promjene nastupaju 1962., kada se decentralizira Savezni fond (Škrabalo, 1998: 296, 376) odnosno 1963., kada se osniva Fond za unapređivanje kulture (podaci se odnose na SR Hrvatsku) koji stvaraocima nudi mogućnost izravnog financiranja projekata putem prijave te samostalnog biranja producenta, što dovodi do osnivanja Filmskih radnih zajednica (FRZ) (Majcen i Turković, 2003: 28; Škrabalo, 1998: 537).[86] Ovo je desetljeće autorske kinematografije i rađanja Novog jugoslavenskog filma, odnosno kako Turković kaže, razdoblje "stvaranj[a] osobne ikonografije" i nastanka "tvorač[e] samosvijesti" (2016). To je desetljeće obilježeno sveopćim poletom, ekonomskom stabilizacijom i polaganim rastom potrošačkog društva, a filmovi ovog perioda počinju rastvarati pitanja klasne raslojenosti unutar jugoslavenskog društva, tekovina Revolucije odnosno NOB-a, te odnosa visokopozicioniranih partijskih birokrata i življene realnosti ostalog dijela jugoslavenskog stanovništva. Godina 1965., kako

[86] Škrabalo pak navodi 1967. kao godinu u kojoj Republički fond za kinematografiju uvodi princip natječaja za projekte pod njegovim financiranjem.

ističe Škrabalo, figurira kao godina "rađanja novog filma" (1998: 322), a kako će se desetljeće bližiti kraju tako će se i smanjivati financiranje filmske proizvodnje koju financira država (ibid. 367). Za kontekst eksperimentalnog filma u Hrvatskoj važna je i pojava Filmskog autorskog studija (FAS), nezavisne producentske kuće usko vezane uz kinoklupsku djelatnost,[87] koja s radom započinje 1967., a zbog pomanjkanja sredstava gasi se svega pet godina kasnije (ibid. 383). Dok je u Zagrebu bujao eksperimentalizam vezan uz krug GEFF–a, godine između 1964. i 1970. u beogradskom "kinoamaterizmu" za Jovanovića su "vreme stvaralačke krize" budući da mnogi autori prelaze u profesionalnu kinematografiju (1991c: 12). Period 1970-ih, kako navodi Goulding, razdoblje je u kojemu se "jugoslavenska [...] filmska industrija počela prilagođavati novim, složenim oblicima mehanizama samupravljanja i odgovornosti koji su uvedeni nakon Kongresa Komunističke partije Jugoslavije 1974. godine" (2001: xiii). Fond za unapređivanje kinematografije[88] godine 1976. pretvara se u Samoupravnu interesnu zajednicu za kinematografiju (SIZ KIN), koja se već 1982. godine gasi odnosno priključuje Republičkoj samoupravnoj interesnoj zajednici za kulturu (Majcen i Turković, 2003: 29; Škrabalo, 1998: 373). Ovo je desetljeće ujedno i važno za amaterski film, budući da je 1978. godine Kinosavez Hrvatske uključen u SIZ KIN, stoga Mata Bošnjaković tim povodom piše (2013: 353):

> Elem: amaterski film *ide dalje*, razvija se i *traži* nove putove. Stvara nove mogućnosti. Same naznake *alternativni i neprofesionalni* upućuju na novootvorene mogućnosti. Pa i uključivanje Kino saveza u SIZ kinematografije SR Hrvatske mnogo znači zadalji napredak. Radi se, neosporno, o značajnom *društvenom priznanju* amaterskog filma!

Sedmim desetljećem 20. stoljeća završit ću ovaj kratak pregled ustrojstva kinematografije u SFRJ, i prijeći na amatersku struju jugoslavenske kinematografije. Škrabalo ističe da kinematografija u Jugoslaviji nije nastala podržavljenjem postojeće infrastrukture već upravo njenim državnim stvaranjem (1998: 162), te se stoga ne smije smetnuti s uma značaj i uloga kinoklubova kao amaterskih i izvaninstitucionalnih mjesta zaslužnih za obrazovanje jugoslavenskog filmskog kadra koji se kasnije punopravno uključio u (pogotovo

[87] Više o FAS-u i njegovoj proizvodnoj politici moguće je pročitati primjerice u članku Igora Bezinovića, "Diskretni šarm autorstva" (2008: 62-67), te u transkriptu razgovora povodom 40. obljetnice od njegova osnutka (Grozdanić, 2007).

[88] Majcen i Turković prvo spominju Fond za unapređivanje kulture (2003: 28), a potom Fond za unapređivanje kinematografije (ibid. 29), pa nije potpuno jasno radi li se o istom ili pak dva različita tijela subvencioniranja projekata.

autorske i modernističke) tokove jugoslavenskog filma. "U prvom zanosu stvaranja državne kinematografije nisu od sovjetskog uzora preuzeta samo određena organizacijska rješenja, nego su, zajedno sa cjelokupnim načinom mišljenja u jasno definiranim političko-estetskim okvirima, doslovno prevedeni s ruskog i preuzeti neki termini koji su se još dugo zadržali u svakodnevnoj uporabi", zapisao je Škrabalo (1998: 205) ističući da je Jugoslavija tijekom 1947. poslala oko stotinu ljudi iz svih jugoslavenskih republika na školovanje u Čehoslovačku. No nakon Titova razlaza sa Staljinom i izlaska Jugoslavije iz Kominforma u lipnju 1948. godine, svi su se ovi stipendisti morali vratiti u Jugoslaviju (ibid. 157).

Budući da su se katedre za film pri akademijama kazališnih odnosno fakultetima pozorišnih umetnosti u Zagrebu i Beogradu otvorile tek 1966. godine (podaci o Zagrebu prema Majcen i Turković, 2003: 35; podaci za Beograd prema mrežnim stranicama FDU-a),[89] obrazovanje budućeg filmskog kadra u Jugoslaviji tako je podjednako palo na teret službenih obrazovnih institucija kao i postojećih te novoosnovanih jugoslavenskih kinoklubova.[90] Ta je njihova pedagoška uloga[91] dovodila amaterizam i amaterski film u složenu poziciju, o čemu će se paralelno s razvitkom amaterske filmske kulture žustro raspravljati u jugoslavenskim filmskim publikacijama, dok će se amaterski (odnosno eksperimentalni) film u mnogim razdobljima usko ispreplitati s oficijelnom, profesionalnom kinematografijom Jugoslavije. Eksperimentalni filmovi, naime, u Jugoslaviji nisu nastajali isključivo u okvirima amaterskih kinoklubova, već su pojedini režiseri potpisivali ugovore i s profesionalnim, državnim poduzećima, kao što su bili Neoplanta, Dunav film, Zagreb film, Zastava film, Triglav i Viba film.

Kinoamaterizam u Jugoslaviji seže još u 1920-e godine, u razdoblje Kraljevine Jugoslavije (usp. de Cuir, 2014: 162-179). U okviru Fotokluba Zagreb Maksimilijan Paspa osnovao je kinosekciju 1928. godine (Majcen, 1998: 53), koja se 1935. osamostalila pod

[89] Škrabalo pak navodi 1969. kao godinu u kojoj je Akademija za kazališnu umjetnost u Zagrebu dobila svoj "filmski odsjek" (1998: 353).

[90] Mnogi autori iz tog perioda ističu važnost i ulogu (samo)obrazovanja koje su stekli u kinoklubovima, a među publikacijama napisanima u okviru amaterske kulture posebno se ističu *Amaterski film – tehnika i stvaranje: skripta za kinoamatere* (Mihovil Pansini, 1955), te priručnici za kinoamatere koje je pisao Marko Babac 1955., 1960. i 1963. godine (usp. Babac, 2001: 129-132).

[91] Dječje filmsko stvaralaštvo te filmsko obrazovanje u osnovnim i srednjim školama također su usko vezani uz kinoklupski i amaterski pokret iz kojega se razvio eksperimentalni film i djelomično videoumjetnost, čemu primjerice svjedoči i slovenski časopis *Ekran*. U svojim izdanjima iz 1960-ih godina, veći dijelovi časopisa posvećeni su domaćim i inostranim filmovima i teoriji, dok je eksperimentalni film spominjan u okviru rubrike *Film, šola, klubi* odnosno rubrike *Za amaterje*. Jedna od ključnih pedagoških figura u Sloveniji bila je Mirjana Borčič, pedagoginja u Pionirskom domu u Ljubljani, koja je, prema riječima slovenske redateljice Maje Weiss, s filmskom teorijom i publicistikom obrazovno utjecala na autore poput Nuše Dragan, Naška Križnara, Karpa Godine, i drugih (Weiss, 2015). Vidjeti također intervju s Nušom Dragan (Baskar, 2010: 101), i tekst Mihe Pečea (2010: 51).

nazivom Klub kinoamatera Zagreb (ibid. 58), dok je Beograd svoj prvi Klub filmofila,[92] čiji je jedan od osnivača bio Boško Tokin, dobio 1924. godine (de Cuir, 2014: 170), ali njihovi prvi pokušaji filmske prakse nisu imali eksperimentalan ni avangardan karakter (Jovanović, 1991c: 5). Ratno razdoblje djelomično prekida aktivnosti i rad ovih organizacija, a po završetku rata, 1945. godine, u okviru Centralnog odbora Fiskulturnog saveza Jugoslavije (FISAJ) osniva se savezna komisija "Tehnika i sport" (Jukić, 2016: 208), te pod parolom *svestranosti i masovnosti* (ibid.) koordinira mrežu društava i klubova posvećenih popularnoj tehnici, kao što su fotoamaterizam, automobilizam, strojarstvo i elektrotehnika, brodarstvo, avijacija i radio-amaterizam (ibid. 209). U okviru ove savezne komisije djeluje šest saveza, od kojih je jedan i Savez za fotoamaterizam Jugoslavije (ibid. 208). Godine 1948. "Tehnika i sport" izdvaja se iz FISAJ-a te nastaje zasebno tijelo koje se sada zove Narodna tehnika Jugoslavije (NTJ)[93] (ibid. 209), a kinoamaterizam u Hrvatskoj nastavlja svoj razvoj u okviru NTJ-a, i to prvo u okviru Fotosaveza Hrvatske, zatim "od 1954. godine u sklopu Foto-kino saveza, a od 1963. godine u samostalnoj organizaciji, Kinosavezu Hrvatske"[94] (Majcen, 1998: 63). Svaka je republika imala svoj Foto-kino savez, te Republički odbor kroz koji su njeni članovi sudjelovali u radu Foto-kino saveza Jugoslavije, a Miha Peče ističe da su republike u velikoj mjeri bile samostalne u načinu organizacije svoga republičkog ogranka NT-a, "što je zbog toga i uzrokovalo različite položaje amaterskog filma" (2010: 49). Savez foto i kino amatera Jugoslavije 1953. godine službeno je postao dijelom UNICA-e (Babac, 2001: 41).

Politologinja i povjesničarka kulturne politike, Branka Doknić, ističe da su navedene organizacije (FISAJ, NT, Titova štafeta...) bile jugoslavenske po karakteru i rasprostranjene po čitavoj zemlji kako bi u njima mogao sudjelovati što veći broj stanovništva, a njihova je uloga bila ona "homogenizacije, edukacije i ideološkog usmeravanja, prvenstveno omladine" (2013: 217-218). Ovo će biti posebno vidljivo u međurepubličkom, jugoslavenskom karakteru amaterskog filma, koji se svojom mrežom festivala pod pokroviteljstvom Kinosaveza Jugoslavije, republičkih kinosaveza i lokalnih kinoklubova održavao diljem zemlje.

Činjenica da je Kinosavez bio pod okriljem Narodne tehnike ne može se zanemariti, budući da to upućuje i na njegovanje vrijednosti koje je zastupala ova organizacija, a to su

[92] Tomislav Brčić naziva ga Klubom sineasta (usp. Brčić, 2008: 9).
[93] Puni naziv glasi Savez organizacija za tehničku kulturu Jugoslavije – Narodna tehnika (mrežne stranice Arhiva Jugoslavije).
[94] Tvrdnja o "samostalnosti" Kinosaveza može se dovesti u pitanje, budući da današnji Hrvatski filmski savez, kao sljednik Kinosaveza Hrvatske, i dalje djeluje u okviru Hrvatske zajednice tehničke kulture (HZTK), a koja je pak sljednik jugoslavenske Narodne tehnike (usp. mrežne stranice HZTK-a).

prvenstveno različite djelatnosti tehničke kulture. U svojim počecima cilj Narodne tehnike bilo je "također i povećavanje obrambene moći države", a sudionici amaterskih udruženja trebali su biti "jedro obnove i izgradnje nove Jugoslavije" (Peče, 2010: 46). Peče također naglašava da je NT amaterizam smatrala oblikom umjetnosti koja je prije svega društvena i koja je predstavljala "alternativ[u] elitnoj, buržoaskoj umjetnosti" (ibid. 47).[95] Kinoklubovi i drugi ogranci NT-a bili su tako, izuzev obrazovanja potrebnog radnog kadra, ujedno i poligon za edukaciju na polju umjetnosti. Na ovaj će se aspekt osvrnuti Mihovil Pansini, Vladimir Petek i Viktor Farago u svom filmu *Ljudi za sutra* (1958) u kojemu prikazuju integraciju odgoja tehničke kulture u osnovne i srednje škole, i u kojemu se u istoj ravni nalaze izrada radioaparata, modelarstvo, maketarstvo i filmovanje. Tehnika je za ove autore "ostvarenje intelektualnih i fizičkih napora čovjeka", te govoreći o filmovima koje djeca u pojedinim školama sama izrađuju ističu da će im se "takvim aktivnim radom [...] otkriti misterij filma. Ulazeći u proces stvaranja nije pitanje da se stvore budući režiseri i glumci, nego aktivni i kritični gledaoci i obaviješteni ljudi. Osim toga, tu je čitav niz tehničkih postupaka koje će djeca upoznati" (*Ljudi za sutra*, 1958).

S početkom decentralizacije 1957. godine, manje važnom i naglašenom obrambenom politikom zemlje te njenom usporednom modernizacijom, polako se mijenja i profil kinoklubova. Predratnu generaciju mahom dobrostojećih i nešto starijih amaterskih stvaraoca, koji su u kinoklubovima prikazivali putopisne i obiteljske filmske zapise, ili tamo pronalazili mjesto za hobističko bavljenje filmom, postepeno istiskuje nova generacija studenata–filmofila, obrazovana na kinotečnim programima i filmovima s kinorepertoara. Neki od njih postat će obrazovani/osposobljeni kadar iz čijih će se redova regrutirati televizijska i filmska radna snaga (proces koji se nastavio i u 1970-ima) dok će pojedini autori upisati režiju na akademijama/fakultetima dramskih um(j)etnosti. Za neke su tako kinoklubovi bili samo odskočna daska u svijet profesionalnog filma, a oni koji su, poput liječnika Mihovila Pansinija ili kemičara Ljubiše Grlića, pored ove kinoklupske hobističke aktivnosti imali i svoje dnevne poslove, krajem 1960-ih polako su iščeznuli sa scene ustupajući mjesto novim, mlađim generacijama. Iako je ljubav prema filmu i interes za njegovim stvaranjem bila zajednička gotovo svima koji su se okupljali u amaterskim kinoklubovima, heterogeni profil sudionika implicirao je i razlike u stvaralačkim pristupima, težnjama, namjerama i ambicijama. Taj će stvaralačko–interesni *mélange* rezultirati žustrim i zanimljivim

[95] Ovdje su, kako navodi Miha Peče (2010: 46), u pitanju bila dva različita pogleda na smisao Narodne tehnike: vojni odgoj koji je zagovarao Svetozar Vukmanović – Tempo, i prosvjetna funkcija pod geslom Tehnike narodu, čiji je proponent bio Milovan Đilas, i koja je na kraju odnijela prevagu.

raspravama u čijem je središtu bio odnos amaterske i profesionalne kinematografije, dvaju međuzavisnih i povezanih, ali i dijametralno suprotnih i suprotstavljenih oblasti filmovanja u Jugoslaviji.

Amaterska je kinematografija,[96] naime, u srednjostrujaškoj kulturi doživljavana kroz prizmu diletantizma koji nominalno (vrlo površno, ali djelomično i samorazumljivo) karakterizira ovaj vid amaterskih hobističkih udruženja, dok je unutar redova profesionalnih filmskih stvaralaca i kritičara u određenoj mjeri vladalo uvjerenje o prirodnoj podčinjenosti amaterske filmske kulture profesionalnom filmu. Stranice sarajevskog časopisa *Sineast*, koji je s objavljivanjem započeo 1967. godine u nakladi Kinokluba Sarajevo, postat će savršen poligon za razmatranje ovog problema iz njegovih mnogih mogućih kutova, ali i pokušaj etabliranja jedne nove paradigme u amaterskoj filmskoj kulturi Jugoslavije.

3. 2. 1. Amateri i/li profesionalci? – "Film je Film"

Svijest o stvaralačkoj posebnosti eksperimentalnog filma počela se javljati sredinom 1950-ih godina (usp. Stojanović, 1956/2011: 32; Jovanović, 1991c: 6) te programatski i organizirano krajem 1950-ih i tijekom 1960-ih godina (Turković, 2007), prije svega pokretanjem festivala GEFF–a u Zagrebu 1963. godine. Prema pojedinim navodima, prve projekcije eksperimentalnih filmova zapadnog kanona (prije svega francuske avangarde i rane američke neoavangarde) u Jugoslaviji javljaju se tijekom 1950-ih godina,[97] i već sredinom 1950-ih u novinskim tekstovima filmovi pojedinih amatera nazivani su "eksperimentalnima", prema kategorizaciji UNICA-e, koju sačinjavaju udruge odnosno savezi amaterskog/neprofesijskog filma.[98] Mreža festivala amaterskog filma u Jugoslaviji (više o

[96] Budući da je filmski amaterizam aktivno djelovao u okviru složene mreže nadzornih institucija, klupskih, međuklupskih, republičkih i saveznih festivala, s mnogim pojedincima koji su u kinosavezima i Narodnoj tehnici našli svoje (doživotno) stalno radno mjesto, s pravom ovu proizvodnu djelatnost možemo nazvati **amaterskom kinematografijom**, a ne samo amaterskim filmom.

[97] Tomislav Gotovac navodi 1950. kao godinu u kojoj je prvi put u časopisu *Film* (Beograd) čitao o eksperimentalnom filmu, zatim 1957. kao godinu u kojoj je u Jugoslavenskoj kinoteci (vjerojatno u Zagrebu) gledao filmove Maye Deren, Slavka Vorkapića, Dalija i Buñuela, dok je filmove NAC-a odnosno američkog *undergrounda* gledao na privatnoj projekciji u Puli 1967. (koje je prikazivao P. Adams Sitney). Podaci se nalaze u intervjuu koji su s Gotovcem vodili Goran Trbuljak i Hrvoje Turković 1977. godine (Battista Ilić i Nenadić, 2003: 33). Marko Babac se pak prisjeća da su u beogradskoj Jugoslavenskoj kinoteci već tijekom 1952. godine gledali filmove Ejzenštajna i Vertova, Wieneov *Kabinet doktora Caligarija* (*Der kabinett des dr. Caligari*, 1920), *Andaluzijskog psa* (*Un Chien Andalou*, Salvador Dali i Luis Buñuel, 1929.), *Zlatno doba* (*L'Age d'Or*, Luis Buñuel, 1939.), *Međučin* Renéa Claira (*Entr'acte*, 1924), te *Pjesnikova krv* Jeana Cocteaua (1930) (više u Babac, 2001: 26). Iste godine beogradski su kinoamateri imali prilike gledati i Vorkapićeve filmove (ibid. 27)

[98] Majcen navodi da je Fotoklub Zagreb jedan od osnivača UNICA-e, koja je osnovana 1935. u Barceloni (1998: 56), dok de Cuir navodi da je UNICA osnovana u Bruxellesu 1931. te da je jedna od osnivačica bila Kraljevina Jugoslavija (2014: 162).

tome u 3. 3.) bila je organizirana u skladu s pravilima ove organizacije, koja je filmove dijelila u tri kategorije: igrani, dokumentarni i žanr film, "podrazumevajući pod tim terminom 'svaki film kojim se traže novi specifično filmski izrazi', 'eksperimentalni, avangardistički itd.'" (Stojanović, 2011: 32).[99]

U osvrtu na IV. festival amaterskog filma Jugoslavije pod nazivom "Začeci jedne avangarde", Dušan Stojanović tako piše (ibid.):

> Potegnuvši tako još jednom bljutavu temu o 'razumljivosti' umetničkog dela, žiri nam je pokazao da pojma nema o onome što predstvlja (sic) raison d'etre amaterske kinematografije. [...] Ubeđeni smo da žiri zna da se prava i trajna avangarda ne može roditi van amaterskog pokreta. (Dokaz: naša sopstvena profesionalna kinematografija).

No smještanje eksperimentalnog filma u okvire amaterske kinematografije,[100] odnosno pripisivanje avangardnosti organiziranom amaterskom pokretu, čini se da nije bilo dovoljno za njegovu proizvodnu, prikazivalačku, ekonomsku – i prije svega recepcijsku samostalnost. Naime, iz razgovora zabilježenih u knjizi GEFF–a (objavljenoj s četiri godine zakašnjenja, 1967. godine) uočljiva je svijest diskutanata o opoziciji između profesionalne i amaterske kinematografije, koja postoji na nekoliko razina: proizvodnoj/produkcijskoj, ekonomskoj i stvaralačkoj. Iako amaterizam nedvojbeno postoji kao zasebna kinematografska struja, čini se da je tek pojam antifilma snažnije utjecao na emancipaciju eksperimentalnog filma od njegova amaterskog konteksta.[101]

"Tema ovog petog razgovora može biti široka ako se žele analizirati odnosi antifilma i amaterizma", rekao je Mihovil Pansini[102] u okviru petog razgovora objavljenog u *Knjizi GEFF–a 63*, nazvanog "Razvoj našeg kinoamaterizma" (*Knjiga GEFF-a,* 1967: 70), a Zlatko Sudović nadopunio ga je idejom kako je "antifilm jedno novo izvlačenje iz razdoblja

[99] Nije jasno u kojem su trenutku festivali amaterskog filma u Jugoslaviji počeli djelovati prema ovoj UNICA-inoj kategorizaciji, budući da Babac navodi kako je tek žiri Šestog saveznog festivala amaterskog filma "prvi put radio prema novim preporukama [...] za klasifikaciju filmova u tri kategorije" (usp. Babac, 2001: 231-232).
[100] Jedna od značajnijih knjiga posvećena fenomenu amaterskog filma jest *Reel Families: A Social History of Amateur Film* Patricie Zimmerman (1995).
[101] Slijedeći primjedbe Linde Nochlin, da je "[u]pravo [...] uporno naglašavanje skromnog, vještog, samoponižavajućeg amaterizma kao 'odgovarajućeg dostignuća' dobro odgojene mlade žene, koja prirodno želi posvetiti većinu svojeg vremena dobrobiti drugih – obitelji i mužu – spriječilo i nadalje sprečava bilo kakva ozbiljna ženska dostignuća" (1999: 16), mogli bismo se našaliti i reći da je amaterizam – ženskog roda. Budući da je povijesno gledano društvo ženama bilo izuzetno nenaklonjeno, ova pozicija moći koju si je prisvojio "veliki" film, kako su jugoslavenski redatelji zvali profesionalno snimane filmove, čini se u mnogo čemu nalik maskulinoj i patrijarhalnoj poziciji.
[102] Vladimir Petek ističe kako se u razdoblju između 1953. i 1962. godine javlja svijest o ravnopravnosti medija filma i drugih umjetničkih medija, stoga kinoamateri počinji koristiti "film kao sredstvo izražavanja" (1968: 86).

[amaterizma] koje je ostalo nedovršeno i nedorečeno" (ibid.). Amaterizam je i dalje ostao vezan za djelatnost koja ne mora biti ekonomski isplativa (iako, kako ispravno primjećuje Antonić, u socijalizmu ni profesionalni film nije morao biti isplativ [ibid. 137]), što je prema Horaku ujedno bila i karakteristika američke avangarde 1920-ih i 1930-ih godina. Kako piše Horak, ta je međuratna avangarda sebe definirala u amaterskim okvirima i u odnosu spram ljubavi prema filmu, za razliku od avangarde iz 1950-ih čiji su se pripadnici smatrali "nezavisnim filmovateljima (*independent filmmakers*), aktivno uključenima u proizvodnju 'umjetnosti'" (1995: 14-15).

Stoga će u prvom broju *Sineasta* jedan od njegovih urednika i član Kinokluba Sarajevo, Mirko Komosar,[103] u tekstu "Zašto uprkos i nasuprot", programatski/manifestno zapisati sljedeće redove (1967: 68):

> **Tretiranje** 'profesionalnog' filma kao uslovljenog i kompromisnog (uslovljenog ekonomsko-računskim zakonim a i kompromisnog u odnosu na gledaoca i cenzuru), a 'amaterskog' filma kao najviše mogućno slobodnog, filma koji nikome ne polaže takve račune ni kojem je zato dozvoljeno sve, stavlja amaterizam u nezavidan položaj da bude avangarda profesionalnom ' filmu. [...] Nažalost, iz toga proizlazi da bi mladi filmski stvaraoci kao amateri bili ispred svojih profesionalnih kolega, a poslije, kada bi se afirmisali i sami postali profesionalci, došli bi na pozicije ispred kojih su već bili.
>
> Ovakvi apsurdi zaista postoje. [...]
>
> Jedini pravilan stav, po našem dubokom uvjerenju, je nedijeljenje filma na 'ovaj' ili 'onaj, stav da postoji samo jedan FILM, a razlikuju se samo autori. [...]
>
> Znači, budimo za 'jedan jedini, nedjeljivi FILM', ali ga zato pišimo velikim slovom.

Naznačeni će se problematičan status eksperimentalnog filma protegnuti i duboko u 1970-e godine, te u potpunoj nemoći da se izbore za vlastiti stvaralački i recepcijski prostor – unatoč određenim pokušajima, kao što je primjerice Sabor alternativnog filma u Splitu – redatelji eksperimentalnog filma neće u potpunosti uspjeti održati živim nasljeđe GEFF–a. Vrijedi stoga citirati u cijelosti Veska Kadića, koji u tekstu naslovljenom "Ogledi o estetici neprofesionalnog filma – porodični film" piše sljedeće (1977-78/2013: 343-346):

[103] Časopis su pokrenuli Nikola Stojanović, Mirko Komosar, Velimir Stojanović, Zlatko Lavanić i Amir Hadžidedić (Ajanović, 2007).

> Amaterski film, stvaran do sada u okvirima kino klubova i vlastitim samofinansiranjem, težio je svojim djelovanjem istaći kako ne postoji nikakva razlika između njegovog govora i govora (to bi se prije reklo: saopštavanja) profesionalnog filma. Pojavili su se zagovornici ideje da je film samo jedan, sa velikim slovom F, i da djelo amatera može itekako, bez obzira na ograničenost i minutažu, a i tehniku, reći nešto novo o svom tvorcu, materijalizovati njegovu ideju, postati čak i estetskim činom... **Sva nastojanja amatera da poput profesionalaca govore filmom** [moje isticanje] nesvjesno su dovela do toga da se pojam amaterski film i profesionalno djelo počeo izjednačavati, te je skoro bila izgubljena pomisao o razgraničavanju djelovanja jednih od drugih. Nije se radilo o razdvajanju koje bi težilo 'anuliranju' drugog partnera, u pitanju je bila potreba da se istakne posebnost amaterskog stvaralaštva koje bi samo u vlastitosti izraza moglo da dobije epitet samostalnosti kao čina koji zaslužuje i vlastito tumačenje. Nije se moglo govoriti o amaterskoj produkciji na osnovu estetike djela profesionalne produkcije, niti se amatersko djelo moglo ocjenjivati zakonitostima ostvarenim u ne-amaterskoj proizvodnji. [...] Tako ideja amaterizma kao djelatnosti koja svoju igru začinje u predigri profesionalnom filmu, prihvatajući zakonitosti ne samo njegovog stvaralaštva nego i vrednovanja – počinje da se mijenja. [...] Film sa velikim slovom 'F' koji bez obzira na producenta, naručioca ili komisiju piše filmskom kamerom svoj stav i poruku prenosi putem celuloidne trake.

Jedan od aspekata koji su razdvajali amatersku od profesionalne kinematografije bila je i tehnologija, pa je tako na filmskim festivalima uski film (formati od 9,5, 8 i 16 mm) bio smatran manje vrijednim i potpuno diskriminiran u korist 35 mm filma.[104] *Sineast* je stoga proveo mini-anketu o poziciji 16 mm filma u Jugoslaviji među filmskim djelatnicima i eksperimentalistima, i odgovori nisu bili posve ujednačeni. Vladimir Petek smatrao je da festival u Puli nije dužan prikazivati uski format dok bi festival u Beogradu ipak to morao (*Sineast* br. 5, 1968: 44), dok je uredništvo *Sineasta* istaknulo kako se radi o nepravedno diskriminiranom formatu koji je, kada se govori o omjeru cijene i kvalitete, podjednako amaterski koliko i profesionalan (ibid). Aleksandar Kostić naglasio je da bi uporaba tog "amaterskog formata" smanjila troškove filmske proizvodnje kao i jaz koji dijeli "pravi" i "mali" film (ibid.), dok je sarajevski redatelj Petar Ljubojev izjavio kako bi uključivanje 16mm filma u festivalsku kompeticiju umanjilo njegovu kvalitetu (ibid. 45).

[104] Ova je selektorska logika i diskriminatorna politika vidljiva i u uvodu knjige *Uzani film* Vladete Lukića, u izdanju Umetničke akademije u Beogradu (1970), u kojemu autor piše: "Ova knjiga treba u prvom redu da pruži opšta obaveštenja o tehnici uzanog filma studentima Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, a može korisno da posluži **onim kino-amaterima kojima je snimanje filmova nešto više nego običan 'hobi'"** [moje isticanje] (ibid. 5).

Problematičan je bio i ranije spomenuti status kinoklubova kao obrazovnih, pripremnih mjesta koja služe kao odskočna daska za prelazak u "veliki" film, a koji je također bio jedan od razloga njegove statusne stigme u kontekstu eksperimentalnog filma, i zbog koje kinoklubovi kao da nikada nisu uspjeli postati proizvodni autorski centri poput londonske ili njujorške kooperative. "Da li je amaterska škola dovoljna da bi se čovek spremio za profesionalni rad?" glasilo je jedno od pitanja Lordanu Zafranoviću u intervjuu koji je 1966. godine s njim vodila Emilija Bogdanović, na koje je on odgovorio (Bogdanović, 1966/2013: 366):

> Jeste. To je najidealnija početna škola za čoveka koji želi da nauči filmski da misli. I zato bi trebalo mnogo više pažnje posvetiti amaterizmu. Razvijati teoriju amaterske "estetike", fiksirati i obelodaniti rezultate (presnimiti i sačuvati sve vredne domete) kako ne bi svaka nova generacija ponovo za sebe "otkrivala" već otkriveno.

Tu podređenost amaterizma profesionalnoj kinematografiji, u odnosu na koju kinoklubovi imaju dominantno obrazovnu funkciju,[105] Mata Bošnjaković je okarakterizirao "našim kulturnim obrascem po kojem je vrijedno, i društveno priznato, samo dugometražno igrano djelo" (1979/2013: 354). No pojedini su autori pronašli smisao i svrhu u ovoj opisanoj poziciji amaterskog filma, budući da je amaterizam demokratizirao pristup sredstvima nužnima za proizvodnju filma. "Dobiti film u ovom našem profesionalizmu znači još uvijek 'boj bojevati' sa sigurnosnim preprekama naslaganim oko sjedišta filmskih moćnika, **trgovački predisponiranih** [moje isticanje], potom prijeći križni put kastriranja sa sinopsisom najprije, pa scenarijem i knjigom snimanja najposlije" (Hripko, 1966/2013: 156)**,** stoga je izuzetno vrijedna i važna često citirana sljedeća izjava Želimira Žilnika (Gržinić, 2004):[106]

> Vrlo sam rano bio prisiljen koristiti sve metode pokreta amaterskog filma. To okruženje amaterskog filma omogućilo mi je da se riješim administrativnih labirinata kroz koje je jedino bilo moguće nabaviti novac za snimanje filma. Bio je to određeni oblik slobode.

Stoga će Miroslav Bata Petrović istaknuti da je, unatoč inicijalnoj podozrivosti članova kinokluba Beograd spram GEFF–a, njegov ključan doprinos bio upravo u činjenici da su "prvi probili shvatanje filmske produkcije kao državno institucionalizovane forme" (2009:

[105] Usp. Nikola Stojanović, "A kao akademija, amaterizam" (1968: 56-57).
[106] Ovaj citat također izdvajaju Ana Janevski (2012b: 56) i Branka Benčić (2012: 22).

252). [107] No ove su rasprave o odnosu profesionalne i amaterske kinematografije ponekada znale biti vrlo radikalne (možda čak i sitničave),[108] te ne iznenađuje jednako radikalan stav jednog od najznačajnijih hrvatskih filmologa, Ante Peterlića (*Sineast*, br. 8-9/1969: 56):[109]

> VIDITE JA MRZIM profesionalizam jer je on povezan uz neke odurne ideje o komercijalnoj i konfekcijskoj i tako dalje kinematografiji. Isto tako, možda će vas začuditi: mruzim (sic) i amaterski film, jer on apriori prezire i jedno i drugo.

Ono što je, međutim, bilo ključno u okviru amaterizma i eksperimentalnog filma koji se nastojao razvijati u kinoklupskom okruženju, jest ranije spomenuti pojam slobode stvaralaštva, jedan od ključnih denominatora amaterskog/eksperimentalnog/alternativnog filma, koji su mnogi dionici toga vremena zvali – slobodnim filmom.[110] Upravo je pitanje slobode obilježilo ujedno i poslijeratnu vanjskopolitičku kulturnu propagandu SAD-a (usko vezanu i uz američki *underground*), stoga će mu posebna pažnja biti posvećena u zasebnom poglavlju.

[107] Demokratizacija sredstava za proizvodnju bila je važna i britanskim eksperimentalistima, jer kako ističe Mark Weber, samoorganizacijom u obliku zadruge (*Filmmakers' Co-op*) uspjeli su zagospodariti proizvodnim procesom i zaobići kako filmsku industriju tako i skupe filmske laboratorije (2006, bez paginacije). No u britanskom slučaju radi se o samoorganiziranju profesionalnih umjetnika, dok je u kontekstu Jugoslavije riječ redateljima koji su stremili profesionalnoj kinematografiji.

[108] U ranije spomenutom tekstu "A kao akademija, amaterizam" (1968) Nikola Stojanović uspoređuje filmsku produkciju prikazanu na 15. festivalu kratkog metra u kojemu su sudjelovali kako amateri, tako i profesionalci. Žilnik, Godina, Zafranović kao bivši amateri (i kasnije diplomanti akademija) odnijeli su prevagu pred Karanovićem, Stojanovićem, Golubovićem i drugima, koji su na spomenuti festival došli preskočivši amatersko obrazovanje. " [G]de se stiču bolji osnovi kvalifikovanosti za filmsku stvaralačku delatnost?" pita se Stojanović, smatrajući da je prednost amaterizma u njegovoj "prirodnoj selekciji" odnosno eliminaciji "nevernih i labavih 'ljubavnika'", kakva na akademijama nije moguća (1968: 56-57).

[109] Hrvoje Turković je na Festivalu amaterskog filma u Samoboru 1978. godine pak otvoreno "pitao da li je potrebno odbaciti sve dobre filmove, ako su njihovi redatelji dobili za taj posao velike honorare" (u Bošnjaković, 1979/2013: 354).

[110] Moj intervju s Karpom Godinom (2017).

3. 2. 2. Kinoklubovi kao zadruge: jugoslavenska filmska neoavangarda i slobodno tržište

> U septembru 1960. udružilo se nas tridesetak i odlučilo osnovati New American Cinema Group s idejom da pomažemo jedan drugome u proizvodnji vlastitih filmova [...] Od početka smo postavili jedno pravilo: izbjegavati na našim sastancima bilo kakvu diskusiju, bilo estetsku bilo teoretsku. Ograničili smo se na to da konstatiramo kako filmovi postoje i da predstavljaju konkretne ekonomske probleme.
>
> – Jonas Mekas (Bilten GEFF-a, 1967: A2).

Pitanje statusa i razvoja eksperimentalnog filma kao zasebne umjetničke forme/discipline usko je vezano i uz mogućnost njegove profesionalizacije, koja podrazumijeva kako ekonomsku eksploataciju odnosno prodaju ili distribuciju ovih radova, tako i njihovu kritičku valorizaciju i popularizaciju. Kako je svojedobno u intervjuu za *Nacional* izjavio Mladen Stilinović: "Prvo sam se počeo baviti eksperimentalnom filmom, kao i Petek, Gotovac i Pansini, ali sam odustao jer sam ubrzo uvidio da se to ne može profesionalizirati" (Ožegović, 2008).

Namjera je ovog poglavlja situirati eksperimentalni film unutar jugoslavenskog kulturnog/umjetničkog, ideološkog i ekonomskog konteksta te načiniti skicu za buduće istraživanje koje bi odgovorilo na pitanje zašto je jugoslavenski eksperimentalni film iz razdoblja u fokusu ovog rada najvećim dijelom ostao nevidljiv kako u ondašnjem tako i u današnjem umjetničkom kontekstu. S druge strane, ovo poglavlje također implicitno otvara pitanje ideološke pozicije eksperimentalnog filma. Imajući u vidu da je on po svom karakteru vrlo često angažiran, aktivistički, alternativan odnosno avangardan te da se uz avangardu/e i eksperimentalni film često vežu antikapitalističke, antiholivudske, lijeve, antikomercijalne i protuburžoaske ideje (usp. npr. Dunford, 1981: 303-315; Arthur, 1992: 17-48; Dixon i Foster, 2002: 12-16; Saveski, 2006: 66-70; Rabinovitz, 2003: 14),[111] postavlja se pitanje je li uopće moguće čitati jugoslavenski eksperimentalni film kroz optiku postojećih teorijskih studija

[111] Kako piše Zoran Saveski, "[a]vangarda je u sklopu antitradicionalističkog shvatanja umetnosti prihvatila levi politički program i akcije, jer je po svojoj suštini težila prevrednovanju postojećeg stanja i stvaranju nove umetnosti i novog društva" (2006: 69).

eksperimentalnog filma (koje su većinom temeljene na istraživanjima zapadnog kanona) te kakav je doista bio ideološki karakter filmske avangarde u Jugoslaviji 1960-ih i 1970-ih godina. Drugim riječima, je li eksperimentalni film u Jugoslaviji tih godina imao svoju svjesnu optimalnu projekciju (Flaker prema Saveski, 2006: 29), ili se radilo o nasumičnom, intuitivnom i proturječnom kretanju? Preciznije postavljeno pitanje glasilo bi: kakvo je to kretanje bilo u odnosu na ekonomski smjer Komunističke partije Jugoslavije? "Moralni, politički i idejni principi 'ne dopuštaju' komunistima da se orijentiraju u tom pravcu. Po logici stvari privatnu inicijativu u principu prepuštamo, da tako kažem, nekomunistima" zapisao je politolog Franjo Kožul u tekstu "Idejni stav SKJ prema rastućoj moći privatne inicijative" (1967: 163). Kakav je dakle u socijalističkom samoupravljanju karakter kinoklubova koji nastoje djelovati na "tržištu", i kakav je karakter avangarde koja sebe želi komercijalizirati?[112]

Američki su se neoavangardni redatelji u promociji svojih radova oslanjali jednim dijelom na galerije i trgovce umjetninama, no u glavnini su svoje filmove promovirali kroz mrežu privatnih poznanstava, kataloške distribucije organizirane preko zadruga te institucija poput sveučilišta, te savezne i državnih vlada (usp. Mellencamp, 1999: 9-10; Balsom, 2013b). Kako ističe Lauren Rabinovitz u svojoj knjizi *Points of Resistance* (2003), do kraja 1970-ih godina u SAD-u je naglo porastao broj fakulteta i umjetničkih škola koje su nudile filmske programe te je ova velika mreža postala izvor ekonomske sigurnosti za brojne redatelje avangardnog filma (2003: 196).[113] Situacija u Jugoslaviji bila je dakako u to vrijeme potpuno drugačija. "Vreme kino-klubova danas je za istraživače zanimljivo iz dva aspekta. Prvi aspekt je pokret amaterskog bavljenja filmom proistekao iz socijalističkog sistema podrške kino klubova, bitno različit od filmmakers cooperative (sic) sistema koji su na zapadu uspostavili autori sami", istaknuo je Miodrag Milošević, dugogodišnji ravnatelj Akademskog filmskog centra u Beogradu i jedan od pokretača filmskog festivala Alternative Film/Video (20011/2013: 75). Ta se opaska može podjednako odnositi na činjenicu da su amaterski

[112] Ovaj je problem njemački filmolog Malte Hagener nazvao "aporijom avangarde" (2007: 44), analizirajući u svojoj knjizi *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (2007) složenu ideološko-ekonomsku mrežu unutar koje se rana avangarda razvijala u Francuskoj i Njemačkoj. "Prvi i vjerojatno najočitiji problem s kojim se avangarda suočava jest nezavisnost i/ili zavisnost filmskog stvaratelja" (ibid.). Jedno od mogućih rješenja Hagener vidi u prelasku avangardista u neprofesijske stvaratelje tojest amatere, zaključujući da među ovim skupinama povijesno ipak nije bilo previše kontakta (ibid. 50). No što s avangardom koja je bila amaterska i željela postati profesionalna?

[113] Američki eksperimentalist Larry Jordan opovrgnuo je ovu tvrdnju u svom tekstu "Survival in the Independent–Non-Commercial–Avant-Garde–Experimental–Personal–Expressionistic Film Market of 1979" (1983/2008), u kojemu ističe da je situacija 1970-ih godina bila potpuno drugačija. Ova podrška koju su redatelji filmske neoavangarde u SAD-u dobivali bila je zapravo podrška društvenoj promjeni koju su ti kontra-kulturni filmovi nudili (2008: 330), te zaključuje: "Dokle god ljevičarske frakcije 'osobnu' umjetnost doživljavaju 'elitističnom' i odbijaju je podržavati, moramo *koristiti* postojeći buržoaski sistem" (ibid. 333).

kinoklubovi kao izravni korisnici ove podrške bili u mogućoj inicijalnoj ekonomskoj prednosti u odnosu na američku filmsku neoavangardu – što je složeno i nijansirano pitanje – ali i na jednu od većih prepreka za razvoj eksperimentalnog filma u Jugoslaviji: a to je njegova ukorijenjenost u sustav "amaterske kinematografije".

Kao što je već spomenuto, amaterska kinematografija u Jugoslaviji razvijala se u okviru i kroz koordinaciju Foto-kino saveza Jugoslavije (FKSJ) i njegovih republičkih ogranaka, koji su redovito organizirali lokalne, republičke, međurepubličke i federalne festivale amaterskog filma. Na tim festivalima, organiziranima u skladu s pravilima UNICA-e filmovi su se dijelili u tri kategorije – dokumentarni, igrani i žanr filmovi.[114] Žanr je u ovom slučaju označavao "eksperiment", [115] a oni amateri koji su željeli ostati u okvirima "žanrovskog" stvaralaštva ne samo u hobističkom već i profesionalnom smislu, u jugoslavenskom su kontekstu bili osuđeni na samoorganizaciju budući da onodobne umjetničke i filmske institucije nisu prepoznavale eksperimentalni film kao relevantnu filmsko-umjetničku formu.[116]

Jedan od ključnih zamašnjaka razvoja eksperimentalnog filma u SAD-u 1960-ih godina bila je činjenica da su ti filmovi nastajali u okvirima tržišno orijentirane, kapitalističke ekonomije te složene mreže galerijskog i kinoprikazivačkog sustava, potpomognutog državnim financiranjem i prije svega privatnim mecenatstvom. Iako je Jonas Mekas, glavni ideolog NAC-a, proponent neoavangardnog filma, osnivač Njujorške filmske zadruge (New York Filmmaker's Cooperative) te "kum američkog eksperimentalnog filma" izjavio – "Sačuvajmo našu umjetnost slobodnu od sponzorstava, tkògod da ti sponzori bili" (nav. prema Arthur, 1992: 26), uspostavu najznačajnije institucije zaslužne za promociju eksperimentalnog filma, Anthology Film Archives u New Yorku, te njene kolekcije *Essential*

[114] Jugoslavija je bila bogata raznim amaterskim festivalima (od festivala dijapozitiva preko festivala amaterske fotografije), a u Puli se neko vrijeme održavao Festival obiteljskog filma, kojemu je namjera bila okupljati amaterske filmove u starijem smislu te riječi – onakve kućne filmove protiv kakvih su se Pansini i dio klubaša 1960-ih godina pobunili. Prvi takav festival nazvan *Revija obiteljskog filma* održao se u svibnju 1967. godine (Povijesni i pomorski muzej Iste, "Zbirka MAFAF", FK-469), a u propozicijama je navedeno da "prijavljeni filmovi moraju isključivo tretirati tematiku obiteljskog života: /u kući, na godišnjem odmoru, putovanju i sl./" (ibid, FK-518).

[115] "Žanr filmovi: to su svi ostali filmovi koji se zbog svoje specifične filmske realizacije ne mogu svrstati u prve dvije kategorije" (Definicija amaterskog filma, Pododbor za film FKSJ, Beograd, 1960; n.a.).

[116] Krajem 1960-ih i u 1970-im godinama osnovala se nekolicina filmskih produkcijskih kuća, poput novosadske Neoplante ili zagrebačkog Filmskog Autorskog Studija (FAS), koje su podupirale razvoj ovakve vrste filmova, uz poduzeća poput Dunav filma ili Viba filma koji su financirali kratki metar na 35mm često eksperimentalnog karaktera (npr. film *Dve koračnici* iz 1971. godine; mrežne stranice Slovenskog Filmskog Centra). Princip financiranja svakako bi trebalo provjeriti, budući da je krajem 1970-ih SIZ Kinematografije SR Hrvatske u svom Programu razvoja kinematografskih djelatnosti u 1979. nedvosmisleno naznačio kako će u okviru kratkog metra sufinancirati i proizvodnju eksperimentalnih filmova (*Filmograf*, br. 12/1979: 17).

Cinema – koja je ujedno svojim estetskim kriterijima u velikoj mjeri odredila i kanon eksperimentalnog filma, zbog čega je bila i snažno napadana i kritizirana – financijski je potpomogao Jerome Hill.[117] Tržišno djelovanje i mogućnost distribucije Novog američkog filma (odnosno američkog *undergrounda*) također su igrali jednu od ključnih uloga u oblikovanju ovog pokreta.[118] "Distribucija ključno djeluje na reputaciju. Ono što se ne distribuira nije poznato i stoga ne može steći ugled niti zadobiti povijesnu važnost" zapisao je Howard Becker u svojoj studiji *Svjetovi umjetnosti* (2009: 121).

Nije stoga neobično da su jugoslavenski eksperimentalisti u pokušajima potpune emancipacije – kako od kruga amaterskog filma tako i od kruga komercijalne kinematografije – u okviru festivala GEFF 1965. godine objavili intervju s Jonasom Mekasom, u kojemu Mekas obrazlaže nastanak New American Cinema Group i pravila djelovanja novoosnovane Filmske zadruge.[119] Mekas otvoreno govori o tržištu eksperimentalnog filma i njegovoj komercijalnoj eksploataciji, detaljno objašnjavajući uspostavu Njujorške filmske zadruge te ističući važnost "odgajanja publike" koja bi te filmove konzumirala (Informativni bilten A/11).[120] Mekas je pritom kritičan spram holivudske filmske produkcije, smatrajući je inferiornom pokretu američkog *undergrounda*, a principe Filmske zadruge suprotstavlja i kapitalističkom sistemu: "Naš je stav destruktivan sa pozicija kapitalizma, oficijelne kinematografije, ali je konstruktivan s našeg stanovišta" (A/12). Ovu tvrdnju, međutim, ne obrazlaže detaljno.

---

[117] Hill je bio unuk Kanađanina Jamesa Jeroma Hilla, jednog od najznačajnijih američkih industrijalaca i biznismena prve polovice 20. stoljeća, koji je bio na čelu Great Northern Railwayja i kojega je F. Scott Fitzgerald u svojem *Velikom Gatsbyju* (1925), spomenuo kao čovjeka koji je "pomogao izgraditi zemlju" (Malone, 2013: 4). Jerome Hill studirao je glazbu na Yaleu te se i sam bavio eksperimentalnim filmom i umjetnošću, a jedan od njegovih najznačanijih radova je *Filmski portret* (*Film portrait*, 1972; https://www.moma.org/collection/works/107562, zadnji pristup: 12. 5. 2018.). Hill je uspostavio i nekoliko zaklada, od kojih je zaklada Avon bila ključna u sponzoriranju aktivnosti AFA-a i ES-a (više na poveznici: http://camargofoundation.org/about/jerome-hill/, zadnji pristup: 12. 5. 2018.). Zahvaljujući Hillu koji je Anthologyju oporučno ostavio zemlju na Floridi, Mekas je bio u mogućnosti kasnije prodati tu zemlju i otkupiti zgradu u kojoj se Anthology Film Archives danas nalazi (https://soma.sbcc.edu/users/DaVega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Interviews/Interview%20with%20Jonas%20Mekas.pdf, zadnji pristup: 12. 5. 2018.).

[118] U svojoj doktorskoj disertaciji "The market for modern art in New York in the nineteen fifties – a structural and historical survey" (1988) Anne Deirdre Robson umjetničko tržište definira kao "sustav podrške" (*support system*) u okviru kojega djeluje niz faktora odlučujućih za uspostavu vrijednosti pojedinog djela te njegovu distribuciju i promociju. Za ovaj kontekst korisna je i studija Howarda Beckera *Svjetovi umjetnosti* (2009) u kojoj autor na nizu primjera objašnjava složeni sustav funkcioniranja svijeta umjetnosti.

[119] Manifest Novog američkog filma (New American Cinema) objavljen je 1961. ili 1962. godine (postoji nejasnoća oko datiranja), na stranicama časopisa *Film Culture* br. 22-23, i u njemu se unutar devet točaka ujedno obrazlažu razlozi i svrha utemeljenja Filmske zadruge. Više vidjeti u Everleth (undergroundfilmjournal.com).

[120] Isto je naglašavao i Sava Trifković na sastanku povodom osnivanja jugoslavenske Filmske zadruge: "Publiku treba pripremiti za to...", rekao je Trifković (Petek, 1970/1971: 74).

U jugoslavenskom kontekstu kinoklubovi su od samog svog osnutka pored financiranja koje su dobivali od republičkih fondova[121] ipak nastojali djelovati i na tržištu kako bi ostvarenim prihodima pokrili troškove proizvodnje i filmske opreme, a kako se razvijala jugoslavenska scena eksperimentalnog filma tako su se javljala i nastojanja pojedinih autora da se uspostavi neki oblik udruženja nalik Filmskoj zadruzi. Kinoklub Beograd primjerice vodio je vlastito kino Union, koje je imalo oko 160 mjesta i prikazivalo je do četiri filma na dan – projekcije su bile u 15, 17, 19 i 21 sat. Marko Babac ovo je kino nazvao prvim pravim art-kinom u gradu (2001: 46), a prihodi od kinoulaznica omogućavali su klubu kupnju opreme potrebne za rad (ibid. 222). Kinoklub Zagreb još je 1957. godine potpisao ugovor s Radiotelevizijom Zagreb o uslugama razvijanja filmske vrpce, a ugovorom je definiran i iznos od 12.000 dinara[122] koje je RTZ mjesečno trebao isplaćivati Kinoklubu Zagreb (KKZ, arhivska građa, n/a). U 1960-im godinama Kinoklub Sarajevo pokrenuo je časopis *Sineast* i na njegovim je stranicama nudio usluge filmske i reklamne proizvodnje kao i pretplatu na časopis. Zagrebački GEFF za organizaciju festivala obratio se poduzeću Velebit koje se bavilo zastupstvom inozemnih kompanija, nudeći im oglasni prostor u katalozima svog festivala. Velebit se odlučio na promociju talijanske filmske vrpce marke Ferrania i obavezao se platiti za ovu uslugu 30.000 dinara.[123]

Kinoklubovi su doista razvili (skromnu) platformu za distribuciju i kritičku valorizaciju eksperimentalnog filma, poglavito kroz festivale GEFF i MAFAF (Međuklupski i autorski festival amaterskog filma), a pored povremenih kritičkih osvrta u dnevnom tisku i specijaliziranim časopisima – kao što su primjerice *Filmograf* (1976–1989), *Film* (1975–1978), *Filmska kultura* (1957-1990), *Ekran* (1962-danas), *Filmski bilten* (1962-?) i drugi[124] – čini se da je jednu od ključnih uloga odigrao spomenuti časopis *Sineast*, svojevrstan pandan časopisu *Film Culture* (usp. Petek, 1970/71: 72). Sami klubaši bili su svjesni i nužnosti distribucije vlastitih filmova. Marko Babac još je 1956. godine predlagao osnivanje klupske

[121] Vučetić piše kako je "[n]ovim strujanjima u jugoslovenskom filmu podsticaj [...] davala i tadašnja organizaciona struktura filmske produkcije, koja se značajno razlikovala od produkcije u ostalim socijalističkim zemljama, tražeći se negde 'na pola puta između individualne delatnosti kapitalističkog tipa i podruštvljene proizvodnje'", uz napomenu da je 1960-ih godina filmska proizvodnja bila decentralizirana (2012: 146). Kinematografija je tako financijski ovisila o hibridnim poduzećima koja su djelovala po modelu javno-privatnog partnerstva i republičkih ministarstava kulture (ibid.).

[122] Za usporedbu, prosječna plaća jugoslavenskog NKV radnika 1960. godine iznosila je između 6.500 i 9.000 dinara (Suvin, 2014: 257).

[123] U 1961. godini prosječna je plaća državnih službenika bila 27.850 dinara.

[124] "Malo se piše o amaterskom filmu u dnevnoj štampi, obično se nakon saveznog festivala objavi samo popis nagrađenih filmova i autora" (Petek, 1970/71: 72).

kinoteke (2001: 10), a za isto se kasnije zalagao i Lordan Zafranović (Bogdanović, 2013: 367). Kako je izjavio u intervjuu Emiliji Bogdanović 1966. godine (ibid.):

> Podržavam predlog da se na jednom mestu sakupe svi vredniji rezultati. Mi amateri se osećamo pomalo otuđeni i razjedinjeni. [...] Grupa amatera iz Splita uspela je da dobije od republičkog Kino saveza traku da bismo stvorili jedan fond filmova...[125] Stvorili smo jednu autorsku grupu. Pored filmskih ljudi okupićemo i grupu muzičara, literata i slikara... Mislim da ćemo pokušati da oživimo tzv. "kulturnu klimu" jer interesovanje postoji. Radićemo i poneki turistički fiim da bismo dobavili sredstva da jednom možda prerastemo u malo profesionalno preduzeće. Srez Split uliva u republički Fond za unapređenje kinematografije čitavih trideset odsto dobiti od bioskopske mreže u srezu, a u srez se od te sume ništa ne vraća. Ako bismo stvorili preduzeće i iskazali realne potrebe i ambicije, verujem da bi nas Fond pomogao.

"Profesionalno poduzeće" o kojemu je maštao Zafranović nedvojbeno se kasnije utjelovilo u organizacijama/producentskim kućama poput FAS-a, Neoplante ili Dunava, no o amaterima-eksperimentalistima izgleda da se nije brinulo ni jedno jugoslavensko tijelo osnovano s ciljem njegovanja amaterizma.

> **U Jugoslaviji nitko ne vodi kompletnu dokumentaciju o filmovima, festivalima, nagradama u zemlji i inozemstvu, filmskim i kinoklubovima,** dodjeljivanje zvanja autorima sprovodi se tek nakon intervencije samog autora [moje isticanje]**.** Kino savez Hrvatske je pred nekoliko godina sprovodio takozvanu registraciju filmova, gdje su se ipak mogli dobiti određeni podaci o filmu i autorima. Na žalost, ta akcija je također zamrla[126]

[125] Na potrebu za sustavnim arhiviranjem i očuvanjem baštine amaterskog filma kao zaloga za kontinuirani razvoj eksperimentalnog filmskog izraza bio je raširenо prisutan. "Naš amaterski film nema tradicije, te stalno počinje od početka. Nije to uvek novo rađanje feniksa, koji je iznova rađa lepši i moćniji, nego je to nepotrebno rasipanje energije. Ovde još jednom treba što glasnije pledirati za stvaranje amaterske filmoteke, a i za to da najbolji amaterski filmovi uđu u Jugoslovensku kinoteku", zapisao je 1978. Mata Bošnjaković (95). Dušan Joksić predlagao je nešto slično uz izmjenu sustava samih festivala, upozoravajući na činjenicu da "amateri nemaju mogućnosti da naprave par kopija svog filma, već na festivale šalju isključivo original. [...] Da bi ovi filmovi bili dostupni i drugim amaterima i ljubiteljima amaterskog filma, a ne samo onima koji žive u gradu u kom se održava festival, Savez filmskih amatera Jugoslavije napravio bi po tri kopije svakog filma: jednu kopiju da zadrži u svojoj Kinoteci – što bi takođe bio jedinstven primer kod nas – a druge dve kopije da ustupi republičkim i pokrajinskim savezima, kao i kinoklubovima, koji bi putem revija, približio amaterski film širem auditorijumu" (1978: 105).

[126] Kinosavez Hrvatske (KSH, od 1991. Hrvatski filmski savez, HFS) čini se da je tijekom čitavog svog postojanja bio obilježen velikim planovima po pitanju brige za filmove i filmske autore koji su redovito rezultirali inercijom. U tekstu o kino klubu Mursa (Osijek) Jovan Jovanović 1980. godine spominje raznovrstan opus osječkog autora Vladislava Ilina, jednog od "pionira kolor filma kod nas [...] čiji opus treba tek sagledati", napominjući kako je u trenutku pisanja teksta nemoguće pogledati njegove filmove jer se "sada sređuju u Kino

požalio se Vladimir Petek na Inicijativnom sastanku za osnivanje jugoslavenske kooperative slobodnog filma (1970/71: 72; moje isticanje). Petek je zagovarao zadružni model koji je u to vrijeme karakterizirao produkciju eksperimentalnog filma u New Yorku, a takvu je zadrugu obilježavala apsolutna stvaralačka sloboda i prihvaćanje svakog filma za međunarodnu distribuciju, čiju je funkciju Sava Trifković precizno sažeo: "To nije producentska kuća, to je servis" (1970/71: 74). Ideje o distribuciji ove *podzemne* kinematografije javile su se još 1959/60. godine kada je Zagreb posjetio jedan od suosnivača časopisa *Film Culture*, Édouard de Laurot, spominjući "ideje budućeg pokreta 'off Hollywooda'" (Petek u Janjatović, 2001: 30). Početkom srpnja 1970. godine u Zagrebu su se sastali članovi KK Sarajevo i grupâ PAN69 i ZAG "Camera" kako bi istražili "mogućnost postojanja filmske kooperative u Jugoslaviji" (ibid. 72).

Pored općenitog problema distribucije domaćeg filma, temeljna prepreka ovoj inicijativi, nazvanoj Jugoslavenska filmska kooperativa (JUFIKO), bilo je nepostojanje prikazivačke mreže namijenjene filmovima snimljenim na 8mm i 16mm filmskim vrpcama, formatima koje se u Jugoslaviji smatralo primarno amaterskima u toj mjeri da čak niti komisije za film nisu dodjeljivale sredstva za rad na 16mm formatu (1972/15-16: 15).[127] Pripadajuća infrastruktura bila je stoga ograničena isključivo na krug amaterskog filma pod nadležnošću FKSJ, sa čijim radom, kao i s radom Kinosaveza Hrvatske, okupljeni sudionici nisu bili u potpunosti zadovoljni.[128] "Osnivanje Filmske kooperative je u pravi čas, jer institucije jugoslavenske oficijelne kinematografije su bez časti..." izjavio je tim povodom Želimir Žilnik (Petek, 1970/71: 74).

---

savetu (sic) Hrvatske" (1980: 76). Koliko mi je poznato, navedeni filmovi nikada nisu restaurirani, a u *Filmskoj i video zbirci Hrvatskog filmskog saveza* Ilin kao autor nije naveden (usp. Majcen, 1994). Petek je početkom 1970-ih imao ideje o organizaciji međunarodnog putujućeg festivala eksperimentalnog filma čije bi središte bio KSH, koji bi od svakog primljenog i prikazanog filma vlastitim sredstvima izradio drugu kopiju za vlastitu arhivu nazvanu Filmoteka, u kojoj bi ujedno bili arhivirani i svi tekstualni podaci o filmu (1973: 136). Nepostojanje stranih filmova u suvremenom arhivu HFS-a kao i nepostojanje Filmoteke (ili muzeološki obrađene dokumentacije o filmskoj građi HFS-a) čini se da ukazuje na činjenicu kako se ni ova ideja nije realizirala.

[127] "Zgražanje naših filmskih radnika, kada im se ponudi realizacija na uskom formatu, potvrđuje samo njihov zastarjeli način gledanja na FILM", neumorno je ponavljao Vladimir Petek (1971b: 15).

[128] Petek ističe da je neko vrijeme postojao Savez filmskih klubova Jugoslavije koji je vršio distribucijsku ulogu, no taj Savez distribuirao je isključivo – strane filmove! (1970/71: 72)

Slika 3. Prvi zajednički sastanak: pokušaj osnivanja Jugoslovenske filmske kooperative, Pula, 25. i 26. 7. 1970. Izvor: Đorđe Janjatović (2001: 29).

Nekoliko godina kasnije Petek je, vjerojatno usamljen u dosljednoj upornosti svojih napora, zaključio kako je "[o]snivanje 'Jugoslavenske filmske kooperative' stalo [...] na pripremnim sastancima (1972: 19) te opisao princip rada slovenskog Informativnog Centra Filma (I. C. F. 00011), koji su 1971. godine[129] pokrenuli ljubljanski redatelji eksperimentalnih i video filmova i izvedbeni umjetnici, Nuša i Srečo Dragan. I. C. F.-ovo je "osnovno načelo: ŠIRITI FILMSKU KULTURU u svim mogućim vidovima, djelovati na području 'novog filma" (ibid. 16), a prema Petekovu pisanju I. C. F. je organizirao vrlo posjećene filmske projekcije, razgovore autora s publikom, bavio se izložbenom i izdavačkom djelatnošću i zagovarao prevrednovanje uskoformatnog filma. Centar je pritom pokrenuo podružnice u Beogradu (I. C. F. 01111, kontakt: Božidar Zečević), Londonu (I. C. F. 00101, kontakt: Carolee Schneemann), Zagrebu (I. C. F. 01000, kontakt: Vladimir Petek), Sarajevu (broj nepoznat, kontakt: Ivica Matić) i Novom Sadu (broj nepoznat, kontakt: Branislav Štrboja) ostavljajući organizaciju otvorenom i pozivajući na širenje mreže po drugim gradovima. Tako piše Petek: "Kako osnovati i gdje I. C. F.? Osnivanjem Informativnog centra filma moguće je pri već postojećoj filmskoj ili sličnoj organizaciji potrebno je samo obavijestiti već postojeće I. C. F. o svojem osnivanju, te od I. C. F. 00011 tražiti broj!" (ibid).

Nepostojanje prikazivačke infrastrukture amaterskog filma ostat će trajni problem jugoslavenskog žanr filma. U prvom broju časopisa *Filmograf* otvorilo se pitanje "Zašto nema

[129] Prema Barbari Borčić i Igoru Španjolu I.C.F. je bio pokrenut još 1969., u vrijeme dok su Draganovi surađivali sa slovenskom grupom OHO (Borčić i Španjol, s/a), no Petek kao godinu osnivanja navodi 1971. (1973: 135).

16mm bioskopa"; autor D. Zupanc pita se "[z]bog čega filmski radnici zaziru od upotrebe ovog formata u profesionalnom filmu" i zaključuje da je razlog tome nepostojanje "filmske prikazivačke mreže za ovaj format" te navodi podatak da od ukupna 634 kina u SR Srbiji svega njih 12 radi sa 16mm projektorima, od čega ih je čak 10 putujućih (1976: 108-109). Zupanc pojašnjava prednosti 16mm formata kao jeftinijeg sredstva za rad (na što su GEFF, Petek i časopis *Sineast* ustrajno upozoravali) i poziva distributere i prikazivače da ga prihvate (Zupanc, ibid.):

> To bi otvorilo mogućnost za otvaranje brojnih žanr i namenskih bioskopa, pomoglo razvoju eksperimentalnog i umetničkog filma. [...] U velikim gradovima, kao što je Beograd, 16mm bioskop postaje nasušna potreba. [...] profesionalni 16 mm kinoprojektori, pojeftinili bi prikazivanje i omogućili bi razvoj pomenutih žanr, eksperimentalnih i uopšte svih filmova snimljenih na ovom formatu.

Dvije godine kasnije, u istom časopisu Miroslav Bata Petrović u osvrtu na 20. festival amaterskog filma SR Srbije piše: "U redovima kino amatera nametnula se potreba reorganizacije festivalskih manifestacija u druge oblike, najčešće nazvane 'amaterskim bioskopima' i 'amaterskim filmskim forumima'" (1978: 104). U drugom pak članku, nastavljajući se na istu temu, Petrović iznova napominje (1979: 112):

> Amaterski bioskopi nisu nova ideja. Ona je stara koliko i amaterski film, ali je bar za sada nepotpuno ostvarena. Amaterski bioskopi ne bi, po ugledu na profesionalne bioskope, trebalo da imaju isključivo prikazivački karakter, već bi svaka projekcija morala da ima i svoj verbalni nastavak u kome bi publika imala mogućnost da stupi u otvoreni dijalog sa autorima i da tako filmove nagrađuje ili javno ocenjuje. Predstavljanje filmova i autora na ovaj način se već niz godina odvija i *Kino klubu 8*, na Radničkom univerzitetu 'Đuro Salaj' u Beogradu, i, sa malim prekidom, u beogradskom Domu omladine.

Ova razgovorna praksa (bila) je karakterističan način komunikacije autora s publikom u kontekstu eksperimentalnog filma, te ujedno i ideja koju je Petek nastavio dalje razvijati kroz svoje projekte i autorske grupe FAVIT (Film, audiovizualna istraživanja, televizija, 1971) i ZAG "Camera" (Zagrebačka autorska grupa "Camera", 1965), čije su aktivnosti bile šire od onih njujorške i londonske filmske zadruge. Teško je reći jesu li ove inicijative i želje za distribucijom filmova u okviru jugoslavenskog socijalizma bile "nekomunističke". Godine 1968. donesene su "Smjernice o najvažnijim zadacima Saveza komunista u razvijanju sistema

društveno-ekonomskih i političkih odnosa", tržišna privreda ulazila je na velika vrata u jugoslavensko društvo, a prijelaz sedmog u osmo desetljeće 20. stoljeća obilježili su razvijeno potrošačko društvo s jedne te odljev radnika-"gastarbajtera" s druge strane (usp. Dimitrijević, 2016: 146). Pitanje ideologije rijetko se spominjalo u tekstovima o amaterskom/ eksperimentalnom filmu tog perioda, a nastanak spomenutih grupa poklapao se s procesom demokratizacije koji se, kako ističe Đorđe Janjatović, u to vrijeme već događao ne samo na političkom, već i na društvenom planu (2001: 29).

3. 2. 3. Nezavisni autorski studiji i individualne kinoklupske inicijative

Tijekom 1960-ih i 1970-ih godina na području Jugoslavije počele su se javljati brojne umjetničke grupe – Gorgona, Grupa Šestorice autora, Penzioner Tihomir Simčić, Crveni Peristil, Grupa Tok (SR Hrvatska), OHO – kasnije Družina iz Šempasa, Grupa Katalog (SR Slovenija), Bosch+Bosch, Kôd i (Ǝ, Verbumprogram, Grupa 143, Ekipa A3 (SR Srbija)...[130] U kontekstu filma to je također bilo i vrijeme nastanka niza autorskih grupa u okviru kinoamaterizma kao i period nastanka produkcijskih studija koji su proizveli neke od najznačajnijih jugoslavenskih cjelovečernjih autorskih i kratkih eksperimentalnih filmova, a koji su bili izdvojeni od velikih proizvodnih centara kao što su Jadran film, Avala film ili Sutjeska film.[131] Autorske grupe i studiji relevantni za eksperimentalni film, nastali u ovo vrijeme, javljali su se podjednako u polju organiziranog amaterizma, državno subvencionirane profesionalne kinematografije kao i u okviru nove umjetničke prakse odnosno onodobnih suvremenih umjetničkih strujanja, no razlozi za njihovo pokretanje kao i konteksti u kojima su djelovali bili su nesumnjivo različiti.

U okviru profesionalne filmske produkcije amaterski su se stvaratelji nastojali emancipirati od svog amaterskog konteksta i željeli stvarati u profesionalnim uvjetima, što je dovelo do nastanka studija poput FAS-a (Filmski autorski studio, 1967)[132] u Zagrebu,

[130] O umjetničkim grupama u Hrvatskoj pisala je kustosica Ana Kovačić u svom diplomskom radu "Grupiranje umjetnika u Hrvatskoj: od Gorgone do RZU Podroom" (2015).
[131] Valja podsjetiti da su šezdesete godine bile razdoblje autorske kinematografije dok je u sedamdesetima prevladavao producentski model proizvodnje filma (Škrabalo, 1998: 333). Neke grupe i studiji o kojima je riječ u ovom poglavlju s radom su započeli sredinom ili krajem 1960-ih, a do sredine 1970-ih njihov se karakter tojest poslovna politika promijenila, ili su se ugasili kao poslovni subjekti.
[132] "...FAS je dvije godine prije toga radio u okviru Kinosaveza Hrvatske, kojemu sam bio tajnik, i zvao se Filmski autorski studio Kinosaveza Hrvatske" rekao je Krunoslav Heidler, osnivač i direktor FAS-a na tribini održanoj povodom 40. obljetnice ovog studija. Više vidjeti Grozdanić (2007).

Neoplanta filma (1966) u Novom Sadu ili Studio Filma (1967) u Sarajevu,[133] producentskih kuća otvorenih debitantskim redateljima, s kojima zbog potencijalnog tržišnog rizika veliki produkcijski studiji nisu bili skloni surađivati. Decentralizacija Saveznog fonda za kinematografiju 1962. godine (Škrabalo, 1998: 376) i uvođenje natječaja za financiranje projekata od strane republičkih fondova pet godina kasnije (ibid.) otvorili su prostor ovakvim inicijativama. To je ujedno i razdoblje populističkih žanrovskih filmova (najčešće komedija) koje su, razumljivo, izazvale otpor kod mlađe generacije filmofila, zatim period zamaha GEFF–a i nastanka nekih od najznačajnijih jugoslavenskih autorskih filmova u kojima se javljaju individualne poetike i svjetonazori, dok se amateri počinju probijati k profesionalnoj produkciji. Moglo bi se zaključiti da proboj započinje 1962. godine filmom *Kapi, vode, ratnici*, omnibusom Kokana Rakonjca, Marka Bapca i Živojina Pavlovića, izvorno nastalom u produkciji Kino-kluba Beograd uz materijalnu pomoć sarajevskog Sutjeska filma (više vidi u Babac, 2001; Novaković, 1970: 155), koji je iste godine prikazan u Puli gdje je osvojio pet manjih nagrada.[134] Narednih godina po sličnom su principu snimljeni *Devojka* (1965) i *Jutro* (1967) Puriše Đorđevića (Avala film), *Rani radovi* (1969) Želimira Žilnika i *WR: Misterije Organizma* (1971) Dušana Makavejeva (oba u koprodukciji Avala filma i Neoplanta filma), *Buđenje pacova* (1967) i *Kad budem mrtav i beo* (1968) Živojina Pavlovića (Filmska radna zajednica – Beograd),[135] debitantski *Ram za sliku moje drage* (1968) Mirze Idrizovića, i *Slike iz života udarnika* (1972) Bahrudina 'Bate' Čengića (oba filma u produkciji Studio filma), te u produkciji FAS-a *Nedjelja* (1969) Lordana Zafranovića, *Slučajni život* (1969) Ante Peterlića i *Živa istina* (1972) Tomislava Radića – u slučaju FAS-a sve redom debitantski filmovi. O ovoj pojavi jakih autorskih ličnosti na sceni profesionalnog filma Slobodan Novaković u svojoj knjizi *Vreme otvaranja* (1970: 154-155) piše:

> Sam sistem proizvodnje filmova doživeo je značajnu transformaciju: glomazna preduzeća izgubila su monopolistički položaj, pa i primat u proizvodnji (a time i mogućnost da slepo vezuju uz sebe i da na različite načine sputavaju filmske stvaraoce, 'doterujući' njihove projekte prema svojim zahtevima i 'odobravajući' ih za snimanje po svom 'redu vožnje!'), dok su slobodne proizvodne grupe i filmske zadruge dobile novi polet, omogućavajući

[133] Ovo nije cjelovit popis svih nezavisnih produkcijskih studija koji su se otvorili u to vrijeme, već su naznačene povijesno najvidljivije autorske kuće relevantne za amaterski kontekst i autorsku kinematografiju.
[134] Specijalno priznanje za film, specijalna diploma, nagrada Centralnog komiteta Narodne omladine Jugoslavije i "Zlatno pero" snimatelju Aleksandru Petkoviću i nagrada Centralnog komiteta Narodne omladine Jugoslavije Živojinu Pavloviću za režiju njegovog segmenta *Žive vode*. (izvor: https://bit.ly/2VGMfHT, pristup 5. 3. 2019).
[135] FRZ Beograd u dvije godine postojanja realizirala je čak 14 dugometražnih igranih filmova (više u Orozović, 1969b: 79-80).

> realizovanje i onih projekata koji bi ostali nesnimljeni u velikim proizvodnim kućama [...] Novi način proizvodnje uneo je, posredno, i novi duh u čitavu kinematografiju.

Fadil Hadžić potvrdio je Novakovićeve teze vlastitim iskustvima čak 40 godina kasnije, u razgovoru na okruglom stolu povodom obljetnice FAS-a (Grozdanić, 2007), u čijoj je produkciji snimio *Lov na jelene* (1972):

> Nekada, u ona vremena prije četrdesetak godina kada je FAS postajao, taj je novac išao izravno u Jadran film, koji je bio gotovo jedini producent i sve je to bilo nekako zabetonirano pod određenim monopolom, tako da su autori, već kad su išli na te komisije, donekle pazili što pišu. Više su radili film za komisiju nego za sebe osobno, i to je donekle utjecalo na to da je cijela ta kinematografija, pa čak i ono što se nije činilo ideologiziranim, ipak na neki način bilo prilagođeno vremenu i ukusu ideologije, koja je tada raspolagala tim sredstvima i koja ih je dijelila filmovima. [...] Ni danas se ne sjećam kako sam odlučio otići k tebi [Kruni Heidleru, op. a.], jer ja sam imao mogućnosti snimiti taj film i u Jadran filmu. Vjerojatno zato što sam htio vidjeti može li se negdje nešto napraviti slobodnije i pod manje dirigiranim uvjetima, u atmosferi koja je vladala u FAS-u, gdje je sve bilo posve nekontrolirano [...].

FAS je bio usko vezan uz amaterizam SR Hrvatske, iz kojega je naposljetku i izrastao, a njegovo je sjedište za čitavog trajanja ove producentske kuće (do 1972. godine) bilo u današnjim prostorijama Kinokluba Zagreb. Pored dugometražnih igranih FAS je producirao i kratke i eksperimentalne filmove, pa su tako u njegovoj produkciji nastali *Fokus* (1967) i *Ubrzanje* (1969) Ivana Martinca, *Zaklon* (1967) Vladimira Peteka, *Hitch...Hitch...Hitchcock* (1969) Zorana Tadića i *Sve jedno drugo pojede* (1971) Rajka Grlića. Novosadska Neoplanta također je izrasla iz amaterskog konteksta; nastala je kao nasljednik istoimene amaterske novosadske grupe (Rimkutė, 2014: 34, 46), a osnovala ju je Pokrajinska komisija za kulturu kao produkcijsku kuću čiji je cilj dokumentacija i promocija Vojvodine, i proizvodnja dokumentarnih i kratkometražnih igranih filmova (ibid. 34-35). U ono vrijeme bilo je jasno da "'Neoplanta' drži patronat nad omladinskim kino klubovima crpeći iz njih kadar" (Orozović, 1969: 81), a u njenoj su produkciji nastali danas kultni jugoslavenski (neoavangardni) filmovi *Pioniri maleni...* (1967), *Lipanjska gibanja* (1969) i *Crni film* (1971) Želimira Žilnika, *Beli ljudi* (1970) Naška Križnara (člana slovenske grupe OHO), te *Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk* (1970) i *Zdravi ljudi za razonodu* (1971) Karpa Godine.

U okviru samog amaterizma i autora koji su željeli djelovati isključivo u sferi eksperimentalnog filma također je došlo do raznih nezavisnih inicijativa, poput Zagrebačke Autorske Grupe "Camera" (ZAG "Camera", 1965, članovi Ivica Hripko, Vladimir Petek) i FAVIT-a (1971), zagrebačke grupe Pan 69 (1969, članovi Mladen Stilinović, Milivoj Puhlovski, Boris Bata),[136] splitske grupe KASG "816" (jedini član – Aleksandar Stasenko), sarajevske grupe KFC (jedini član – Ivica Matić) i beogradske "Samostalne porodične radionice za pravljenje filmova" Biljane Belić i Dragiše Krstića. Neke od ovih grupa samo su uvjetno bile tako nazvane – poput ove Stasenka i Matića – budući da su se sastojale samo od jednog člana, a figurirale su kao institucijski subjekti pod kojima su se autori mogli natjecati u festivalskom krugu amaterskog filma. Naime, kako pojašnjava slovenski fotograf i kinoamater Jaka Bregar, učlanjenje u kinoklub bilo je preduvjet prikazivanja filmova na festivalima: "Na prijavnicu si morao napisati ime svog kluba (iako nitko nije provjeravao stvarno članstvo). U tom smislu je to bila neka vrsta obaveze, inače je klub bio mjesto druženja i razmjene iskustava" (Peče, 2000: 4).

Sarajevski sineast Ivica Matić svoj je klub KFC (Komunistički Filmski Centar) osnovao kako bi zaobišao sustav kvota prilikom prijavljivanja na festivale[137] te kako bi na njima mogao djelovati što samostalnije, pri čemu samo ime nije imalo veze s autorovim ideološkim opredjeljenjima – Matić je, naime, bio anarhist, a ime centra bilo je "farsa" (Muratović, 2011: 52). Neke od svojih filmova Matić je producirao pod egidom KFC + ICF, preuzevši ujedno i bosanskohercegovačku podružnicu slovenskog I. C. F.-a, koji je u svibnju 1972. godine na ljubljanskom Filozofskom fakultetu predstavio njegov Komunistički Filmski Centar i njega kao autora (ibid. 53). "Nova formula: autor – to je i 'klub', najdosljednije se ogleda u produkciji 'Komunističkog filmskog centra'" zapisao je Nikola Lorencin u *Biltenu Filmforuma* (nav. prema Muratović, 2011: 52), a u prilog ovoj "klub jest jedan autor" činjenici svjedoči primjerice i autorska grupa Studio zagrebačke autorice Tatjane Ivančić. Ivančić je s filmovanjem započela u Kinoklubu Zagreb u kojemu, kako ističe Vera Robić Škarica, nije bila prihvaćena zbog svog specifičnog "ženskog" izraza te je filmove pretežno

[136] Uz Toma Gotovca, Stilinović također figurira kao most između konteksta amaterskog filma i Nove umjetničke prakse, budući da je u produkciji Kinokluba Zagreb snimio dva filma. *Pan 69* osnovan je s ciljem proizvodnje filmova, no Stilinović je kroz grupu djelovao i u polju performansa (hepening *Majski i ostali rituali*, &td, 1970). Više vidjeti u: Snježana Samac, "Za mene je umjetnost istina" – razgovor s Mladenom Stilinovićem, https://bit.ly/2EzG953 (pristup: 5. 3. 2019.) i dio neobjavljenog razgovora Stilinovića s Anom Janevski "Pan 69" na: https://monoskop.org/Pan_69 (pristup: 5. 3. 2019.).

[137] Kako piše Amir Muratović u *Slatkoj strasti periferije – Enciklopediji Ivice Matića*, svaki kinoklub mogao je prijaviti samo određeni broj filmova na festival, a Matić je želio prikazivati sve svoje snimljene radove i djelovati kao samostalni autor (2011: 52).

radila u vlastitom stanu, a autorsku grupu Studio otvorila je uz pomoć Robić Škarice upravo kako bi se mogla natjecati u festivalskom krugu (Robić, KKZ transkript).

> *Filmovi koje snimamo su pitanja nama samima i Vama. Pitanja više Vašim osjetilima nego umu. Opustite se. Igrajte se. Opustite se. ... JEDNO JE SIGURNO – UMJETNOSTI VIŠE NEMA.* – Pan 69 (Petek, 1971b: 13)

Stilinovićevu grupu Pan 69, koju je osnovao s prijateljima Borisom Batom, Mišom Budisavljevićem, Brankom Degenekom, Ninoslavom Lovčevićem, Krstom Mihaljevićem i Milivojem Puhlovskim (Stipančić, 2012), svakako bi trebalo detaljnije istražiti, budući da je autorski djelovala i u polju Nove umjetničke prakse i u polju amaterskog eksperimentalnog filma. Grupa je osnovana s ciljem akvizicije materijala za rad, jer kako piše Branka Stipančić, to je tada bio jedini način da se dođe do filmske vrpce i opreme (ibid.). No osamostaljivanje od kinoklupskog konteksta ponekad je bilo potaknuto pretjeranom birokratizacijom amaterskih struktura (Petrović, 2012: 159) i potragom za vlastitom stvaralačkom slobodom,[138] kao što je to bio slučaj s beogradskim autorskim parom Biljanom Belić i Dragišom Krstićem. "Samostalna porodična radionica za pravljenje filmova" nastala je 1976. godine i zapravo je značila svojevrstan povratak žanru obiteljskog filma koji je iz kinoklubova izguran još krajem 1950-ih godina, a pod tom su egidom Krstić i Belić nastupali na festivalima diljem Jugoslavije. "Na taj je način gordijskim rezom razjašnjeno vječno pitanje producenta amaterskog filma, a i određen je vlastiti stav", zapisao je Mata Bošnjaković (1979/2013: 350) o "Radionici" u osvrtu na 12. MAFAF, ističući autorsku samostalnost i spajanje umjetnosti sa životom ovog beogradskog autorskog bračnog i umjetničkog para.

Čini se da je jedan od pionira grupiranja u jugoslavenskom amaterskom kontekstu bio Vladimir Petek, koji je 1965. godine u Zagrebu osnovao grupu ZAG "Camera" (Ivica Hripko i Đorđe Janjatović bili su jedni od članova).[139] Razloge nastanka grupe Petek je isticao na nekoliko mjesta; u intervjuu Zlatku Lavaniću kroz odgovor na pitanje – "Smatrate li kino-klub školom filmskih stvaralaca ili direktnom mogućnosti, mladih autora, za izražavanje putem filma?", napomenuo je kako je njegov vlastiti filmski obrazovni put usko bio vezan za kinoklupski kontekst, koji međutim zbog inercije članova okupljenih u klubu, suštinski

[138] Vesko Kadić napisao je da ova inicijativa beogradskog para "donosi i vječno pitanje o producentu (za stvaraoca u profesionalnoj produkciji to je sinonim prepreke), koji profiliše stvaralački potencijal autora – ukoliko je producent avangardniji u shvatanjima, utoliko će autorstvo stvaraoca biti potvrđenije." (1977/78/2013: 343)

[139] Grupa je ipak "organizaciono pripada[la] Kino savezu Hrvatske", isticalo se u njenom manifestu (1966/2013: 159).

nezainteresiranih za film, ipak nije pogodan za autorsko stvaralaštvo (Lavanić, 1968/2013: 142). "Takvo stanje je uvjetovalo formiranje manjih 'grupa' koje djeluju samo sa aktivnim članovima koji uz ostale stiču znanja kao asistenti, radeći paralelno svoje samostalne filmove. Zagrebačka autorska grupa 'Camera' jedna je od takvih grupa, koja je preko svojeg 'Manifesta', ukazala na nove mogućnosti realizacije na filmu" istaknuo je Petek (ibid.).

U jednom drugom članku, Petek je istaknuo kako je "ZAG 'Camera' [...] željela pomoći svojim članovima autorima nekonvencionalnih filmova, koji su zamišljeni kao realizacija bez profita ali sa potpunom "slobodom" – svaki autor bio je producent svoga filma, bez dramaturških odjela i fondova koji bi utjecali na definitivni izgled filmskog djela. Svaki autor ima pravo da odlučuje o svojem filmu, gdje će se nakon realizacije prikazivati" (1970/71: 71). Manifest ZAG "Camere" objavljen je u *Filmskom Biltenu* u izdanju Beočina 1966. godine (prema Miltojević, 2013: 160), i navodno je poslužio kao programska osnova "za skoro sve profesionalne i amaterske autorske grupe" (Petek, 1971b: 16; Petek, 1970/71: 71). U manifestu ZAG "Camere" čini se da nije teško uočiti snažan utjecaj GEFF-a i pansinijevsku antifilmsku programatsku retoriku, pogotovo u načinu misaonog oblikovanja teksta i segmentima koji se tiču pitanja odnosa istraživačkog filma i humanizma, svijesti i stvarnosti, kamere i autora. Autor Manifesta ubacio je u njega i neke sasvim vlastite idiosinkratičke elemente, a potpuno neočekivano, tekst započinje citatom iz *Pjesmi* grofa od Lautréamonta – u, doduše, ponešto krivo atribuiranoj i iskrivljenoj miljkovićevskoj varijanti – *Poeziju će pisati svi!*[140] Cvijeta Pavlović (2014) ističe da je ovaj stih poslužio nadrealistima kao poticaj za automatsko pisanje, no osim načelno nadrealnog sadržaja Manifest ZAG "Camere" u ničemu se ne poziva ili osvrće na poetiku i principe nadrealizma. Dapače, "Zagovci" zagovaraju "demokratizaciju filmskog medija" ("Filmove će stvarati svi!"), razvijanje samoupravljanja, izjednačavanje etike i estetike, demistifikaciju stvarnosti kroz autorski film te sebe nazivaju avangardnom grupom.[141] Ivica Hripko u tekstu koji potpisuje ZAG grupa (1966) derenovski piše o svijetu amatera nasuprot onome profesionalaca, slaveći i zagovarajući individualizirane oblike filmske proizvodnje uz minimalne troškove, implicirajući time ujedno i svoje članstvo u ovoj grupi (2013: 156-157).

[140] "Poeziju će svi pisati" naslov je pjesme Branka Miljkovića, dok ta rečenica u Lautréamontovoj verziji glasi – "Poeziju bi trebali pisati svi".
[141] Manifest se nalazi u Miltojević, 2013: 158-160.

Svestrani i aktivni Vladimir Petek 1971. godine osnovao je FAVIT,[142] koji je u praksi nastavio rad ZAG "Camere", te napisao novi "manifest" pod nazivom *Nove forme udruživanja i rada* (Janjatović, 2001: 41), a neki od inicijalnih članova FAVIT-a bili su Mladen Stilinović, Tomislav Mikulić, Jasminka Kalinić i Marijan Hodak. U okviru FAVIT-a Petek je ostvario niz multimedijalnih radova koristeći razne oblike suvremene tehnologije, a s FAVIT-om je u više navrata bio i gost beogradskih Aprilskih susreta pa u tom smislu Branislav Miltojević ističe kako se često zaboravlja FAVIT-ova pionirska uloga u okviru proširenih i *mixed* medija u jugoslavenskom kontekstu (2013: 10-11). Ovdje je važno napomenuti da kustosi Igor Španjol i Barbara Borčić osnutak FAVIT-a pripisuju Nuši i Sreču Draganu 1973. godine, jednako kao što im – u suradnji s Petekom – pripisuju i FAVIT novine na mikrofilmu i magnetskoj vrpci. FAVIT novine, međutim, Đorđe Janjatović (2001) i Jasminka Petter Kalinić (1977/78), pripisuju Peteku, a Petter Kalinić čak ističe da je "[n]ulti broj FAVIT novina bio [...] snimljen na filmskoj vrpci (35mm kino kamerom), a kopije su dobivali gledaoci. Pojavila se i druga varijanta FAVIT novina u izvedbi sa diapozitivima. Izveli su je Srečo i Nuša Dragan i to je bila svojevrsna povreda autorskog prava" (2013: 166).

3. 3. Festivali amaterskog filma: širenje kulture "žanr" filma

> Za mene su svi festivali nonsens.
> – Jonas Mekas (prema Petek, 1971: 71)

> Amaterski festivali opravdavaju svoje postojanje pre svega kao pokazatelji kretanja i širenja sineastičke kulture među mladima, a zatim i kao prilika da se stimulišu pojedinačni talenti.
> – Amir H. Dedić (1968b: 83)

> Festivali su najlošiji oblik prezentacije amaterskog filma; oni su opterećeni takmičarenjem, pa se tu film ne predstavlja nego tumači. I preskupi su, a festivalska je publika, vrlo često, "šminkerska"! Većina organizatora festivala nema nikakve uvjete za organizaciju ovakvih priredbi, počevši od tehničkih (projektori, ozvučenje) pa do pogodnih dvorana. Na festivalima se uvijek nekoga favorizira pa je nemoguće o filmovima na miru porazgovarati;

[142] Godina osnutka FAVIT-a razlikuje se od publikacije do publikacije (negdje se navodi i 1972.), stoga je datum osnutka preuzet iz "Leksikona videoumjetnika" Hrvoja Turkovića, objavljenog u 18. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (1999: 45-68; 62).

> diskusije sa autorima i žirijima opterećene su međuzavisnim optužbama i svađama.
>
> – Mata Bošnjaković (1979/2013: 347)

"Revije i festivali amaterskog filma stalan su metod i bilanca rada kino-klubova i članova Foto-kino saveza Jugoslavije" (FKSJ, 1960: 7) stoga je organizirani kinoamaterizam u Jugoslaviji djelovao je u okviru razgranate mreže festivala amaterskog filma, organiziranih prema pravilima UNICA-e. Jugoslavenski amaterski festivali filmove su zaprimali i prikazivali slijedeći njenu spomenutu rodovsku podjelu na dokumentarne, igrane[143] i žanr filmove. S radom su najvjerojatnije započeli početkom 1950-ih godina,[144] i održavali su se na klupskoj, otvorenoj klupskoj (međuklupskoj), pokrajinskoj, oblasnoj, republičkoj, saveznoj i međunarodnoj razini, uz moguća specijalna festivalska izdanja (Interni pravilnik o revijama i festivalima, FKSJ, 1960: 7). Festivali su bili rangirani od prvog do trećeg mjesta, po sljedećem principu (FKSJ, 1959: 4-5):

– festival I. ranga bio je onaj festival na kojemu je prikazano najmanje 15 od najmanje 40 prijavljenih filmova, iz najmanje pet organizacija u konkurenciji od najmanje 10 autora;
– festival II. ranga bio je onaj festival na kojemu je prikazano najmanje 11 od najmanje 20 prijavljenih filmova, iz najmanje tri organizacije u konkurenciji i od najmanje šest autora;
– festival III. ranga bio je onaj festival na kojemu je prikazano najmanje pet filmova od najmanje osam prijavljenih i od najmanje tri autora.

Slovenski fotograf i kinoamater Jaka Bregar rekao je kako su festivali svojim karakterom nagrada – priznanja, medalje i diplome – bili sličniji sportskim natjecanjima (Peče, 2000: 5),[145] uglavnom bez financijskih nagrada, a i Bregar i Naško Križnar ističu

[143] Pravilnik o radu žirija na festivalima amaterskog filma iz 1960. godine donosi sljedeće definicije dokumentarnog i igranog filma. Dokumentarni su filmovi "oni filmovi čiji se glavni interes nalazi u prikazivanju života i čiji je sadržaj izvučen iz raznih domena nauke, geografije, industrije, ili bilo koje druge manifestacije ljudske aktivnosti". Igrani su filmovi "oni filmovi koji po scenariju, uz pomoć živih glumaca, ili oživljenih predmeta, razvijaju jednu dramsku radnju". Definicija žanr filma već je navedena u fusnoti 115 (Interni pravilnik iz arhive Kinokluba Zagreb, 1960: 4).

[144] Miroslav Bata Petrović navodi da je Savezni festival amaterskog filma uspostavljen 1956. godine u organizaciji Kino saveza Jugoslavije (2009: 282), dok Tomislav Brčić ističe nagradu Mihovila Pansinija za film *Osuđeni*, osvojenu 1955. godine na 3. festivalu amaterskog filma u Zagrebu, što znači da se prvi vjerojatno održao 1953. godine (http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32444, pristup: 13. 3. 2019.).

[145] Neke od organizacija koje su znale dodjeljivati nagrade na festivalima – pored standardnih plaketa i medalji Foto-kino saveza, bili su primjerice SUBNOR, PK Narodne tehnike, PK Saveza socijalističke omladine, te produkcijske i televizijske kuće.

ključnu ulogu festivala kao poticaja za stvaranje filmova i komunikaciju s ostalim jugoslavenskim kinoamaterima (ibid; Peče, Šercer, Rački, 2000: 25).

> Nije se radilo o materijalnim pobudama, već te je moglo motivirati to, da je tvoj film uvršten na festival, i da je također mogao biti izabran između sto ili više filmova među deset najboljih. Mislim, da je festival također bio jedna rijetka javna projekcija tih filmova, inače si ih mogao prikazati samo još u klubu ili prijateljima. (Peče, 2000: 5)

> Uvijek sam imao na umu: "Taj film bi bio dobar za festival", ili: "Napravimo takav film, koji će biti dovoljno provokativan, zanimljiv za festival." Ali potrebno je razumjeti da se nije toliko radilo o nagradama – naravno da svatko želi priznanje za svoje djelo – koliko o želji za komunikacijom sa snažnom filmskom amaterskom scenom, koja je tada postojala u Jugoslaviji. (Peče, Šercer, Rački, 2000: 25)

S festivalâ se povremeno izvještavalo u dnevnom i tjednom tisku, i u raznim specijaliziranim filmskim časopisima, čije su zadnje stranice bile uglavnom rezervirane za amatere, iako Ivko Šešić, beogradski autor i jedan od pokretača festivala Alternative Film/Video i filmskog arhiva Akademskog filmskog centra, smatra da u to vrijeme nije postojao razvijen kritički aparat za takvu vrstu filma (Benčić i Sekulić, 2012: 18).

Miroslav Bata Petrović ističe da je u razdoblju između 1965. i 1990. godine na području Jugoslavije aktivno djelovalo 25 saveznih ili međunarodnih festivala, šest republičkih, dva pokrajinska i "neutvrđeni broj lokalnih ili klupskih festivala" (ibid. 49), a propozicije Foto-kino saveza Jugoslavije za dodjeljivanje kinoamaterskih zvanja svjedoče o zahtjevnim uvjetima koje su autori trebali ispuniti kako bi postali legitimni kandidati za ovu titulu. Naime, amaterski su se sineasti mogli kandidirati za jedno od pet zvanja Foto-kino saveza, koja su se dodjeljivala s ciljem "podizanja kvaliteta amaterskih filmova kao i radi davanja priznanja za postignute uspjehe" (FKSJ, 1959: 1), a ta su zvanja redom bila: kinoamater, kinoamater III klase, kinoamater II klase, kinoamater I klase i kandidat za majstora amaterskog filma. Posljednje, šesto i krunsko zvanje bilo je zvanje Majstora amaterskog filma Jugoslavije,[146] koje se dodjeljivalo nakon odrađenog perioda kandidature, "na plenarnom sastanku Saveznog odbora ili Kongresa Saveza, na prijedlog Republičkog

[146] Prvu titulu Majstora dobio je Mihovil Pansini 1961. godine. Slijedili su Aleksandar Petković i Marko Babac, a Ivan Martinac titulu Majstora amaterskog filma dobio je 1964. godine u Ljubljani. Lordan Zafranović dobio ju je 1966. u Zagrebu, Ante Verzotti i Andrija Pivčević 1967. u Skopju (Perojević, 2012: 124).

odbora i uz preporuku Pododbora za film Saveznog odbora" (ibid.). Jedan od uvjeta za zvanje bio je i određeni broj snimljenih filmova te sudjelovanje na većem broju festivala, u čijim su se žirijima često nalazili ugledni jugoslavenski filmski radnici, teoretičari i kritičari. Za titulu Majstora amaterskog filma bilo je potrebno prikupiti 1000 poena, dok su se ostala zvanja dodjeljivala po sljedećim kriterijima (FKSJ, 1959: str.):

– kinoamater: uvjet – "položeni ispit o poznavanju procesa realizacije filma i rukovanju kamerom i projektorom" (ibid.)
– kinoamater III klase: uvjet – 60 poena
– kinoamater II klase: uvjet – 120 poena
– kinoamater I klase: uvjet – 300 poena
– kandidat za majstora: uvjet – 600 poena, preporuka Pododbora za film Saveznog odbora temeljem tri individualna (r, s, k, m), ili 12 samostalnih realiziranih filmova (r ili s ili k ili m)[147]
– majstor: uvjet – 1000 poena, preporuka Pododbora za film Saveznog odbora temeljem pet individualno ili 20 samostalno realiziranih filmova

Ovi poeni skupljali su se temeljem osvojenog mjesta na festivalu (1., 2. ili 3. mjesto), a u izračun se uzimala autorska pozicija (autor, koautor, suradnik) kao i sami rang festivala (FKSJ, 1960: 4-5).

Nagrada	I. rang	II. rang	III. rang	Savezni program
	a, k, s	a, k, s	a, k, s	a, k, s
I.	53 40 20	44 32 16	32 22 13	
II.	43 31 16	34 22 12	24 16 10	
III.	33 25 13	24 16 9	16 10 7	
Pohvala	26 28 10	18 10 7	11 6 5	
Posebna nagrada	20 13 8	13 8 4	7 3 2	
Prikazan	16 10 5	10 6 2	6 2 1	10 6 2

Samo ocjenjivanje filmova na festivalima vodilo se prema sljedećem pravilniku (ibid.).

[147] Prema pravilniku autorske (a) pozicije su bile režiserska, scenaristička, snimateljska i montažerska, a koautorske (k): glavna uloga, organizacija snimanja, crtanje, animacija, scenografija i glazba. Suradničke (s) pozicije obuhvaćale su asistenta režije i kamere, snimatelja tona, pisca teksta i laboranta.

Član 6.

Najbolji filmovi nagradjuju se slijedećim nagradama:

Dokumentarni film	Igrani film	Žanr film
I. nagrada	I. nagrada	I. nagrada
II. nagrada	II. nagrada	II. nagrada
III. nagrada	III. nagrada	III. nagrada

Filmovi se ocjenjuju maksimalno sa 100 poena, prema slijedećoj tabeli:

1. Opći utisak od 1 do 20 poena.
2. Idejna vrijednost / idejna vrijednost slike i komentara, glavna ideja zajedno s filmskom realizacijom, izbor i zanimljivost teme, emocionalna visina / od 1 do 20 poena.
3. Umjetnički kvalitet / kompozicija slike, dramska interpretacija, atmosfera, muzika i komentar / od 1 do 20 poena.
4. Tehnički kvalitet / kamera, tehnološka obrada, fotografska realizacija i zvuk / od 1 do 20 poena.
5. Ritam / montaža i konstrukcija filma, adaptacija zvuka / od 1 do 20 poena.

Ocjenjivanje se vrši na sljedeći način:

Ocjene 20 – 19 izvanredan
" 18 – 17 odličan
" 16 – 15 vrlodobar
" 14 – 13 dobar
" 12 – 11 zadovoljava
" 10 – 9 ne zadovoljava
" 9 – 7 slab
" 6 – 5 vrlo slab
" 4 – 3 loš
" 2 – 1 vrlo loš

I. nagradu može dobiti film koji je prikupio najmanje 73 poena.

II. nagradu može dobiti film koji je prikupio najmanje 66 poena.

Ovi poeni dobivaju se aritmetičkom sredinom ocjena svih članova žirija. Odluka o nagradu donosi se diskusijom i izborom izmedju filmova koji su dobili neophodan minimum za odredjenu nagradu. Žiri je dužan da pismeno obrazloži odluku o dodjeljivanju nagrade. Film ne može biti nagradjen ukoliko u prve tri komponente / opći utisak, idejna vrijednost i umjetnička vrijednost / nema minimalnu srednju vrijednost od 11 poena. Posebno će se nagrađivati autori i to: Za najbolji scenario, najbolju režiju, najbolju kameru najbolju montažu. Žiri ima pravo da dodijeli posebno

pohvale i diplome za druga uspjela ostvarenja u filmu. Službeni festivalski žiri može dodijeliti posebnu nagradu najboljoj organizaciji, odnosno klubu, koji je prikazao na festivalu najviše filmova i osvojio najviše nagrada.

Kada bi se sumirale ove brojke, najkraći put do majstora amaterskog filma bilo je 12 osvojenih prvih nagrada na festivalu I. ranga u nekoj od autorskih kategorija (režija, scenarij, kamera ili montaža), što znači da je autor_ica ujedno morao_la i sudjelovati na barem 12 festivala s barem pet filmova u kojima je djelovao_la kao potpuni autor_ica (režija, scenarij, kamera i montaža), dok je njegov/njezin film morao ujedno biti i visoko ocijenjen u svakoj od pet natjecateljskih kategorija (opći dojam, tehnička kvaliteta, umjetnička kvaliteta, idejna vrijednost i ritam).[148] No čini se da su se s vremenom festivali počeli pretjerano širiti, često i neovisno od fotokino saveza (Petrović, 1979: 112), [149] što je nagnalo filmologa Božidara Zečevića da krajem 1970-ih istakne činjenicu kako sveopća "nagradomanija" izaziva "opštu devalvaciju i pometnju" jer "svaka varošica, svaka banja, sad već i sela i zaseoci, želi da ima svoj filmski festival i da dodeljuje svoje nagrade" (1979: 6).

Na rad žirija i problem brojnosti festivala gotovo od samih početaka bilo je raznih primjedbi. U izvještaju s IV. festivala amaterskog filma Jugoslavije naslovljenog "Začeci jedne avangarde" (1956) Dušan Stojanović napao je festivalski žiri za nedosljednost, zamjerivši mu što "pri nagrađivanju nije uzimao u obzir filmove koji su 'pristupačni samo jednom užem krugu gledalaca'" (2013: 85). No to ne znači da je žanrovskih filmova manjkalo na festivalima, jer prema svjedočenju Jake Bregara, koji je kao amater bio aktivan od 1965. do 1979. godine, igrani su filmovi na festivalima bili rijetki u odnosu na dokumentarne koji su njima dominirali, te žanrovske koji su također bili izuzetno česti (Peče, 2000: 6). Stojanovićevu kritiku moguće je stoga shvatiti kao njegovo zagovaranje njegovanja visokog

[148] Pišući o republičkom festivalu u Novom Sadu 1958. godine Dušan Stojanović primijetio je kako se na festivalu prikazuju uglavnom već viđeni filmovi, i da filmski amateri "u beskraj 'eksploatišu' uspelije filmove" nakon čega "godinu-dve uživaju u lovorikama koje ovi pobiraju po mnogobrojnim hijerarhijski poređanim javnim manifestacijama, čekajući da se stari filmovi potpuno 'ispucaju' pre no što otpočnu da snimaju nove" (2011: 53). Imajući na umu da su kinoklubovi često djelovali kao kolektivi, trebalo bi detaljnije istražiti povijest njihovog principa prijavljivanja filmova na festivale odnosno količine osvojenih nagrada, kako bi se mogla dobiti potpunija slika učestalosti ovakve prakse u jugoslavenskom kinoamaterizmu.

[149] Moguće je da su festivali ujedno bili i prilika da se akviziraju određena financijska sredstva koja bi se potom namijenila za opremu ili uređenje kluba. Vera Robić Škarica tako ističe primjer organizacije 50. festivala UNICA-e u Zagrebu, napominjući: "Da bi mi mogli primiti asocijaciju, da bi mogli primiti goste tada iz dvadeset i devet zemalja svijeta, mi smo morali krenuti od Kino kluba Zagreb, kao domaćina, kao od nekadašnjeg jednog od osnivača te međunarodne asocijacije. A da bi to sve lijepo izgledalo mi smo taj kino klub morali ušminkati. To znači da je proračun za festival pedesete….pedeseti jubilarni festival Unice, je u jednom svom dijelu nosio i stavku uređenje Kino kluba Zagreb" (Robić, KKZ transkript).

estetskog ukusa i inzistiranje na filmskom obrazovanju gledatelja, što je kao teoretičar i pedagog u mnogo navrata isticao. Kako svjedoči komentar Nebojše Pajkića iz 1976., pitanje žirija ostalo je neuralgična točka ove bogate festivalske scene: "Kako su naši festivali amaterskog filma, vjerna kopija institucije festivala jugoslovenske profesionalne filmske produkcije, tako se oko njihove festivalske scenarije roje jednake zablude i kreira jednaka politika, a određuju ih jedni te isti ljudi, koji se provlače od jednog do drugog žirija, od jednog do drugog festivala" (1976a: 114-115). Pišući o udruživanju u amaterskom filmu stanoviti Dušan Joksić također je primijetio da je "struktura žirija na više od pola festivala ista" te napomenuo kako su skloni neobjektivnom ocjenjivanju filmova, često u korist organizatorskog kluba, i istaknuo razmišljanja "doajena našeg kino amaterizma, Viktora Aćimovića" (oca Karpa Godine, op. a.) koji je pozivao na ukidanje takvih festivala izuzev par smotri koje bi nastavile djelovati u organizaciji Saveza filmskih amatera Jugoslavije (1978: 105). Na reorganizaciju festivala 1979. je godine pozivao i Mata Bošnjaković, napominjući da u Jugoslaviji postoji njih oko pedesetak te da bi forumi i kina namijenjena amaterskom filmu bila smislenije rješenje za ovu filmsku granu (2013: 347), a dvadeset godina ranije Dušan Stojanović zaključio je da veliki broj festivala "počinje da deluje antistimulativno, umesto da podstiče na nova dostignuća" (2011: 53).

Želimir Žilnik također se u više navrata osvrnuo na jugoslavenske festivale na stranicama časopisa *Sineast*, i iako je – kako se čini – primarno govorio o festivalima profesionalnog kratkometražnog igranog filma, slijedimo li Munitićeve ideje o festivalima amaterskog filma kao kopijama profesionalne filmske produkcije, neke Žilnikove dojmove ipak vrijedi izdvojiti. Vidljivost profesionalnog kratkog metra u jugoslavenskom kontekstu Žilnik suprotstavlja nevidljivosti i anonimnosti "hobističkog" amaterskog filma, te kritizira "iluziju" da je kratki film nepoznat i da ga nitko ne gleda (Lavanić, 1968/2013: 148):

> Sam podatak što ga na festivalu gleda par hiljada ljudi i par stotina kritičara, to je cifra koja je ogromna: tih stotinjak kritičara pišu kasnije u milionskim tiražima, mnogi veruju više njima nego filmu, jer sopstvenog mišljenja nemaju.

Govoreći godinu dana kasnije o (vjerojatno) Martovskom festivalu[150] Žilnik ističe kako idealni festivali ne postoje, već se uglavnom radi o kompromisima (Orozović, 1969a: 47):

> O festivalu kao sajmu filmova moramo misliti dok god je film nekome prihod. Druga je stvar što bih voleo da posle festivala analitičari naše kinematografije koji drže do sopstvenog morala, činjenicama raskrinkavaju političke i filmske oportunizma, koji sticajem okolnosti na tim festivalima dobijaju ordenje.[151]

U ranije spomenutom tekstu Dušana Joksića iz 1978. godine autor je pregledom Novosadskog festivala zaključio da "žanr filmova" ima malo te da amateri na festivale šalju filmove raznolike kvalitete, primarno sa željom da sudjeluju, uz generalnu tendenciju imitiranja profesionalne produkcije (1978: 103). Vrlo je vjerojatno da je krajem 1970-ih kultura "žanr filma" počela nestajati iz amaterskih krugova, budući da su se na drugim mjestima počeli otvarati prostori za bavljenje eksperimentalnim filmom, dok su istovremeno generacije stasale 1960-ih i 1970-ih godina prešle u profesionalnu filmsku produkciju. Kako bi se dobila potpuna slika o filmovima prijavljenima na festivale pod kategorijom žanr filma potrebno bi bilo pregledati dokumentaciju svih većih festivala, no činjenica da ne postoji jedinstven arhiv amaterskog filma, kao i da mnogi festivali tu dokumentaciju nisu sačuvali, takvo istraživanje svakako čini bitno težim.

No pored raznih lokalnih, klupskih i regularnih saveznih festivala amaterskog filma postoji i nekoliko festivala koji su bili značajni za eksperimentalni film, bilo da su utjecali na njegov razvoj ili su pokušali artikulirati jedinstvenost pozicije ove filmske forme. To su bili GEFF (1963-1970), MAFAF (1965-1990), IF STAF (1970-1974) i Sabor alternativnog filma Split (1977-1987). Nastavljajući se na ove festivale kao i na iskustva eksperimentalnog filma oblikovanog u amaterskom kontekstu, 1982. godine s radom je započeo Alternative Film/Video festival, koji uz određene prekide tijekom 1990-ih godina, traje još i u 21. stoljeću. Oblikovan dijelom i po uzoru na GEFF, od samih početaka festival je imao jak međunarodni žiri i bogat diskurzivni program (okrugli stolovi, istraživački forumi), no zbog ograničenosti na period u fokusu disertacije Alternative neće biti obrađen u ovom pregledu.

[150] Citat je segment ankete "Za drugojačiji festival" (Orozović, 1969a: 45) u kojemu se autor bavi "filmskom smotrom kratkog metra", no neki od ispitanika (Saša Petrović, Bogdan Tirnanić) spominju dokumentarne filmove te ističu da je u pitanju 16. festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.

[151] Iste godine, 1969., Žilnik je osvojio berlinskog Zlatnog medvjeda za *Rane radove* (1969). Imajući u vidu činjenicu da je filmski festival u Berlinu osnovan tijekom Hladnog rata "kao planirana i namjerna smotra holivudskog glamura i zapadnjačkog šoubiznisa, namijenjena provociranju Istočnog Berlina i bockanju Sovjetskog Saveza" (Elsaesser, 2005: 84) ova nagrada može se tumačiti kroz višeznačne političke konotacije.

Slika. 4. Mapa jugoslavenskih festivala amaterskog filma (Belc/Pavlićević, 2015).

3. 3. 1. GEFF - anomalija amaterizma

> GEFF je u neprilici. Treba ljude koji su i dovoljno ludi da bi bili gefovci, i uredni, s osjećajem dužnosti i radnim navikama. A takve je teško naći.
>
> – Mihovil Pansini (Telegram, 1967: 7)

> Kino klub 'Zagreb' osniva 1963. godine Festival eksperimentalnog filma Jugoslavije pod nazivom GEFF. Ovdje se po prvi puta ruše granice između amaterskog filma i profesionalnog filma. Javlja se ideja o 'novom filmu' paralelno sa zbivanjima u ostalim profesionalnim kinematografijama.
>
> – Vladimir Petek (1968: 86)

Važnost zagrebačkog festivala GEFF za jugoslavenski eksperimentalni film teško je precijeniti – i sažeti u jednog potpoglavlje – a pitanje njegovog dugoročnog utjecaja i snage kojom je obilježio generacije jugoslavenskih eksperimentalista te suvremene (ne)vidljivosti ove neoavangardne manifestacije koja se održavala gotovo čitavo desetljeće, čini se višestruko složenim. U onodobnim i suvremenim pregledima neoavangardne umjetnosti u Jugoslaviji GEFF nije adekvatno vrednovan,[152] i iako je od njegova osnutka prošlo više od pola stoljeća, u Hrvatskoj još uvijek nije izdana niti jedna publikacija kojom bi se evaluirao značaj ovog festivala niti je 50. obljetnica njegova održavanja bila obilježena u kakvom izložbenom odnosno muzeološkom kontekstu.[153] Cjelovita dokumentacija GEFF-a nije dostupna široj javnosti,[154] a jedan od dva izdana festivalska kataloga u kojemu je detaljno

[152] U knjizi *Nova umjetnička praksa* Marijana Susovskog (ur., 1978), jednom od temeljnih dokumenata jugoslavenske neoavangardne umjetnosti, GEFF se spominje tek na par mjesta, i to vezano uz izlagački kontekst Katalin Ladik, Tomislava Gotovca te Nuše i Sreče Dragana. *East Art Map* (2002) slovenske grupe IRWIN, GEFF uopće ne spominje, dok se u knjizi *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (2003) Miška Šuvakovića i Dubravke Đurić nalazi tekst Nevene Daković o jugoslavenskoj filmskoj avangardi i neoavangardi ("The Unfilmable Scenario and Neglected Theory – Yugoslav Avant-Garde film, 1920-1990") u kojemu se pojava GEFF-a i nazivi njegovih četiriju izdanja bilježe samo informativno.

[153] Usp. Željko Luketić, "Genre Film Festival (GEFF) 1963-1969: Propuštena obljetnica", Oris br. 86/2014.

[154] Građa se nalazi u arhivu Hrvatskog filmskog saveza, u neobilježenim plastičnim registratorima. U rujnu 2019. godine građa nije bila popisana, katalogizirana, sređena i sistematizirana te nisu bile napravljene (digitalne) kopije dokumentacije. Posao popisivanja i sistematizacije dostupne građe dijelom je učinila Luja Šimunović u svom diplomskom radu *GEFF (Genre film festival) 1963. – 1970.: kontekstualni i teorijski presjek* (FFZG, 2018., 42-46); http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10364/1/GEFF%20-%20Diplomski%20-%20S%CC%8Cimunovic%CC%81.pdf, pristup: 28. 3. 2019.). Kako mi je prilikom pokušaja istraživanja arhiva

dokumentirano pokretanje festivala te festivalska zbivanja iz 1963. godine (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967) nalazi se u zatvorenom spremištu zbirke Zagrabiensia (Knjižnice grada Zagreba), zatvorenom spremištu Nacionalne sveučilišne knjižnice i u knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu, dok primjerci ove knjige u antikvarijatima dostižu izuzetno visoke cijene, očigledno namijenjene budžetima kolekcionara avangardne umjetnosti.

Prema mišljenju Hrvoja Turkovića, GEFF je odigrao "vrlo značajnu katalizacionu i okupljalačku ulogu" (1980: 25) predstavljajući poticaj za eksperimentalna istraživanja (ibid. 26) u širem amaterskom kontekstu. Šezdesete godine 20. stoljeća u okviru jugoslavenske filmske neoavangarde Turković stoga još naziva i geffovskim razdobljem, upravo po spomenutom festivalu koji je predstavljao značajnu dijagnozu trenutnog stanja eksperimentalizma i svjedočio o "postojanju prepoznatljiva 'pokreta'" koji je u našem, jugoslavenskom i geffovskom kontekstu, bio obilježen idejom antifilma (2007).

Osim što je privlačio amatere iz čitave Jugoslavije, Ana Janevski smatra da je GEFF potpomogao i "stvaranju formalnih i neformalnih filmskih mreža" (2012: 51), dok Bojana Piškur i Jurij Meden GEFF vide kao konsolidaciju tradicije kinoklupskog eksperimentalizma (2010: 25). Tu tvrdnju u svojim memoarima potvrdio je i Marko Babac, naglašavajući kako je GEFF okupio skoro sve amatere koji su se bavili eksperimentalnim filmom (2001: 327), Slobodan Novaković još je 1964. ustvrdio kako je GEFF "pomogao da se kritički sagleda do sada pređeni put" (2013: 227),[155] a Dušan Stojanović iste je godine zapisao: "Tokom 1963. godine pojavio se prvi put pravi jugoslovenski eksperimentalni film. Rodio se u Zagrebu, dobio naziv 'antifilm', objavio svoje prve programske manifeste i predstavio se javnosti na svom prvom festivalu u decembru prošle godine" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 217). U svojoj studiji o avangardnom i alternativnom filmu Zoran Saveski ističe kako je GEFF svojim teorijskim postavkama unio novi polet u jugoslavensku "filmsku kritičku misao" (2006: 136), a Miroslav Bata Petrović ističe kako je "GEFF, kao prvi autentični avangardni filmski pokret sa ovih prostora, snažno uticao, direktno ili indirektno, na brojne autore alternativnog filma

---

u prosincu 2014. godine rekla kustosica zbirke HFS-a, kustosica arhiva HFS-a, voditeljica projekata restauracije filmova pri HFS-u i voditeljica sektora izdavaštva HFS-a, filmska kritičarka Diana Nenadić, informacije o ovoj građi u procesu su sistematizacije stoga se materijal istraživačima "daje na kapaljku". Pune informacije, istakla je Nenadić, bit će svima jednako dostupne tek kada HFS obavi vlastiti istraživački posao na građi i objavi publikaciju u vlastitoj nakladi, a zbog straha da njujorški Muzej moderne umjetnosti (MOMA) ne dođe u posjed dijela građe te informacija o GEFF-u, dok se ne obavi posao sređivanja i publiciranja evaluirane i kontekstualizirane arhivske građe, nije u planu niti reizdavanje *Knjige GEFF-a 63 63*.

[155] Kako primjećuje i Jovan Jovanović, prvi GEFF je značajan i zbog toga što se na tom festivalu prvi puta dogodilo "kritičko preispitivanje celokupne posleratne prakse amaterskog filma kod nas", što je uključivalo analize poetika kinoklubova i evaluaciju eksperimentalnog i avangardnog amaterskog filma (Jovanović, 1991a/2013: 68).

[...] Jugoslavije" te ga ujedno smatra "prototip[om] svih naših kasnijih umetničkih protesta i buntova" (2009: 12). Za Jovana Jovanovića GEFF je "otvorio novo poglavlje u istoriji našeg filma i taj film, hronično provincijalan, doveo na nivo svetskih kretanja" (1979b: 115) te je, po njegovom mišljenju, taj događaj predstavljao jedini trenutak u kojemu je jugoslavenski amaterski film izgradio vlastitu samosvijest (2009: 14). U završnom razgovoru na prvom festivalu Alternative, održavnom 1982. godine u Beogradu, Sava Trifković podcrtava činjenicu kako su geffovska načela gotovo izbrisala narativni pristup u amaterskom filmu (1982/2013: 434), a Branislav Miltojević cjelokupno je nasljeđe ovog festivala okarakterizirao kao "veliki (zajednički) sineastički hepening" (2013: 14). "Ostali festivali bili su u domeni tradicionalista, drugačije filmove su milostivo pripustili pored. Na GEFF-u su eksperimentatori vodili stvar, zbog toga je sve bilo na dosta višoj razini. U Zagreb smo dolazili kao u svjetsku metropolu amaterskog filma" rekao je o tim festivalskim vremenima Naško Križnar, jedan od pripadnika šireg članstva grupe slovenske skupine OHO (Peče, Šercer, Rački, 2000: 28).

GEFF je pokrenut 1963. godine i održavao se bijenalno sve do 1970., pri čemu je svako festivalsko izdanje imalo i krovnu istraživačku temu, a ta je polja istraživanja obično odabirao Mihovil Pansini, čovjek "koji je uvek imao čulo da oseti šta je najaktuelnije na planu filmskog ili bilo kojega drugog istraživanja u okviru naših nastojanja" (Stojanović, 1970: 25). Prvi festival održao se od 19. do 22. prosinca 1963. godine pod nazivom *Antifilm i nove tendencije*. Drugi festival za krovnu je temu imao *Istraživanje filma i istraživanje uz pomoć filma* i održao se između 11. i 14. prosinca 1965. godine. Tema trećeg festivala bila je *Kibernetika i estetika*, a festival se održao od 21. do 24. prosinca 1967. Posljednji, četvrti GEFF nosio je naziv *Seksualnost kao mogući put u novi humanizam* i trebao se također održati u vrijeme zimskog solsticija, no organizatori su u festivalskim novinama objavili da je manifestacija odgođena "iz neobjašnjivih razloga" (Festivalske novine, GEFF 70) te se festival održao od 1. do 3. travnja 1970. godine.[156] U planu je bio i peti GEFF za 1971. godinu, čija je krovna tema trebala biti *Nepoznate ljudske energije i neidentificirana osjetila* (Luketić, 2014: 215), međutim taj se festival nikada nije održao iako je za njega već bio pripremljen i napisan sav materijal (Pansini, KKZ transkript). Pansini kao prijelomnu ističe upravo tu 1971. godinu, u kojoj je došlo do stanovitih preloma uzrokovanih kombinacijom politike, smjene generacije u klubu i općenite promjene u duhovnom okruženju: "mislim da

[156] Podaci o krovnim temama festivala ne nalaze se u *Knjizi GEFF-a 63* (1967) kao ni u dokumentaciji koja se čuva u Kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (bilteni, programi, programska knjižica GEFF-a 1967.). Njih nalazimo u članku Željka Luketića (op. cit.), te Filmskoj enciklopediji (1986: 468) u natuknici Ante Peterlića.

su se uvjeti promijenili tako da više nije bilo mogućnosti za jedan novi GEFF" rekao je Pansini (ibid.).

Poticaj za pokretanje festivala bila je serija od pet razgovora održanih u Kinoklubu Zagreb u proljeće 1962. i zimu 1963. godine, kasnije transkribiranih i objavljenih u *Knjizi GEFF-a 63* (1967) pod nazivom "Antifilm i mi". U razgovorima, kojima "je prisustvovala ... nekolicina promatrača" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 8) sudjelovalo je petnaest muškaraca, kinoklubaši i jedan filozof, a svaki objavljeni razgovor nosi vlastito ime (1. "Naš dosadašnji stav prema filmu", 2. "Moderato E Cantabile – Stil novog filma", 3. "Nove tendencije u drugim umjetnostima", 4. "Filozofska misao zapadnoevropskog kulturnog kruga", 5. "Razvoj našeg kino-amaterizma" [ibid. 9]), podijeljen je u nekoliko tematskih cjelina i popraćen sintezom odnosno rekapitulacijom izrečenih ideja. Prva tri razgovora bila su posvećena formi novog filma, a druga dva njegovom sadržaju (Pansini, *Knjiga GEFF-a 63,* 1967: 48), dok je osnovna ideja tih razgovora bila da "potaknu amatere na razmišljanje, da im prošire horizont" (Kobia, ibid. 11). Naglasak je pritom bio na avangardnom karakteru amaterizma i njegovoj nezavisnosti, štoviše – njegovoj opoziciji spram profesionalne filmske produkcije – te na eksperimentu, istraživanju i bliskosti između filmske avangarde i drugih umjetnosti. "Razvoj poezije, kazališta, romana, muzike i likovnih umjetnosti najbolje će nam pokazati putove avangardnog filma" rekao je u uvodu prvog razgovora Mihovil Pansini (ibid. 12), a u intervjuu koji je dao Branku Belanu (ibid. 184) naveo je i zbivanja koja su odigrala ključnu ulogu za pokretanje festivala:

> Ideja o Geffu rezultat je sumiranja iskustava onih manifestacija u Zagrebu koje su bile posvećene novim tendencijama u umjetnosti. Muzički bijenale i festival avangardnog muzičkog filma, baletne ekshibicije grupe Halprin, neke likovne izložbe, poneki članak u novinama, poneki esej u kojem je bila riječ o istraživanjima u oblasti umjetnosti. Odjednom sam shvatio da postoji neki zajednički nazivnik za sve te fenomene koji su karike svakodnevnog života.

Nastojanja pokretača ovih razgovora, primarno Pansinija i Tomislava Kobije, bila su približiti film ostalim zbivanjima u suvremenoj umjetnosti, za kojima u tom trenutku on kao umjetnička disciplina izuzetno kasni: "Film je nazadna umjetnost" (ibid. 13), rekao je Pansini.

Filmska neoavangardna sličnog radikalnog predznaka i gesti u tom je periodu bila izuzetno aktualna u SAD-u, no te će informacije u jugoslavensku sredinu stići s nekoliko godina zakašnjenja. U *Knjizi GEFF-a 63* – u ishodišnim razgovorima i pretisnutim osvrtima

na festival objavljenima u dnevnom i tjednom tisku – u nekoliko se navrata spominje festival eksperimentalnog filma u Bruxellesu (vjerojatno se radi o festivalu EXPRMTNL iz belgijskog Knokke-Le-Zouta), no organizatori GEFF-a 1963. godine čini se da nisu raspolagali preciznim programom filmova prikazanih na tom festivalu, a svakako ne filmskim kopijama na kojima bi te radove mogli i vidjeti. Važno je napomenuti da *Knjiga GEFF-a 63* bilježi autore kao što su Marc Adrian (ibid. 42) – pored Petera Kubelke i Kurta Krena – jedan od pionira austrijske avangarde, te filmove Nijemca Dietera Rotha (ibid. 94), no kada se radi o filmu, spoznajni horizont unutar kojega su se u tim razgovorima kretali bio je u najvećoj mjeri ograničen na dugometražni igrani film modernističkog predznaka (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alain Resnais, Jean-Luc Godard...) kao i na djela rane filmske avangarde (Luis Buñuel, Slavko Vorkapić, Maya Deren, Hans Richter, René Clair, Jean Vigo, Norman McLaren...). Navedeni su autori međutim pripadali jednoj drugoj logici stvaralaštva od one koja je karakterizirala neoavangardni odnosno *underground* film, koji se kao inkarnacija eksperimentalnog filma počeo javljati u zapadnom kontekstu krajem 1950-ih godina, i čija su filmska istraživanja bila bliska onima Pansinija, Peteka, Šameca[157] i Hajdlera (bez obzira na provokatorski element geste potonjih dvojice autora).

Budući da je festival GEFF-a nastao u organizaciji zagrebačkih filmskih amatera, važno je napomenuti da ga je karakteriziralo ukidanje razlike između amaterske i profesionalne filmske produkcije – pod već spomenutom parolom "film je film" – što ga ujedno izdvaja iz okvira amaterskih filmskih festivala organiziranih pod okriljem Kinosaveza Jugoslavije. Iduća važna karakteristika GEFF-a bio je njegov interdisciplinarni karakter, podcrtan citatom francuskog fizičara Pierrea Augera u katalogu festivala održanog 1967. godine.[158] Iz (ne)dostupnog je materijala uočljivo kako je GEFF karakterizirao svojevrstan razigrani znanstveno-istraživački karakter; organizatori su u knjižice ubacivali odabrane citate pojedinih autora ili članova žirija, prevodili su strane i ponovno objavljivali domaće

[157] Film *Točka* (*Dot*, 1960) Dietera Rotha vizualno nalikuje Šamecovim *Termitima* (1963), a rađen je po petekovskom principu. Bijele točke poigravaju na crnoj pozadini, no one nisu ucrtane rukom ili načinjene kemikalijama, već je autor bušio filmsku vrpcu kako bi "filmsku sliku sveo na njene osnovne elemente, posebice svjetlo" (izvor: http://www.medienkunstnetz.de/works/dot/video/1/, pristup 26. 6. 2019.).

[158] "Veliki dio suvremenog istraživačkog rada je po svojoj prirodi interdisciplinarnog karaktera, to jest on koristi sve naučne izvore, od matematike do biologije i društvenih nauka. Štoviše, jedna od najupadljivijih karakteristika suvremenog naučnoistraživačkog rada je u tome što se on obraća ovim izvorima, ne vodeći računa o starim podjelama koje su odvajale razne discipline", piše u citatu Pierrea Augera na mjestu uvoda u katalog GEFF-a 1967.

tekstove[159] i doživljavali film kao središnju (ili ishodišnu) točku vlastitih istraživačkih napora u kojoj su sažimali širok spektar istraživačkih interesa. Na festivalima se održavalo i takozvano Savjetovanje o eksperimentalnom filmu, na kojemu su sudionici bili pozvani pripremiti izlaganja ili sudjelovati u razgovorima na zadanu temu – s iznimkom GEFF-a '67 kada se taj razgovor nije održao (Stojanović, 1970: 25)[160] – a svako je festivalsko događanje započinjalo riječima "Vi ste sada učesnik jedne priredbe GEFF-a" (Novaković, 1970: 40), dok su organizatori zahvaljivali "publici na suradnji" smatrajući "da su i oni stvarali GEFF u istoj mjeru u kojoj i Organizator" (*GEFF 67*, Informativni bilten 8).

"[D]anas [je] gotovo nemoguće strogo omeđiti granice znanosti, umjetnosti i filozofije" zapisao je Danilo Pejović, što je ujedno (odmah ispod citata Pierrea Augera) reprezentiralo temeljne karakteristike festivala. GEFF je dakle zastupao "humanistički univerzalizam" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 9) ali je istovremeno i tragao "za transcendentalnim vrijednostima" (ibid. 8), razvijajući iz festivala u festival svoje temeljne antifilmske postupke (i postavke) te šireći svoje polje istraživanja.

3. 3. 1. 1. GEFF '63. – "Antifilm i nove tendencije"

Knjiga GEFF-a 63 63 1 (1967), jedini cjeloviti objavljeni dokument[161] koji nam pomaže da donekle sveobuhvatno sagledamo ovaj festival, ocrtava programski koncept koji je bio karakterističan za sva njegova izdanja te nudi uvid u ključne smjernice GEFF-ovskog djelovanja i temeljne postavke antifilma.

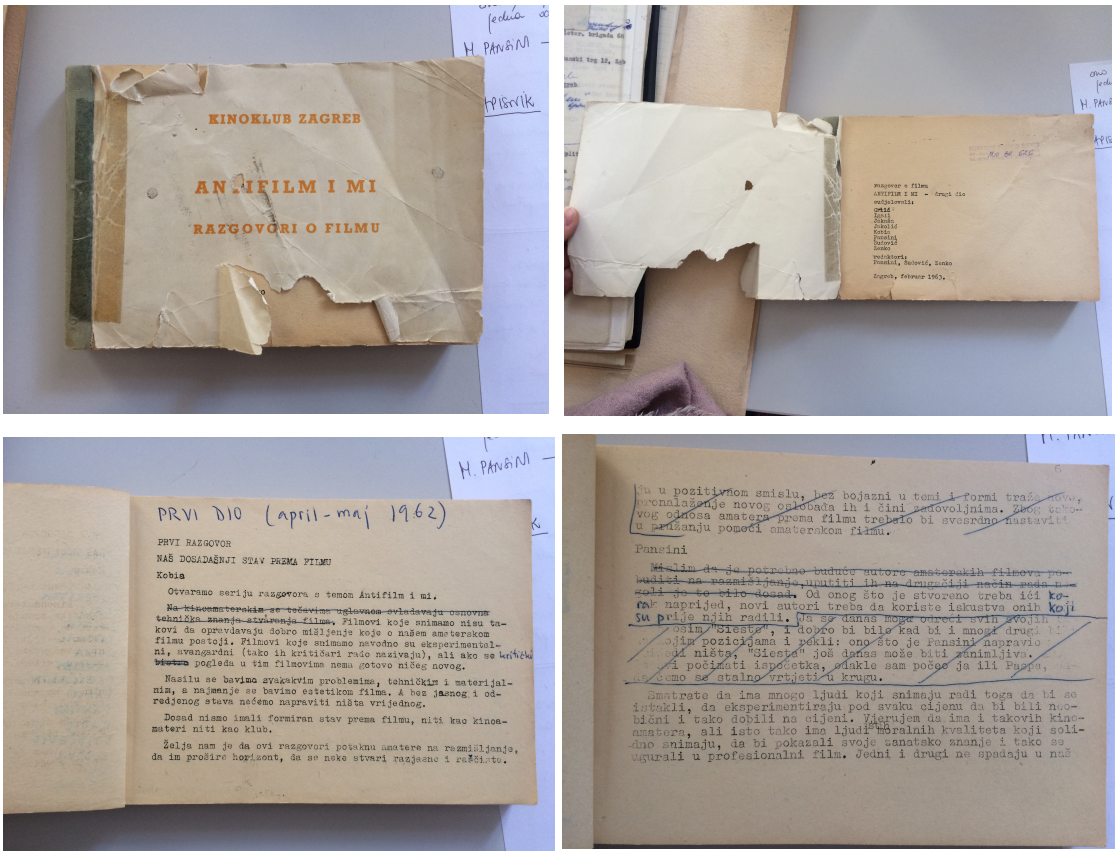
Ipak treba napomenuti da je, u intervjuu koji je dao Nikici Giliću, Tomislav Gotovac ustvrdio kako je *Knjiga GEFF-a 63* zbog naknadnog izdavanja – falsifikat (Gilić, 1993: 25), a isto je naglasio i u zajedničkom razgovoru s Krunoslavom Heidlerom, Mihovilom Pansinijem, Ivicom Hripkom. Međutim, Pansini mu je replicirao kako ništa nije falsificirano, budući da su

[159] Ti su tekstovi, koliko mi je poznato, uglavnom služili kao pripremni materijali za istraživačke razgovore odnosno Savjetovanja o eksperimentalnom filmu, čiji transkripti čine jedan od temelja objavljene *Knjige GEFF-a 63*.

[160] Trenutno su javno dostupni samo transkripti razgovora GEFF-a 63 i GEFF-a 70. Magnetofonsku snimku razgovora s GEFF-a '65, prema pisanju Organizacionog komiteta GEFF-a '69, u vrijeme rada na toj publikaciji teško je bilo dešifrirati ("GEFF 69 obavijest 2", 1970).

[161] Iako Ana Janevski piše da je ovo "jedini dokument koji svjedoči festivalskim aktivnostima i pojavi koncepta antifilma" (2010: 21), koliko mi je trenutno poznato postoji i objavljen katalog GEFF-a iz 1967. godine, koji je prvenstveno programska knjižica (bez transkripta diskusija), no s uvodnim tekstom o antifilmu koji obuhvaća njegove četiri razvojne faze iz (iz 1962., 1963., 1965. i 1967. godine). Pored ovih dokumenata postoji i arhivska građa koja se čuva u Hrvatskom filmskom savezu i Kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu, koja se sastoji od internih radnih materijala samih organizatora: informativnih biltena, programa filmova, popisa gostiju, te pripremnih materijala za razgovore o istraživanju. Ta građa obuhvaća sva festivalska izdanja, izuzev ovoga iz 1963. godine.

već 1963. godine svi materijali za knjigu postojali (MM Centar, KKZ transkript), a to se pitanje dodavanja "naknadne pameti", kako tvrdi Gotovac, lako može provjeriti. Izvorni se šapirografirani transkripti s diskusija čuvaju u Hrvatskom filmskom savezu, a komparativnom analizom materijala objavljenog u *Knjizi GEFF-a* i izvornih transkripata moguće je vidjeti tko je od sudionika (ili urednika), i do koje mjere, redigirao svoj prilog razgovorima.



Slike 5. 1. – 5. 4. Izvorni transkripti razgovorâ "Antifilm i mi" 1962. i 1963. godine. (Izvor i vlasništvo: Kinoklub Zagreb, mjesto pohrane: Hrvatski filmski savez). Fotografije su načinjene za potrebe izložbe povodom 90. obljetnice Kinokluba Zagreb (GMK, 11/2018; Petra Belc).

Iako prvo izdanje festivala nije u potpunosti ostvarilo zamišljeni program zbog manjka financijskih sredstava (Pansini, *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 115), GEFF je obuhvaćao tri velike cjeline: projekcije filmova, razgovor o istraživanju i interdisciplinarne priredbe. Projekcije filmova bile su podijeljene na informativnu sekciju, salon odbijenih i filmove u konkurenciji, u kojoj su ravnopravno prikazivani profesionalni i amaterski te kratki i dugometražni radovi.

Krovna tema prvog festivala bila je kroz sam naziv otvoreno povezana s izložbama Novih tendencija (i pod utjecajem Gorgone), koje su Pansiniju evidentno predstavljale izuzetno nadahnuće i misaoni poticaj (usp. Belc, 2016a). Ta se veza bistrila u ranije spomenutim pripremnim razgovorima iz proljeća 1962. i zime 1963. godine, iako se Pansini u

svojim teorijskim pojašnjenjima filma redukcije kao antifilma isprva primarno oslanjao na teoriju glazbe, roman toka svijesti i francuski film vezan uz Lijevu obalu i novi roman (*nouveau roman*). *Knjiga GEFF-a 63 1* donosi i tri teze kao tri osnovna motiva za pokretanje festivala, koji su organizatori u više navrata zvali "akcijom" (usp. Filmska enciklopedija [1986: 468]).[162] Prva teza pozicionira filmske amatere ("filmske entuzijaste") i njihovo djelovanje kao jedan od ključnih faktora u oblikovanju kinematografije, druga teza postulira istraživanje kao središnji čovjekov princip djelovanja i postojanja, dok treća teza otvara problem (u našoj kulturi očito trajnog) manjka mjesta na kojemu bi se sustavno znanstveno, praktično, teorijski i istraživački bavilo (eksperimentalnim) filmom (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 91).

Budući da je cilj prvog festivala bio sagledati dosadašnju domaću produkciju istraživanja u filmu, u pozivnom pismu organizatori nisu nametali nikakva ograničenja; mogli su se prijaviti svi filmovi bez obzira na godinu nastanka, proizvodni status i prethodan festivalski život, a jedini je uvjet bio da pripadaju kategoriji "žanr filma". Autori su pritom bili pozvani da budu prisutni prilikom projekcija svojih filmova i poticani na razgovore s publikom, a imali su i slobodne ruke u okviru scenskog uređivanja/režiranja vlastitih projekcija (ibid. 93). Ta je praksa u potpunosti slijedila obrasce koji su se uspostavili u prikazivačkim modusima američkog neoavangardnog filma (usp. Mellencamp, 1990: 25), stoga je moguće nagađati i o inherentnim karakteristikama eksperimentalnog filma kao oblika "osobnog filma" (kako ga ujedno zove i Mellencamp [ibid.]).[163] Organizatori su se i na drugim poljima trudili da preosmisle konvencionalne načine prikazivanja filmova. "Bilo je planova, prilikom priprema prvoga GEFF-a, da se autoru omogući da govori za vreme projekcije svoga filma, da ometa gledaoce tokom predstave, da baca senke na platno ili da ga osvetljava džepnom baterijom", zapisao je Makavejev u osvrtu na prva tri izdanja GEFF-a (1966/2013: 240).

Za vrijeme trajanja festivala održalo se Savjetovanje o eksperimentalnom filmu, a sudionicima je kao pripremni materijal poslana knjižica inicijalnih razgovora "Antifilm i mi" te prateći sintetski tekst o antifilmu. No unatoč tome, i iako je naziv savjetovanja jasno

[162] U Tezama za pokretanje GEFF-a piše: "GEFF nije samo susret cineasta. On je u prvom redu akcija, koja ima namjeru potaknuti stvaranje, istaživanje, proširiti polje rada u kino-klubovima, osvježiti priredbe festivalskog tipa." (neobilježena dokumentacija KKZ-a, str. 2).

[163] Mellencamp smatra da je taj način prezentacije filmova uvjetovao nastanak kulta umjetnika kojega se moglo poistovjetiti s njegovim filmom (1990: 25), i iako se kritički osvrće na tu prakse prvenstveno zbog panteona muškaraca koji su je njegovali i kroz to sebe ustoličili kao neprikosnovene stvaralačke (i interpretacijske) autoritete na tom polju, ovakav se pristup prezentacijama eksperimentalnih filmova i danas njeguje.

upućivao na njegov karakter, sudionici rasprave uglavnom su polazili s točaka klasične filmske teorije (Ejzenštejn, Pudovkin, Vertov), krećući se unutar obzora dominantnog klasičnog i visokomodernističkog filma (Chaplin, Rosellini, Antonioni),[164] a čini se kako većina njih pripremne materijale prethodno nije pročitala, pa su se javljali i mnogi nesporazumi oko Pansinijevih teorijskih nastojanja. Radilo se prije svega o – kako je uredništvo zapisalo – "skupu monologa" (ibid. 110), pri čemu će se pravi dijalog zapravo voditi između knjige i njenog čitatelja.

Na festivalu GEFF-a 1963. godine prikazana su sveukupno 94 filma, a sudjelovala su 44 domaća autora i 13 produkcijskih kuća odnosno organizacija.[165] Članovi žirija bili su redatelj Vatroslav Mimica, arhitekt Vjenceslav Richter, kazališni redatelj Mladen Škiljan, likovni kritičar Radoslav Putar, slikar i uskoro redatelj Mića Popović i filmski novinar Slobodan Novaković, a nagrade su se dodjeljivale pojedinačno; prema dostupnim podacima, svaki je član žirija mogao nagraditi dva autora prvom i drugom nagradom. Nagrade su osvojili Vladimir Petek (svoje su mu glasove dali Mimica, Richter, Putar i Popović za filmove *Pastelno mračno* [1960], *Sybil* [1963], *Odmor* [1963], *Prijepodne jednog fauna* [u suautorstvu s Tomislavom Gotovcem, 1963], *Smrt* [u suautorstvu s Tomom Gotovcem, 1962] i *Sretanje* [1963], sve KKZ), Srđan Karanović za film *Doručak* (1963, KKB) (Mimica), Kokan Rakonjac za film *Zid* (1960, AKK) (Richter), Ante Verzotti za film *Twist-Twist* (1962, KKS) (Škiljan), Ivan Martinac za film *Tragovi čovjeka* (1961, KKS) (Putar), Dušan Makavejev *Antonijevo razbijeno ogledalo* (1957, KKB) (Popović) te Tomislav Gotovac i Vladimir Petek kao koautori filmova *Prijepodne jednog fauna* (1963) i *Smrt* (1962) (Putar, Richter, Škiljan, Novaković).

[164] Slobodan Novaković u razgovorima spominje film Adolfasa Mekasa *Aleluja za planine* (*Hallelujah the Hills*, 1963) sasvim ispravno povezujući Mekasovu poetiku s Petekovom (1967: 123). Napominje da je film gledao te godine na filmskom festivalu u Mannheimu (12. Internationale Filmwoche Mannheim), a te su se godine na programu festivala istovremeno našli Rudolf Sremec kao član međunarodnog žirija (uz, među ostalima, Edgara Morina), te sljedeći (za ovaj rad relevantni) autori, kako su navedeni u službenom programu festivala: Stan VanDerBeek (SAD), Ferry Radax (CH/AT), Mića Milošević i Nikola Majdak (YU), Vlado Kristl (SRNJ), Chris Marker (s filmom *La Jetée*, 1962, FR), Stan VanDerBeek (SAD), Jean-Marie Straub (SRNJ), Dušan Vukotić (YU) i Jerome Hill (SAD). Izvor: http://www.iffmh.de/portfolio/geschichte-1963/ (pristup: 29. 6. 2019.).

[165] Autori koji su sudjelovali u prvom GEFF-u su sljedeći (kako su navedeni prema festivalskom katalogu): Marko Babac, Ante Babaja, Petar Blagojević, D. Bonačić, Zlatko Bourek, Tomislav Gotovac, Ljubiša Grlić, Anđelko Habazin, V. Hadžismailović, Zlatko Hajdler, Dragoljub Ivkov, S. Jovičić, Srđan Karanović, Vlado Kristl, D. Lazić, M. Mahečić, N. Majdak, Dušan Makavejev, Ivan Martinac, Marković, J. Meglič, Vatroslav Mimica, A. Mitić, M. Momčilović, H. Neubauer, B. Niketić, Mihovil Pansini, Živojin Pavlović, B. Perak, Vladimir Petek, Aleksandar Petković, Z. Požgaj, Kokan Rakonjac, St. Stanojević, Milan Šamec, Teorodović, T. Tomulić, Sava Trifković, Ante Verzotti, Vrbanić, Dragutin Vunak, Lordan Zafranović, Z. Zlatar, Zorić. Od producenata na festivalu su sudjelovale sljedeće organizacije: AKK Beograd, Avala Fim, FKK Valjevo, KK Beograd, KK Ljubljana, KK Novi Sad, KK Split, KK Zagreb, Producentska grupa Amater 4, Sutjeska film, Zagreb film, Zora film, Jugoslovenska kinoteka.

Slika 6. (lijevo). Mihovil Pansini na otvorenju GEFF-a '63. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.
Slika 7. (desno). Dodjela nagrada na GEFF-u '63. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

3. 3. 1. 2. GEFF '65. – Film istine i "Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma"

Drugi GEFF održao se od 11. do 14. prosinca 1965. godine, a u žiriju su bili redatelj Aleksandar Petrović, filozof Danilo Pejović, Mihovil Pansini, Vjenceslav Richter (već spomenuti arhitekt, ujedno i član nekadašnjeg EXAT-a 51), filmolog Dušan Stojanović i slikar Josip Vaništa (u to vrijeme jedan od članova grupe Gorgona). Krovna tema festivala bilo je "Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma", i imao je tri središnje istraživačke teme (Makavejev, 2013: 240):

1. Fenomen filma u najužem smislu: traka, kamera, projektor
2. Filmski izraz: Filmska forma, filmski jezik, montažni sudari
3. Istraživanje stvarnosti, društvenih odnosa, psihologije ličnosti

U pripremnim materijalima koji su se (vjerojatno) dijelili posjetiteljima nalazi se kraći tekst Jonasa Mekasa o Novom američkom filmu i povijesti osnutka njujorške Filmske zadruge, kao i intervju koji je s njim vodio Vladimir Petek (1965), u kojemu se uglavnom govori o ekonomskim i praktičnim aspektima uspostavljanja proizvodnje i distribucije *underground* filma. Za razgovore o istraživanju, čija je središnja tema bila film istine (*cinéma vérité*, *direct cinema*), materijale je pripremio i uredio Zlatko Sudović, a među njima su se nalazili tekstovi Dušana Stojanovića ("'Film-istina': kamera koja stvara život" [s/a]) i Vlade Petrića ("Put ka istini" [1964], "Režiser kao lovac" [1963], "Lice pred kamerom – film istine i

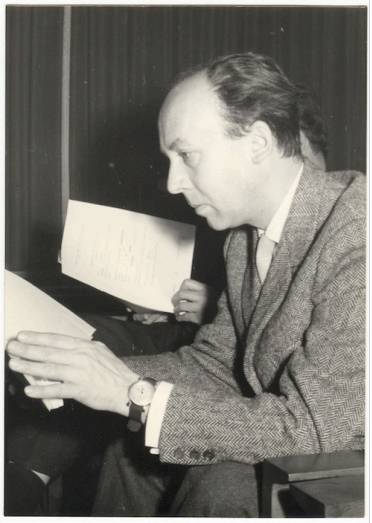
filmska gluma" [1964], "Kamo stremi film istine" [1964] i "Džiga Vertov i film istina"[166] [s.a.]), a tu je temu programski pratio film istine Kanađanina Michela Braulta *Za dosljednost svijeta* (*Pour La Suite Du Monde*, 1963)[167], koji je otvorio drugu večer festivala. Od ostale dostupne tiskane građe, u sklopu festivala distribuiran je osvrt Johna Whitneyja na EXPRMNTL 1963. – već spomenuti kultni belgijski festival eksperimentalnog filma, izbor citata koje su odabrali Mihovil Pansini (među ostalim dijelovi iz knjige *Kibernetika i društvo* [1964] Norberta Wienera) i Josip Vaništa, a objavljena je i dopuna "Nacrta odabrane filmografije jugoslovenskog nekonvencionalnog filma" Dušana Stojanovića, koja se u integralnoj verziji nalazi u *Knjizi GEFF-a 63 1* (1967: 221–227).

Sam festival otvoren je dugometražnim igranim filmom Vatroslava Mimice *Prometej s otoka Viševice* (1964),[168] koji je ujedno igrao i u službenoj konkurenciji, baš kao i *Čovek nije tica* (1965) Dušana Makavejeva, prikazan uoči zatvaranja festivala prije same dodjele nagrada. Na čuđenje mnogih, jedan od najnagrađivanijih filmova festivala bila je *Kariokineza* (1965), a kako piše slovenska filmska kritičarka Miša Grčar: "Budući da je čitav festival bio neobičan i simpatično improviziran, također je neobičan bio i rad žirija. [...] Neobično je također da ih se toliko odlučilo za *Kariokinezu* i to s motivacijom da je to 'optički impresivan prikaz podjele žive materije, do sada ekstreman mogući način divulgacije djela'" (1965: 504). Nagradu je dobio i Vinko Rozman za film *Odmev in odziv* (1966)*,* a mnoge su nagrade dobili i *Čovek nije tica* te *Tri* Aleksandra Petrovića (prema Tadić, 1965: 6).

Važno je spomenuti i da su se na popisu festivalskih gostiju nalazili, među ostalim, i suradnici Radiotelevizije Ljubljana, novinari nekoliko beogradskih i ljubljanskih časopisa te predstavnici Udruženja filmskih radnika BiH kao i Saveza čehoslovačkih radnika teatra i

[166] U biltenu koji se nalazi u Hrvatskoj kinoteci ovaj tekst nedostaje, ali se nalazi na popisu tekstova na prednjim koricama Biltena (GEFF 65, Bilten 4, arhivska građa, Hrvatska kinoteka).
[167] Prijevod filma preuzet je iz programa festivala, no Filmska enciklopedija navodi drugačiji prijevod – *Za nastavak svijeta* (1986: 140).
[168] Na festival je stiglo 85 filmova (pet dugometražnih i 80 kratkometražnih), od kojih su prikazani svi: 62 u salonu odabranih, a 14 u salonu odbijenih. Te su godine na festivalu sudjelovali sljedeći autori: Karpo Aćimović, Marko Babac, Zlatko Bourek, Vojko Duletić, Puriša Đorđević, Slavko Goldstein, Tomislav Gotovac, Ljubiša Grlić, Zlatko Hajdler, Marijan Hodak, Ivica Hripko, Divna Jovanović, Dejan Karaklajić, Srđan Karanović, Tomislav Kobia, Boris Kolar, Zlata Kovačović, Naško Križnar, Dragoslav Lazić, Zvonko Lončarić, Ivo Lukas, Dušan Makavejev, Naško Križnar, Dragoslav Lazić, Ivan Martinac, Nenad Momčilović, Miroslav Mikuljan, Vatroslav Mimica, Borko Nikotić, Marijan Pal, Mihovil Pansini, Živojin Pavlović, i.g Plamen, Marko Pogačnik, Vasko Pregelj, Kokan Rakonjac, Vinko Rozman, Ilja Slani, Rudolf Sremec, Staša Stanojević, Nikola Stojanović, Petar Stojanović, Goran Švob, Ante Verzotti, Lordan Zafranović. Od kinoklubova, sudjelovala su sljedeća imena: AKK Branko Krsmanović (Beograd), Kinoklub Beograd, Kinoklub druga gimnazija Zagreb, Kinoklub Ljubljana, Kinoklub Odsev (Ljubljana), Kinoklub OŠ Josip Krajačić-Prika (Nova Gradiška), Kinoklub Sarajevo, Kinoklub Split, Kinoklub Zagreb, ZAG Camera (Zagreb). Od institucionalnih profesionalnih produkcijskih kuća, sudjelovale su sljedeće proizvodne organizacije (kako su ih tada zvali): Avala film (Beograd), Dunav film (Beograd), Film-servis Ljubljana, Jadran film (Zagreb), Viba film (Ljubljana), Zagreb film (Zagreb).

kina, što je festivalu dalo međunarodni karakter kakav će (u blagoj mjeri) uslijediti i na njegovim idućim izdanjima.



Slika 8. (lijevo). Radoslav Putar na GEFF-u '65. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.
Slika 9. (desno). Dušan Stojanović na GEFF-u '65. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

3. 3. 1. 3. GEFF '67. – Novi američki film i "Kibernetika i estetika"

U uvodu programske knjižice trećeg GEFF-a napravljena je mala rekapitulacija prethodno održanih festivala i njihovih teorijskih postavki – od najranijih "vizija antifilma" preko artikulacije filma fiksacije do mota aktualnog festivala sažetog u idejama humanističkog univerzalizma, traženja bez predrasuda i spajanja znanosti i umjetnosti (1967: 9).

Selektor trećeg izdanja GEFF-a bio je filmolog Dušan Stojanović, direktor festivala Branko Lustig, a žiri su sačinjavali režiser (animiranih) filmova Dušan Vukotić, manekenka Daliborka Stojšić, Dušan Stojanović, Mihovil Pansini, kipar Dušan Džamonja i likovni kritičar Aleksander Bassin. Izdanje iz 1967. u najvećoj je mjeri obilježio dolazak P. Adamsa Sitneyja, američkog filmologa koji slovi kao jedan od najznačajnijih povjesničara avangardnog filma i svakako jedan od prvih koji je napisao opsežnu studiju o jednom dijelu američke filmske neoavangarde. Sitney je u Europu došao s opsežnim programom Novog američkog filma – kako se tada zvala skupina filmova koju danas poznajemo pod imenom američke avangarde ili američkog *underground* filma – a tu "retrospektivnu kolekciju", čiju je

turneju Sitney nazvao Izložbom, sačinjavali su filmovi u trajanju od 30 odnosno 40 sati (Sitney, 1969/70: 6).[169]

Prema dostupnom rasporedu, prvi je dan GEFF-a (21. 12.) trebao započeti u 9:07 prvim dijelom programa[170] NAF-a, filmom Thoma Andersena *Topljenje* (*Melting*, 1966), i završiti u 01:44 filmom Georgea Landowa *Bardo Follies* (1967), a programi su se trebali odvijati paralelno na dvije adrese; u Savskoj 25 u prostorijama Studentskog centra, te u Kinu Jadran na adresi Ilici 42. No zbog uštede na troškovima prijevoza filmova – koje su u skladu s načelom Sitneyjeve turneje uvijek podmirivale lokalne institucije, u ovom slučaju Jugoslavenska kinoteka – filmovi su iz Pariza, gdje je prethodno održan isti program, poslani vlakom umjesto aviona, što je koincidiralo sa štrajkom francuskih željeznica koji je završio tek prvog dana GEFF-a, pa su tako su filmovi u Zagreb stigli na Badnjak te je na GEFF-u prikazana skraćena selekcija NAF-a od svega 12 sati programa. No Sitney doista jest otvorio festival, samo su umjesto predviđenih filmova tog prvog dana prikazane jedino *Pjesme* (*Songs 1–25*, 1965/67) Stana Brakhagea, čije je osammilimetarske kopije Sitney nosio sa sobom u koferu.[171]

U konkurenciji su i te godine bili dugometražni igrani filmovi: *San* (1966) i *Jutro* (1967) Puriše Đorđevića, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967) Dušana Makavejeva, *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ću te!* (1967) Vatroslava Mimice te *Na papirnatih avionih* (1967) Matjaža Klopčića.[172] Pored njih prikazani su eksperimentalni

[169] U sklopu svoje europske turneje Sitney je posjetio Čehoslovačku, Italiju, Jugoslaviju, Englesku, Francusku, Nizozemsku, Švedsku i Njemačku. Sitney međutim piše o dva posjeta Europi, jednom iz 1964. i jednom iz 1967., a Jugoslaviju ubraja i u ovaj raniji posjet.

[170] Program se trebao održati u četiri dijela; drugi dio programa održao se 22. 12., drugi dan GEFF-a, a u njemu su trebali biti prikazani filmovi Willarda Maasa, Gregoryja Markopoulosa, Jonasa Mekasa, Marie Menken, Roberta Nelsona, P. Adamsa Sitneyja i drugih, treći dio programa trebao se održati trećeg dana festivala i tu su trebali biti prikazani filmovi Harryja Smitha i Ire Schneider. Za četvrti dan planirani su filmovi Warrena Sonberta, Stana VanDerBeeka, Bena van Metera, Andyja Warhola...

[171] Sitney je te godine već bio u Jugoslaviji, i to u vrijeme filmskog festivala u Puli. Tamo je iz susjedne Italije došao na poziv Dušana Makavejeva sa selekcijom filmova prema Makavejevljevu odabiru (antologija Fluxusa i radovi Jonasa Mekasa, Roberta Nelsona, Brucea Bailliea, Stana VanDerBeeka, Thoma Andersena, Eda Emshwillera, Jeromea Hilla, Brucea Connera, Bena Van Metera i Stana Brakhagea). Sitney je filmove preko dana projicirao u svojoj hotelskoj sobi – u koju bi došlo i do 50 posjetitelja – dok su se noćne projekcije održavale u ponoć, nakon službenog programa, a tim je projekcijama prisustvovalo u prosjeku oko 200 posjetitelja (Sitney, 1969/70: 7).

[172] Na GEFF-u 1967. godine sudjelovali su sljedeći autori: Ranko Kursar, Martin Crvelin, Lordan Zafranović, Ivan Martinac, Vjekoslav Nakić, Ante Verzotti, Viktor Aćimović, Adam Mitić, Nikola Stojanović, Amir H. Dedić, Mirko Komosar, Ljubiša Grlić, Krešimi Lessel, Marijan Ožanić, Željko Radivoj, Hrvoje Turković, Vedran Stipčević, Ivo Lukas, Vladimir Petek, Marijan Ožanić, Tomislav Gotovac, Vasko Pregelj, Marjan Ciglič, Naško Križnar, Mario Uršić, Dejan Đurković, Ljubiša Jocić, Črt Skodlar, Radomir Šaranović, Branko Čelović, Zlatko Bourek, Branko Ranitorivć i Zdenko Gašparović, Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, Branko Majer, Matjaž Klopčić, Nedeljko Dragić, Borivoj Dovniković, Dušan Prebil, Ante Zaninović, Krešo Golik, Vladimir Petek i Milivoj Puhlovski. Termin proizvodnih organizacija te je godine zamijenjen terminom "producenta", te su tako u katalogu naznačeni sljedeći producenti koji su "učestvovali" (1967: 54) na GEFF-u: Avala film, Dunav

filmovi Witolda Giersza i Tadeusza Makarczynskog te filmovi *Barijera* (1966) Jerzyja Skolimovskog i *Intimno osvjetljenje* (1965) Ivana Passera, *Sjene davnih predaka* (1964) Sergeja Paradžanova, te *Muški rod, ženski rod* (1966) Jean-Luca Godarda.

Festival je službeno otvoren 22. 12. u 14:17, budući da je to bilo točno vrijeme zimskog solsticija, a istoga je dana u ponoć održano predavanje astrologa Antaresa pod nazivom *Ponovno traženje svejedinstva.* U skladu s interdisciplinarnim karakterom festivala, organizirana su i raznovrsna predavanja. Inženjer Branimir Makanec održao je s fonetičarem Ivom Škarićem predavanje *Primjeri iz teorije informacija* u kojemu "su preko semantike i kibernetike prikazali put matematizacije znanosti" (Grčar, 1968: 81), a istoga je dana u 20:15 na Pedagoškoj akademiji na programu bila i "demonstracija rada Eksperimentalne učionice", koju je također vodio Makanec. U međuvremenu se odvila i "muzička priredba" *Nove tendencije u jazzu* u kojoj je sudjelovao kvartet uglednog jugoslavenskog jazzista Boška Petrovića, a na programu su bila predavanja Dane Rosypalove o češkom te Massima Bacigalupa[173] o talijanskom eksperimentalnom amaterskom (sic) filmu. Blok predavanja posvećen pokretu i prostoru obuhvaćao je teme u rasponu od karatea (Žarko Modrić), gimnastike (Gavranović), suvremenog plesa (Ana Maletić) i manekenstva u modnoj fotografiji (Nuša Marović),[174] a pored njih GEFF-ovci su organizirali i *happening* KKZ-ovca Ive Lukasa pod nazivom *Zaljev prasaca* – "četveroekransko ugrožavanje publike" (GEFF 1967, Informativni bilten 3 – Interdisciplinarne priredbe) koji je izazvao veliki interes publike. *Zaljev prasaca* nesumnjivo je bio aluzija na neuspjelu vojnu intervenciju SAD-a na Kubi 1961. godine (Zaljev svinja), no Lukasova verzija ove vojne operacije nije se izravno referirala na taj povijesni događaj. "*Zaljev prasaca* je bila polukružna dvorana u Studentskom centru i svi mi koji smo se tada našli na toj projekciji smo zapravo bili prasci. Sjedeći u dvorani" prisjetila se u razgovoru Vera Robić Škarica (Robić, KKZ transkript), što potvrđuje i Željko Radivoj: "U SC je imao projekciju projekta "Zaljev svinja", na, mislim, minimalno tri

film, FAS Zagreb, FGF Zagreb, Jadran film, Ljubiša Grlić kao samostalan autor, KK Beograd, KK Kamera 300 (Skopje), K Odsev (Ljubljana), KK Janez Puhar (Kranj), KK Sarajevo, KK Split, KK Zagreb, Ivo Lukas kao samostalni autor, Vasko Pregelj kao samostalni autor, Triglav film (Ljubljana), Viba film (Ljubljana), ZAG Camera i Zagreb film.

[173] Bacigalupo je talijanski eksperimentalist i znanstvenik sa Sveučilišta u Genovi, koji je svojedobno bio jedan od pokretača rimske filmske zadruge nastale po uzoru na njujoršku, Cooperativa Cinema Indipendente, koja je bila aktivna od 1967. do 1969. godine (izvor: http://www.microscopegallery.com/?page_id=12723, pristup: 10. 12. 2018). Prema dostupnim podacima, navedeno je predavanje otkazano, a trenutno mi nije poznato da li se predavanje Dane Rosypalove održalo.

[174] Mihailo P. Ilić spominje ova predavanja kao "demonstraciju međuzavisnosti medija" (2013: 264), i prisjeća se neugodnog pada dviju gimnastičarki s prečke: "[V]idno potreseni, smo potrčali da se nađemo pri ruci i pomognemo nastradalim umetnicama, da odšepaju sa mesta eksperimenta. 'Eksperiment je 'napipavanje' (oni zglobovi behu baršunasto meki) reče Dušan." (ibid., 264-265).

ekrana, razmještenih polukružno. Na moj upit što znači taj naslov, imajući na umu akciju na Kubi, dobio sam zajebantski odgovor: Ekrani čine zaljev, a svinje unutar tog prostora gledaju projekcije" (privatna korespondencija s autorom, 2019). Radilo se dakle o višekanalnoj filmskoj projekciji koja se odvijala na četiri platna (Grčar, 1968: 81; Dedić, 1968a: 59-60; Radivoj, 2019), a na njima su se projicirale slike "golih žena iz pornografskih časopisa, raspadnutih dojki iz medicinskog atlasa, [...] aluzija na naš život i našu stvarnost" (Dedić), odnosno unakaženih tijela, "reklama s golim ljepoticama, [...] događanja na cesti i [...] zaljubljenoga (*ljubečega*) mladega para" (Grčar).

Od izložbi tu su bile publikacije Gorgone (1961–1966) te izložba fotografija[175] u kojoj su među ostalima sudjelovali Nenad Gatin i Tošo Dabac, kao i izložba Zagrebačke grupe karikaturista.[176] Izložba pod nazivom *Registrator* bila je posvećena istoimenoj publikaciji i umjetnosti asemblaža (potpisnici citata korištenog u opisu izložbe su britanski umjetnički kritičar David Sylvester i njegova asistentica Anne Seymour), dok je izložba *Found art* (pronađena umjetnost) bila reprezentirana konceptima-citatima Guillamea Apollinairea i Marcela Duchampa te radovima Mihovila Pansinija,[177] Marka Pogačnika, Ljubiše Grlića, Zlatka Sudovića i Branka Briskog. Izložba *Likovni primjerci istraživanja* (Savska cesta 25) obuhvaćala je radove skupine OHO (Edicije OHO), Matjaža Hanžeka, Naška Križnara, Milenka Matanovića, Vladimira Peteka, Vaska Pregelja, Andraža Šalamuna, Sreče Dragana i Francija Zagoričnika, dok se u Filmoteci 16 prikazivala *Luminoplastika* Aleksandra Srneca koju je pratio (iz kataloga nije potpuno jasno na koji način) projekt domobila (homobila) arhitekta Andrije Mutnjakovića.[178]

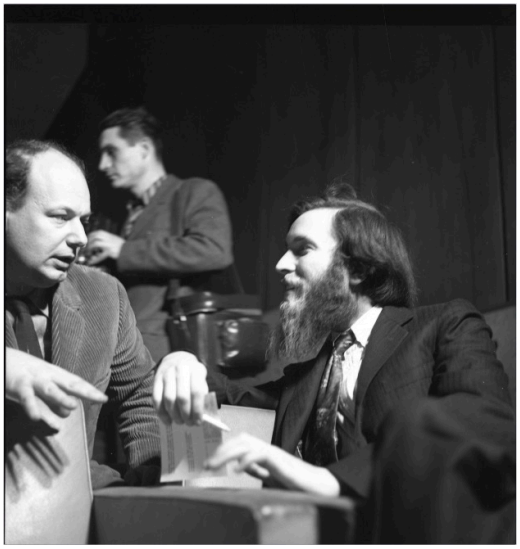
Na GEFF-u su 1967. godine nagrađeni sljedeći autori: Vatroslav Mimica za film *Kaja, ubit ću te!* (prve nagrade Mihovila Pansinija i Dušana Džamonje), Puriša Đorđević za film *Jutro* (prva nagrada Aleksandera Bassina), Ante Verzotti za cjelokupni prikazani opus (prve nagrade Dušana Vukotića i Daliborke Stojšić; pohvala Mihovila Pansinija za *Fluorescencije*, i

[175] U kontekstu izložbe fotografija spomenuti su i William Klein i njegov film "'Polly Magoo, koji oduševljava Parižane i koji ide dalje od Loseyevog 'Modesty Blaise'" (Katalog GEFF-a 67, 1967: 48).
[176] Zlatko Bastašić, Milovan Kovačević, Fedor Kritovac, Zoran Pavlović, Ratko Petrić, Ivica Šarić.
[177] "Ja sam čak izlagao na GEFF-u fotografije koje nisu uspjele, koje su se solarizirale kad se nakon razvijanja upalila lampa i proglasio to umjetničkim fotografijama, jer ove druge nisu umjetničke, već profesionalne, a umjetnost je uvijek nešto drugo od onoga što je uobičajeno. Jasno da je to 'Found art', da je to slučajno nađeno, ali baš zbog tih stvari o kojima govorimo, iako umjetnost to ne priznaje, ja sam ih tako nazvao", izjavio je Mihovil Pansini u intervjuu Miljenku Marinu (Marin, 1987: 248).
[178] Mutnjaković i Srnec dugo su blisko surađivali, a jedan od njihovih najzanimljivijih projekata u kontekstu pokretne slike i jugoslavenskog eksperimentalnog filma je natječajni film za Lenjinov spomenik (1972) koji je snimio Vladimir Petek. U katalogu GEFF-a 1967. prezentiran je Mutnjakovićev projekt domobila, koji je napravio 1964. godine za potrebe međunarodnog natječaja za izgradnju vila u Hollywoodu (više u: Margetić Urlić, 2008: 55-64).

Aleksandera Bassina za *Crno sunce*) Mirko Komosar za film *U potkrovlju kod suludog Mihajla* [179] (druge nagrade Dušana Vukotića i Dušana Džamonje, specijalne pohvale Aleksandera Bassina, Dušana Stojanovića i Mihovila Pansinija), Karpo Godina (druga nagrada Mihovila Pansinija za film *Piknik v nedeljo* i specijalna pohvala Aleksandera Bassina za *Sonce, vse splošno sonce*), Vasko Pregelj za *Rekvijem* (Aleksander Bassin), Vjekoslav Nakić (druga nagrada Dušana Stojanovića za filmove *Poslije potopa* i *Sloboda*, druga nagrada Daliborke Stojšić za film *Poslije potopa*), Ivo Lukas za *Kap po kap do zdrave kose* (prva nagrada Dušana Stojanovića), Dušan Makavejev za film *Ljubavni slučaj* (specijalna nagrada Jadran filma)[180] te Vladimir Petek i Naško Križnar, ravnopravno, za "lični stvaralački doprinos u proširenju novih tendencija u kratko-metražnom filmu" (specijalna nagrada Zagreb filma).

Slika 10. (lijevo). Interdisciplinarna predavanja na GEFF-u '67. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.
Slika 11. (desno). Interdisciplinarna predavanja na GEFF-u '67. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

[179] Navedeni je film te godine ostavio veliki odjek u novinskim osvrtima.
[180] Nagrada se dodijeljivala za ostvarenje "koje najizrazitije ukida razlike između profesionalnog i neprofesionalnog filma" (GEFF 1967, Informativni bilten 8).



Slika 12. (lijevo). Mihovil Pansini i Daliborka Stojšić na GEFF-u '67. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.
Slika 13. (desno). Dušan Makavejev i P. Adams Sitney na GEFF-u '67. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

3. 3. 1. 4. GEFF '69. (1970.) – "Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam"[181]

Tema posljednjeg festivala izvorno je trebala biti posvećena nagonu ljudskog tijela, ali se tijekom priprema ponešto izmijenila i sadržajno proširila (Stojanović, 1970: 25) pa su te godine na festivalu prikazani "seksualni" filmovi, kao i filmovi koji se bave filmskim istraživanjem (GEFF '69, Bilten 1: 4). Moto festivala najavljen je u festivalskim novinama – "Voljela bih da sam hermafrodit pa da se mogu i sa ženama – Aurora" – selektor je i ove godine bio beogradski filmski teoretičar Dušan Stojanović, a od 109 prijavljenih filmova za prikazivanje su odabrana svega 33 rada.[182] U žiriju GEFF-a '69 bili su umjetnica Jagoda Buić, kazališna redateljica Mira Trailović, filozof i teoretičar Taras Kermauner te redatelji Dušan Makavejev i Dušan Vukotić. Kao članica žirija bila je najavljena i čehoslovačka redateljica Věra Chytilová, međutim unatoč službenom pozivu jugoslavenskog organizacionog komiteta

[181] Tema festivala potječe od jednog citata Herberta Marcusea: "Revolucija može biti prihvatljiva samo ako ima i etički i seksualni karakter. U čovjeku stalno postoji sukob dviju tendencija: potpuna uniformnost i uključivanje u stroj društva, nauke, s jedne strane, i potpuna sloboda, nezavisnost, s druge strane" (navedenog bez izvora u festivalskim novinama "GEFF 69 obavijest 1", 1970). Temu festivala detaljnije pojašnjava sam Pansini u mini-intervjuu koji je dao Nenadu Puhovskom za drugo izdanje festivalskih novina ("GEFF 69 obavijest 2", 1970). Naziv festivala naveden prema tekstu Ive Lukasa, "GEFF 69, Intimna nega, seksualnost kao mogućnost za novi humanizam" (1970: 39).

[182] Na GEFF-u '69 sudjelovali su sljedeći autori u konkurenciji: Tomislav Gotovac, Ivo Lukas, Mirko Komosar, Vladimir Petek, Vesko Kadić, Dragomir Zupanc, Ivica Matić, Juan Carlos Ferro, Miroslav Mikuljan, Mišo Budisavljević, Nikola Lorencin, Marko Valentinčić, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Rade Jović, M. Ristić, Tadej Horvat, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Ivan Martinac, Jovan Jovanović, Rajko Gortan, Rudolf Franček, Naško Križnar, Karpo Ačimović Godina, Višnja Štern i Amir Hadžidedić.

GEFF-a, Čehoslovačka joj je odbila odobriti vizu za putovanje (M. M. Večernji list, 1970). Osim jugoslavenskih, na festivalu su bili akreditirani i novinari iz Mađarske, Italije i Njemačke / UPI), a švedska televizija telefonski je kontaktirala ogranizatore kako bi napravila izvještaj o festivalu (GEFF '69, Bilten 2: 4).

Od dugometražnih filmova u konkurenciji vrijedi istaknuti *Rane radove* (1969) Želimira Žilnika i *Nevinost bez zaštite* (1968) Dušana Makavejeva, dok je u okviru retrospektivnog programa, uz odlomke mnogih filmova, u cijelosti prikazan jedino film *Tratinčice* (*Sedmikrásky*, 1966) Věre Chytilove.

Interdisciplinarne priredbe na četvrtom GEFF-u obuhvatile su dvije kazališne izvedbe, jednu izložbu i dva performansa. Nekoliko dana uoči održavanja festivala slovensko Gledališče Pupilija Ferkeverk izvelo je tri eksperimentalne izvedbe *Pupilija Papa Pupilo Pa Pupilčki* (1969), jedno od najznačajnijih djela slovenskog neoavangardnog teatra i performansa, koje je u sebi spajalo elemente body arta, hepeninga, performansa, suvremenog plesa, popkulture, kabarea i ritualnog teatra (Janša, u Pristaš i Cvejić, 2013: 55). Zadnjeg dana festivala u Dramskom kazalištu Gavella izvedena je pak *Kosa* (1969) u produkciji beogradskog Ateljea 212 i režiji Mire Trailović – s dvije ponovljene izvedbe u nedjelju, 5. 4. – koja je izazvala ogroman interes publike. Novinski natpisi žalili su se na "izuzetno visoku cijenu karata od 50 dinara" (M. B., V, 4. 4. 1970/ GEFF arhiva, Hrvatska kinoteka), a sjećanje Krunoslava Heidlera, direktora FAS-a i ujedno direktora četvrtog GEFF-a čija je produkcija povjerena upravo FAS-u, bit će zanimljivo za sve koji se danas aktivno bave kazališnom (ali i filmskom) produkcijom i prate kulturnu scenu Zagreba (Heidler, KKZ transkript):

> ... još jedan problem je bio jer nismo dali protokol karte za *Kosu* u Gavelli, tamo se igralo, Dino Radojević isto pokojni nažalost je sedamnaest milicajaca pozvao da čuvaju red, tolika je bila gužva, a kad su puštene karte u prodaju ja sam rekao blagajnici nema protokola, karte sve idu u prodaju i samo sam dvije karte poslao gradonačelniku. I nakon dva dana, ona je počela mene nazivat sva uzbuđena, drug Pirker kupio deset karata, drug Blažević naručio osam karata svi ovi političari koji su naučili primat karte ovaj put su kupili pa smo dokazali da se ipak ... oni koji imaju para da trebaju to kupiti. Puno pričam o toj predstavi ali mislim da je ona bila u okviru tog GEFF-a, bez obzira na tu malu erotiku koja je u toj predstavi, nije bitno, ali bila je jedan društveni događaj koji je uzbudio Zagrepčane zbog toga što je prvo zbog toga što svi koji su ušli su platili kartu, a drugo bila je dvorana prekrcana. [...] ...studenti su vani galamili ... nisu imali ... ovaj novaca za predstavu i mislim da su oni drugi dan u Studentskom centru napravili reprizu, besplatno samo za studente. [...]... gradonačelnik me je zvao kad je sve završilo....zagrebački....i pitao drug Heidler, jel vi to možete napravit

> svake godine takav urnebes, jer je Zagreb živio s tim. Može, zašto ne bi mogli napravit, mi ćemo izmislit ..slijedeća tema je već postojala. Međutim, sam reko to košta, jel? Ne, reko je, mi ćemo osigurati novce, Zagrebu to treba ... ja sam mu dao telefon i adresu ...nije se nikad javio. Možda je bio smijenjen ili se promijenila uprava...što je velika šteta što nismo izdržali taj GEFF. Danas bi to bio....svjetski...svjetski festival.

Drugog dana festivala nastup su na GEFF-u imale Carolee Schneemann i Katalin Ladik. Schneemann, američka umjetnica performansa i redateljica eksperimentalnih filmova, predstavila je engleski i američki film u informativnoj sekciji te na festivalu prikazala i svoj film *Fitilji* (*Fuses*, 1967), a iz novinskih natpisa doznajemo da je "u pauzama između filmova održavan nenajavljeni šou"; Schneeman se, naime, u projekcijskoj dvorani popela na katedru i erotskim gestama i kretnjama zabavljala publiku (M. B., V, 4. 4. 1970/ GEFF arhiva, Hrvatska kinoteka). Novosadska pjesnikinja i umjetnica vokopoezije Katalin Ladik nastupila je u ponoć u kuli iznad Kamenitih vrata (Kamenita ulica br. 3), a izvela je performans koji je naknadno nazvala *Vabljenje – Šamanska pjesma* (Ladik, 2018). Umjetnica je čitala svoju poeziju odjevena samo u medvjeđu kožu, "a ispod toga je bila gola tako da je ona kad bi pravila te svoje pokrete – polubaletne dok je interpretirala svoje pjesme, povremeno se otkrivala što je naravno u ono vrijeme ... izazivalo velika uzbuđenja" (Heidler, KKZ transkript).

U prostorijama Radničkog sveučilišta "Moša Pijade" bila je održana i izložba kipara Renéa Hollosa *Fallikos Antropos* – kolekcija falusa u visini od 15 cm do preko jednog metra – te Picassovih erotskih crteža, a ostaje nejasno je li izložba na kraju cenzurirana, kao što pišu pojedine novine (M. B., V, 4. 4. 1970/ GEFF arhiva, Hrvatska kinoteka), ili je istinita Heidlerova priča prema kojoj je zaprijetio ravnateljici RS-a skandalom zbog inzistiranja na cenzuriranju Picassove izložbe, nakon čega je dotična drugarica odustala od zabrane (Heidler, neobjavljeni transkript).

Na četvrtom festivalu GEFF-a kao nagrade dodjeljivane su skulpture lingama – simbola boga Šive, falusa, koji u sebe ujedinjuje muški i ženski princip – a nagrađeni su Naško Križnar za film *Beli ljudi* (prva nagrada Mire Trailović, druga nagrada Tarasa Kermaunera), glumica Milja Vujanović za uloge u filmovima *Rani radovi* i *Tiho, tiho, Miki dušo* (druga nagrada Mire Trailović), Miša Budisavljević za film *Neobavezni pogled na svijet br. 4* (nagrada Jagode Buić i druga nagrada Dušana Makavejeva), Vladimir Petek za film *Luminoplastika* (nagrada Jagode Buić), Tomislav Gotovac za film *T* i Rajko Grlić i Goran Marković za film *Kuljašev* (nagrade Dušana Vukotića), Želimir Žilnik za jednu scenu iz filma

Rani radovi (prva nagrada Dušana Makavejeva) i Karpo Aćimović Godina za film *Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk* (prva nagrada Tarasa Kermaunera). Iznimka je napravljena dodijeljivanjem zajedničke prve nagrade Karpu Godini za *Gratinirani mozak* te druge nagrade Dragoljubu Aleksiću za *Nevinost bez zaštite*, a specijalnom je nagradom nagrađen i "nepoznati jugoslovenski kino-amater za nesnimljeni i neprikazani film na GEFF-u" (Dušan Vukotić).

Slika 14. Mihovil Pansini prije početka jedne od projekcija na GEFF-u '69. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

Slika 15. Mihovil Pansini prije početka jedne od projekcija na GEFF-u '69. U prvom redu sjedi Tomislav Gotovac. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

3. 3. 1. 5. O recepciji GEFF-a

GEFF je započeo 1963. godine, koja je, kako ističe Radina Vučetić, bila obilježena diskursom "dekadencije stvaralaštva" i debatama o "idejnim problemima domaćeg filma" (2012: 148). Te je godine Tito u svojoj novogodišnjoj poruci pozvao na borbu protiv dekadentnih pojava u umjetnosti, a razloge ove promjene smjera u kulturnoj politici

Jugoslavije Vučetić razmatra u okvirima "zategnutih" jugoslavensko-američkih odnosa i "sve češćeg okretanja ka Sovjetskom savezu" (ibid. 149). Domaći i strani filmovi koji su prikazivani na GEFF-u obuhvaćali su podjednako formalne kao i sadržajne eksperimente, a poetika filmova crnog talasa, koja će postati jedan od ključnih ideoloških problema u kontekstu filma krajem 1960-ih i pogotovo 1970-ih godina, na filmovima prikazivanima na GEFF-u – izuzev dugometražnih crnotalasnih ostvarenja – očitovala se prije svega u onome što Ranko Munitić zove "poetikom otuđenja" (2012: 13). Apstrakcija je već sredinom 1950-ih godina "stekla svoj puni legitimeitet (sic) na hrvatskoj likovnoj sceni" (Kolešnik, 1999: 19), a rastvaranje seksualnih tabua bilo je, kao što je istaknuto, pozdravljeno od strane gradskih vlasti. Geffovsko se eksperimentiranje stoga može smatrati subverzivnim gotovo jedino u okvirima neinventivne i okoštale profesionalne kinematografije, koja je u tom periodu – prema shvaćanjima geffovca Makavejeva – bila "dosadna, neinteligentna, glupa, lenja, spora, nevizuelna i slepa" (Petek, 1968: 88), što i jest bila centralna meta provokacija ovog festivala–akcije. U svakom slučaju, "[š]ezdesete godine su, na neki način, godine kada je, kako je već rečeno, skoro sve bilo moguće, kada su se susretale i mirile naizgled nepomirljive stvari, što se upečatljivo vidi upravo na primjeru filma" (Vučetić, 2012: 161).

Što se konkretne recepcije samog festivala tiče, ona je bila sve samo ne jednoznačna. Neki su autori i kritičari GEFF-om bili oduševljeni dok su ga neki duboko prezirali, a nerazumijevanje karaktera ove manifestacije – odnosno, primarno ideja antifilma i Pansinijeva "belog platna"[183] prikazanog na prvom festivalu – također je obilježilo i mnoge rane novinske reakcije. Pansini ističe kako je u cijelosti "najveću podršku GEFF-u dao Beograd. Makavejev i Dušan Stojanović" (Pansini, KKZ transkript) te napominje da – izuzev podrške Branka Belana i Vatroslava Mimice, u hrvatskom okruženju za GEFF i geffovske/antifilmske ideje nije bilo razumijevanja. Uzrok tome Pansini vidi u kombinaciji političkog opreza i posvemašnjeg neshvaćanja (ibid.) te ističe Dušana Stojanovića i filozofa Franju Zenka kao dvojicu mislioca koji su ovaj festival ne samo u potpunosti razumjeli već su svojim djelovanjem i doprinosili razvoju misli GEFF-a (ibid).

[183] Tako je Marko Babac nazvao Pansinijev film *K3 (Čisto nebo bez oblaka)* (1963). Čini se da je glavnina ovog "nesporazuma" nastala iz nerazumijevanja konteksta GEFF-a; filmski i novinski autori koji su se bavili prvim izdanjem festivala vjerojatno su ga razmatrali u okvirima amaterizma koji je, iako u nekim krugovima doživljavan avangardno, primarno smatran pripremnom školom za profesionalnu produkciju i dugometražni igrani film. Filmovi su dakle smjeli biti inovativni, ali ukoliko su ostajali unutar granica filmski prepoznatljivog. Radikalnost Novih tendencija transponirana u medij filma, očita u prvim Pansinijevim filmovima, tim je kritičarima (koji su uglavnom bili okrenuti klasičnom igranom filmu) po svoj prilici izmicala.

Povjesničar filma Dejan Kosanović (*Borba*) primjerice zaključio je da je GEFF "razbio mit o darovitosti ... kino-amaterizma" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 177), a filmska kritičarka Vesna Marinčič (*Mladina*) u filmu *K3* nije vidjela nikakav smisao[184] i izrazila je zadovoljstvo što Pansinija "na svu sreću većina prisutnih nije ... shvaćala ozbiljno i nije od njega pravila problem premda se o njemu najviše raspravljalo (i zbijala šala)" (ibid. 205). Antifilmsko eksperimentiranje bilo je "besmisleno" i za redatelja Zorana Tadića, koji je smatrao kako je neke od iznesenih teza "potrebno [...] odbaciti i zbog digniteta filma" (ibid. 218), dok je GEFF u cijelosti vidio kao "dokaz niskog nivoa filmske kulture" i "konstatacij[u] slabosti i promašenosti jugoslavenskog amaterskog filmskog stvaralaštva" (ibid. 219). *Kariokinezu* (1965) je Tadić doživljavao relevantnom isključivo na vrijednosnoj skali između "simpatičnog i bedastog", smatrajući da "smo na pragu većih i opasnijih zabluda, kojima je teško naći opravdanje" gledamo li ovaj filmski eksperiment u kontekstu "ostvarenja koja obavezuju", dok je sam pokret antifilma vidio kao "opasnu tendenciju" (1965: 6). Ono što je Marko Babac ispravno prepoznao kao povratak izvornoj fascinaciji filmskom tehnikom te filmsku vrpcu nazvao "eksperimentalnom životinjom" koja služi za eksperiment i istraživanje (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 182), Tadić je naprosto vidio kao "metre i metre išarane trake" (ibid. 219), a ova dva shvaćanja istog fenomena možemo promatrati i kao paradigmatske primjere (ne)shvaćanja suštine eksperimentalnog filma u jugoslavenskom kontekstu.[185]

Srna Vuković, čije se ime vezuje uz više tekstova o eksperimentalnom filmu, 1969. godine u tekstu o stanju u amaterskom filmu sumirala je gotovo desetljetnu recepciju i poziciju GEFF-a u okviru jugoslavenskog eksperimentalnog filma. Pišući konkretno o Mihovilu Pansiniju i njegovom stvaralačkom položaju, istaknula je sljedeće (1969: 92):

> On prelazi u još težu borbu – teoretsku, da bi preko Geff-a mnogima otvorio oči i ukazao im na pojavu novog filma, na značaj eksperimenta. Profesionalci prisustvuju kao članovi žirija, kao novinari, kao promatrači, neki dovode čitavu ekipu da se napajaju injekcijama sa Geff-a. Geff ubrzo postaje meta za one koji žele nešto novoga uzeti za svoj film, bez obzira na

[184] "Ali režiser hladnokrvno uvjerava da ćemo jednog lijepog dana (čvrsto vjerujem, nikada) odlaziti u kino zato da bismo slušali tišinu i gledali bjelinu filmskog platna", zapisala je Marinčič (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 205), a njeno samouvjereno odbacivanje Pansinijevih tvrdnji izgleda smiješno pomislimo li samo na filmove, naprimjer, Jamesa Benninga (*13 jezera* [*13 Lakes*, 2004] i *Deset neba* [*Ten Skies*, 2004]) ili Petera Kubelke (*Arnulf Rainer*, 1960). U tom smislu Pansini daleko od toga da je bio u krivu, već je vizionarski anticipirao i napravio određene umjetničke geste.

[185] Tadić je, primjerice, eksperimentalne amaterske filmove prikazivane na GEFF-u vidio kao uglavnom bezvrijedna ostvarenja koja ne otkrivaju "autohtone stvaralačke ličnosti", a sve što je po njegovom sudu vrijedilo djelovalo je tek "kao sekvenca nekog nesnimljenog ili budućeg filma" (1965: 6). Iz ovoga jasno čitamo da autor ne shvaća niti razmatra eksperimentalni film kao zaseban filmski rod, kao niti da je u tom periodu pratio puls svoga doba.

> profesionalnu čast i mišljenje onih koji poznaju filmove, a najmanje prema autorima koje ponekad grubi oštećuju bez i jedne riječi zahvale. Neki taj uticaj priznaju (Mimica),[186] ali većina ne osjeća potrebu za tim.

Što se tiče samih režisera, ali i kinoamatera, i kod njih je GEFF izazivao oprečna mišljenja, a stvaralački se krug dijelio na "geffovce" i ne-geffovce.[187] Bilten Kinokluba Zagreb iz 1964. u rubrici "Humor" donosi i dva vica o geffovcima (Bilten KKZ-a 2/1964: 7):

> Jedan se gefovac odriče svega što je filmsko.
> Uskoro će, priča se, snimiti film bez trake.
>
> **********

> Zli glasovi tvrde da su neki zagrebački kinoamateri došli do zida. Nezna (sic) se još, kažu, da li će taj zid na idućem GEFF-u ovi entuziasti (sic) probijati glavom ili kakvom novom vrstom šivaćih mašina.[188]

Ante Babaja bio je također jedan od onih redatelja koji u GEFF-u i filmskim eksperimentima zagrebačke škole eksperimentalnog filma nisu vidjeli ništa značajno i važno, instrumentalizirajući pritom sam amaterski kontekst: "[M]islim da su mnoge teorije GEFF-a puno naškodile zagrebačkim amaterima i da zato od njih nikada nisu postali profesionalci" izjavio je Babaja (Dedić i Komosar, 1968: 47). Produkcijska kuća Zagreb film u više je navrata zvala talentirane amatere poput Peteka i Gotovca da se proizvodno priključe njihovoj produkciji (ibid.), no interesi i stvaralaštvo ovih amatera Babaji (i kolegama iz Zagreb filma?) bili su evidentno nerazumljivi. "Kada dođu onda imaju ideje kao, naprimer, onaj Gotovac, koji je sigurno talentovan, ali on je tražio da stavi kameru na vlak Zagreb–Beograd i da svakih nekoliko sekundi okine po jedan kvadrat, pa šta bude. To je jedan mehanički način prilaženja

[186] Čini se da je Mimičino nadahnuće GEFF-om bilo opće mjesto jugoslavenske filmske kritike, jer isto tvrde i Bogdan Tirnanić (1969: 29) i Vinko Rozman (Peče, 2010: 203) dok je sam Vatroslav Mimica priznao kako mu je antifilmski pokret donio "ohrabrenje" u vlastitim stvaralačkim traganjima (1968: 56).
[187] Marijan Hodak primjerice izjavio je: "I mnogi su se u kino klubu čudili otkud moje opredjeljenje na taj ekipni rad, a ja ga i dan danas smatram da je za mene koji nisam pravi GEFF-ovac, to bilo jedino rješenje" (neobjavljeni transkript dokumentarnog filma o povijesti KKZ-a). Festivalske novine GEFF-a 69 objavile su ispravak navoda u kojemu su greškom izostavili Makavejeva kao člana OK GEFF-a, nazvavši ga pritom "beogradskim geffovcem" (GEFF 69, obavijest 2, 6. 3. 1970, Zagreb).
[188] Šivaća mašina je aluzija na Petekove filmove čije je vrpce autor bušio šivaćom mašinom kako bi postigao određene vizualne i značenjske efekte.

stvari...", izjavio je Babaja (ibid.).[189] Živojin Pavlović bio je također jedan od onih režisera koji nikako nisu prihvaćali geffovske ideje – "Teorije GEFF-a apsolutno ignorišem, da ne upotrebim težu reč", rekao je Pavlović (1969: 192) – a čak je i Želimir Žilnik kritizirao "pojednostavljene" teorijske postavke antifilma o redukciji intervencije autora na djelo (Lavanić, 1968/2013: 148).

No bez obzira na negativne novinske osvrte, strukovna neslaganja i ismijavanja pojedinih klupskih kolega, neosporna je činjenica da je GEFF uvelike obilježio filmsku kulturu zagrebačkog, ali i jugoslavenskog kulturnog kruga. Kao što je već naznačeno u poglavlju o jugoslavenskoj kinematografiji postoji neupitni paralelizam razvoja baze profesionalnog filma i amaterske kinematografije iz koje je izrastao eksperimentalni film, i neka od najznačajnijih imena jugoslavenskog filmskog modernizma odnosno jugoslavenskog novog filma, poput Živojina Pavlovića, Želimira Žilnika, Karpa Aćimovića Godine, Kokana Rakonjca, Miće Popovića, Boštjana Hladnika, Lordana Zafranovića, Dušana Makavejeva... produkcijski su ili stvaralački bila vezana upravo uz kontekst amaterizma i kinoklubova.[190]

Godine 1967. treće je izdanje festivala GEFF-a navodno bila obilježila stvaralačka i duhovna kriza koja je dokinula razvitak antifilmskih ideja i filma fiksacije. No ta je kriza, prema mišljenju Dušana Stojanovića, "bacila seme, koje se pokazalo [...] kao vrlo plodno, u tle jugoslovenske profesionalne filmske proizvodnje" (1970: 25). Stojanović ističe niz stvaralaca koji su evidentno izrasli iz GEFF-a, kao što su već spomenuti Žilnik, Zafranović, i posebice Dušan Makavejev, koji "danas otvoreno kaže da je izišao iz Geffa; uostalom, to mi i sami znamo" (Stojanović, ibid.).

Iako se u Žilnikovim i Zafranovićevim filmovima unatoč poetičkim i stilskim različitostima osjeća isti duh slobodnog istraživanja, podjednako na planu forme kao i na planu sadržaja, Makavejev je vjerojatno jedan od stilski (diskurzivno) najradikalnijih i najinovativnijih režisera među spomenutom grupom sineasta. Svoje dugometražne igrane filmove, u kojima u potpunosti razvija dokumentarističko-igrano-kolažni stil po kojemu je danas poznat, počinje snimati tek 1965., dakle dvije godine nakon prvog GEFF-a. Stoga nije

[189] Pored FAS-a koji je imao razumijevanja za ovakvu produkciju i Multimedijalni centar zagrebačkog Studentskog centra, pod vodstvom Ivana Ladislava Galete, bio je idealna produkcijska kuća za proizvodnju eksperimentalnih filmova.

[190] Kako ističe Makavejev, ekipu filma *Čovek nije tica* činili su nekadašnji amateri, a film se snimao uglavnom na prirodnim lokacijama (Petek, 1968: 88). Radilo se o terenima rudnika i grada u Boru, snimatelj je bio Aleksandar Petković, asistent kamere Branko Perak, Kokan Rakonjac radio je kao asistent režije, a Marko Babac kao montažer. Prema Babcu, Makavejev je nakon što je montaža već bila dovršena iz nepoznatog razloga kao montažerku potpisao kćer direktora Morava filma, Ljubicu Nešić (Babac, 2001: 353).

neobično da je upravo Makavejev precizno i točno prepoznao smisao i snagu GEFF-a te značaj koji je taj pokret imao za jugoslavensku filmsku kulturu u cijelosti (Petek, 1968: 88):

> Međutim taj Geff sa svojim jednim tvrdoglavim, gotovo luđačkim insistiranjem na samom fenomenu filma, uspio u svima nama da skrene pažnju koliko je fenomen filma, filma čak i bez svih nas, bez ikakve naše intervencije, već sam po sebi čaroban, već sam po sebi nešto vrlo interesantno i značajno. [...] Dakle, Geff je [...] dokazao koliko se već u samom najelementarnijem materijalu filma, kao što je filmska traka, kao što je okvir kamere, već krije poetski čin. Mislim samo jedan korak je bio potreban dalje, mislim da sam ga ja učinio u svojim profesionalnim filmovima, jednostavno sam krenuo od svih iskustava Geff-a i počeo sam da pravim velike filmove[191] s onom slobodom i onim anarhističkim pristupom kojim se bavio Geff.

Slovenska filmska kritičarka Miša Grčar u svom je osvrtu na drugo izdanje GEFF-a kao njegov najznačajniji aspekt istaknula činjenicu postojanja mnoštva mladih autora koji tragaju za novim putovima i izrazima u filmu, zaključujući da se radi o "novom dobu jugoslavenskog nadrealizma" (1965: 504).[192] Osim novih gibanja koja je unio kako u amatersku tako i u profesionalnu kinematografiju, GEFF je neosporno obilježio onodobni kulturno-umjetnički život. U svojim prisjećanjima na dane provedene u Kinoklubu Zagreb redatelj Tomislav Radić rekao je kako je u kontekstu filmske kulture čiji su stvaralački poetički ritam "određivali ljudi kao što je Bulajić", i u kontekstu vremena u kojemu su on i njegovi vršnjaci tada djelovali "taj GEFF kojeg je vodio Pansini je bio događaj objektivno u kulturi grada Zagreba. To je bilo nešto što je bilo potpuno drugačije od svega drugog. [...] na GEFF-u su se odjedanput pokazivala neka čuda i onda se potpuno drugačije govorilo" (Radić, KKZ transkript). Radikalno prekoračivanje granica i duh koji je vladao festivalom uspio je osjetiti i sam P. Adams Sitney, koji je za *Film Culture* GEFF opisao sljedećim riječima (1969/70: 9):

> ... filmski bijenale GEFF, izvanredno nešto, kada se cijela jugoslovenska filmska stvarnost okuplja; stvaraoci igranih filmova, profesionalni crtači crtanog filma, eksperimentatori, filmski dadaisti i amateri (na 8mm traci) članovi filmskih klubova. Na GEFF-u je filmsko

[191] U amaterskom filmskom žargonu onog vremena "veliki filmovi" označavali su dugometražne igrane filmove u profesionalnoj produkciji.
[192] No Grčar je bila svjesna zatvorenosti jugoslavenske filmske sredine, stoga je ovu prognozu ogradila opaskom: "naravno, ako će mladi dečki, još uvijek amateri, nastaviti i brusiti svoje eksperimente (i ako će im ljubomorni starci dati mogućnost) (ibid.).

> stvaralaštvo tretirano kao jedno opšte djelovanje izvan ekonomskih i drugih uobičajenih faktora.

Redatelj Rajko Grlić, koji je svoje filmske početke napravio zahvaljujući svom stricu i jednom od formalno najzanimljivijih eksperimentalista KKZ-a 1960-ih godina, Ljubiši Grliću, rekao je kako smatra da je GEFF "najozbiljniji filmski festival koji je ovaj prostor ikad imao" (Grlić, KKZ transkript), a Krunoslav Heidler istaknuo je kako "je velika šteta što nismo izdržali taj GEFF. Danas bi to bio....svjetski...svjetski festival" (Heidler, KKZ transkript). Za KKZ-ovca Ivicu Hripka, koji je svoj filmski tečaj položio kod Pansinija 1960. godine, "Geff je bio fantastična stvar. To je bilo oslobađajuće, to je bila čista zajebancija, prekrasna" (Hripko, KKZ transkript), a Miroslav Mikuljan istaknuo je upravo osloboditeljsku dimenziju GEFF-ovske akcije, čija je nakana bila širenje slobode djelovanja u filmu: "Sve je bilo moguće, tada je sve postalo moguće. Ništa nije bilo ukalupljeno i zabranjeno. I to je nama, opet dakle, davalo mogućnosti da eksperimentiramo, da pokušamo svak u sebi naći tu novu jednu dimenziju filmskih mogućnosti" (Mikuljan, KKZ transkript).

Festival GEFF-a sigurno nije bio bez mana. Uz sve organizacijske manjkavosti uzrokovane trajnom borbom s financiranjem festivala, što je, čini se, bio trajni problem u organizaciji interdisciplinarnih "priredbi" koje su ga karakterizirale, prigovaralo mu se da je teorijski konfuzan, da su ideje koje širi štetne i da cjelokupnoj akciji nedostaje misaone koherencije. Ovaj izuzetno kratak pregled GEFF-a, koji zaslužuje i vlastitu opsežnu monografiju kako bi mogao biti pravilno evaluiran i kontekstualiziran, vrijedi završiti citatom Mihovila Pansinija, koji je s 20 godina odmaka u *Filmskoj enciklopediji* vrlo sažeto izrazio samu suštinu festivala (1986: 468):

> Geff je možda bio proturječan u stavovima, ali mu je stalna bila znatiželja i traženje, nemir i pobuna protiv ustaljenosti i otuđenosti (česte teme filmova). To nije bio samo festival, već iznad svega stanje duha, međusobno traženje, sastajanje i djelovanje.

3. 3. 2. Međuklupski (i autorski) festival amaterskog filma – M(A)FAF, 1965. – 1990., Pula

> MAFAF je bio na Kaštelu jedno gnezdo na otvorenom prostoru. Gde platno diše. I on je kao beli oltar, kao jedna crkva. ... MAFAF [je] omogućio ... osvajanje lične slobode.
>
> – Ivan Obrenov (Benčić i Sekulć, 2012: 29-30)

Međuklupski festival amaterskog filma (MFAF), koji 1973. godine mijenja naziv i postaje Međuklupski i autorski festival amaterskog filma (MAFAF), pokrenut je 1965. godine na inicijativu Kinokluba Beograd i Filmskog kluba Jelen (FK Jelen) iz Pule. Oto Širec prisjeća se da se ideja rodila još 1963. kada je Adam Mitić, tadašnji predsjednik Kinokluba Beograd, pulskom Jelenu predložio organizaciju ljetnog amaterskog kinotečaja (2010: 24), iz kojega je potom izrasla i ideja o prezentaciji filmova jugoslavenskih amatera uoči samog Festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli (FJIFP). MAFAF, koji se neslužbeno još zvao i Mala Pula, održavao se svake godine (uz iznimku 1967., Lorencin, 1990.)[193] do 1990. godine nakon čega se, kao i mnogo toga u kontinuitetu jugoslavenskog kulturnog prostora, Mala Pula gasi i nestaje.[194]

Projekcije na MAFAF-u održavale su se u trodnevnom periodu svake godine krajem srpnja, točno nekoliko dana uoči službenog festivala – takozvane Velike Pule – na otvorenom prostoru atrija Muzeja Revolucije naroda Istre na starom gradskom Kaštelu.[195] Prema rijetkoj novinskoj i festivalskoj dokumentaciji sačuvanoj iz tog perioda,[196] Mala Pula organizacijski i izvedbeno ličila je na veliku: postojao je press–centar, službeni prijem, program sastavljen od selekcije i informativne sekcije, promotivni segment u kojemu su se reklamirali festivalski

[193] To je bila godina Sitneyjeva posjeta Puli, a Anđelković piše kako se te godine "'vrtelo ... obilje filmova mimo zidina Arene, onih filmova koji nisu stizali iz redova profesionalaca: bili su to prvi filmovi američkih autora iz tzv. 'podzemnog američkog filma' koji će nas nedugo potom zapljusnuti" (1990).

[194] Prvo festivalsko izdanje u potpunosti je financirano iz republičkog fonda SR Srbije, točnije iz Ministarstva za kulturu Srbije, dok se za glavnu nagradu pobrinula Jugoslovenska kinoteka (Mitić, 2012: 14).

[195] Na stranicama Pulske filmske tvornice (sljednika FKK Jelen) piše da se prvih šest godina MFAF održavao u dvorištu zgrade Narodne tehnike i povremeno u Domu Braće Ribar (https://www.pulskafilmskatvornica.hr/arhiva-fkk-a-jelen-i-mafaf-a/, pristup: 14. 8. 2019.)

[196] Ovo poglavlje napisano je zahvaljujući dokumentaciji koja se nalazi u Povijesnom i pomorskom muzeju Istre (PPMI) u Puli, kojemu je Pulska filmska tvornica poklonila građu svog Arhiva Foto-kino kluba Jelen i MAFAF-a. Građa broji 1998 jedinica, među kojima se nalazi i 71 film. Ovom prilikom zahvaljujem višoj kustosici PPMI-ja, Lani Skuljan Bilić, na pomoći pri lociranju i istraživanju građe.

sponzori, višečlani žiri, a događanje su pratili televizijski i novinski reporteri. Mala Pula slovila je "kao kreativna prethodnica našeg profesionalnog filma, kao najznačajnije jugoslavensko stjecište prave filmske avangarde" (novinski članak, MAFAF-28).[197] Među svim festivalima koji su se na godišnjoj razini održavali diljem Jugoslavije, MAFAF je bio "kruna, sinteza i kristalizacija najboljeg od hiljada amaterskih filmskih minuta" (ibid.). Festivalske propozicije bile su vrlo demokratične: kinoklubovi nisu imali brojčano ograničenje prilikom prijave svojih filmova, dok su samostalni autori mogli prijaviti najviše dva filma. Primali su se 16mm, S8mm i 8mm formati filmova svih rodova (igrani, eksperimentalni, dokumentarni i animirani), no prilikom nagrađivanja rodovsko se razgraničavanje nije uzimalo u obzir. Pored prve tri nagrade (zlatne, srebrne i brončane plakete) za tri najuspješnija kluba, dodijeljivale su se i tri nagrade (također plakete) za tri za najbolja filmska ostvarenja festivala, a pored njih se u prosjeku dodijeljivalo još oko desetak nagrada različitih jugoslavenskih kulturnih institucija, organizacija, časopisa, gradskih tijela i slično. Ovaj specifičan sustav nagrađivanja koji je klupske selekcije filmova – takozvane "klupske nagrade" – stavljao ispred pojedinih autora – "autorskih nagrada" – prema mišljenju Save Trifkovića imao je za cilj poticanje razvoja specifičnih poetika amaterskih filmskih škola (*25. MAFAF*, 1990). Nagrađeni su autori osvajali besplatan boravak i sudjelovanje na idućem MAFAF-u te filmske kamere i vrpce, a kasnijih su godina uvedene i novčane nagrade. Najbolji filmov 1. MFAF-a prikazani su u okviru službenog pulskog filmskog festivala,[198] prije filmova koji su igrali na velikom platnu pulske Arene, a čini se da je takva praksa bila kontinuirani sastavni dio male i velike Pule. U sklopu male Pule održavala se i ljetna filmska škola, koja je (u jednom trenu?) bila povezana i s Političkom školom SSOH u Fažani, a primala je od 100 do 120 polaznika (MAFAF – 157).

U razdoblju od 1965. do 1975. godine na festival se prijavilo 55 amaterskih klubova s 1178 filmova, od čega su u informativnoj i službenoj selekciji prikazana 283 filma (MAFAF-27). Između 1965. i 1980. godine na MAFAF-u su dominirali klubovi i autorske grupe SR Srbije (17 pobjeda) i SR Slovenije (13 pobjeda), dok je SR Hrvatska imala 11 pobjeda, a SR BiH dvije. Kinoklub Zagreb svoju je prvu srebrnu plaketu osvojio tek 1982. godine, a među

[197] Mnogi sačuvani novinski tekstovi nisu datirani ili potpisani, stoga sam izvore koje citiram u ovom poglavlju označavala kataloškim brojevima kako su navedeni pored svake pojedine muzejske jedinice iz zbirke MAFAF Povijesnog i pomorskog muzeja Istre.

[198] Prve godine to su bili filmovi *Ruke ljubičastih daljina* (Sava Trifković, 1963), *Dnevnik* (Lordan Zafranović, 1964), *Ahasfer* (Borko Niketić, 1965), *Blues No 7* (Jure Pervanje, 1965)*, Divjad* (Karpo Ačimović Godina, 1965), *Zahod* (Mihovil Pansini, 1963) i *Vertikale* (Ljubiša Grlić, 1964) (Večernji list, 26. 7. 1965., MAFAF – 53).

nagrađenim autorima nije bilo niti previše zagrebačkih amatera; autori pobjedničkih klubova SR Hrvatske uglavnom su bili iz Splita ili Rijeke, a od značajnijih GEFF-ovaca nagrade su osvojili samo Mihovil Pansini (1965.), Vladimir Petek (1969., srebrna plaketa) i Tomislav Gotovac (1970., srebrna plaketa). Ovi "poslednji mohikanci GEFF-a" nakon 1970-ih prepustili su polje amaterizma trećoj generaciji eksperimentalista (Petrović u Bečić i Sekulić 2012: 27) za koju je MAFAF postao svojevrsna platforma. Pojavili su se autori poput Francija Slaka, Ivice Matića, Miodraga Miloševića, Petra Trinajstića i Radoslava Vladića, a kasnije se počela prepoznavati i "dolazeća estetika Bojana Jovanovića, Ivana Faktora, [Slobodana] Valentinčića" (Obrenov u Benčić i Sekulić, 2012: 30).

Rad selekcijske komisije (prva tri festivala) i žirija čini se da je bio česta tema razgovora i promišljanja onih kritičara koji su pisali o ovoj smotri. Emilija Bogdanović tako je primijetila u osvrtu na 2. MFAF kako selekcijska komisija kroji jednu novu "fizionimiju" amaterizma, ističući kao zanimljivost da festivalsku selekciju te godine nisu prošli renomirani amateri poput Vladimira Peteka i Ivana Martinca, iako su navodno slali i više od jednog filma na festival (novinski članak, MAFAF – 107). Čini se da je festivalski žiri – čiju su kontinuiranu jezgru činili eminentni jugoslavenski kritičari i teoretičari poput Fedora Hanžekovića, Dušana Stojanovića i Ranka Munitića[199] – svoj rad shvaćao izuzetno ozbiljno, i da je o odgledanim filmovima nemali broj puta vijećao i čitavu noć (Bogdanović, MAFAF-107; Trifković, 2012).[200] Sava Trifković prisjeća se da su 1971. godine, kada je on bio član

[199] Selekcijska komisija 1. MFAF-a djelovala je u sastavu: Zora Dirnbach, Ljiljana Biluš, Bogoljub Srebrić, Ranko Munitić, Albino Crnobori; 2. MFAF-a: Zora Dirnbach, Bogoljub Srebrić, Martin Bizjak; 3. MFAF-a: Ranko Munitić, Petar Krelja, Vladimir Škarica. Žiri 1. MFAF-a djelovao je u sastavu: Fedor Hanžeković, Dušan Stojanović, Žika Bogdanović, Ranko Munitić. 2. MFAF: Dušan Stojanović, Fedor Hanžeković, Boštjan Hladnik, Ranko Munitić; 3. MFAF: Dušan Stojanović, Fedor Hanžeković, Boštjan Hladnik, Ranko Munitić, Petar Krelja, Dušan Makavejev; 4. MFAF: Dušan Stojanović, Fedor Hanžeković, Boštjan Hladnik, Ranko Munitić, Petar Krelja, Dušan Makavejev, Vatroslav Mimica; 5. MFAF: Dušan Stojanović, Fedor Hanžeković, Boštjan Hladnik, Ranko Munitić, Petar Krelja, Vatroslav Mimica; 6. MFAF: Dušan Stojanović, Ranko Munitić, Vladimir Petek, Toni Tršar, Miša Radivojević; 7. MFAF: Ranko Munitić, Miša Radivojević, Dušan Stojanović, Sava Trifković; 8. MAFAF: Martin Bizjak, Ranko Munitić, Miša Radivojević, Franci Slak, Toni Tršar, Lordan Zafranović; 9. MAFAF: Miša Radivojević, Rajko Grlić, Ranko Munitić, Aleksandar F. Stasenko, Koni Steinbaher; 10. MAFAF: Ranko Munitić, Ivica Matić, Miša Radivojević, Aleksandar F. Stasenko, Toni Tršar, Lordan Zafranović (MAFAF – 30). 11. MAFAF: Veselin Golubović, Ranko Munitić, Ivica Matić, Miša Radivojević, Aleksandar F. Stasenko, Toni Tršar, Lordan Zafranović; 12. MAFAF: Dragutin Vunak, Nikola Stojanović, Toni Tršar, Radoslav Vladić; 13. MAFAF: Artur Hofman, Nikola Majdak, Aleksandar F. Stasenko, Toni Tršar, Lordan Zafranović; 14. MAFAF: Enver Hadžiabdić, Sonja Lovrečić, Žarko Ruvidić, Velimir Stojanović, Toni Tršar, Radoslav Vladić (*25. MAFAF – katalo*g, 1990). Dušan Stojanović trajno je izašao iz rada žirija 1972. godine, kada "odrekao" domaćeg filma zbog izbacivanja Makavejevljeva djela *W.R.: Misterije organizma* (1971) iz službene festivalske konkurencije, u koju je film prethodno već bio uvršten (Lorencin, 1990). Službene stranice pulskog filmskog festivala navode da film nije prikazan "pod pritiskom mišljenja da se radi o subverziji" (http://arhiv.pulafilmfestival.hr/18-pulski-filmski-festival/index.html, pristup: 15. 8. 2019.).

[200] Pojedini novinski tekstovi čak govore o užarenim debatama članova žirija i raznim konfliktnim situacijama: "Na festivalima se uvijek nekoga favorizira pa je nemoguće o filmovima na miru porazgovarati; diskusije sa autorima i žirijima opterećene su međuzavisnim optužbama i svađama. Nemoguće je upustiti se u analitičku

žirija, u vijećanju proveli čitavu noć (2012), a na 1. MFAF-u na kojemu je njegov film *Ruke ljubičastih daljina* bio proglašen uvjerljivo najboljim djelom festivala, vijest mu je priopćio upravo Adam Mitić, rano ujutro tek nakon što je žiri završio s vijećanjem (25. MAFAF 1990). Miroslav Bata Petrović smatra kako su kriteriji žirija iz godine u godinu bili dosljedni i istančani, a ti su filmolozi, kritičari, redatelji i sineasti "tragali za nekim novim autorskim rukopisima, senzibilitetima, novim shvatanjima u odnosu na: našu profesionalnu kinematografiju, na američki industrijski film, u odnosu na druge autore iz tog istog kinoamaterskog ili alternativnog kruga" (Petrović u Benčić i Sekulić, 2012: 27).

Već na tom prvom festivalu bilo je oko 200 gledatelja, a iz dostupne je građe moguće zaključiti da je mala Pula nastavila biti izuzetno posjećena. "Nije se moglo znati, tada, da će mala Pula ubrzo postati naš najznačajniji festival amaterskog filma, da će postati i zvanično, za štampu i ljude od filma, ekran novih talenata stasalih da odmah, već sledeće godine zakorače u veliku arenu jugoslovenskog filma", prisjetio se povodom 25. obljetnice festivala Sava Trifković, pobjednik prvog festivalskog izdanja (*25. MAFAF*, 1990).

Prema službenoj dokumentaciji MAFAF-a, u okviru 3. festivala održala se i rasprava na temu "Utjecaj amaterizma na nacionalnu kinematografiju" (MAFAF-116), a sudeći prema drugim novinskim tekstovima, ovakvi javni razgovori vjerojatno su se održavali i u okviru svakog festivalskog izdanja (npr. Bogdanović, MAFAF-107). Ovako sročena tema okruglog stola ukazuje na instrumentalizaciju eksperimentalnog filma u Jugoslaviji, što će ostati njegovo trajno problemsko obilježje (vidi poglavlje 3. 5.). Iako se smatralo da je Mala Pula ključan jugoslavenski festival amaterskog filma u kojemu ova filmska praksa "egzistira u nastojanju da se pojam amaterski film, za mnoge sinonim diletantizma, prevaziđe kroz eksperiment" (Kadić, 1977-78/2013: 342), prema dostupnim novinskim tekstovima, festivalskim biltenima, sjećanjima sudionika i nagradama iz tog perioda, čini se da je MAFAF imao izuzetno složen i ambivalentan odnos s konceptom eksperimentalnog filma kao autonomnog i zasebnog filmskog roda. Kroz cjelokupan (dostupan) diskurs koji je okruživao festival stječe se dojam da se na eksperimentalni film gledalo uglavnom kao na vitalan i inovativan dio amaterske filmske kulture, koja pak služi kao regrutna baza svježeg kadra za kreativno podmlađivanje službene kinematografije.

Munitić smatra da je MAFAF imao važnu "ulogu čvrstog mosta između amatera i profesionalaca" (novinski članak, MAFAF-29), a pulski književnik i novinar Ive Siljan rekao

raspravu ili argumentiranu polemiku jer se lupa vratima (kao na XIII MAFAF-u) ili napada ad hominem, etc..." (Bošnjaković, 1979/2013: 347).

je da "amateri za razliku od profesionalaca za male dinare daju čak relativno velike stvari" te da je MAFAF "'inkubator' za nove Hanžekoviće, Mimice, Bauere, Štiglice, Papiće...." (MAFAF-33). Suosnivač FK Jelena i MAFAF-a te član izvršnog odbora velike Pule, Martin Bizjak, rekao je kako je "MAFAF stimulirao autentičnu pojavu talenta i svaki relevantni znak prave unutarnje potrebe za izričajem u mediju filma" (novinski članak, MAFAF-31). Brzog uspjeha Male Pule – čije je održavanje "podgrevalo temperaturu pred veliki Festival" (Babac u Benčić i Sekulić, 2012: 13) – i njegove vezanosti za profesionalnu kinematografiju prisjeća se i Marko Babac. Ovaj pionir amaterskog filma KKB-a i profesor montaže na FDU rekao je kako su filmski profesionalci na festivalu vrlo brzo amatere prestali doživljavati kao amatere, dok se o maloj Puli govorilo kao "o autorskom poligonu za mlade talente iz čitave zemlje koji su na ovaj način počinjali svoje prve korake ka profesionalnom filmu" (ibid.). Da se doista ne radi o iskrivljenom sjećanju ili izdvojenom mišljenju, potvrđuje i tekst beogradskog redatelja (i bivšeg amatera?) Nikole Lorencina, objavljen povodom 25. obljetnice MAFAF-a u službenom festivalskom katalogu. U njemu Lorencin otvoreno piše: "Očito, njegovom [MAFAF-ovom] nastanku najviše je kumovao – pričali mi ovo ili ono – upravo filmski festival u Puli, koji je već deceniju plenio maštu svakog amatera ..." (1990, s. l.).

MAFAF je za treću generaciju jugoslavenskih amaterskih filmskih stvaratelja nesumnjivo bio ključno festivalsko mjesto, ne samo za razgovore i druženja, već i za godišnju ocjenu amaterskih filmskih ostvarenja, za koju je jak festivalski žiri bio mjerilo i potvrda kvalitete: "Kalendarsku godinu smo računali od jednog do drugog MAFAF- a" (Petrović u Benčić i Sekulić, 2012: 48). Ovdje su autori imali potpunu slobodu da kroz film izražavaju vlastite autorske svjetove čemu je ujedno bio prilagođen i senzibilitet žirija, a kako ističe Trifković, MAFAF je nastao s ciljem da sineaste oslobodi "brige o 'društvenoj odgovornosti filma'" koja je na ovom festivalu prerasla prvenstveno u "estetičko pitanje", u okviru kojega su autori istraživali unutrašnje vrijednosti medija i same rubove filmske forme sa sviješću "[d]a je graditi jedno umetničko delo najveći doprinos društvu" (Bečić i Sekulić, 2012: 22). Ovaj estetički formalizam u službi šire društvene (i osobne) promjene djelomično nosi daleke odjeke GEFF-a i antifilma iz kojih je MAFAF izrastao, no Lorencin podrcrtava da je mala Pula nastala prije svega iz entuzijazma, a ne teorija, te je samim time u potpunosti bila lišena bilo kakvih programa ili manifesta (1990).[201] Sudionici se ipak prisjećaju višesatnih rasprava

[201] Iako Lorencin ističe kako MAFAF nije imao teorijsku bazu, budući da i sam u tekstu zalazi u polje teorije, navedenom bi se tekstu štošta moglo prigovoriti. Lorencin, naime, piše kako je "[d]obar deo posla oko konstituisanja ideja, stavova, estetskih principa i jednog autentičnog koncepta amaterskog filma bio ... okončan već pre pojave MAFAF-a" (1990) što je – kako će pokazati i dijelovi diskusija sa Sabora alternativnog filma

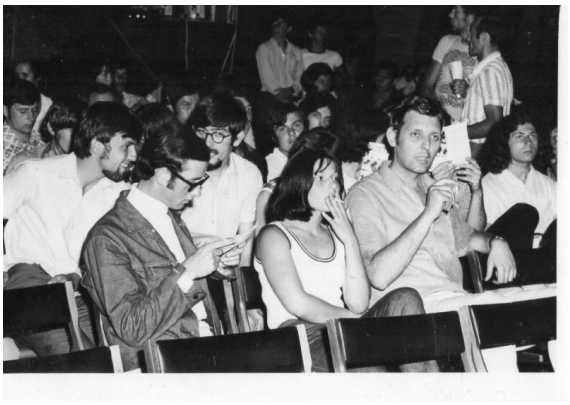
o poetici amaterskog i alternativnog filma koje su se odvijale na MAFAF-u,[202] a kojima je u središtu bilo ono što djelomično i karakterizira političko krilo eksperimentalnog filma: "distanciranje od holivudskog uzora, od šablona, od hepienda, to je bio svestan protestni stav autora" (Novaković u Benčić i Sekulić, 2012: 26).

Tekstovi koje je moguće pronaći vezane uz MAFAF odaju dojam da se ovaj festival može čitati i kao metafora samog jugoslavenskog amaterskog filma u cjelini, ili metafora jednog velikog amaterskog jugoslavenskog kinokluba. Pluralizam mišljenja to jest količina oprečnih i kontradiktornih stavova koji karakteriziraju promišljanje i doživljavanje MAFAF-a istovjetni su heterogenosti stavova članova jednog prosječnog kinokluba, zbroja pojedinaca s njihovim individualnim potrebama i svjetonazorima, koje isključivo i jedino ujedinjuje bavljenje filmom. Mihovil Pansini rekao je kako možemo istraživati to razdoblje do u najsitniji detalj, ali teško ćemo iz današnje perspektive moći razumjeti, shvatiti ili doživjeti jedinstvenu atmosferu koja je prožimala socijalistički amaterizam. Za nas, suvremene istraživače, to vrijeme nije izgubljeno samo duhovno, kroz strukturu osjećaja koju nikada nećemo moći dodirnuti, već je velikim dijelom izgubljeno i materijalno. Krhka i rijetka sačuvana dokumentacija nužno mora stoga ustupiti mjesto živim sjećanjima sudionika vremena, ma koliko ona bila "kao osobne slike i ponekad kao konfabulacije" (Pansini, 2003b).

Split – daleko od istine. Izuzev čvrstih odrednica Kinosaveza Jugoslavije, koje su kroz ekonomski ključ definirale status amaterskog filma kao završenog filmskog djela, amaterski film u Jugoslaviji nikada nije bio jasno teorijski određen i fiksiran na idejnoj, poetičkoj i ideološkoj razini. Nadalje, Lorencin piše kako pod pojmom amaterskog filma podrazumijeva istraživački, alternativni, podzemni, slobodni i antifilm, no sve debate oko tih pojmova i koncepata, iznesene u ovom radu, ukazuju na problematičnu vezu eksperimentalnog filma kao roda s amaterskim filmom kao primarno ekonomskom kategorijom, pogotovo gledano u svjetlu njegove trajne podređenosti profesionalnoj kinematografiji i jugoslavenskoj općoj filmskoj kulturi. U istom tekstu Lorencin navodi kako je amaterski film prvenstveno "mitski, donji sloj od kojeg počinje da se gradi 'filmska kula'" (1990), što ponovno izravno proturječi ideji eksperimentalnog (istraživačkog, podzemnog, avangardnog, alternativnog...) filma kao autonomnog filmskog roda. Usto, ova tvrdnja nam pokazuje da se radi o autoru koji nije ozbiljno pratio scenu amaterskog (alternativnog, avangardnog...) filma u Jugoslaviji, budući da je samo dvije godine ranije Božidar Zečević u uvodu programskog kataloga druge najvažnije smotre eksperimentalnog (alternativnog, avangardnog, istraživačkog...) filma – Alternative Film Video – jasno napisao: "Naracija je posledica mitskog mišljenja. ... Mit je kraj sveta. Film, verujemo, sluti mutaciju vrste. Koja u mit više ne veruje" (1988: 5). Sam po sebi, Lorencinov tekst ne bi bio ni najmanje problematičan, da se radi o osobnom stavu autora iznesenom u nekom od filmskih časopisa tog vremena. No budući da je u pitanju tekst koji za cilj ima sumirati iskustvo MAFAF-a dugo četvrt stoljeća u službenoj festivalskoj, obljetničarskoj publikaciji, taj tekst ujedno reprezentira i simbolizira službenu politiku samog festivala i njegove idejne, ideološke i organizacijske strukture. Takva konfuzija samo još jednom ukazuje na kompleksnu i ambivalentnu vezu amaterizma i eksperimentalizma u Jugoslaviji, kao i na temeljni manjak ozbiljne, teorijske, filmološke i kritičke misli koja je obilježila promišljanje eksperimentalnog filma kao zasebnog filmskog roda, i amaterizma kao stvaralačke kategorije, u kontekstu jugoslavenskog filma.

[202] Beogradski dramaturg i filmski djelatnik Miodrag Novaković (koji je od 1972. do 1974. bio direktor Pulskog filmskog festivala) napominje je dokumentaciju o MAFAF-u vodila Marija Majdak (iz konteksta se da naslutiti da su i festivalski razgovori bilježeni i dokumentirani) (Novaković u Benčić i Sekulić, 2012: 16, 26).

Sve projekcije amaterskih filmova do tada dešavale su se u sasvim zatvorenom krugu od desetak posetilaca. Najviše bi bilo kada su klupski festivali pa bi se skupili svi – nas dvadesetak koji pratimo amaterski film. Ali, da se skupi dvesta–trista ljudi, potpuno nepoznatih, koji prate film za filmom, to se prvi put dogodilo baš tu, u Puli, gore na tvrđavi, prilikom projekcije prvog MAFAF–a. I znam da je taj ozbiljni auditorij koji gleda, koji učestvuje, bio jedan od najvažnijih utisaka u mom iskustvu tog događaja. Tada sam osetio prvi put da ne pripadam nekoj zatvorenoj grupi, zatvorenoj sredini zanemarljivog broja zanesenjaka koji se bave svojim malim filmovima – svojim fantazijama; već da pripadamo jednom kulturnom prostoru u kome se ogleda delo i uspostavlja značajna komunikacija. A to jeste u suštini svakog dela u nastajanju. – Sava Trifković (Benčić i Sekulić, 2012: 22).

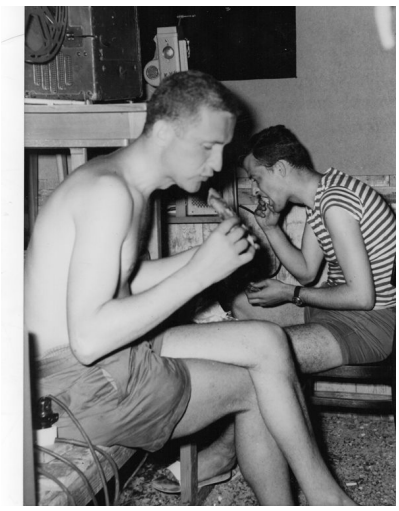


Slika 16. (lijevo): Željko Radivoj / V. MFAF, 37, Anonimno Pula, 1970. Dokumentarna fotografija MAFAF-210. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 17. (desno): Sava Trifković / V. MFAF-a 38 Anonimno Pula, 1970. Dokumentarna fotografija MAFAF-211 Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 18. (lijevo): Fotografije I. MAFAF (Ekran i gledalište) D. Ćurić, Pula, 1965. Festivalska fotografija MAFAF-298. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 19. (desno): Fotografije I. MAFAF (Projekciona kabina i gledalište) D. Ćurić, Pula, 1965. Festivalska fotografija MAFAF-299. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.



Slika 20. (lijevo): Fotografije I. MAFAF (U očekivanju projekcije) D. Ćurić, Pula, 1965. Festivalska fotografija MAFAF-297. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

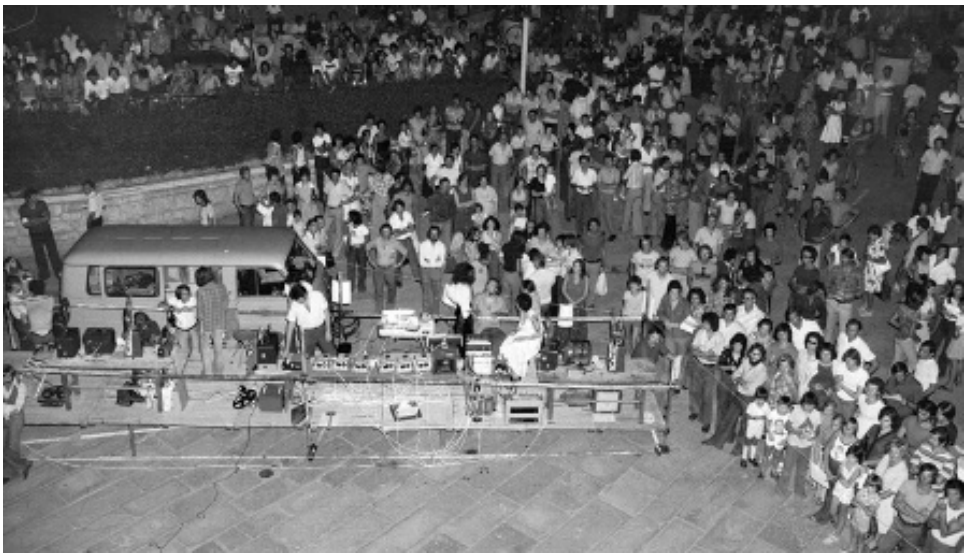
Slika 21. (desno): Fotografije I. MAFAF (Članovi K.K. Beograd, u projekcijskoj kabini u pauzi) D. Ćurić, Pula, 1965. MAFAF-302. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 22. (lijevo): Fotografije II. MAFAF (Boštjan Hladnik, Mira Boglić, Ljubica Adamović) D. Ćurić, Pula, 1966. Festivalska fotografija MAFAF-321. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

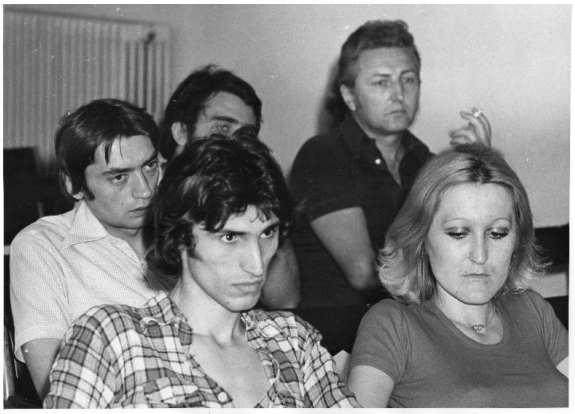
Slika 23. (desno): Fotografije II. MAFAF (Fedor Hanžeković, Boštjan Hladnk, Ranko Munitić, Branka Legović) D. Ćurić, Pula, 1966. Festivalska fotografija. MAFAF-324. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 24. (lijevo): Fotografije III. MAFAF (Dušan Makavejev, Petar Krelja, Fedor Hanžeković, Ranko Munitić, Krsto Sklazlić) D. Ćurić, Pula, 1967. Festivalska fotografija MAFAF-346. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 25. (desno): Dušan Stojanović / Fotografije V. MFAF-a 39 Anonimno Pula, 1970. Dokumentarna fotografija MAFAF-188. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.



Slika 26. Fotografije VI. MAFAF (Petekov Favit) D. Ćurić, Pula, 1970. Festivalska fotografija MAFAF-416. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.



Slika 27. (lijevo): Miodrag Milošević i Zorica Kijevčanin / Fotografije IX. MAFAF, D. Ćurić Pula, 1974. Festivalska fotografija MAFAF-568 Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 28. (desno): Fotografije XI. MAFAF (Jovica Todorivić predaje nagrdu R. Vladiću) D. Ćurić, Pula, 1976. Festivalska fotografija MAFAF-487. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

Slika 29. Fotografije IV. MAFAF (Karpo Godina i Viktor Aćimović, Manca Košir) D. Ćurić, Pula, 1968. Festivalska fotografija MAFAF-375. Izvor: Povijesni i pomorski muzej Istre, Zbirka MAFAF.

3. 3. 3. IF STAF – Internacionalni festival studentskog amaterskog filma / Internacionalni festival Studija amaterskog filma, 1970. – 1974., Beograd

Iz kritičkog duha 1960-ih godina, i kao reakcija na činjenicu da Beograd u to vrijeme nije imao svoj međunarodni festival amaterskog (eksperimentalnog) filma, nastao je IF STAF – festival koji se održavao između 1970. i 1974. godine, i koji je predstavljao značajan trenutak za drugu generaciju amatera eksperimentalista Akademskog kinokluba (AKK) ali i za ostale amatere eksperimentaliste kojima je ovaj festival predstavljao prozor u svijet (usp. Petrović, 2009: 136). Pokrenuli su ga članovi AKK-a, osnovanog još 1958. godine, koji su se klubu priključili sredinom 1960-ih godina, i koji su u odnosu na prethodnu generaciju primarno zainteresiranu za profesionalno bavljenje dugometražnim narativnim igranim filmom, bili skloniji filmu kao jednom nekomercijalnom i autorskom obliku izražavanja (Šešić u Petrović, 2009: 134). AKK je u to vrijeme bio smješten u Balkanskoj ulici u centru Beograda, a pored AKK-a na toj su adresi bili časopisi *Vidici* i *Student* te Akademsko pozorište AKUD "Branko Krsmanović", što je doprinosilo vibrantnom studentskom duhu Balkanske 4 (Petrović i Đurić, 2009: 152). Sava Trifković istaknuo je kako je IF STAF ujedno i rezultat onoga što je Živojin Pavlović slavno nazvao Periklovim dobom, titoističkim

razdobljem Druge Jugoslavije u kojoj je, pored živog i kritičkog duha sredine koja je držala do obrazovanja i cijenila intelektualce, postojala i sloboda stvaranja i izražavanja: " ... i bilo je to Periklovo doba, dakle u takvoj klimi je rođena ideja STAF-a" (Velisavljević, 2018).

Festival nije bio namijenjen isključivo amaterima i onima koji se praktično bave filmom, već je nakana organizatora bila privući široku publiku (Šešić u Velisavljević, 2018). Ivko Šešić smatra da je to ujedno bio prvi put da se amaterski filmovi prikazuju u kinodvorani, sa svim ostalim popratnim kinoprikazivačkim karakteristikama (u Petrović, 2009: 137), a svaki je festival imao međunarodni žiri te u tradiciji GEFF-a dokumentirao razgovore s javnih žiriranja i rasprave sa simpozija. Prva dva festivala održana su u svibnju 1970. i travnju 1971. godine u novoosnovanim prostorijama Kulturnog centra Beograd na Trgu Republike, dok je treći održan 1974. (travanj) u prostorijama Studentskog kulturnog centra (SKC). Prva dva festivala "krenula su stazom klasičnog festivala" (Trifković u Velisavljević, 2018), festivalska se konkurencija u skladu s pravilima UNICA-e dijelila na dokumentarni, igrani i žanr film, a puni naziv festivala bio je Internacionalni festival studentskog amaterskog filma. Iz sačuvane oskudne festivalske dokumentacije moguće je doznati imena festivalskog odbora prvog i drugog izdanja, koji su sačinjavali Ivko Šešić, Duško Glušica i Džengis Juseinov (1970, programska knjižica) te Ivko Šešić, Nikola Đurić, Jelena Đokić, Miša Avramović i Miodrag Janjić (1971, programska knjižica). Nezadovoljan dosadašnjim konceptom, uoči trećeg festivala 1974. godine upravni odbor IF STAF-a odlučio je promijeniti festivalsku koncepciju, i na mjesto novog umjetničkog direktora pozvan je Sava Trifković. Trifković je preimenovao festival u Internacionalni festival studija amaterskog filma te napisao novi programski koncept u okviru kojega je ukinuo podjelu na filmske rodove, to jest ukinuo prikazivanje filmova u konkurenciji razvrstanoj prema kategorijama, zastupajući ideju da je film film, što je u to vrijeme bio radikalan potez budući da su svi festivali programski bili organizirani po istom principu. Kako kaže sam Trifković, radilo se o promjeni odnosa i stava prema filmu, oblikovanoj pod snažnim utjecajem Dušana Stojanovića ("koji je bio ogromna ličnost u našim životima") i njegove teorije o tome kako svaki film treba tretirati na jednak način, bez obzira kojem rodu on pripadao (Velisavljević, 2018). Osim što je ukinuo prikazivanje filmova po kategorijama, Trifković je ukinuo i vrednovanje po ustaljenom principu triju nagrada (zlato, srebro, bronca) te uveo listu od deset najznačajnijih ostvarenja festivala, koju je kasnije preuzeo i Alternative Film/Video festival (1982. – danas): "Postoje samo manje ili više izraziti eksperimenti", rekao je Trifković (ibid.).

1. IF STAF – Internacionalni festival studentskog amaterskog filma

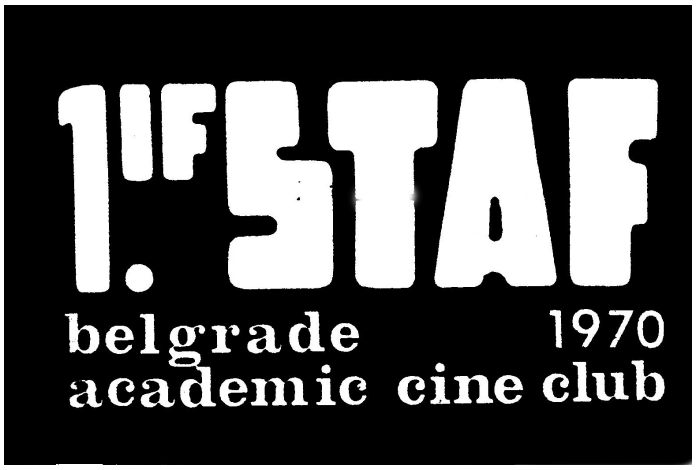
Prvi IF STAF održan je krajem svibnja 1970. godine,[203] u žiriju su bili redatelji Dejan Đurković i Jiří Menzel te filmski kritičar Žika Bogdanović, a na festivalu je sudjelovalo 29 autora i prikazano je ukupno 36 filmova.[204] Festivalski grand prix pripao je Ivici Matiću za film *Intervju sa ljubavnicom*,[205] a u kategoriji eksperimentalnog filma nagrađeni su Vladimir Petek (*Noć*, zlato), Zbigniev Wroblewski (*Ogien*, srebro) te Nikola Dvornik i Srđan Segarić (*Requiem*, bronca). Pojedinačne su nagrade dodijeljene Ivici Matiću (najbolja režija i kamera za film *Intervju sa ljubavnicom*, 1969.) i Vladimiru Peteku (najbolja montaža za film *Noć*, 1970), dok su specijalne nagrade dobili Ivan Kaljević (*Učiti, učiti, učiti...*1970), Fernand Bourgine (*Los Salineros*, godina nepoznata), Đorđe Đeđanski i Srđan Uzelac (*Vremeplov*, godina nepoznata) i Milan Jelić (*Pas,* 1967).

Miroslav Bata Petrović, Sava Trifković i Nikola Đurić prisjećaju se da je prvo izdanje festivala izazvalo iznenađujuće velik interes publike (Petrović, 2009: 136; Trifković, Đurić u Velisavljević, 2018). Riječima Trifkovića, "festival je bio senzacija" i oko 150-200 ljudi ostalo je pred vratima KC Beograda jer u dvorani više nije bilo mjesta (ibid.). Ovu popularnost festivala Trifković tumači činjenicom da u to vrijeme beogradski javni život nije nudio previše zabavnog sadržaja pa je publika vjerojatno bila željna novih dešavanja (ibid.), a Đurić dodaje kako se – unatoč punoj dvorani prvih dviju večeri – broj posjetitelja ipak smanjivao, jer su do treće večeri "ljudi videli o čemu se radi" (ibid.).

[203] Festivalski program navodi raspored za samo dva dana – 27. i 28. 5., međutim sudionici vremena govore o tri uzastopno održana festivalska dana.

[204] Autori čiji su radovi bili prikazani na festivalu su sljedeći: Bourgine Fernand (FR), Zoran Pantić (AKK), Zbigniew Wroblewski (PL), Nikola Dvornik i Srđan Segarić (SDNT "Ruđer Bošković", Split), Ivica Matić (KK Sarajevo), Mercedes D'adderio (AR), Ivan Kaljević (AKK), Paulus Wolfram (AT), Milan Jelić (AKK), Đorđe Đeđanski i Srđan Uzelac (KK Novi Sad), Vladimir Petek (ZAG "Camera"), V. Dobršnin i S. Mazenin (SSSR), Zoran Nićin (KK 8), Blagoje Lupa (KKB), E. Galjporin (SSSR), Tadej Horvat (KK Ljubljana), Vican Vicanović, Miroslav Petrović (AFKDOB), Zora Mijatović (AKK Novi Sad), Emi Karpinski (PL), Jože Perko (FK Tržič), Dino Menozzi (IT), Rolf Mandolesi (IT), Zoran Popović (AKK), Nemanja Budisavljević (AKK), Vladimir Pavić (AFKDOB), V. Komarov (SSSR), Nikola Dimitrovski, Vjekoslav Nakić (AKK), Bratislav Radulović (KK 8), Miša Avramović (AKK).

[205] Ivko Šešić prisjeća se da je dobitnik prvog Grand prixa bio iz Argentine (Petrović, 2009: 37), no faktografske informacije koje sam odlučila koristiti u ovom radu temelje se primarno na programskim knjižicama.



Slika 30. Plakat za 1. IF STAF. Izvor: Akademski Filmski Centar.

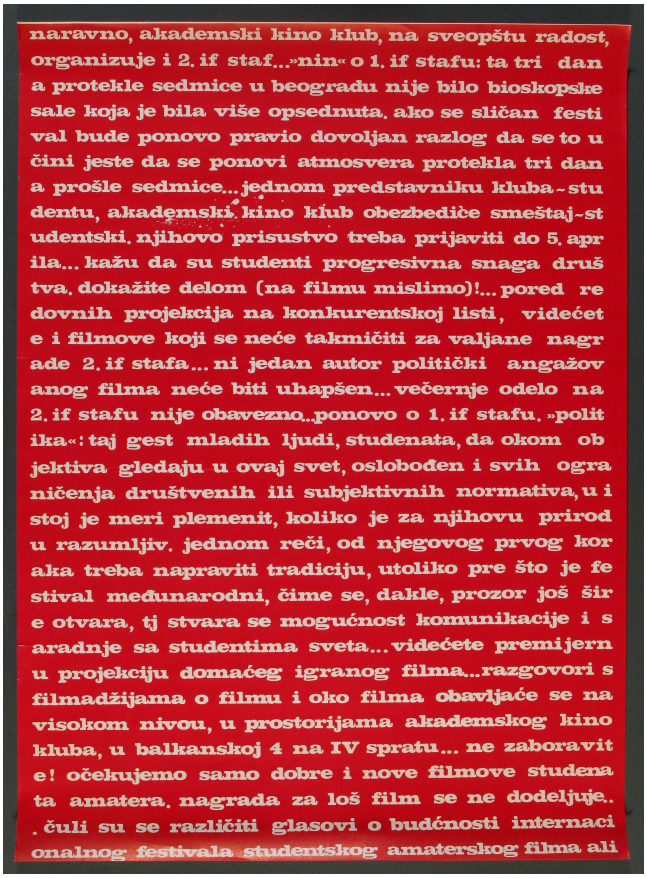
2. IF STAF – Internacionalni festival studentskog amaterskog filma

Drugi IF STAF održan je od 28. do 30. travnja 1971. u Kulturnom centru Beograd, a u žiriju su bili Dušan Stojanović, student književnosti iz Padove Antonio Biddo, profesor estetike na beogradskom univerzitetu Dragan Jeremić, redatelj Vlatko Gilić i filmski kritičar Žika Bogdanović. Prema festivalskim pravilima svaki je autor mogao prijaviti neograničeni broj filmova bilo koje dužine i bilo kojeg formata, a prijave su se primale od svih kinoamatera studenata i studentskih kinoklubova diljem svijeta. U suradnji s Jugoslovenskom kinotekom prikazan je odabir filmova američkog *undergrounda* (nazvan "američki podzemni film"), a u natjecateljskom dijelu programa sudjelovao je 41 autor s 42 filma.[206] Grand prix dobio je Argentinac Nestor Lescovich za film *Luis Garcia* (godina nepoznata), a u kategoriji igranog filma zlatna plaketa dodijeljena je Poljakinji Agnes Siedlecki za film *All Your Eggs* (godina nepoznata), srebro je dobio Vladimir Petek s filmom *Slike iz života* (1970), a broncu *Mrtvo vjenčanje* (godina nepoznata) autorskog para iz Splita, Andrije Pivčevića i Ive Ferrija-Certića. U kategoriji eksperimentalnog filma nagrade su dobili Sidney Manasseh (*Piston polka*,

[206] Uz autore čiji su filmovi prikazani u konkurenciji nisu navedeni matični kinoklubovi već samo zemlje iz kojih dolaze: Götberg & Larsson (SWE), Petar Trinajstić, Hass Günther (AT), Mladen Stilinović, Ivan Kaljević, Dragiša Krstić, Alfred Vogt (BRD), Miodrag Tarana, Hermann Blaschke (AT), Radoslav Zelenović, Đorđe Đeđanski, Nestor Lescovich, Milenko Jovanović (AR), Agnes Siedlecki (PL), Vladimir Petek, Alfred Vendl (AT), Milenko Jovanović, Ivko R. Šešić, Zbigniew Kaminski (PL), Marko Jovanović, Krysztof Bukowski (PL), Arcadio Lozano (ESP), Ivo Ferri-Certić i Andrija Pivčević, Zvonimir Buljević, Petar Vladić i Radoslav Vladić, Ljiljana Potušek, Rolf Mandolesi (IT), Milan Novak i Srđan Segarić, Kjeld Folmer Nielsen (DK), Bourgine Fernand (FR), Ivica Matić, Charles Flynn (SAD), Nikola Đurić, Sidney Manasseh (UK), Branko Degenek, Tomas Amede (SWE) i Miša Avramović.

[godina nepoznata] zlato), Ivica Matić (*Proces*, [1970] srebro) i Milenko Jovanović (*O*, [1971] bronca), dok su pojedinačne nagrade primili Andrija Pivčević za najbolju kameru u filmu *Mrtvo vjenčanje*, Tomas Amede za najbolju ideju u filmu *Middag Med Dans* (godina nepoznata) i Anges Siedlecki za najbolju režiju u filmu *All Your Eggs* (godina nepoznata). Nikola Đurić primio je specijalno priznanje Univerzitetskog odbora saveza studenata beogradskog univerziteta za politički angažirani film te Rektorata "za film s temom iz studentskog života", *Pošto nema boga sve je dozvoljeno* (1969), Jugoslovenska je kinoteka nagradila Sidneyja Manasseha koji je u filmu *Piston Polka* (godina nepoznata) "čistotu filmskog jezika ujedinio s najboljim tradicijama filmske umetnosti", a Kinosavez Jugoslavije nagradu je dao Petekovim *Slikama iz života* (1970).

Prema sjećanjima Trifkovića, Šešića i Đurića, i drugo je izdanje napunilo kinodvoranu, iako je opća posjećenost bila nešto slabija, a od novinskih članaka i reakcija sjećaju se jedino stanovitog teksta Milutina Čolića objavljenog u novinama *Politika* (Velisavljević, 2018).


naravno, akademski kino klub, na sveopštu radost, organizuje i 2. if staf...»nin« o 1. if stafu: ta tri dan a protekle sedmice u beogradu nije bilo bioskopske sale koja je bila više opsednuta. ako se sličan festi val bude ponovo pravio dovoljan razlog da se to u čini jeste da se ponovi atmosvera protekla tri dan a prošle sedmice...jednom predstavniku kluba-stu dentu, akademski kino klub obezbediče smeštaj-st udentski. njihovo prisustvo treba prijaviti do 5. apr ila... kažu da su studenti progresivna snaga druš tva. dokažite delom (na filmu mislimo)!... pored re dovnih projekcija na konkurentskoj listi, videćet e i filmove koji se neće takmičiti za valjane nagr ade 2. if stafa... ni jedan autor politički angažov anog filma neće biti uhapšen... večernje odelo na 2. if stafu nije obavezno..ponovo o 1. if stafu. »polit ika«: taj gest mladih ljudi, studenata, da okom ob jektiva gledaju u ovaj svet, oslobođen i svih ogra ničenja društvenih ili subjektivnih normativa, u i stoj je meri plemenit, koliko je za njihovu prirod u razumljiv. jednom reči, od njegovog prvog kor aka treba napraviti tradiciju, utoliko pre što je fe stival međunarodni, čime se, dakle, prozor još šir e otvara, tj stvara se mogućnost komunikacije i s aradnje sa studentima sveta... videćete premijern u projekciju domaćeg igranog filma...razgovori s filmadžijama o filmu i oko filma obavljaće se na visokom nivou, u prostorijama akademskog kino kluba, u balkanskoj 4 na IV spratu... ne zaboravit e! očekujemo samo dobre i nove filmove studena ta amatera. nagrada za loš film se ne dodeljuje.. . čuli su se različiti glasovi o budćnosti internaci onalnog festivala studentskog amaterskog filma ali

Slika 31. Plakat za 2. IF STAF. Izvor: Akademski filmski centar.

3. IF STAF – Internacionalni festival Studija amaterskog filma

> STAF je festival dveju mogućnosti: elementarne artikulacije onih neodređenih osećanja u stvaraocu, kojima on traži ekvivalent filmskom strukturom, i novih puteva u prenošenju misli i osećanja audio-vizuelnim medijumom, najznačajnijim masmedijumom današnjice. – reč umetničkog direktora, IF STAF, 1974.

Posljednje izdanje festivala održalo se od 26. do 28. travnja 1974. godine u SKC-u pod umjetničkim vodstvom Save Trifkovića, i za razliku od prva dva STAF-a – pored već spomenutih izmjena u samim festivalskim propozicijama – treći je imao snažnije artikuliranu teorijsku podlogu. Središnji su pojmovi bili u eksplicitnoj opoziciji spram profesionalne produkcije i "velikog" filma: istraživanje odnosa forme i sadržaja, samoartikulacija, to jest samoizražavanje pojedinca i iznošenje osobnog mišljenja kroz medij filma te obrana ideje i značaja amaterizma kao stvaralačke prakse i društvene kategorije. Film je prvenstveno bio shvaćen ne kao "samo zabava, već kulturni i komunikacioni fenomen" (spis za Republičku zajednicu kulture Beograd, privatna dokumentacija Save Trifkovića). Festival je bio zamišljen kao radni susret, a cilj mu je bio okupiti najznačajnija djela eksperimentalnog odnosno amaterskog filma, ali pritom je izričito istaknuto da mu namjera nije ujedno i biti "eksperimentalna laboratorija ... Reč je o autentičnom amaterskom filmu: onom filmu, koji nastaje iz potrebe stvaraoca da se iskaže, da činom artikulacije potvrdi i sazna sebe i dopre svojom porukom do drugog bića; da uspostavi most izmedju sebe i sveta koji ga okružuje" (Trifković, dokumentacija IF STAF-a, 1974: 7).

Organizacijski je odbor imao velike planove za žiri trećeg STAF-a. U pregovorima su bili s britanskim teoretičarem Peterom Wollenom i poljskim filmologom Jerzyjem Płażewskim, a na savjet Dušana Stojanovića planirali su pozvati i ruskog strukturalista Jurija Lotmana ali s kojim nikako nisu uspjeli stupiti u kontakt. Trifković ističe zanimljivu činjenicu da su pri odabiru žirija jedini problem imali s pozivanjem ljudi iz istočnih zemalja koje su se nalazile iza željezne zavjese, budući da su svi kontakti obavljani službenim putem, a institucionalne su strukture tu komunikaciju izuzetno otežavale (Velisavljević, 2018). Svoje su sudjelovanje na kraju potvrdili francuski teoretičar Christian Metz i talijanski semiolog, teoretičar i redatelj Gianfranco Bettetini no iznenadno i neobjašnjivo povlačenje Rektorata iz financijske konstrukcije festivala organizatorski je odbor ostavilo u nezavidnoj poziciji tako da su Metzu i Wollenu morali javiti kako im neće biti u mogućnosti osigurati dolazak. Iako su filmovi za konkurenciju već bili stigli, festival je trebao biti otkazan, no kada im je iz

mađarskog filmskog instituta neplanirano (i nepozvano) stigla Dezsőné Baróti, odlučeno je da će festival ipak biti održan.[207]

Na festival je pristiglo 120 prijava, od čega su organizatori odabrali 18 filmova i 16 autora za službenu konkurenciju.[208] Pored nje 3. STAF imao je i nekoliko specijalnih projekcija: projekciju filmova ELTE filmskog kluba iz Budimpešte, retrospektivu nagrađenih filmova s prvog i drugog festivala, specijalnu projekciju filmova izvan koncepcije STAF-a (uz strane autore tu je bio i Vladimir Petek s filmom *Srnec Luminoplastika 8*), te retrospektivu GEFF-a i retrospektivu 10 najznačajnijih jugoslavenskih amaterskih filmova prema odabiru Dušana Stojanovića. Retrospektiva GEFF-a obuhvatila je sljedeće naslove:

Zahod – Mihovil Pansini
Sretanje – Vladimir Petek
Miss No One – Vladimir Petek
Aline – Vladimir Petek
Kap po kap do zdrave kose – Ivo Lukas
Pravac – Tomislav Gotovac, Petar Aranđelović (sic)
Kružnica – Tomislav Gotovac, Petar Aranđelović (sic)

Retrospektiva 10 najznačajnijih jugoslavenskih amaterskih filmova u odabiru Dušana Stojanovića sastojala se pak od sljedećih filmova:

Zahod – Mihovil Pansini
Zid – Kokan Rakonjac
Ruke ljubičastih daljina – Sava Trifković
Prije podne jednog fauna – Vladimir Petek i Tomislav Gotovac
Kad se gadovi zaljube – Ivan Martinac
Kišno – Lordan Zafranović
Odmev in odziv – Vinko Rozman

[207] Iako su organizatori pozvali nekoga iz Mađarske, to nije bila Dezsőné Baróti, za čiji se posjet, prema prisjećanjima Save Trifkovića, mađarsko Ministarstvo kulture samo odlučilo budući da su u nju imali povjerenja po pitanju prelaska granice. Baróti pritom nitko nije javio da je festival otkazan, a Mađarska je u potpunosti sama pokrila troškove putovanja tako da je Baróti u Beogradu i odbila primiti honorar i dnevnice za svoj dolazak (Trifković u Velisavljević, 2018).
[208] Na 3. IF STAF-u u konkurenciji su sudjelovali sljedeći autori: Ivica Matić, Ivan Martinac, Ivan Kaljević, Svetolik Novaković, Matjaž Žbontar, Jovan Ristić, Miroslav Mikuljan, Rolf Mandolesi (IT), Vladimir Petek, Doru Nastase (RO), Ghibu Calin (RO), Vesko Kadić, Tomislav Gotovac, Vjekoslav Nakić, Janez Mayer, Koni Štajnbaher.

Pogled u sumrak – Aleksandar Stasenko
Kompozicija – Vjekoslav Nakić

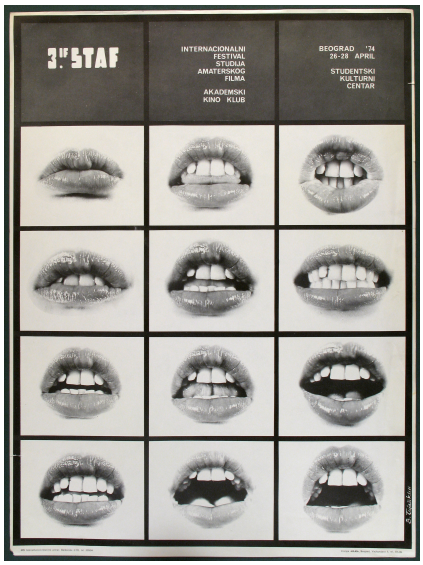
Budući da zbog ekonomskih neprilika nije bilo međunarodnog žirija te da organizatori nisu smatrali kako su uspjeli okupiti najznačajnija ostvarenja svjetskog amaterskog filma, listu od deset najznačajnijih ostvarenja napravili su sami selektori i umjetnički direktor STAF-a, a ista je trebala poslužiti "kao radni materijal u cilju neposrednog određenja koncepcije festivala" (dokumentacija IF STAF-a, 1974: 7). Na listi su se našli sljedeći filmovi i autori:

1. *Usa Flashes* – Rolf Mandolesi, Italija
2. *Kaplje* – Janez Mayer, Jugoslavija
3. *Veselo društvo na obali* – Ivica Matić, Jugoslavija
4. *Mašince* – Matjaž Žbontar, Jugoslavija
5. *I'm Mad* – Ivan Martinac, Jugoslavija
6. *Ludnica u 24 kvartu* – Ivan Kaljević, Jugoslavija
7. *Uska vrata* – Ivan Martinac, Jugoslavija
8. *H* – Vjekoslav Nakić, Jugoslavija
9. *T* – Tomislav Gotovac, Jugoslavija
10. *Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret* – Vladimir Petek, Jugoslavija

Treći IF STAF održan je unatoč neočekivano smanjenim dotacijama, a zbog smanjenog opsega reklamiranja splasnuo je i interes publike za avangardu pa je tako i sama posjeta bila slaba. SKC je organizatorima festivala pružio prostor, ali su AKK-ovci sami u potpunosti organizirali tehničke aspekte produkcije (budući da SKC nije imao projektore za 8 i 16mm), no na pojedinim će se programskim materijalima ipak naći ime Doma omladine budući da je cjelokupan program pisan unaprijed (Trifković u Velisavljević, 2018).

Nakon 1974. godine IF STAF se gasi iz nekoliko razloga. Budući da je festival bio međunarodnog karaktera, nenadano ukidanje dotacija onemogućilo je rad festivala (Šešić u Petrović, 2009: 138), a s tom su se situacijom organizatori susreli još same 1974. godine. Festival su naime sufinancirali rektorat beogradskog sveučilišta, Republička zajednica kulture, Studentski savez za tehničko vaspitanje i Beogradska zajednica kulture. No kada je trebalo uplatiti novac kako bi se namirili putni troškovi međunarodnih članova žirija, tadašnji rektor Jovan Gligorijević zanijekao je ikakvo znanje o ekonomskom sudjelovanju Rektorata u organizaciji festivala, stoga su se organizatori za pomoć obratili predstavništvu Citroëna u

Kopru (Šešić i Đurić u Velisavljević, 2018). Trifković ovo tumači velikom političkom promjenom koja je nastupila donošenjem novog ustava 1974. godine,[209] uslijed kojega su nastale i velike promjene u partijskim strukturama vlasti što je rezultiralo i nepovoljnim odlukama za financiranje IF STAF-a (Velisavljević, 2018). Druga velika prepreka daljnjem održavanju festivala bilo je premještanje AKK-a iz centra Beograda u novootvoreni Dom kulture "Studentski grad" (DKSG) smješten u Novom Beogradu – DKSG je otvoren upravo 1974. – kada AKK ujedno i mijenja ime u Akademski Filmski Centar. Ovo izmještanje kluba iz centra grada uvelike je utjecalo i na dinamiku posjećivanja kluba i njegovih filmskih programa; Studentski grad na Novom Beogradu u to je vrijeme bio izuzetno loše prometno povezan sa starim dijelom grada i članovima AKK-a trebalo je pet godina kako bi ponovno uspostavili redovan ritam dolaska publike na klupska događanja (Šešić u Petrović, 2009: 138; Velisavljević, 2018). Ivko Šešić ovo izmještanje kluba tumači činjenicom da nitko u vodstvu kluba nije bio član Saveza komunista, kao i potrebom Partije da rad i aktivnosti kluba stavi pod nadzor (Petrović, 2009: 138). Miroslav Bata Petrović ističe pak da je IF STAF "nastradao u onom istom paketu, kada su nastradali i mnogi naši najpoznatiji autori, kada su političari izmislili *crni talas*. I STAFF (sic) je stavljen na spisak sumnjivih festivala" (2009: 136).



Slika 32. Plakat za 3. IF STAF. Izvor: Akademski filmski centar.

[209] Od ključnih promjena koje su stupile na snagu navedenim ustavom najznačajnije su one prema kojima je Jugoslavija pretvorena u konfederaciju, republike i pokrajine dobile su veću samostalnost, Vojvodina i Kosovo dobili su autonomiju te je omogućeno pravo na samoopredjeljenje i odcjepljenje (više vidi u: http://www.arhivyu.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna_navigacija/leksikon_jugoslavije/konstitutivni_akti_jugoslavije/ustav_sfrj_1974.html, pristup 1. 8. 2019.).

3. 3. 4. Sabor jugoslavenskog kinoamaterskog/ alternativnog/ neprofesionalnog filma u Splitu, 1977. – 1987.

U vrijeme priprema za proslavu 25. obljetnice postojanja Kino kluba Split (KKS), splitski je kinoamater Dušan Tasić predložio pokretanje susreta filmskih amatera koji bi se održavao jednom godišnje u organizaciji KKS-a (Perojević, 2012: 126). Cilj te smotre, nazvane Sabor kinoamatera Jugoslavije, nije bio tek još jedan festival natjecateljskog karaktera, već se radilo o "informativno-radnom" događanju (Tasić, 1. sabor, transkript simpozija, 1977: 1) koje je na jednom mjestu željelo okupljati filmsku (amatersku) scenu kako bi se na prikladnoj razini raspravljalo o poetici amaterizma, filmskim istraživanjima i statusu filma i amaterizma u društvenom i kulturnom okruženju. Filmski program u tom smislu nije sadržavao natjecateljsku kategoriju, već se programska srž Sabora, kako pojašnjava Dušan Tasić, sastojala od prikazivačkog i radnog dijela (ibid. 4). Pored retrospektivnih programa i specijalnih projekcija, središnji segment prikazivačkog dijela Sabora sastojao se od filmova koji su na festivalima saveznog ranga osvojili prvu nagradu u okviru službenog žiriranja, dok je radni segment bio posvećen simpoziju (koji je prve godine nalikovao okruglom stolu, budući da su pristigla tek tri izlaganja – iz Bitole, Mladenovca i Beograda (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 7).[210] Prvi je Sabor tako i najavljivan kao "pilot projekt", a čini se da su veliku ulogu – ne samo u prvom, već i u ostalim izdanjima ove smotre – u sudjelovateljskom ali i organizacijskom smislu odigrali beogradski i srpski eksperimentalisti i amateri.

U okviru Sabora formirano je tijelo nazvano Umjetnički kolegij – koje je Tasić definirao kao "kompetentnu publiku" (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 6) – i koje se sastojalo od odabranih pozvanih stručnjaka iz polja filma, čiji je zadatak bio odgledati prikazivački program bez imena autora i nagrada, dati svoj neovisan sud o navedenim filmovima te odabrati jedan film koji po njihovom mišljenju predstavlja najbolji amaterski (a kasnije alternativni) rad te godine (za što je autor bio nagrađen skulpturom Vaska Lipovca *Fokus*). Cilj prikazivačkog programa bio je dvojak: s jedne strane, ponuditi pregled najboljih

[210] U trenutku pisanja ovog teksta bio je dostupan jedino transkript prvog simpozija Sabora kinoamatera, koji se održao 1977. godine. U transkriptu nisu navedena imena sudionika kao niti njihova imena, tako da nije u potpunosti jasno tko što govori. Iz konteksta je međutim jasno da su se na okruglom stolu prvog i drugog dana (u nekom trenutku) nalazili Slobodan Novaković, Joca Jovanović, Dušan Tasić, Lordan Zafranović i Dušan Kečkemet. Transkript je jedini dokument s prvog Sabora, dok preostala izdanja nemaju transkript simpozija, ali imaju biltene s navedenim učesnicima Umjetničkog kolegija i programom, to jest rasporedom smotre. Uvid u transkript i skenirane biltene dobila sam ljubaznošću predsjednice KKS-a, Sunčice Fradelić, kojoj ovim putem zahvaljujem na pomoći s građom.

amaterskih filmova prema mišljenju stručnjaka koji su u svojstvu žirija djelovali na saveznim festivalima amaterskog filma, a s druge strane ponuditi prevrednovanje, opozicijsko, alternativno mišljenje o tim djelima te o sudu navedenih stručnjaka. Naime, čini se da su odluke festivalskih žirija često izazivale mnoge polemike i neslaganja kako u široj filmskoj javnosti tako i među domicilnim klubovima. Kao što je već istaknuto, prema mišljenju Mate Bošnjakovića, "[n]a festivalima se uvijek nekoga favorizira pa je nemoguće o filmovima na miru porazgovarati; diskusije sa autorima i žirijima opterećene su međuzavisnim optužbama i svađama. Nemoguće je upustiti se u analitičku raspravu ili argumentiranu polemiku jer se lupa vratima (kao na XIII MAFAF-u) ili napada ad hominem, etc..." (1979/2013: 347).

"Radni materijal za izradu elaborata" osmog po redu Sabora donosi nekoliko važnih podataka – povijest naziva smotre, popis dobitnika saborske nagrade te teme simpozija svakog pojedinog sabora (1984):

GENEZA NAZIVA MANIFESTACIJE

1. Sabor kinoamatera Jugoslavije
2. Sabor jugoslavenskog neprofesionalnog i alternativnog filma u Splitu
3. Sabor jugoslavenskog neprofesionalnog i alternativnog filma u Splitu[211]
4. Sabor jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu
5. Sabor jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu
6. Sabor jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu (međunarodni)
7. Sabor jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu (međunarodni)

TEME SABORA

1. Sabor – aktualni problemi jugoslavenskog amaterskog filma
2. Sabor – jugoslavenski neprofesionalni i alternativni film
3. Sabor – manipulacija filmskog govora i oblici komunikacije u alternativnom filmu
4. Sabor –nastavak teme 3. sabora
5. Sabor – mogućnost iznalaženja novih oblika izražavanja u filmskoj i video obradi tema iz NOB-a i socijalističke revolucije
6. Sabor – svjetski alternativni film, nove tendencije i perspektiva
7. Sabor – nije imao radni dio programa

DOBITNICI SABORSKE NAGRADE:

1. sabor – Ivan Kaljević, Beograd
2. sabor – Dragiša Krstić, Beograd
3. sabor – Zdenko Gasparović, Samobor

[211] Čini se da se ovdje radi o grešci, budući da Buletin 3. Sabora donosi ime koje u sebi nema imenicu "neprofesionalan" (1979).

4. sabor – Franci Slak i grupa autora, Ljubljana
5. sabor – nije dodijeljeno
6. sabor – nije dodijeljeno
7. sabor – nije dodijeljeno

Ovo potpoglavlje donosi pregled prvih triju Sabora budući da samo oni vremenski pripadaju unutar perioda relevantnog za ovu disertaciju.

1. sabor kinoamatera Jugoslavije – sažetak okruglog stola

Od prvog Sabora kinoamatera u trenutku pisanja ovog teksta dostupan je jedino transkript simpozija, to jest okruglog stola, koji se održao u okviru radnog dijela smotre, bez podataka o održanim projekcijama i prikazanim filmovima (ali uz isticanje činjenice da projekcije, koje su se vjerojatno održale prethodne večeri, nisu bile previše posjećene).

Tekst na 166 stranica donosi razgovor neimenovanih sudionika (osoba zadužena za transkript nije unijela imena govornika), no i iz ovako zabilježenog razgovora jasno se čita namjera organizatora kao i stavovi sugovornika. Umjetnički kolegij sabora trebao je izvorno biti sastavljen od sljedećih pojedinaca odnosno značajnih ljudi u svijetu jugoslavenskog filma, koji su prema mišljenju organizatora bili u stanju promišljati amaterski film: Dušan Stojanović, Slobodan Novaković, Vera Horvat-Pintarić, Mira Boglić, Lordan Zafranović, Ante Peterlić, Mihovil Pansini, Oktavijan Miletić, Boštjan Hladnik, Srđan Karanović, Iva Martinac (sic), Ivan Jovanović, Bogdan Tirnanić, Aleksandar Stasenko, Viktor Aćimović, Jovan Knežević, Mišo Samailovski, Tomislav Gotovac, Vasko Lipovac, Vinko Protić, Mišo Radivojević, Ranko Munitić, Nikola Stojanović. Iako su, kako se čini, svima s ovog popisa upućene pozivnice, velik broj njih nije se odazvao. Iz teksta s pouzdanjem čitamo da nisu prisustvovali Ante Peterlić, Dušan Stojanović i Mihovil Pansini.

Jedna od ključnih tema Sabora bila je definicija amaterskog filma odnosno njegovo preimenovanje u "neprofesionalni film kao nov[u] kategorij[u] amaterskog filma" (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 14), budući da je pojam amatera često bio izjednačavan s pojmom diletanta, što je prema sudionicima razgovora uzrokovalo stigmu i lošu percpeciju amaterskih filmova. No ni pojam neprofesionalnog filma nije u potpunosti obuhvatio želje organizatora i publike, stoga je na tom Saboru na prijedlog Jovana Jovanovića uveden pojam **alternativnog filma** (Miltojević, 2013: 5; Trifković u Velisavljević, 2018; Vuković, 2012/2013: 460;

Petrović, 1989/2013: 28).[212] Taj je pojam kasnije preuzela beogradska škola, posebice autori okupljeni oko AFC-a, koji će nekoliko godina kasnije i pokrenuti festival Alternative Film/Video.

Iako Hrvoje Turković navodi da je termin alternative "uveden [...] dijelom zbog nezadovoljstva s konotacijama koje je nosio pojam 'eksperimentalnog filma'" (2007), na prvom Saboru vrlo se malo govorilo o eksperimentalnom filmu, a pojam alternative u tekstovima srpskih teoretičara primarno se dovodio u vezu kao alternativa pojmu neprofesionalnog i amaterskog filma. U tim se razgovorima tako iskazivala tendencija instrumentalizacije amaterskog eksperimentalnog filma.

Središnje pitanje okruglog stola bila je pozicija amaterskog filma u Jugoslaviji. Za vrijeme diskusija iskazivala se jasna svijest sudionika o generacijskom jazu koji je dijelio starije pozvane goste od generacije amatera koja je pokrenula ovaj Sabor, a koja je uglavnom svjetonazorski pripadala drugom kontekstu od amatera koji su 1960-ih godina podizali GEFF, u njemu sudjelovali ili u okviru tog razdoblja djelovali. Jedan od sudionika naveo je da je tema simpozija "Amaterski film u jugoslavenskom filmskom stvaralaštvu" (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 71), i pritom postavio pitanje opravdanosti GEFF-a i uopće svrhovitosti avangardnih nastojanja amaterskog filma (ibid.). Istaknuto je kako poslijeratni amaterizam u drugoj Jugoslaviji nikada nije bio jasno definiran; treba li takav film biti hermetičan, želi li on biti eksperimentalan poput američkog *undergrounda* ili mora misliti na kontakt s publikom? (ibid. 131) Iskristalizirala se činjenica da se nikada precizno nije odredio niti teorijski okvir unutar kojega je ova stvaralačka aktivnost bila sustavno promišljana (ibid. 73). Otvorilo se stoga pitanje marksističkog poimanja amaterizma kao "kreativnog prisvajanja svijeta" (ibid. 73) koji radnicima omogućava da prevaziđu svoju klasnu poziciju u smislu djelovanja koje im je prethodno klasno bila uskraćeno – djelovanja na polju umjetnosti (ibid.). Isti diskutant (Jovan Jovanović?) istaknuo je u svom govoru i jednu bitnu činjenicu koja korespondira s usponom kulturalnih studija u Engleskoj, a to je da se klasna borba izmjestila s terena društveno-ekonomskih odnosa i prelila u polje kulture (ibid. 74), upozoravajući na

[212] U dostupnom transkriptu s okruglog stola održanog na 1. saboru ne postoji zabilježena rasprava o alternativnom filmu, no srpski teoretičari i amateri jednoglasno se slažu oko tog podatka. Hrvoje Turković također navodi da je termin alternativnog filma uveden na Saboru, no ne navodi točnu godinu (usp. 2007). Turković pritom netočno navodi i ime prvog Sabora, pišući da se prvi Sabor održao pod nazivom *Sabor jugoslavenskog alternativnog i nekonvencionalnog filma u Splitu* – 1977/1978 (2007) no iz dostupnih podataka čitamo da se prvi Sabor zvao *Sabor kinoamatera Jugoslavije* (1. sabor, transkript simpozija, 1977; 8. sabor, radni materijal za izradu elaborata, 1984). Činjenica da je pojam alternative uveden tek na prvom Saboru te da je čitava manifestacija te godine debatno bila usmjerena na amaterizam, potvrđuje da se u slučaju navoda iz Turkovićeva teksta radi o grešci.

činjenicu da komunisti i socijalisti Francuske, Italije i Španjolske mogu osvojiti prevlast ukoliko pobijede na polju kulture (ibid.). Sama marksistička estetika ocijenjena je kao temeljno nedogmatska, i isti je diskutant (Jovan Jovanović?) smatrao kako upravo takva estetika zagovara pojmove poput iracionalnih poruka, otvorenog djela te povratne komunikacijske sprege između autora i publike (ibid. 76) koje je u polje amaterskog filma uveo još GEFF.

No kako su pojedini diskutanti primijetili, na GEFF-u se primarno razgovaralo o estetici filma, dok je interes organizatora (i sudionika) 1. sabora bio usmjeren na širi kontekst amaterizma, pa su se postavljala pitanja o konkretnom značaju amaterskog filma u organizacijama udruženog rada kao i o "socijalizacijskoj" ulozi amaterskog filma u obrazovnim institucijama (film kao dio školskog kurikuluma) i radnim ustanovama – što amaterski film donosi djeci, što donosi radnicima, a što donosi profesionalcima (ibid. 57). U nekoliko je navrata isticano da nikada nije postojala zajednička platforma amaterskog filma u Jugoslaviji (ibid. 154), kao i da je on vrlo često i u znatnoj mjeri zalazio u polje profesionalnog filma, a odnos prema ulozi amaterizma u profesionalnom filmu bio je ambivalentan i zavisio od pojedinog sudionika rasprave, s time da je opća atmosfera bila prožeta idejom važnosti amaterskog filma u razvoju jugoslavenske kinematografije i narativnog igranog filma.

Iz svih ovih razloga raspravljalo se o nužnosti pokretanja zajedničke akcije revitalizacije amaterizma u koju bi bile uključene sve republike, a za koju je splitski Sabor trebao postati ključno mjesto okupljanja sa čak nekoliko susreta godišnje,[213] prije svega jer je problem amaterizma bio ocijenjen kao strukturalni problem. U tom smislu sudionici razgovora otvoreno su prozivali strukture Narodne tehnike "gde sede isti ljudi godinama, primaju plate, znači profesionalni su u svom poslu i nemaju interesa da se bilo šta u tom smislu menja" (ibid. 102), a kao jedan od "prozaičnih ali vrlo konkretnih problema" (ibid. 94), koji se također u više navrata isticao, bio je nedostatak arhive jugoslavenskog eksperimentalnog filma, to jest nemogućnost da se ova stvaralačka praksa sagleda u svojoj cijelosti, prije svega zbog slabe dostupnosti samih fizičkih kopija amaterskih filmova.[214]

[213] Od regionalnih pitanja, zaključeno je da je amaterski film u SR Srbiji djelatno i smisaono nadrastao okvire Narodne tehnike (ibid. 108), da je Kinosavez Srbije izgubio vezu sa svojom bazom na terenu, i istaknuta je činjenica kako jedino SIZ za Kinematografiju SR Hrvatske unutar svojih struktura sadrži Odjel za amaterski film (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 109).

[214] Generacije se smijenjuju i filmovi nestaju zajedno s njima; budući da je svaki film bio odgovornost svakog pojedinog autora, ono što je sačuvano uglavnom je rezultat samoarhiviranja, a većina filmskih kopija bili su originali koji su putovali po festivalima i svakim se daljnjim projiciranjem još malo više uništili.

Jedan od sudionika razgovora, istaknuvši taj bolni problem nepostojanja cjelovitog znanja o amaterskom filmu Jugoslavije, čak je predložio da Sabor postane mjesto na kojemu bi se vršila retrospektivna evaluacija svih filmova nastalih u proteklih dvadesetak godina, svjestan kako je teško suvislo razgovarati o amaterskom filmu i tome što je takav pokret učinio na prostorima Jugoslavije, dok postoje "velike šupljine o našem znanju, tako da iz tih šupljina ne mogu da izrastu nekakvi kompletni stavovi" (ibid. 156).[215] Jedan od sudionika rasprave spomenuo je Kinosavez Hrvatske, koji je obavijestio sudionike Sabora da će o vlastitom trošku kopirati filmove, pošalju li im se filmske vrpce. Nažalost, upućeniji su primijetili da je to česta i stalna tema za koju su potrebni izuzetna volja, napor i entuzijazam, i da se u realnosti malo toga od obećanog doista i ostvarilo (ibid. 94):

> Koliko mi možemo utjecati na naše začahurene i birokratizirane i saveze i Kino-savez Jugoslavije i Republike itd. jer ova ideja o kopiranju filmova je stara sigurno sedam godina. To su nudili čak i Kino-savez Jugoslavije i Republički kino-savez Hrvatske i govorili da će svi ti filmovi biti kopirani, čak su tražili da im šaljem filmove. Ja sam im slao, medjutim vratili su se natrag i rekli mi da su kopirani. Kasije sam saznao da nisu kopirani. Dakle to je problem. ... Koliko naše odluke koje ovdje donesemo mogu utjecati na savezne. Jer, ako treba nešto mijenjati, da li će oni to prihvatiti, budući da status koji je sada njima odgovara. To je pitanje, koliko mi možemo utjecati. Da li mi možemo ići "na nož" protiv njih?

2. sabor jugoslavenskog neprofesionalnog i alternativnog filma u Splitu

Drugi splitski Sabor kinoamatera održao se od 27. do 30. ožujka 1978. pod novim nazivom: Sabor neprofesionalnog i alternativnog filma. Umjetnički kolegij Sabora sačinjavali su Branko Bubenik, Martin Crvelin, Vlatko Gilić, Tomislav Gotovac, Rajko Grlić, Mladen Hanzlovsky, Jovan Jovanović, Mirko Komosar, Ivan Martinac, Vjekoslav Nakić, Ivan Obrenov, Vladimir Petek, Andrija Pivčević, Miloš Radivojević, Aleksandar Stasenko, Dušan Tasić, Sava Trifković, Hrvoje Turković, Ante Verzotti, Lordan Zafranović, Božidar Zečević, Želimir Žilnik i Aleksandar Petković, koji je predsjedavao kolegijem (Bilten 1, 1978).[216]

[215] Istaknuta je i činjenica da u okvirima amaterskog filma ne postoji jaka teorijska misao te da je situacija vrlo slična i napodručju profesionalnog filma. Budući da iza tih radova i autora ne stoje nikakvi čvrsti, artikulirani teoretičari, taj manjak snažne teorijske misli rezultira potom i manjkavom praksom (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 157).

[216] U osvrtu na održani Sabor Vladimir Petek (1977/78: 112) spominje bitno manje imena; prema njegovom izvještaju, članovi umjetničkog kolegija bili su Turković, Gilić, Pivčević, Bubenik, Gotovac, Crvelin, Trifković, Obrenov, Žilnik, Verzotti i Tasić, dok je on sam kao član kolegija njime predsjedavao. Dopuna biltena II. sabora

Selektor jugoslavenskog profesionalnog kratkometražnog filma – koji se sastojao od filmova prikazanih na Festivalu kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu – bio je Sava Trifković.

Na svečanom otvaranju Sabora prikazani su filmovi Zorana Markovića (*Portret*), Artura Hofmana (*Kvarljivo voće*), Ivana Faktora (*Kirway Sv. Antuna Padovanskog*), Dušana Tasića (*Aluvij*), Biljane Belić (*Penelopa '77*), Ivana Obrenova (*Izdah*), grupe autora (*Sizif*), Ivka Šešića (*Pastorala*), Ivice Bošnjaka (*Vlak*) i Dragana Majkića (*Skok*).

Simpozij s temom "Jugoslavenski neprofesionalni i alternativni film" održan je od 28., 29. i 30. ožujka od 10 do 16 sati u hotelu Marjan, a nakon simpozija prikazivani su filmovi u blokovima od 16, 18 i 20:30 sati prvog dana, te od 18 i 20:30 drugog dana. Na programu su se nalazili sljedeći autori: Stanislava Bergoč, Ivan Šporčić, Vladimir Pavlovski, Franc Pernek, Dragan Petru, Milan Bučić, Pavle Trnčić, Jaka Bregar, Dragiša Krstić, Želimir Žilnik, Miodrag Milošević, Slobodan Mičić, Milivoje Unuković, Artur Hofman, Vladimir Batista, Radoslav Vladić, Zlatimir Ilić, Dušan Tasić i Bojan Sotlar.

Od specijalnih programa s filmovima "izvan konkurencije"[217] održan je izbor europskog neprofesionalnog filma od 1935. do 1975. godine (UNICA), retrospektive Ivana Martinca i Tomislava Gotovca, i informativna projekcija s filmovima Želimira Žilnika te je prikazan dugometražni igrani film *Izuzetan dan* (*Un giornata particolare*, 1977) talijanskog redatelja Ettorea Scole.

Nagradu *Fokus* dobio je film *76–77* Dragiše Krstića[218] (Samostalna porodična radionica za pravljenje filmova Biljane Belić i Dragiše Krstića, Beograd), sa sljedećim obrazloženjem: "Umjetnički kolegij smatra da nagrađeni film, od svih prikazanih filmova u službenom programu najbolje izražava istraživački pristup filmu kao mediju i tako se najviše približava osnovnoj ideji Sabora" (Bilten II, 1978: 16).

---

pak navodi da su pored njih još bili prisutni Ivan Kaljević i Mladen Hanzlovsky, dok ostali članovi Umjetničkog kolegija "nisu doputovali" (Bilten II, 1978: 16).

[217] Neobičan je koncept Smotre i odabir riječi za programske blokove ("konkurencija") budući da je na prvom Saboru najavljen nenatjecateljski karakter Smotre, ali je već iste godine ujedno i najavljeno da će najbolji film po mišljenju Umjetničkog kolegija dobivati nagradu.

[218] Navedeni se film često (usmeno) spominje kao jedan od najboljih filmova tih godina (usp. Miltojević, 2013: 15-16), no nažalost čini se da nigdje nije sačuvan – navodno ne postoji u privatnoj arhivi autora, kao niti u arhivu AFC-a. Radi se o jednosatnom dnevničkom filmu sastavljenom od više manjih cjelina snimanih tokom godine dana, a prema dostupnim tekstovima dio filma nastao je tehnikom piksilacije i stop-animacije. Najpotpuniji opis filma čini se da je dao Vladimir Petek upravo u izvještaju s II. Sabora jugoslavenskog neprofesionalnog i alternativnog filma (1977/78: 111). Isti opis filma nalazi se i u pretisku teksta "Ogledi o estetici neprofesionalnog filma – porodični film" Veska Kadića (Kadić, 1977-78/2013: 344-346), međutim u Kadićevom izvornom tekstu iz Sineasta br. 37/8 tog dijela u kojemu se detaljno opisuje Krstićev film – nema. Petekov je opis filma u pretisku Kadićevog teksta stavljen na sam njegov kraj, međutim Petek nije potpisan kao autor tog dijela teksta.

Informacije o održanom simpoziju prenosi Vladimir Petek u osvrtu na II. sabor (1977/78: 109-113); tema simpozija nije bila precizno određena, odnosno radilo se o nastavku jedne već prethodno započete rasprave "o položaju neprofesionalnog filma kod nas, i daljnjoj organizaciji sabora" (ibid. 112). Donijet je zaključak o promjeni imena sabora, koji će se nadalje zvati Sabor jugoslavenskog alternativnog filma, bez atributa "neprofesionalnog", a razgovaralo se i o potencijalu splitske manifestacije da postane dugotrajnije "sastajalište alternativnog filma s obzirom da ima avangardnu ulogu" (ibid.). Definiran je pojam alternativnog filma, razgovaralo se o planovima za nova saborska izdanja – koja su podrazumijevala pomniju selekciju alternativnih filmova, organiziranje projekcija i retrospektiva tijekom čitave godine kao i izvanstandardnih projekcija proširenog filma i multivizije – otvorena je mogućnost međunarodne suradnje, to jest prikazivanja filmova iz inozemstva,[219] a inzistiralo se i na čvršćem i organiziranijem okviru simpozija, s pozvanim teoretičarima, tiskanim materijalima i slično (ibid.). Petek je osvrt završio pasusom koji počinje riječima – "ALTERNATIVNI FILM je rođen ... " (ibid.).

3. sabor jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu

Treći Sabor održao se od 27. do 30. ožujka 1979. godine. Budući da je Dušan Tasić još na prvom Saboru u okviru simpozija izjavio kako popis pozvanih sudionika simpozija treba tretirati kao popis najznačajnijih pojedinaca u jugoslavenskom svijetu filma – svojevrstan "tko-je-tko" amaterskog, eksperimentalnog i modernističkog filma odnosno popis ljudi koji su ga u stanju pojmiti s naprednih pozicija – prenosim ovdje popis "pozvanih učesnika simpozija" u cijelosti i redom kojim su navedeni u festivalskom biltenu:

> Dušan Stojanović, Mihovil Pansini, Vera Horvat Pintarić, Ante Peterlić, Mira Boglić, Lordan Zafranović, Boštjan Hladnik, Srđan Karanović, Miloš Radivojević, Ranko Munitić, Tomislav Gotovac, Nikola Stojanović, Sava Trifković, Hrvoje Turković, Darko Zubčević, Božidar Zečević, Branko Bubenik, Vladimir Petek, Živojin Pavlović, Jovan Jovanović, Ivan Obrenov, Aleksandar Petković, Želimir Žilnik, Ivan Kaljević, Dragiša Krstić, Rajko Grlić, Vlatko Gilić, Živko Nikolić, Sadudin

[219] Adriana Perojević piše da se na 9. i 10. saboru prvi puta pojavio međunarodni program s retrospektivama Zoltana Huszarika (9. sabor) i Alainna Fleischera (10. sabor) te da se tek tada "pojavila i ideja o nekoj vrsti međunarodnog festivala alternativnog filma" (2012: 133), dok "Radni materijal za izradu elaborata" 8. sabora navodi kako su već 6. i 7. saborsko izdanje bili međunarodnog karaktera (1984). No iz Petekova osvrta čini se da se ideja o internacionalizaciji Sabora javila već prilikom njegova 2. izdanja.

Musabegović, Mirko Kostović, Ibrahim Sakić, Severin Franić, Jadranka Milenković, Mirko Komosar, Franci Slak, Radoslav Zelenović, Mladen Hanzlowsky, Toni Tršar, Stevo Ostojić, Vatroslav Mimica, Veselin Golubović, Radoslav Vladić, Miroslav Petrović, Vladislav Galeta (sic), Karpo Ačimović Godina, Mladen Bulut, Petar Trinaestić, Slobodan Valentinčić, Bibič Radko, Janez Mužić, Đorđe Janjatović, Ivan Martinac, Aleksandar Stasenko, Branko Belan, Duško Kečkemet, Andrija Pivčević, Ante Verzotti, Jakša Fiamengo, Svemir Pavić, Tonči Šitin, Joško Čelan, Vedran Gligo, Gorki Žuveća, Boris Pavazza, Tomislav Rakela, Ivica Bošnjak, Dušan Tasić, Boris Gabela, Nikša Filipović, Radomir Đurđević, Nikša Šimac, Velimir Letoja, Siniša Mastelić, Branko Karabatić i Joško Bojić.

Umjetnički kolegij Sabora bio je odabran među pojedincima koji su te godine stigli na manifestaciju, dok je selektorski tim službenog prikazivačkog dijela smotre djelovao u sastavu: Mihovil Pansini, Dušan Tasić, Jovan Jovanović, Hrvoje Turković, Branko Bubenik, Miroslav Petrović, Svemir Pavić i Toni Tršar.

Multivizijski program Vladimira Peteka bio je planiran za prikazivanje u podrumima Dioklecijanove palače za čitavo vrijeme trajanja smotre, ali je otkazan tri dana uoči otvaranja, "zbog nerješenih (sic) organizacijskih odnosa između autora i kino saveza hrvatske" (3. sabor, Bulletin, 1979: 7).

Svečanom otvorenju Sabora prethodila je prema programskoj knjižici izvedba filma *Automatofonicum et Panopticum* (1963) Tomislava Kobije, a u specijalnim projekcijama nalazila se retrospektiva filmova Mihovila Pansinija te drugi dio retrospektivne projekcije UNICA-inih neprofesionalnih filmova nastalih u razdoblju između 1935. i 1975. godine. Tema simpozija 3. sabora bila je "Manipulacija filmskog govora: oblici komunikacije u alternativnom filmu", a održan je 28. i 29. ožujka u hotelu Zagreb. U sklopu Sabora održana je ujedno i 10. sjednica predsjedništva Kinosaveza Hrvatske.

Službeni prikazivački dio obuhvatio je sljedeće autore: Aleksandar Ilić, Mladen Juran, Martin Tomić, Stole Popov, Dragan Marinković, Ivan Martinac, Jaka Judnič, Nebojša Tomašević i Nenad Jovičić, Ante Zaninović, Filip Rober Dorin, Veselin Ljumović, Ivan Delač, Dragana Kršenković, Ivan Kaljević, Ivica Bošnjak, Dušan Tasić, Ivan Obrenov, Ivko Šešić, Iztok Treven, Slobodan Valentinčić, Slobodan Mičić, Branko Karabatič, Miroslav Kalinski, Bojan Jovanović, Radomir Ljubičić, Karl Steiner, Damir Pavuna, Ivan Faktor, Igor Ristić, Saša Meršinjak i Artur Hofman.

Na programu su se našla i tri dugometražna igrana filma: slovenski *Grč* (1979) Bože Šprajca, *Draga moja iza* (1979) Vojka Duletiča te *Kvar* (1978) Miše Radivojevića.

Prema informacijama iz "Radnih materijala" (1984) dobitnik nagrade *Fokus* 3. sabora bio je Zdenko Gašparović iz Samobora, no ime tog autora nije navedeno u filmskom programu otisnutom u buletinu smotre.

Sabor alternativnog filma sa značajem se spominje u tekstovima o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu, a pogotovo u tekstovima srpskih autora koji su prigrlili pojam alternativnog filma preuzevši tu odrednicu kao karakteristiku i ime svog eksperimentalnog stvaralaštva. No prva tri Sabora svojim se programskim i diskurzivnim usmjerenjima čine puno više orijentirani na pitanje, smisao i značaj amaterizma nego na emancipaciju i razvijanje poetike eksperimentalnog filma.

3. 4. Pitanja i proturječja *Slobode*: eksperimentalni film kao prostor slobode

> Nedavno je predloženo da se u borbi protiv narkomanije izgradi dvadeset natkrivenih bazena. Voda čisti poput krsne vode. Kinoklub Zagreb nije čistio, nije ni socijalizirao (i još u socijalizmu), nego je bio utočište slobode, ili manje patetično, sklonište bjegunaca od građanskih obveza, obiteljskih, školskih, profesionalnih, društvenih i svih ostalih. Za ono doba ipak neka vrsta narkomanije. Kao u Idiotima (1998.) Larsa von Triera, svatko se mogao pitati jesam li dostatno "unutarnji idiot" i društveno nekoristan. – Mihovil Pansini, 2001.

> Koliko se god to može doimati arhaičnim, film je nekoć bio zamišljan kao simbol, predznak i društveni prijenosnik transfiguracije vremena; ... njegov krajnji izraz i istinski dom se nalaze u američkoj kulturi 1960-ih godina. ... U taktičkom manevru uperenom izravno, iako pogrešno, u uništenje autoriteta, nepromjenjive razlike između amaterskog snimanja i robne proizvodnje bile su zamagljene fantazijom o osloboditeljskom potencijalu filma.
>
> – Paul Arthur (1992: 17-18)

Sloboda je bila *mot du jour* šezdesetih godina, sa SAD-om kao jednim od središnjih osi koje su tu slobodu istovremeno bespogovorno trebale i intenzivno promovirale. U rasno segregiranim Sjedinjenim Američkim Državama Martin Luther King Jr. i brojni deprivilegirani crnci marširali su diljem zemlje pod parolom slobode, zahtijevajući izmjenu

ustava i "poštivanje 'poštenih' zakona". Predsjednik John F. Kennedy u svom je inauguralnom govoru u siječnju 1961. godine istaknuo dvije ključne riječi: sloboda i ljudska prava, kod kuće i u inozemstvu (Cowen i Brown, 2014), a u idućih je deset godina u to ime na Vijetnam ispušteno 388 tisuća tona napalma.[220] Sredinom 1960-ih u danas kultnoj četvrti Haight Ashbury u San Franciscu (popularno nazvanoj *Hashbury*) otvoren je *Ron and Jay's Psychedelic Shop* specijaliziran za prodaju psihodelika i pripadajućih parafernalija, dok je Europom i SAD-om kružio duh mira, ljubavi i slobode, ali i naoružanih crnih pesnica i ispruženih mačjih kandži. *Trip* je postao putovanje pojedinačnog unutrašnjeg oslobađanja svijesti i kolektivnog iskustva umjetnosti i glazbe, a uvijek je negdje postojao i netko tko je bio spreman to putovanje zaokrenuti u militantnom smjeru (Didion, 2008). Nije neobično stoga da se, kako je istakla Patricia Mellencamp, politički angažman eksperimentalnih filmaša kretao unutar "Kvake 22", nejasnog rizoma političke mreže politički motivirane depolitizacije (1990: 5), dok Lauren Rabinovitz ukazuje na činjenicu da se američki svijet umjetnosti tijekom 1950-ih približio konzervativnoj poziciji, dijametralno suprotnoj od radikalno lijeve orijentacije u kojoj se nalazio 1930-ih (u James, 1992: 271) te da se sama američka filmska neoavangarda nalazila u okviru "otvoreno apolitičkog aparata formalističke ideologije" (ibid. 281). Bilo je to vrijeme porasta sekularizacije, gubljenja (barem naizgled) čvrstih moralnih i etičkih koordinata, te pojave mekluanovskog globalno umreženog živčanog sustava koji svoje konzumente neprestano opskrbljuje slikama spektakla obavijenog oblakom psihoaktivnih droga. Istovremeno plemensko i elektronsko, ovo je vrijeme Gene Youngblood nazvao zorom čovječanstva, Paleokibernetskim Dobom utjelovljenom u liku "čupavog, u kožu obučenog [engl. *buckskinned*] bosonogog atomskog fizičara s mozgom punim meskalina i logaritama", i vremenom u kojemu ćemo napokon "biti **dovoljno slobodni** da otkrijemo tko smo" (1970: 41, moje isticanje).

U tradiciji estetike, ideja slobode povezane sa samospoznajom i umjetničkim stvaralaštvom možda najviše podsjeća na tekstove njemačkog romantičara Friedricha Schillera, kojega zovu još i "pjesnikom slobode" (npr. *Friedrich Schiller, "Pjesnik slobode",* Wertz, Jr.*,* 1985). Schillerova filozofska promišljanja slobode nalaze se u esejima o estetici *Kallias ili o ljepoti* (*Kallias oder über die Schönheit*, 1973), *O milosti i časti* (*Über Anmut und Würde,* 1793) te ponajviše u djelu *O estetskom odgoju ljudi u nizu pisama* (*Über die äesthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795) (usp. Hart, 2009: 480) u kojima se autor bavi odnosom slobode i ljepote, odnosno pitanjem stvaralaštva kao

[220] https://thevietnamwar.info/napalm-vietnam-war/

igre te odnosa forme/izgleda i spoznaje/morala. Za Schillera "[...] prava sloboda je izraz moralne autonomije" ističe Gail K. Hart u tekstu o pitanju slobode u djelima ovog njemačkog pjesnika (ibid. 481), koji se intenzivno bavio promišljanjem tragedije modernog ljudskog stanja.

Umjetnost je za Schillera bila i mogućnost samospoznaje i razvitka samo/svijesti,[221] što je usko povezano sa zahtjevima eksperimentalista 1960-ih (i nešto manje 1970-ih) godina, pogotovo one struje američke filmske neoavangarde koju je Sitney čitao – i koja je samu sebe stvaralački doživljavala – kroz ključ romantizma. Mihovil Pansini, jedan od idejnih začetnika zagrebačkog GEFF-a i antifilma, u zagrebačku je školu eksperimentalnog filma 1960-ih godina intuitivno utkao ovu šilerovsku ideju spoznaje kroz umjetnost: "Umjetnost je ta koja bi morala dovesti do samospoznaje i nekih otkrića važnijih od onih znanstvenih. Ja spadam u one koji tako misle", izjavio je u intervjuu koji je dao Miloju Radakoviću (1984: 25).

Kao što je već spomenuto u prethodnom poglavlju, avangardne/eksperimentalne umjetničke prakse 1960-ih godina (ali dakako i ranije!) bile su inheretno političke i izuzetno politizirane, a Charles Harrison i Paul Wood ovu politizaciju umjetnosti trasiraju u doba ranog modernizma u okviru kojega je postojala "šira tendencija [...] da se koncept revolucije prebaci iz sfere praktične politike u sferu umjetnosti, i da se poveže s apsolutnom slobodom misli i imaginacije" (1995: 336). Pitanje – štoviše, imperativ – slobode nalazi se dakle u tekstovima koji su oblikovali teorijski diskurs modernizma, primarno u okviru "tri dominantna i problemska koncepta: apstrakcije, realizma i [...] nadrealizma" (Harrison i Wood, 1995: 333), koje su se kretale omeđene trima velikim ideološkim sustavima, odnosno – kako Harrison i Wood kažu, bile su privržene trima gravitacijskim silama – fašizmu, komunizmu i "mješavini liberalnih načela i kapitalističke ekonomije" kao "dominantnog oblika života industrijaliziranih nacija Zapada" (ibid.). Povući, međutim, čvrste sistemske veze unutar ovih trijada bilo je nemoguće kako onda, tako i danas, primarno zbog toga što su se ova stvaralačka načela (realizam, nadrealizam, apstrakcija) više ili manje podjednako premrežavala sa spomenutim ideološkim osovinama, što će se s kasnijim razvojem američke neoavangarde – kojoj su mnogo doprinijeli europski umjetnici preselivši u SAD uslijed ratova

[221] Na internetu dostupna Enciklopedija filozofije Sveučilišta u Stanfordu (plato.stanford.edu) u pasusu o pitanju ljepote kod Schillera pojašnjava da se i u ideji (osloboditeljske) ljepote koja nas oslobađa nalazi stanovito proturječje; znanje nije rezultat ljepote kao takve, već nam ona daje "dar same čovječnosti" (Schiller) koji nam omogućava da uspostavom harmonije među nagonima dođemo ujedno i do mogućnosti slobodnog odabira (https://plato.stanford.edu/entries/schiller/#LettAestEduc; pristup 7. 3. 2019.). Budući da je Schiller pitanje slobode stavio u središte svojih promišljanja o umjetnosti, za njega je umjetnost ujedno bila i put k spoznavanju, stoga bismo eksperimentalni film doista mogli s lakoćom odrediti kao svojevrsno epistemološko oruđe.

i fašističke represije – stopiti u neobičan spoj individualizma i nominalne političke angažiranosti.

No u vrijeme oko I. svjetskog rata, pripadnici komunističkih partija Zapada doživljavali su primjerice nadrealizam i apstraktnu umjetnost elitnom, dok su pojedini konzervativci modernu umjetnost poistovjećivali s revolucionarnim i boljševičkim tendencijama (ibid. 335). U okviru tekstova ondašnjih umjetnika također je moguće pronaći zahtjeve za "revolucijom svijesti", koju je primjerice promovirao Salvador Dalí 1930. godine (ibid. 336), potrebu za "univerzalnom slobodom" i "slobodom ideja" o kojoj je pisala kiparica Barbara Hepworth 1937. godine (ibid. 374-377), a "[p]otraga za slobodom [...] postala je uobičajena etička platforma modernih umjetnika suočenih s onovremenim političkim prilikama" (Harrison i Wood, 1995: 336). Obilježje revolucionarnosti postalo je, kako kažu Harrison i Wood, "pečat kvalitete" koji su podjednako zagovarali predstavnici svih triju velikih umjetničkih sustava – i realizma, i nadrealizma i apstraktne umjetnosti (ibid).

Unatoč ambivalentnom odnosu spram avangardnih i modernističkih strujanja na domaćem planu (usp. Saunders, 1999: 253) američka administracija za vrijeme Hladnog rata preuzima ovu ideju slobode i upisuje je povratno upravo u apstraktnu umjetnost – preciznije, apstraktni ekspresionizam – vezujući ga izravno uz antikomunističku ideologiju (ibid. 254):

> [...] za njih, on je govorio upravo o antikomunističkoj ideologiji, ideologiji slobode, slobodnog stvaralaštva. Nefigurativan i politički nijem, on (apstraktni ekspresionizam) je bio upravo antiteza socijalističkom modernizmu. Bio je upravo ona vrsta umjetnosti koju su Sovjeti obožavali mrziti. No bio je više od toga. Bio je, kako su tvrdili apologeti, eksplicitno *američka* intervencija u modernistički kanon.

Tijekom 1960-ih apstraktno slikarstvo i umjetnost visokog modernizma pretvorili su se i u dobro poznati američki izvozni proizvod, pa su tako postali i "deo kulturne i političke matrice jugoslovenskog tipa socijalizma" (Vučetić, 2012: 232-233). U okviru umjetnosti "nov pristup 'slikarstvu' i novi 'kanoni bez kanona', učinili su da je apstraktno slikarstvo, koje je, kao i džez, počivalo na slobodi izraza i interpretacije, postalo još jedan od simbola američke slobode, koje je američka administracija svesno koristila" istaknula je Radina Vučetić, navodeći da je za Alfreda Barra, ravnatelja MOMA-e, "apstraktna umetnost sinonim za slobodu" te da je predsjednik SAD-a Dwight E. Eisenhower "smatrao da moderna umetnost kao 'stup slobode' može da igra važnu ulogu u američkoj spoljnoj politici" (2012: 231). Godine 1950. osnovao se Kongres za kulturnu slobodu (Congress for Cultural Freedom,

CCF), koji je, kako ga naziva Frances Stonor Saunders (1999), kao američka špijunska organizacija, "[n]eizazvan, neopažen preko više od dvadeset godina, vodio sofisticiranu, ekonomski znatno potpomognutu kulturnu frontu na Zapadu, *za* Zapad, u ime slobode izražavanja" (1999: 2). Tu je organizaciju vodila i promovirala, svjesno ili nesvjesno, upravo "sama aristokracija"[222] (Kissinger prema Saunders, ibid.), a među njima nalazili su se neki od najuglednijih filozofa, umjetnika, povjesničara i drugih američkih i europskih intelektualaca. Ovaj američki prozelitizam kojim se propovijedalo širenje slobode uvlačio se u Europu, pa tako i u Jugoslaviju, zajedno s Marshallovim planom u području gospodarstva, koji je, kako ističu Harrison i Wood, izuzev materijalne pomoći sa sobom "donio i vrijednosti" (1995: 552), pri čemu je "individualizam bio ideologija te kulture [američke avangarde]" (ibid. 551).

Vratimo li se na trenutak ranije spomenutoj nijemosti apstraktnog ekspresionizma, te podjednako nijemoj slobodi koja je stajala upisana u njegovim koloristički rasplinutim platnima, upravo je ovo proturječje precizno detektirao Dušan Makavejev, istaknuvši: "Srećni zbog slobode, nesrećni zato što je prazna!" (nav. prema Škrabalo 1998: 318). No oslobađanje filma, proizašlo iz kinoklubova kao prostora slobode i njihovih "oslobođenih autora", dovelo je u Jugoslaviji do rasprava o individualnosti autora i osobnim istinama transformiranima u umjetnička djela, što su teme koje su podjednako dominirale i raspravama o američkoj filmskoj neoavangardi, koja je – paradoksalno za doba takozvane smrti autora – u velikoj mjeri bila oblikovana upravo samom figurom autora.[223] Kako je istaknula Patricia Mellencamp (1999: 43):

> Estetika oslobođenja čitala je označitelje kao odlike stvaraoca; nastanak osobnog, a ne profesionalnog stila razdvajao je ova djela od anonimnosti komecijalnog filma, čineći čak i najskromnije napore mnogo zanimljivijima.

[222] U Jugoslaviji se na filozofskom planu već početkom 1950-ih godina zahtjevala sloboda u vidu "borbe mišljenja" (Supek prema Mikulić, 2009: 95), a Hrvoje Klasić upućuje na reakcije ruskog filozofa D. I. Česnokova koji je takve zahtjeve za slobodom (konkretno, slobodom kritike) doživio kao "zahtjev za neograničenom kritikom marksizma-lenjinizma" (2012: 68) i u časopisu Praxis vidio "isključivo 'slobodu za širenje buržoaskih predrasuda i antisocijalističkih pogleda'" (u Klasić, ibid.).

[223] Pišući o načinu na koji su cirkulirali neoavangardni filmovi u Americi 1960-ih godina, Mellencamp podcrtava činjenicu da su autori najčešće sami pratili filmove i o njima govorili prije/nakon projekcija, što je kasnije bila meta (feminističke) kritike, koja je uvjetovala interpretativno i kritičko poistovjećivanje autora i autorskih interpretacija s njihovim djelima (usp. Mellencamp, 1999; Rabinovitz, 1992: 274-277).

Sloboda je bila jedan od pojmova kojima su pojedini redatelji eksperimentalnih filmova u Jugoslaviji nazivali tu filmsku formu.[224] Razgovarajući o nastanku jugoslavenskog eksperimentalnog filma s redateljem Karpom Godinom, upitala sam ga je li bio svjestan eksperimentalnog filma kao roda i kao zasebne izražajne forme, te načina na koji su se stvarala savezništva odnosno dešavala prepoznavanja u okviru bavljenja ovom filmskom praksom (intervju s autorom, 2017):

> Ne, jednostavno je to bilo onako zamućeno potpuno, jer na tim festivalima amaterskog filma tu se vrtelo svašta, od porodičnih filmova, do ... oni koji su imali neki kliker, pošto te je ta mala kamerica ipak oslobađala, nisi bio vezan na neki stativ, tu su nastale potpuno iz glave neke stvari, i tako se paralelno taj eksperimentalni film pod znacima navoda, ga tako zovem, to je bio onako slobodan film, jednostavno slobodna forma i sadržaj konačno.
>
> Svi ti dodiri, što smo išli po festivalima, bili smo svesni da ... družili smo se ustvari baš po tom ključu...da si nehotice skoro pa ignorisao one koji su radili one porodične filmove ili planinarske filmove, to nas nije zanimalo jednostavno, tako si i tražio ljude koji su bili malo uvrnuti, zavrnuti, kako se...i tako je onda po tom ključu išlo.

U prisjećanjima na svoje filmske početke vezane uz kinoklub Zagreb krajem 1950-ih godina, redatelj Tomislav Radić također ovaj period vezuje uz ideju oslobađanja, primarno u odnosu na dominatnu kulturno-duhovnu sredinu koja je karakterizirala ondašnju Jugoslaviju, a koja je mladima kao oblike ispunjavanja slobodnog vremena uglavnom nudila radne akcije ili udruženja poput kuglačkih saveza (Radić, KKZ transkript):

> …onda je bilo drugo vrijeme, rock'n'roll je bio nešto što je imalo auru nečeg pokvarenog i nečega što rade ovi buržuji na zapadu ili njihova dekadentna omladina. Tako se to percipiralo pedeset šeste ili sedme ja sam ovaj…svi ovi rubna djelovanja omladine, neorganizirana nisu bila dobro gledana od službene politike. Pa sam ja tako dolazeći u klub imao osjećaj da sudjelujem u nečemu što je malo onako *off* danas bismo rekli. I taj krasni

[224] Škrabalo navodi i citat Rona Hollowayja o Zagrebačkoj školi crtanog filma u kojemu autor kaže da je "eksperiment drugo ime za slobodu" (1998: 301), dok je Petek naglašavao kako bi JUFIKO distribuirao takozvani "slobodni film" (Sineast, 1970/71: 72).

> prostor u podrumu dole u kojeg se spuštalo i tamo nekakve neobične filmove koje se gleda. Dakle nešto što nije sa fabulom…[225]

Kako je već istaknuto, u Jugoslaviji je eksperimentalni film 1960-ih godina[226] pupčanom vrpcom amaterizma usko bio vezan uz profesionalnu filmsku proizvodnju. Ideju slobode u okviru jugoslavenskog eksperimentalnog filma moguće je dakle komparativno razmatrati u odnosu na američki eksperimentalni film – prije svega i zbog činjenice da se radi o filmskom/stilskom pravcu koji je u okvirima povijesti eksperimentalnog filma najpoznatiji i najbolje dokumentiran, a zajedničke koordinatne točke moguće je pronaći u ideji amaterizma i opoziciji tržišnom filmu.[227] U često citiranom eseju *Amater naspram profesionalca* (1959/2018) Maya Deren ističe kao središnji upravo pojam slobode, i to u dva smisla: slobode umjetničkog izražavanja i fizičke slobode. Kako piše Deren, sloboda umjetničkog izražavanja lišava autora potrebe da svoje filmove podređuje riječima i naraciji te imperativu tržišta i zadovoljenju interesa heterogene publike, dok fizička sloboda podrazumijeva vremensku slobodu ali i slobodu u smislu pokretljivosti, koju je sa sobom donijela nova, laka filmska oprema – "Najvažniji dio vaše opreme ste vi sami: vaše pokretno tijelo, vaš imaginativni um i vaša sloboda da ih oboje koristite" (2018: 59). Godine 1967. isto će izjaviti i Jonas Mekas, no bez izravnih referenci na Deren. Postulirajući radikalnih raskid s profesionalnom kinematografijom, filmove NAF-a Mekas naziva "drugom kinematografijom" koja posjeduje potpunu slobodu stvaralaštva u smislu istraživanja i uporabe tehnike (1967: A12, Bilten

[225] "To nema fabulu, to je Godar!" slavno je gotovo 15 godina kasnije izjavio junak dugometražnog igranog filma *Mlad i zdrav kao ruža* (1971) redatelja Jovana Jovanovića, jednog od rijetkih autora koji se intenzivno bavio teorijskim promišljanjem eksperimentalnog filma. Kasnije je Jovanović predložio da se ova filmska forma nazove *alternativnim filmom* što je preuzeto i kao naziv filmskog festivala u Splitu.

[226] Moglo bi se reći da je u 1960-ima ta pupčana vrpca pomagala pojedinim režiserima da pređu u neprijateljski tabor, dok je 1970-ih došlo do, barem u Beogradu, otvorene konfrontacije s profesionalnom, dugometražnom filmskom produkcijom, te se eksperimentalnim film nazivao oblikom "sineastičkog aktivizma" (Miltojević, 2008b: 3). Kod redatelja kao što su Radoslav Vladić, Miodrag Milošević, Ivan Obrenov, Ivko Šešić i Miroslav Bata Petrović, radilo se o stvaralaštvu "nasuprot stereotipnim, represivnim zahtevima za što koegzistentnim i stabilnim održavanjem kinematografskog status quoa" (ibid.).

[227] Erika Balsom ističe da su "mnogi eksperimentalisti definirali svoju praksu u opoziciji spram dugometražnog narativnog igranog filma" te s neprijateljstvom gledali i na umjetnički svijet (2013b: 104). U odnosu na Jugoslaviju, u kojoj je većina eksperimentalista prije ili kasnije završila u profesionalnoj filmskoj produkciji, čini se da je situacija američkom kontekstu bila bitno drugačija; rez u odnosu na Hollywood bio je vrlo jasan (Curtis, 1971: 38), pogotovo imajući u vidu činjenicu da su u Americi neoavangardni redatelji svoje poetike uspostavljali u otvorenoj opoziciji s Hollywoodom, iako je filmska industrija od samih početaka koristila invencije eksperimentalnog filma (ibid.) te se ikonografski i tehnički nadahnjivala radom neoavangardnih eksperimentalista (Youngblood, 1970: 151-156). No neki od najznačajnijih stvaratelja radili su jasnu razliku između sebe kao redatelja eksperimentalnih filmova, i onih redatelja koji su – makar i kao nezavisni autori – pokušavali zarađivati na komercijalnom tržištu (Rabinovitz, 1992: 279). Štoviše, sam Jonas Mekas izjavio je kako autori poput Cassavetesa, Shirley Clarke, Martina Ritta i Arthura Penna nisu dovoljno inzistirali na raskidu s Hollywoodom, te implicirao da zbog toga "ovi režiseri nikad nisu bili **posve slobodni**." (Bilten GEFF-a, moje isticanje).

GEFF-a),[228] a opozicija amaterskog filma spram filma namijenjenog tržištu, i filma kao robe, bila je prisutna i u raspravama na GEFF-u (usp. *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 137-138).

Aktivistički duh jugoslavenskog eksperimentalnog-amaterskog filma, duboko obilježen marksističkom duhovnom klimom unutar koje je nastao, u svojoj je slobodi vidio i određene "obaveze". Na razgovorima u okviru GEFF-a diskutant Antonić je izjavio: "Slobode bez obaveze nema. Sloboda amaterskog filma potiče upravo iz njegovih obaveza. On oslobađa stvaralačke snage, ali zato mora da stvara i nove, jer samo u tome može da nađe sopstvenu budućnost" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 138). Budući da su eksperimentalna filmska struja i službena kinematografija bile usko isprepletene, pojedini su diskutanti na GEFF-u stoga ujedno i očekivali da će se ovo (mentalno) oslobođenje nužno morati prenijeti i na djelovanje pojedinaca na pozicijama odgovornosti i moći, ali u kontekstu profesionalne kinematografije, što svjedoči instrumentalizaciji eksperimentalnog filma u jugoslavenskoj kulturi. Je li u Jugoslaviji uopće bilo moguće kontinuirano stvarati izvan okvira profesionalne filmske produkcije? Čini se da se to pitanje nije često otvaralo, a propast projekta "Jufiko" svjedoči nezainteresiranosti (ili nemoći?) jugoslavenskih eksperimentalista da se izbore za svoju samoodrživu stvaralačku poziciju. U konačnici, većina njih su bili amateri što je i podrazumijevalo hobističko bavljenje filmom.

U svakom slučaju, čini se da je opozicija tržištu bila dominantno obilježje američke filmske alternative, dok je u Jugoslaviji film lavirao između propedeutičkog, propagandnog i zabavnog medija – "Do juče je film imao 'zadatak' da vaspitava mase, danas mu je 'zadatak' da pruža zabavu" (Stojanović, 1998: 49) – te birokratizma kulturnog, prosvjetnog i političkog establišmenta. Budući da je u Jugoslaviji proizvodnja filma bila primarno državno dotirana, ne čudi da se početkom 1960-ih u mladoj (eksperimentalnoj) kinematografiji opozicija dominantnom filmskom modelu artikulirala kroz zahtjeve za estetskim obrazovanjem masa. Jednako kao što se Pansini svojim "avangardnim" djelovanjem obraćao estetski obrazovanoj eliti u nastojanjima da film uzdigne na nivo ostalih umjetnosti, tako je i Stojanovićev pedagoški cilj bio estetsko obrazovanje naroda, čije bi ishodište bilo upravo u kinoklubovima (ibid.):

> Prvi je, dakle, zaključak ovih razmišljanja da se ne treba prepadati od teškoća u prevaspitavanju čitave nacije da bi se ona pretvorila u naciju filmskih esteta, već da bi

[228] "Sada međutim započinje nova kinematografija, čija je estetika postavljena u knjizi Stana Brakhagea 'Metaphors on vision', koju smatramo najvažnijim teoretskim tekstom o filmu poslije Ejzenštejnovih" (ibid).

> sasvim zadovoljavajući ideal bio i jedan ograničen broj kultivisanih gledalaca čije bi živo interesovanje za zaista umetničke filmove omogućilo donošenje na filmsko tržište većeg broja takvih dela. [...] isto tako mi se čini da bi ovo kultivisano jezgro naše bioskopske publike trebalo stvarati od malena; što opet iznosi na videlo osnovni predmet ovog referata: vaspitavanje filmskog ukusa mladih i stvaranje kinoklubova namenjenih njima.

Sloboda kinoklubova nalazila se dakle omeđena slobodom stvaralaštva i dužnošću estetskog obrazovanja (i Pansini i Stojanović u više su navrata inzistirali na stvaranju umjetnosti za izrazito obrazovanog gledatelja), a istinska je sloboda za onodobne aktere bila u prostorima kinoklubova i amaterskom filmu. Mihovil Pansini rekao je kako su KKZ-ovci u podrumu kluba "tražili svoju slobodu u toj ne-slobodi", ne misleći pritom na socijalističku već na svaku ideju ne-slobode, i nedvosmisleno istaknuo kako je jedini zaista slobodan filmski stvaratelj – amaterski filmski stvaratelj (Pansini, KKZ transkript).

Kako je istaknuto u poglavlju o nezavisnim autorskim studijima i individualnim kinoklupskim inicijativama, nekadašnji amateri koji su bili nosioci novog jugoslavenskog filma slobodu kinoklubova najuspješnije su mijenjali slobodom u malim autorskim studijima. Novi jugoslavenski film, naime, također se rađao pod parolom slobode, stoga su tekstovi toga vremena ovaj pojam često isticali: Toni Tršar pisao je o "slobodi i nepredvidljivosti" (1967: 480), Žika Bogdanović smatrao je da je Novi film "izraz slobode" (ibid.), a 1964. objavljen je u slovenskom *Ekranu* i prijevod teksta Lindsayja Andersona *Slobodni film* (*Free cinema* 19/20, 1964).[229] Pišući o poznatoj tetralogiji Puriše Đorđevića,[230] Mira i Antonin Liehm također otvaraju pitanje slobode koje se provlači kroz filmove ovog autora, naznačujući da se u tom razdoblju upravo ono "pojavljival[o] širom Jugoslavije: da li slobodni ljudi mogu da pevaju o slobodi na isti način kao kada su o njoj tokom rata sanjali? I da li su sposobni da žive u slobodi?" (2006: 424). No dok se u SAD-u pobuna 1960-ih godina mogla komodificirati, stvarajući "tenzije između osobne autentičnosti i predanosti društvenoj promjeni, estetizacije borbe" (Arthur, 1992: 21). u Jugoslaviji čini se da nije bilo takvog kapitalističkog društvenog konteksta koji bi borbu za slobodu mogao kooptirati, odnosno zahtjev za slobodom kao da se

[229] Prethodno spomenut Andersonov tekst izvorno je napisan 1956. godine povodom projekcije kratkih filmova Karela Reisza, Tonyja Richardsa i Lorenza Mazzettija te samog Andersona. Geoffrey Nowell-Smith napominje da je Anderson naziv *slobodnog filma* preuzeo iz članka Allana Cookea objavljenog još 1951. godine, a koji se izvorno odnosio na američku avangardu – konkretno film *Vatromet* (*Fireworks*, 1947) Kennetha Angera (2007: 125). Oslobođenje filma kroz nove valove bilo je, čini se, univerzalno. Stoga i Christian Metz u svojim *Ogledima o značenju filma I* piše*:* "Definicija 'modernog' filma opterećena je velikom i stalnom dvosmislenošću. ... Po opštem mišljenju najzad, najnovije vreme je svedok rađanja jednoga slobodnog filma koji je konačno zbacio navodna sintaktička pravila 'filmske gramatike'" (1973: 160).

[230] Radi se o filmovima *Devojka* (1965), *San* (1966), *Jutro* (1967) i *Podne* (1968).

nalazio u okvirima slobode izražavanja. Bogdan Tirnanić tu je ideju stvaralačke slobode povezao s pitanjem autorstva i "istin[e] o svetu i vremenu u kojem je nastalo", smještajući ispravno zbog svog oslobađanja Novi jugoslavenski film u šire međunarodne filmske tokove tog vremena (1969: 30).

> Biće to dela koja govore istinu Makavejeva, istinu Pavlovića, istinu Zafranovića, istinu Žilnika i neće biti nikakvih teškoća u njihovom razlikovanju. Zajednički imenitelji neće biti zajednički interesi na ovom ili onom festivalu. Zajednički imenitelj biće samo jedan: SLOBODA. To je cilj kome svi težimo, ali i cilj od koga smo još daleko. To je cilj pred kojim moraju da izblede i nestanu sve nacionalističke, unitarističke i slične iluzije, cilj koji je vredan toga da se konačno sa tumačenja naše filmske stvarnosti pređe na čin njenog menjanja, cilj koji je vredan toga da sve ono što već postoji nestane u ime nečeg drugog, ČOVEKA dostojnijeg, istinitijeg, novijeg, lepšeg. To je cilj kome smo se uputili bez obzira na prepreke, bez obzira na zablude. To je cilj do koga ćemo stići. PO SVAKU CENU.

Nekoliko godina ranije Dušan Makavejev opisao je vlastitu potragu za istinom kroz prostor slobode, artikulirajući pritom u ovom procesu nužnost rađanja individualizma i pojedinačne perspektive (nav. prema Ilić, 2008/2013: 280-281):

> Napustivši socijalistički realizam, krenuli smo u traženje univerzalnih istina. To traje već deset godina, to traženje bez nalaženja. Uvek nađemo nešto novo, ali to nije ono što smo tražili. Nov detalj, zanimljiv oblik, nov komadić istine, još jedna formalna lepota. I stalno se, u sebi ponovo razočarani, ponosimo na parče. Stalno bez punokrvnog besramnog kontakta sa samima sobom. Srećni zbog slobode, nesrećni zato što je prazna. I zaronimo u nove igre koje vesele i kriju ljudsku tugu. Iz diktature konkretnog detalja... izašli smo oslobođeni u pustinju slobodnog stvaralaštva kao akademski socijalistički slikar koji napustivši 'realistički' pravac postaje apstrahista... Ostaje samo *Apsolutna istina* i *Apsolutna Lepota*... ... Tražeći sebe i nas, vraćamo se na groblje konkretnosti koje smo napustili u jednom srećnom trenutku, jer univerzalno ljudsko moguće je saopštiti samo kroz konkretno, pojedinačno i strogo individualizovano.

Izmještanje pitanja istine u individualnu perspektivu upućuje ujedno i na dominantnu matricu u kojoj se našla kultura zapadnog kruga,[231] i na koju je uputio Gene Youngblood u

[231] Dok je za neke Jugoslavija bila tamnica naroda, za redatelja Mišu Radivojevića upravo je sloboda karakterizirala jugoslavenski socijalizam. Kako je sam izjavio: "Mi smo svi rođeni u ovom podneblju. Ono što

svojoj knjizi *Prošireni film* (1970), poistovjećujući subjektivno i objektivno: "Došli smo do toga da uviđamo da ne vidimo doista, da je 'stvarnost' više unutra nego izvana" (ibid. 46). To je, čini se, uvjetovalo nastanak niza osobnih mitologija i oslobodilo prostor onome što će biti prepoznato kao osobni film, a ujedno je i tendencija koju je još 1963. prepoznao sam Mihovil Pansini. "Pomalo dolazimo do svijesti da ničija 'istina' ne postoji, i da nikoga ne treba terorizirati svojom 'istinom'", izjavio je u razgovorima zabilježenima u *Knjizi GEFF-a 63*, (1967: 65), nekoliko godine prije *Otvorenog djela* (1965) Umberta Eca,[232] i eseja o autorima Rolanda Barthesa (*Smrt autora,* 1967) i Michela Foucaulta (*Što je autor?*, 1969).

Tri ključne studije o eksperimentalnom (avangardnom, alternativnom) filmu koje su objavljene 1970. godine – *Vizionarski film* (Sitney), *Prošireni film* (Youngblood) i *Film kao subverzivna umjetnost* (Vogel) sve su, kako ističe Scott Mcdonald, proizašle "iz vjerovanja u potencijal modernih medija da društvu podare prosvjetljujuća, čak transformacijska, iskustva" (2018: 9-10). Za Amosa Vogela, najradikalnijeg od svih trojice u svojim zahtjevima, film je "začudna kombinacija tehnologije i metafizike" koju su najbolje artikulirali nadrealisti (ibid. 17), u tami kinodvorane nalazimo se kao u maternici, gledajući u jednoj sekundi 48 trenutaka tame i 48 trenutaka svjetlosti, prevaru ili iluziju kojoj se svojevoljno prepuštamo, oslobađajući istovremeno vlastito nesvjesno nametnutih običaja, predajući ga dijalektici slike redatelja i sloja osobne psihičke stvarnosti koja se u toj slici rastvara (ibid. 18-19). Slika je, naglašava Vogel, ono što evolucijski gledano prethodi riječi i misli,[233] i zahvaća "dublje, starije, temeljnije slojeve jastva" (ibid. 19), dok je mi na razini emocije prihvaćamo kao istinu i dozvoljavamo joj da sve dublje ulazi u sve ranjivije područje našega podsvjesnog (ibid.). Upravo je oslobođeni film ono o čemu Vogel piše u *Filmu kao subverzivnoj umjetnosti*, koji kroz slike istražuju dotadašnje tabue: "[t]a evolucija od tabua do slobode tema je ove knjige" (ibid.).

---

mene čini manje više Jugoslovenom, sav onaj balast koji sam poneo iz nekakve jugoslovenske provincije, sve ono što me danas pred svetom kvalifikuje kao jednog poluintelektualca ili intelektualca, ili jednog umetnika, jesu osobine tla na kome sam izrastao. Ono što je ovog trenutka, u izvesnom smislu ekscesno u mojoj ličnosti jeste, podatak , da sam čovek koji u svom zelom dobu, između 1960. i 1971. godine, znači zadnjih jedanaest godina u ovoj strukturi, u poslednje vreme naročito, ima mogućnosti i može da kaže sve što misli, želi i oseća. Ne svojim prijateljima, u zatvorenom prostoru, nego recimo i na televiziji. Ne samo što mogu da kažem sve što mislim, o svojim ljubavima, svojim strastima, svojim nekakvim dilemama, svojim ličnim dramama, nego mogu da kažem sve što mislim i o svetu koji me okružuje. Bilo da se radi o politici, bilo da se radi o ličnostima, bilo da se radi o statusu drugih u ovom društvu itd. Dakle, tekovina ovog društva i tekovina umetnosti ovog društva je jedna beskrajna sloboda" (1971: 9).

[232] *Knjiga GEFF-a 63* objavljena je 1967. godine, no u njoj je sakupljena (i urednički obrađena) dokumentacija iz 1962. i 1963. godine.

[233] Što je u potpunosti suprotno kršćanskoj, biblijskoj tradiciji koja naglašava da u početku bijaše Riječ.

No kako je svijet "izašao iz ludih šezdesetih i ušao u relativno otrežnjavajuće sedamdesete razlomljen i razmrvljen" (Miltojević, 2011: 43) tako su i (pojedini) autori koji su se formirali krajem 1960-ih – i sudjelovali u 1968. godini – prestali ovaj film evaluirati konceptom "slobode", a pitanje eksperimentalnog filma počelo se razmatrati u okvirima *alternativnog* filma s dominantnom strujom koja je zagovarala ovu nomenklaturu Beogradu. Prema Miltojeviću, to je ujedno i period koji "u prvi plan promoviše ličnost stvaraoca koji alternativni kredo bazira na reduciranju materijalnosti (primarne) forme" (ibid.), no dok je pitanje pojave osobnog filma vezane uz ličnost autora velikim dijelom precizno formulirano, u okviru heterogenih poetika koje su se razvijale razdoblju 1970-ih godina teza o dominantnoj formalnoj redukciji zahtijeva pomnije ispitivanje. Ovaj prijelaz iz 1960-ih u 1970-e, te složeno pitanje individualnosti, opozicije i slobode, sumirao je Zoran Saveski u svojoj studiji *Avangarda, alternativa, film* (2006: 12):

> [P]okazuje se da je alternativna umetnost podstaknuta *društvenim razlozima*, ali da je u svojoj osnovi *duboko individualna*, što istovremeno ukazuje i na prirodu kulture u kojoj nastaje. A to je kultura individualiste i slobode, ali i kultura monopola dominantnog diskursa, ekonomike, politike i ideološke moći, tako da se u tom kontekstu otvara pitanje kakva je priroda te slobode i ne radi li se samo o njenom prividu.

3. 5. Instrumentalizacija amaterizma i profesionalizacija eksperimentalizma

"Treći neposredni i konkretni zadatak koji stoji pred udruženjima, odmah po njihovom formiranju – jeste pomoć koju ona treba da pruže kino-klubovima. Ti klubovi ljubitelja filma zaslužuju da im od strane filmskih radnika bude posvećena puna pažnja, ne samo zato što predstavljuju vrlo pogodnu masovnu formu za podizanje filmske kulture i populariziranje filmske umjetnosti, već i zato što se iz krugova ljudi okupljenih oko tih kino-klubova mogu izdvajati i kasniji kadrovi filmskih radnika i kritičara" rekao je filmski kritičar i jedna od vodećih figura u kulturnom životu filma, Vicko Raspor, 1950. godine u referatu održanom na Osnivačkom kongresu Saveza filmskih radnika u Beogradu (Raspor, 1988: 25-26), ocrtavajući time putanju trajno podređenog položaja amaterskog i eksperimentalnog filma u kontekstu jugoslavenske kinematografije. U tekstu "Izjava o eksperimentalnom filmu kod

nas" (1951)[234] Raspor je izložio pet točaka u kojima iznosi ono što je prema njemu "suština i zadatak" eksperimentalnog filma u Jugoslaviji (1988: 171):

1. Film je neograničen u svojim mogućnostima na liniji sadržaja i na liniji forme, kao kvaliteta tog sadržaja.
2. Potrebno je stalno i uporno tražiti nova područja specifičnog filmskog sadržaja.
3. Jednako tako potrebno je stalno i uporno tražiti sve savršenije forme, kroz koje će se izraziti sadržaj, kako bi ovaj imao što efektnije djelovanje na gledaoca.[235]
4. Svaka forma, ma kako savršena izgledala u određenom momentu, vremenom postaje kočnica u pronalaženju novog sadržaja.
5. Dijalektika razvoja događaja preskače relativno sporo reagiranje filma kao umjetničkog odraza stvarnosti, ako film ne posjeduje unaprijed pripremljene i pronađene forme za oblikovanje novih sadržaja.

Ove točke međutim nisu bile usmjerene k razvoju eksperimentalnog filma kao zasebnog filmskog roda, već su prije svega oblikovale poligon za istraživanja koja su potom trebala unaprijediti dugometražni igrani film i profesionalnu filmsku produkciju. U referatu koji je iznio na jednom od Plenuma Saveza filmskih radnika Jugoslavije — "O eksperimentalnom centru kod nas" (1959), Raspor otvoreno zagovara osnivanje eksperimentalnog filmskog centra kao mjesta na kojemu bi se dodatno školovali filmski kadrovi[236] te ističe kako smatra da su kazališne akademije pogrešno mjesto za obuku filmskog kadra. Taj zamišljeni centar trebao je djelovati istovremeno kao obrazovna institucija s najuže isprepletenom teorijom i praksom, odnosno kao istraživački institut i kao produkcijska kuća istovremeno. [237] U tekstu se spominje i francuski *Institut des hautes études cinématographiques*, a samo pitanje te obrazovne institucije Raspor ostavlja otvorenim

[234] Ovaj tekst, to jest "izjavu", pored Raspora potpisuju još i Branko Belan, Obrad Gluščević, Miroslav Modrinić i Ivo Tomulić (1988: 173).
[235] Makar i nominalan, ovako formuliran zahtjev za formalnim inoviranjem u službi profesionalne kinematografije čini se da odudara od pozicije formalnih istraživanja u kojoj su se nalazile ostale nacionalne kinematografije Istočnog bloka. Kako pišu Liehm i Liehm (ipak ne izdvajajući Jugoslaviju eksplicitno iz svoje teorije), svako se formalno istraživanje i eksperimentiranje moralo podrediti "službi Ideje", i svako je inoviranje na polju forme bilo instrumentalizirano u korist državne propagande, stoga je i problem forme u tim zemljama postao politički problem (2006: 6-7).
[236] Zanimljiva je koincidencija da je Ivan Martinac na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu diplomirao upravo na projektu Filmskog eksperimentalnog centra (FEC). Martinac navodi kako je taj plan izgradnje bio "stvaran" te da je za njega već postojala i lokacija. Prema planu izgradnje FEC se doista trebao sastojati od svega što je Raspor u svom eseju imao u planu: studija za snimanje i popratnih prostorija (laboratorija, tonskog studija, montaže i dr.) te obrazovne infrastrukture, nekoliko manjih i jedne velike kinodvorane (2001: 75).
[237] Raspor ovdje ističe koliko je umjetničko i stručno obrazovanje producenata važno.

(predlaže i *Institut za usavršavanje i školovanje filmskih kadrova*), no u svakom se slučaju radi o ideji komplementarnoj onoj koju je zagovarao i u prethodno spomenuta dva teksta. Oba takva stava – iako bi njihova realizacija nesumnjivo doprinijela i razvoju samog eksperimentalnog filma budući da bi podizala razinu opće filmske pismenosti i kulture u društvu – primarno su usmjerena k revitalizaciji profesionalne kinematografije.

Sredinom 1950-ih godina čak je i Slavko Vorkapić, u povijesti jugoslavenskog filma poznat po svojim ranim holivudskim eksperimentalnim filmovima i jednima od najranijih projekcija eksperimentalnih filmova u Jugoslaviji, zastupao slične teze. Kako piše Jovan Jovanović, Vorkapić se nije zanimao za rad beogradskih kinoamatera 1950-ih godina, već je eksperimentalni izraz smatrao važnim prvenstveno za spoznavanje temeljnih elemenata filmskog jezika i učenje izrade filma, koji je u tom periodu prema njegovom mišljenju zanatski griješio na elementarnim razinama (u Jovanović 1991a/2013: 66). Takvi stavovi o ulozi amaterizma, iako donekle razumljivi u razdoblju 1950-ih godina, u kojem je čitava kinematografska baza počinjala gotovo od samih temelja, trajno će se zadržati u diskursu o amaterskom – pa samim time i eksperimentalnom – filmu.

Iako je srednjostrujaška kinematografija često baštinila dosege eksperimentalnog filma (usp. Curtis, 1971; A.L. Rees, 2016: 23-27), avangarda je djelovala na paralelnoj putanji, kritički se odnoseći spram komercijalne i zabavljačke kinematografije (Hagener, 2007: 50; Rees, 2016: 23). U jugoslavenskom kontekstu prvi su takav proboj – u smislu samosvijesti o vlastitoj stvaralačkoj posebnosti i suprotstavljanju komercijalnoj kinematografiji – u određenoj mjeri napravili pokret antifilma i festival GEFF, no tek će se generacija 1970-ih godina prva početi sustavno i kontinuirano baviti isključivo eksperimentalnim filmom. Ovdje naravno treba izdvojiti autore poput Vladimira Peteka, koji djeluje od ranih 1960-ih i koji je gotovo pa jedinstvena figura u tom smislu, te umjetnike poput Tomislava Gotovca ili grupe OHO, koji su djelovali ili na presjecištu filma i drugih umjetnosti, ili u potpunosti u umjetničkom kontekstu.[238] Činjenica da su se eksperimentalni filmovi nakon 1950-ih godina u Jugoslaviji razvijali unutar kinoklupskog konteksta, u odnosu na eksperimentalne kinematografije SAD-a, Velike Britanije, Francuske ili Njemačke gdje su se razvijali izvan tih struktura, predstavlja gotovo jedinstvenu stvaralačku poziciju,[239] budući

[238] Film je manje "bleferski" od vizualne umjetnosti, rekao je Dušan Makavejev, sasvim očito birajući svoju stranu (Zupanc, 2016). Videoumjetnost kod nas se počela javljati 1970-ih godina, no ona je primarno bila vezana uz umjetničke akademije i autore koji nisu bili vezani uz filmski kontekst.

[239] Eksperimentalni film u istočnoeuropskom kontekstu nerijetko je bio vezan uz državno dotirane kinoklubove (Gurshtein i Simonyi, 2016: 6).

da "sama ideja eksperimentalnog ili avangardnog filma izravnije izvire iz konteksta moderne i postmoderne umjetnosti nego iz povijesti filma" (Rees, ibid. 24).

Prisjećajući se svojih prvih filmskih koraka, Dušan Makavejev istaknuo je kako je "kinoklub [...] bio jedna posebna operacija. Mi smo svi bili kao filmske životinje zajedno stalno kad god smo mogli, i uvek je bilo teško jer nismo znali kako da uđemo u profesionalni film" (Zupanc, 2016), podcrtavajući time ovu problemsku poziciju eksperimentalnog filma u kinoklupskom kontekstu. Makavejev je bio svjestan jedinstvene pozicije amaterskog filma u okviru jugoslavenske kinematografije, ali je čak i on na njega gledao kao na praksu koja toj kinematografiji "pomaže [...] permanentnim nemirom", šireći njene granice kako stvaralački tako i interpretacijski, unoseći u njega zabune i novine (Petek, 1968: 88). Iako je Makavejev bio jedan od onih autora koji su s velikim interesom pratili kako GEFF tako i eksperimentalni film u cjelini (upravo je Makavejev posredovao Sitneyjevom dolasku u Zagreb), čini se da je i sam doživljavao amaterski i eksperimentalni film tek kao kreativni oslonac za inovacije u dugom metru.

Slučaj GEFF-a u okvirima instrumentalizacije amaterizma i profesionalizacije eksperimentalizma posebno je zanimljiv. Prema pisanjima pojedinih eksperimentalista, GEFF je temeljno izmijenio scenu festivalskog amaterskog filma, u čijim su se konkurencijskim programima nakon njega sve rjeđe mogli naći filmovi klasičnog izraza (Milošević, 2011/2013: 73), no čini se da niti taj pokret nije uspio nametnuti drugačije shvaćanje ili pokušao stvoriti uvjete za drugačije prihvaćanje eksperimentalizma. Kada su se na GEFF-u pojavili filmovi Vladimira Peteka, filmski je kritičar Slobodan Novaković zaključio kako se radi o zanimljivim, ali nedovršenim filmskim postupcima koji će tek u sklopu nekog većeg djela naći svoj smisao (Novaković konkretno spominje *Aleluja za planine* [1963]) [usp. Novaković, *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 123]). Skoro 40 godina kasnije Pansini se osvrće na takve opaske, ističući kako su Petekovi filmovi u svoje vrijeme bili neshvaćeni i kako ih se smatralo igrom koja se tek treba "primijeniti u nekom 'pravom' filmu. Možda je promjena bila prevelika da bi se onda bilo moglo shvatiti njihovu dovršenost i cjelovitost" (2003b). Značajka tih filmova sastojala se, prema Pansinijevom mišljenju, u "užitku gledanja" (ibid.), a taj užitak gledanja, kao i estetski osjećaj (Radaković, 1984) ili ono što je Sitney nazvao "estetska izdržljivost" koja karakterizira strukturalni film (Sitney, 1969), u jugoslavenskom kontekstu nisu bili u potpunosti shvaćeni.

Iako je paradoksalno govoriti o "profesionalizaciji" amaterizma, budući da je on po samoj svojoj definiciji neprofesijski, činjenica jest da je u jugoslavenskoj filmskoj kulturi eksperimentalizam trajno bio vezan uz prostore kinoklubova. Stoga se nameće pitanje: što je

sprečavalo profesionalizaciju eksperimentalnog filma? Sami amateri, članovi kinoklubova, znali su izlaziti izvan okvira "besplatnih ljubitelja filma"; Gotovac je snimio *Glen Miller I: Srednjoškolsko igralište I* (1977) u produkciji Centra za multimedijalna istraživanja SC-a (kasnije MM centar), Vladimir Petek i Ivan Martinac svoje su eksperimentalne filmove producirali u FAS-u, Divna Jovanović je režirala *Rondo* (1963) u produkciji Dunav filma, Karpo Godina filmove je radio u produkciji Zastava filma, Neoplante i FAS-a, a neke su filmove, nastale u kinoklupskim produkcijama, kasnije otkupljivali institucionalizirani producenti (Jovanović, 1991a/2013: 66).

Prije svega, čini se da nije postojao dovoljan interes kritičarske scene, ili barem pojedinih kritičara koji bi se ovom formom sustavno bavili. Također, nije postojala ni infrastruktura koja bi sustavno podržavala rad na eksperimentalnom filmu i omogućila eksperimentalistima materijalnu potporu za život. Kako pojašnjava Jan-Christopher Horak, profesionalizacija avangarde u SAD-u bila je moguća upravo zbog sveučilišta koja su u sklopu kurikuluma nudila kolegije eksperimentalnog filma (na kojima su eksperimentalisti mogli predavati), a postojala je i prikazivačka mreža namijenjena ovoj filmskoj praksi, koja se sastojala od arhiva, centara medijske umjetnosti i muzeja (Horak, 1995: 15). U Jugoslaviji čini se da su tek videoumjetnici otvorili put filmu u galerijsko-muzejski kontekst. Zanimljivo je stoga spomenuti par izdvojenih slučajeva u kojima su amateri-eksperimentalisti ušli u infrastrukturu vizualne umjetnosti, što se počelo dešavati u drugoj polovici 1970-ih godina. Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu organizirao je 1976. godine izložbu posvećenu filmu (23. 6.–16.7.): *Antifilm 1963/64; 1965-70 / Filmovi umetnika / Film kao dokument umetničkog rada*, čiji su kustosi bili Jasna Tijardović, Nebojša Pajkić i Slobodan Šijan. Na toj su izložbi pod segmentom antifilma prikazani radovi Mihovila Pansinija, Tomislava Gotovca, Vinka Rozmana, Ivana Martinca, Ante Verzottija i Vjekoslava Nakića,[240] a to je ujedno i povod kojim je nastala danas kultna tablica Slobodana Šijana "Antifilm i mi". Tri godine kasnije, amsterdamski centar/institut suvremene umjetnosti De Appel organizirao je događanje (predavanja, instalacije, diskusije, izložbe) pod nazivom *Works and Words* (20.–30. 9. 1979.), posvećeno umjetnicima iz Nizozemske, Istočne Njemačke, Poljske, Mađarske i

[240] Filmovi umjetnika obuhvatili su radove Vita Acconcija, Marion Cajori, Radomira Damnjanovića, Gorana Đorđevića, Davida Haxtona, Januzha Hake, Željka Jermana, Denisa i Sandre Oppenheim, Neše Paripovića, Zorana Popovića, Davida Schulmana, Mladena Stilinovića, Miška Šuvakovića, Jasne Tijardović i grupe OHO. Film kao dokument umjetničkog rada prikazao je radove Lutza Beckera, Željka Jermana, Naška Križnara, Dragana Babića, grupe Bosch+Bosch, Zorana Popovića, Šestorice autora i Ekipe A3 (prema *Filmograf*, br. 1/1976: 116).

Jugoslavije.[241] Pored Zorana Belica, Vladimira Gudca, Nuše i Sreče Dragana, Sanje Iveković, Dalibora Martinisa i Raše Todosijevića, za koje je sudjelovanje u ovoj izložbi vjerojatno bilo samo još jedna uobičajena stanica u umjetničkoj karijeri, našli su se i amateri-eksperimentalisti: Goran Švob, Sava Trifković, Ante Verzotti, Vinko Rozman, Vladimir Petek, Mihovil Pansini, Vjekoslav Nakić, Aldo Paquola, Dušan Makavejev, Ivan Martinac, Mirko Komosar, Tomislav Kobia, Zlatko Heidler i Branko Bubenik, kako piše u internetskoj arhivi te ustanove.[242]

Prethodna podjela Salona MSUB-a na filmove umjetnika i filmove (filmovi eksperimentalista-amatera u pregledu izložbe nisu opisno određeni) svjedoči o točkama dodirivanja i ne/preklapanja ovih dviju sfera u jugoslavenskom kontekstu, sfere vizualne umjetnosti i sfere kinoklupskog/amaterskog eksperimentalnog filma. One su i danas vrlo često razdvojene. Drugi je problem taj što, prema mišljenju Ivka Šešića, jednog od osnivača AFC-a i pokretača IF STAF-a, ta umjetnička disciplina u jugoslavenskoj kulturi nikada "nije imala adekvatnu kritiku" (u Benčić i Sekulić, 2012: 18).[243] Kako je na jednom drugom mjestu istaknuo: "najveći problem kod nas je bio ... poezija ili književnost su imali svoje kritičare, mi nikad nismo imali nikog tko bi pisao o nama, a mi smo radili projekcije..." (intervju s autorom, Velisavljević, 2018).

To naravno ne znači da u jugoslavenskom kontekstu nije postojao teorijski ili kritičarski diskurs o eksperimentalnom filmu. U Jugoslaviji jest bila poznata teorijska misao iz polja eksperimentalnog filma, jednako kao što su se prikazivali filmovi američkog *undergrounda* (pogotovo 1970-ih u programima zagrebačkog MM Centra i beogradskog Filmforuma), ili se o njima pisalo u *Sineastu* i studentskim listovima. Bošnjaković smatra da je generacija amatera eksperimentalista 1970-ih godina bila bitno manja, fragmentiranija i međusobno poetički previše raznolika, nego što je to bio slučaj s autorima 1960-ih godina, što je u konačnici onemogućilo uspostavu jednog šireg fronta avangardnog filma (1978: 95).[244] Nikola Đurić, pripadnik druge generacije jugoslavenskih amatera eksperimentalista, napominje kako se unatoč programima filmova američke avangarde u beogradskom SKC-u, Filmforumu i MSUB-u, gotovo niti jedan kustos nije zainteresirao za njihove radove; jednom je prilikom čak zvao Ješu Denegrija na projekciju svojih filmova u Dom omladine, ali Denegri se nikada nije odazvao pozivu (intervju s autorom, Belc, 2018). Pojedini umjetnici ili

[241] Čehoslovački autori nisu mogli doći.
[242] Tekstove za katalog od jugoslavenskih su autora pisali Hrvoje Turković i Ješa Denegri. (izvor: https://deappel.nl/en/exhibitions/works-and-words, pristup: 4. 8. 2019)
[243] Isto piše i Mata Bošnjaković 1979. godine (1979/2013: 347-348).
[244] Autor u tekstu naizmjenično i ravnopravno koristi termine avangarde, amaterizma i eksperimentalnog filma.

organizatori izložbi u SKC-u dolazili bi u AKK kako bi od amatera posuđivali 16mm projektore za izložbe, budući da ih sami nisu imali, ali amaterizam je bio pogrdna riječ koja nije imala umjetnički status (ibid.). Ivan Martinac također pojašnjava ovu složenu nevidljivost eksperimentalnog filma; 1960-ih godina prijave na filmske festivale odvijale su se preko državnih komisija, a te su komisije imale sluha (vida) samo za nešto konvencionalnija (Martinac ih zove "pravovjerna") ostvarenja (2001: 52).[245]

Amaterske se stvaratelje kontinuirano nerijetko uspoređivalo s profesionalcima i rijetko dovodilo u vezu s vizualnom umjetnošću. U osvrtima na festivale amaterskog filma pisalo se kako je "amaterski film škola i potencijalno jezgro iz koga jedna kinematografija može da crpi sok za svoje ozdravljenje" (Orozović, 1975: 132), da je "amaterski film najvitalniji izvor jugoslovenskog filma" (Vidojević, 1976: 85) odmjeravale su se snage (npr. Šijan, 1976: 98) i preispitivala "svježina" ideja i inovativnosti jednih u odnosu na druge (Pajkić, 1976b: 95),[246] što je zauzvrat amaterski film činilo trajno svjesnim profesionalne kinematografije, iako se radi(lo) o dvije potpuno nesumjerljive kategorije. Na 1. saboru kinoamatera Jugoslavije 1977. godine otvoreno se postavilo pitanje "amateri kao profesionalci ili profesionalci kao amateri" i istaknula potreba bistrenja pojma amaterizma i rješavanja tog problema, ali opet pod vidom jugoslavenske kinematografije u cjelini (1. sabor, transkript simpozija, 1977: 18).

"[K]oncept instrumentalizovanja eksperimentalnog i avangardnog filma u cilju inovacije i interesa umetničkog filma, u suštini poriče autohtonost nekonvencionalnog filmskog modela. Tako shvatanje postaće 'opšte mesto' jugoslovenske filmske misli, sa krajnje negativnim konsekvencama za razvoj eksperimentalnog filma koji je kod nas, gurnut na marginu kulture i, decenijama, odbačen u profesionalnoj praksi", precizno je ustvrdio Jovan Jovanović (1994/2009: 27).[247]

[245] Iste su komisije (?) koje su ocjenjivale filmove njegove radove uvijek ocjenjivale najnižom ocjenom, "što je film filmskiji, ocjena je manja" (Martinac, 2001: 53).
[246] Nebojša Pajkić u tekstu "Žanr film ili budućnost dokumentarca", tako piše: "Ovo će pomjeranje u senzibilitetu prouzrokovati i krunski paradoks jugo-filma, činjenicu da je jugoslovenski amaterski film (svojim najznačajnijim ostvarenjima) u ovome trenutku svjesniji publike i prema njoj otvoreniji negoli naš profesionalni film" (1976b: 95).
[247] Kategorija eksperimentalnog filma u Jugoslovenski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma bit će uvrštena tek sredinom osamdesetih godina.

3. 6. Škole i teorija eksperimentalnog filma u Jugoslaviji

Teorija eksperimentalnog filma u Jugoslaviji čini se da se razvijala usporedno sa samom praksom – "usmeno kroz javne rasprave ili žiriranja na festivalima i smotrama alternativnog filma" (Petrović, 2009: 251). Lazar Stojanović prisjeća se da je za njegovu, teorijski podobrazovanu generaciju, od ključnog značaja bio Dušan Stojanović, koji je sredinom 1960-ih s puno strasti i intelektualnog autoriteta predavao mladim studentima koji su se tada počeli zanimati za teoriju. "Tako je iz naše škole izašlo nekoliko ljudi koji su se zanimali za teoriju filma i za onaj najdosadniji deo posla u vezi sa filmom: za čitanje knjiga o filmovima koje je u to vreme Filmski institut objavio. To se desilo prvi put i delovalo je revolucionarno, potpuno je promenilo poglede ljudi koje je umetnost zanimala i na teorijski način, a ne samo kao proizvodnja" (Benčić i Sekulić, 2012: 17).

Krajem 1960-ih godina teorijski horizont postaje bogatiji za nekoliko knjiga domaćih autora – *Velika avantura filma* Dušana Stojanovića, *Đavolji ekran* Živojina Pavlovića, *Uvođenje u film* i *Razvoj filmskih vrsta* Vladimira Petrića ... (Novaković, 1970: 195), što Novaković tumači intelektualnim sazrijevanjem autora na podlozi zbivanja prethodnog desetljeća (ibid.). U istom periodu – 1969. godine – i *Filmskim sveskama* izlazi i temat posvećen Novom američkom filmu (koji je uredio Branko Vučićević), s tekstovima Jonasa Mekasa, Kena Kelmana, Roberta Breera, Rona Ricea, Jacka Smitha, Andyja Warhola, Freda Campera, Stana Brakhagea, Stana VanDerBeeka i drugih, a takvo što vjerojatno ne bi bilo moguće 1950-ih godina u kojima je primarna zadaća filmske publicistike bila osnovnog edukativnog karaktera: "pisalo se o montaži, kadriranju, dramaturgiji, kao i odnosu filma prema drugim umetnostima – slikarstvu, muzici, književnosti i drami!)" (Novaković, 1970:196).

Severin Franić (1976: 151-152) u drugom broju *Filmografa* sumirao je stanje na oodobnoj sceni filmskih časopisa odnosno razvrstao relevantne časopise u tri kategorije. *Filmske sveske* bile su časopis koji se isključivo bavi "teorijskim problematizovanjem definicije filma kao umetnosti", *Sineast* i *Filmska kultura*, prema Franiću, obuhvaćali su šire problemsko polje filma kroz teorijsko-estetičko-esejistički ključ, a *Ekran* je bio posvećen "najneposrednijim problemima filmske umetnosti i proizvodnje, njegovim kritičko-informativnim refleksijama" (ibid.). *Filmograf* će također biti časopis koji će velik dio svojih stranica posvetiti amaterskom filmu, bilo da se radi o promišljanju njegove pozicije (ili marginalizacije), raznim izvještajima s festivala ili esejima o pojedinim kinoklubovima i školama amaterskog filma.

Pored *Sveski*, sarajevski *Sineast* bio je jedan od ključnih časopisa za amaterski, eksperimentalni i alternativni film, i od samih početaka čini se da je bio u suradnji s francuskim časopisom *Positif*. Objavljivali su tekstove o Jean-Marie Straubu (br. 4), Jonasu Mekasu (br. 6), Kennethu Angeru, braći Whitney, Jordanu Belsonu, Mayi Deren, Bruceu Baillieu, Stanu VanDerBeeku (br. 7), i kritički promišljali filmsku avangardu: "Filmski šik je vrlo raširen oportunizam, koji se jako razvio u nezavisnom filmu" (Tyler, 1969: 10). No unatoč ovim platformama za razmjenu mišljenja i razvijanje stavova o amaterskom/eksperimentalnom/alternativnom/avangardnom filmu, nije postojala ustavljena teorija i estetika koja bi publici, članovima raznih žirija, kritičarima, pa i samim autorima, pomogla u navigaciji kroz ponekad zahtjevno polje eksperimentalnog filma, stoga nisu postojali nikakvi kriteriji ni za njegovu evaluaciju ili promišljanje (Petrović, 1979: 112).

Ipak, u okvirima amaterskog filma od samih njegovih početaka razvijale su se u velikim kinoklupskim sredinama (Beograd, Zagreb, Split) raspoznatljive škole amaterskog filma, čiji su članovi ili sudionici usporedno pokušavali razvijati svoje teorijske koncepte (Pansini, Martinac, Jovanović, Stojanović). Njihove su karakteristike vjerojatno po prvi put artikulirane na razgovorima u okviru festivala GEFF-a, koji je ujedno bio i važan pokretač eksperimentalnofilmske misli u Jugoslaviji, i koji je na tu misao ostavio trajan utjecaj.

3. 6. 1. Zagrebačka škola amaterskog eksperimentalnog filma i antifilm

> U 1963. godini, sasvim izvan tokova takozvane profesionalne kinematografije, rodili su se u Zagrebu naši prvi profesionalni filmovi – čitava jedna škola, koja je sebe nazivala "antifilm" i koja je bila jedan od ranih vesnika preporoda što se bližio. Ona je imala svoj manifest, svoja programska ostvarenja, svog osnivača i animatora – dr Mihovila Pansinija – i svoga najzanimljivijeg autora, Vladimira Peteka.[248]
>
> – Dušan Stojanović (1965b/2013: 223)

[248] Marijan Hodak u razgovorima o povijesti Kinokluba Zagreb pored Vladimira Peteka ističe i Krešimira Lessla kao jednog od najinventivnijih klupskih eksperimentalista. Dok se, prema Hodakovom pričanju, Petek posvetio materijalnosti medija filma u smislu izravnih intervencija na vrpcu (rezanje, slikanje), Krešimir Lessel bavio se samom kamerom: "[Z]nam da je on prvi donio u kino klub takozvane pred-leće što mu je omogućilo da uđe u strukturu kože. To je za nas bilo likovno otkriće na planu slike." (Hodak, KKZ transkript). Klupska monografija bilježi deset Lesslovih filmova nastalih u razdoblju između 1966. i 1970. (Popović, 2003: 99), dok pregled *Filmske i video zbirke HFS-a* Vjekoslava Majcena navodi kao sačuvan samo film *Sajam* iz 1970. godine (1994: 48).

> Postoji antifilm, antidrama, antipod, ali i antika i antilopa. Antifilm prihvaća početnu osnovu filma, njegovu dokumentarnost, njegovu tehnologiju i skupni rad. Antifilm bi htio sudjelovati u stvaranju civilizacije za dvadeset i prvo stoljeće.
>
> – Mihovil Pansini (1969/1970: 59).

> Prerano je "govoriti o antifilmu", kad još nismo stigli niti do filma. Ideje o "antifilmu" su najčišća kontrarevolucija.
>
> – Ivan Martinac, (Bilten GEFF-a '69, br. 2)

Već za vrijeme prvog festivala GEFF-a artikulirale su se – očito vrlo vidljive i jasne – karakteristike zagrebačkog eksperimentatorskog kruga, najuočljivije u filmovima Vladimira Peteka, Tomislava Gotovca i Mihovila Pansinija. U razgovorima na Savjetovanju otvoreno se govorilo o postojanju beogradske i zagrebačke škole amaterskog filma, a čini se da je među prvima to najjasnije artikulirao filmski kritičar Slobodan Novaković (prema Miltojević, 2008a/2013: 284). Još na razgovorima za vrijeme prvog GEFF-a Novaković je precizno artikulirao ove razlike (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 126):

> Zagrepčani više eksperimentiraju, mnogo su hladniji i analitičniji, okrenuti više tehničkom sredstvu nego nekoj ličnosti, kao na primer Makavejev s eksperimentom 'Antonijevo razbijeno ogledalo' gde postoji neki lik, neki zec, malo neorealizma, malo sentimentalizma i malo lirike. Za razliku od njega, Habazin iz zagrebačke škole čista je šizoidija, i ja ne mogu to da shvatim.

Eksperimenti zagrebačke škole teorijski su bili iskazani različitim određenjima antifilma, dok su se u praktičnom smislu očitovali u istraživanju filmske tehnike i intervencijama u materijalnost samog medija, kao što su "grebanje po filmskoj traci, bojenje i bušenje trake, njeno prošivanje koncem itd, sve to pod parolom apsolutnog 'vraćanja realnosti i tehničkim sredstvima filma'" (Novaković, 1964/2013: 231). Ovu mogućnost Zagrepčana za radikalnim oslobađanjem filma od konvencionalnog filmskog jezika i "nasilja literature" te "[n]egovanje [...] svojevrsnog načina vizuelnog *mišljenja*" Novaković je usidrio u kontekst sredine u kojoj su stasale Zagrebačka škola animiranog filma, te – za njega – dvije ključne autorske ličnosti; Vatroslav Mimica, kojega prema Novakoviću karakteriziraju umjetnička snaga i zrelost, te

šarmantan i zavodljiv Ante Babaja (ibid.).[249] No za Novakovića, kao i za, kako je ranije spomenuto, Babaju, ova formalna istraživanja medija filma upućivala su primarno na "*mehaničko* shvatanje filmske umetnosti", pa je tako zagrebačku školu eksperimentalnog filma doživio kao pravac "isključivo okrenut tehnološkim procesima i apsolutizovanju ogoljenih vizuelno-optičkih elemenata" (ibid).

Slavoj Žižek, s druge strane, u svom tekstu o *Knjizi GEFF-a 63 1* također je zapisao da je zagrebačka škola u odnosu na beogradsku prvenstveno formalistička i da se u njenom slučaju radi o eksperimentu s filmskim materijalom te "razbijanju oblikovnih konvencija kroz 'novi senzibilitet'" (1968: 168). No analizirajući dublje sadržaj *Knjige GEFF-a 63* Žižek je istovremeno podvukao činjenicu da formalizam ne ukazuje na manjak sadržaja, već se u slučaju zagrebačkih eksperimenata radi o "izjednačenosti sadržaja s formom" (ibid.). Proučimo li pomnije neke od idejnih premisa antifilma, vidjet ćemo da se višestruke redukcije koje je ovaj pravac zastupao samo naoko čine mehaničkima. Sloboda istraživanja koju je antifilm poticao bila je prvenstveno usmjerena na otkrivanje novoga usredotočavanjem na (i inovativnim korištenjem) samih tehničkih i materijalnih mogućnosti filmske aparature (traka, projektor, kamera, kemikalije...), a takav pristup ni u kojem smislu ne isključuje dimenzije emocionalnosti, spoznavanja i individualiziranog, subjektivnog i afektivnog pristupa svijetu kojim je stvaralac okružen. U slučaju zagrebačkih eksperimenata, strastveno poticanih Pansinijevim neumornim diskurzivnim istraživanjem Teorije[250] i praktičnog rada na filmu, radilo se prvenstveno o elementarnoj fascinaciji ovim medijem, što je na inicijalnim razgovorima koji su prethodili pokretanju festivala i sam nedvosmisleno podvukao (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 77):

[249] Kada se govori o usmjerenosti na formu i naglasku na formalnim istraživanjima u okviru zagrebačke škole eksperimentalnog flma, korisno je skrenuti pozornost i na dugometražni igrani i dokumentarni film, budući da i ovdje postoje stanovite paralele. Škrabalo ističe da se u 1950-ima u Hrvatskoj izuzetno mali broj filmova bavio NOB-om i pitanjima revolucije, pogotovo u usporedbi s ostalim republikama (1998: 229), dok su filmovi 1960-ih godina (sedmo desetljeće) – kada je u Beogradu dominiralo tematiziranje suvremene društvene svakodnevice – bili usmjereni na otkrivanje dubljih motiva ljudskih situacija, ali uz naglašeno estetiziranje filmskim izražajnim sredstvima" (ibid. 321). Te razlikovne karakterstike u osnovi vrijede i za filmove nastale u amaterskim kinoklubovima kako Beograda tako i Zagreba.

[250] Pored ostalih pionirskih teorijskih pokušaja, poput kognitivističkog pristupa filmu, Pansinija bismo mogli svrstati i u rane teoretičare. Kako pojašnjava Jonathan Culler (na primjeru književnosti), teorija je zaseban tekstualni žanr koji se počeo razvijati nakon 1960-ih godina, a radi se o nesputanom pisanju čije analize prelaze okvire vlastitih disciplina, mijenjajući razmišljanje o predmetu kojim se bave odnosno na koji se primijenjuju (2000: 3). Na tom tragu Pansini upozorava kako filmski kritičar današnjice mora biti "vezan uz poznavanje filozofske misli" ali i drugih umjetnosti, budući da te discipline jedna drugu prožimaju (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 49-50).

> Otkrivanje psihologije treba staviti na istu razinu zanimljivosti kao što je usporenom kamerom Maybridge (sic) otkrivao sve faze konjskog galopa. Utoliko je antifilm vraćanje svojim počecima, utoliko se mi u izvjesnom smislu vraćamo onome što je radio Paspa: kinematografiranje svijeta oko nas.

U članku o filmsko-teorijskoj misli Mihovila Pansinija, i teorijskim i povijesnim aspektima antifilma, pokušala sam odrediti kulturno-društvene i teorijske utjecaje koji su pomogli oblikovati tu ideju (Belc, 2016a). Ptanje njegove suvremene nevidljivosti i negativističkog prefiksa definirani su kao protupovijest ili povijest otpora, a kao neposredna nadahnuća za formiranje ove ideje navedene su opća duhovna klima 1960-ih godina, suprematizam, konstruktivzam, novi film, razvoj konceptualne umjetnosti, izložbe Novih tendencija, Muzički bijenale, EXAT 51, i bliske veze s pripadnicima Gorgone, o čemu su također u svojim radovima pisali Tomislav Brčić (2008), Ana Janevski (2011; 2012: 52), Pavle Levi (2013: 148-149) i Željko Luketić (2014), a najpreciznije je to artikulirao Hrvoje Turković: "Termin antifilm skovan je po uzoru na tada moderno imenovanje beketovskog i joneskovskog kazališta antikazalištem[251] i romana Michela Butora antiromanima u kritičkim osvrtima dnevnih novina" (2012).[252] U srži svoje široko postavljene i heterogene teorijske mreže, koju su mnogi smatrali konfuznom, besmislenom i pretjeranom, antifilm je prije svega bio negacija konformističke i mediokritetske filmske sredine[253] (Belc, 2016a: 12), a kao antiumjetnici, Pansini i pristaše antifilma, bili su u osnovi oni stvaraoci "koji radikalno raskidaju sa svim dotadašnjim oblicima umjetničkih praksi" (McEvilley nav. prema ibid. 13). I doista, Pansini kaže: "S formalne strane antifilm je sve ono što konvencionalni film do sada nije bio" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 30).

U *Knjizi GEFF-a* objavljene su prve dvije "vizije" antifilma (Prva vizija, *Knjiga GEFF-a 63,* 1967:45; Druga vizija, ibid. 96-97) i tekst "Što je to antifilm?" (ibid. 81-84). U

[251] Pansini je naveo antikazalište Eugènea Ionescoa kao jednu od smjernica u oblikovanju antifilma (1967: 13), prvenstveno zbog njegova otpora konvencionalnoj dramskoj strukturi. Antikazalište, koje je još i drugi naziv za teatar apsurda, karakterizirala je redukcija dijaloga te izostanak akcije i zapleta, a razvijalo se u ekonomskim uvjetima sličnima ovima kakvi su prevladavali u jugoslavenskom amaterizmu – u siromašnim pariškim "džepnim kazalištima" koja su bila sklona avangardnom eksperimentiranju (Machiedo, 2000: 9-16).

[252] Jovan Jovanović antifilm je doveo u izravnu povijesnu i poetičku vezu s "filmom kao subverzivnom umjetnošću" Amosa Vogela te između ova dva strujanja stavio znak jednakosti, prije svega slijedom njihovih zajedničkih formalnih karakteristika odnosno "stvaralačkih postupaka" koji su se manifestirali "destrukcijom vremena i prostora, destrukcijom priče i narativnosti, odbacivanjem montaže, smrću pokretne kamere, minimalističkim filmom, devalvacijom filmskog jezika, težnjama ka prekoračenju granica, tj. eliminacijom realnosti, uništenjem iluzija, eliminacijom slike, eliminacijom ekrana, eliminacijom kamere ... eliminacijom umetnika" (1991c: 10).

[253] To potvrđuje i već citirani Makavejevljev iskaz iz toga vremena o "dosadnoj, neinteligentnoj, glupoj, lenjoj, sporoj, nevizuelnoj i slepoj" kinematografiji (Petek, 1968: 88).

programskom katalogu GEFF-a 67 objavljena je (pored pretisnute prve dvije i) treća vizija antifilma (ibid. 8), a festivalske novine GEFF-a 69 pored prvih triju donose i četvrtu viziju antifilma (1970), iako pod tom egidom ne piše ništa bitnije o samom pojmu antifilma. Neke od ovih "definicija" ili programatskih postavki sažete su u već spomenutom članku o Mihovilu Pansiniju i antifilmu (Belc, 2016a: 16-17), a zbog preglednosti i jasnoće rada vrijedi ih ovdje prenijeti u cijelosti te dopuniti sažecima treće vizije antifilma.[254]

Prva vizija antifilma

• preciznost izvedbe • ravnoteža ideja • čistoća dojma • pojednostavljenje djela do maksimuma • napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije • film prestaje biti izraz određene ličnosti • prestaje biti izraz neke osjetljivosti • ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen • oslobođen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja

M. Pansini – Što je to antifilm? (sažetak)

• Antifilm je stvaranje nakon shvaćanja, prihvaćanja i iscrpljenja istine, sa sviješću da svatko ima svoju istinu, te da je ljude nepotrebno upozoravati na nju. • Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledaoca, već je akt otkrivanja i istraživanja. • Antifilm odražava najaktualnije stanje duha modernog čovjeka, njegova bića i njegove doživljajnosti. • Antifilm je integralni dio života. • Antifilm znači oslobođenje od mitova, autoriteta, od pravila, zakona i terora. • Antifilm je oslobođen didaktičnosti i dopadljivosti. • Antifilm nije medij kojim se želi nešto prenijeti na publiku, već je fenomen sam za sebe. • Antifilm je rezultat novog položaja autora i djela u društvu: Odnos bez sentimentalnosti. Neodnos. • Antifilm istražuje unutarnje mogućnosti filma, daje djelu smisao igre. • Antifilm je igra izrasla u svom vremenu i iz svog vremena. • Antifilm ruši i otkriva. • Antifilm se bavi vizualnim istraživanjima i ispitivanjima vizualnom igrom. Proučava okolinu, predmete, optiku, psihologiju, ambijent. • Antifilm oslobađa kadrove – slike vezanog značenja, a time istražuje mogućnosti čiste izolirane slike. • Antifilm odbacuje priču. On prikazuje i istražuje. • Antifilm ispituje (...) problem vremena i prostora, njihove veze i interakcije. • Antifilm znači preciznost izvedbe, ravnotežu ideja, pojednostavljenje djela do maksimuma, napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije. • Antifilm prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti,

[254] Tekst objavljen u festivalskim novinama GEFF 69 (1970) pod međunaslovom "Četvrta vizija antifilma" odnosi se isključivo na temu festivala (seksualnost) i ne govori o antifilmu, stoga je izostavljen iz ovog pregleda.

ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen. • Antifilm je čin egzistencije, slobodan od intencionalnosti, kao i od svake druge refleksije *a posteriori*, čiji otisak ne ostavlja nekih estetskih posljedica, nestaje istom brzinom kojom se proizveo. • [Antifilm] ne traži ni djelo ni rezultat. Njegov svijet je vidno polje sada i ovdje. • Antifilm obuhvaća u sebi i punu svijest o tome da su u filmu dodirnute granice mogućnosti izraza i da se ništa velikog i novog neće otkriti. • [A]ntifilm je ponavljanje mnogih tendencija koje su se javljale od samog njegova početka. Pokretali su ih ljudi koji su voljeli film. • Kad bi se dovoljno vodilo računa o filmu, ne bi trebalo govoriti o antifilmu.

Treća vizija antifilma (sažetak)[255]

• Antifilm se otkrio u novoj svjetlosti i nametnuo šire shvaćanje istraživačkog. • Antifilm i sam danas uključuje u sebe ne samo istraživanje na ontološkom planu filmskog medija, nego i traganje za transcendentalnim [256] vrijednostima. • Antifilm se zadovoljio primjenom "geštalta" u postupku stvaranja i psihoanalize u postupku ispitivanja doživljaja tako reducirane registracije. • Antifilm [je] ne samo pokus s materijalom već i jedno konzistentno viđenje svijeta što nas okružuje: poetski čin. • Antifilm se predao statičkom promatranju. • Antifilm je želio da koncentriranim prodorom duha u materiju nadoknadi ograničenost osjetila. • Fiksacija je osnovno načelo antifilma.

Prvih pet razgovora u knjizi GEFF-a treba promatrati kao razmatanje jedne ideje koja je željela izmjestiti film iz klasicističkog, tradicionalnog shvaćanja ovog medija, koje je prvenstveno robovalo književnoj tradiciji i pripovijedanju. Te bismo razgovore mogli nazvati dokumentacijom uprizorenja "postupnog razvoja misli prilikom govora" (Von Kleist, 1951). Kao što je već napomenuto u poglavlju o GEFF-u, prva tri razgovora bavila su se formalnim obilježjima novog filma (tojest potencijalnog antifilma), dok su se posljednja dva razgovora – u jednom od njih je sudjelovao i filozof Franjo Zenko – devet mjeseci kasnije usredotočila na duhovnu, umjetničku i filozofsku klimu tadašnjeg trenutka kao i na amaterski kontekst u kojemu se ova inicijativa odvijala (dakle na sadržaj i značenje/smisao potencijalnog

[255] Tekst koji je objavljen pod egidom treće vizije antifilma u programskom katalogu GEFF-a 67 sastoji se od ključnih teorijskih postavki filma fiksacije, autora Dušana Stojanovića, izvorno objavljenih u njegovom eseju o filmu fiksacije 1965. godine (u bibliografiji naveden i kao "Velika avantura filma"). Esej je pretisnut u autorovoj knjizi *Velika avantura filma*, ali bez naslova i izvornog mjesta objavljivanja (1998: 78).

[256] Ova je rečenica preuzeta iz prethodno citiranog eseja teksta Dušana Stojanovića o filmu fiksacije, no Stojanović u tekstu pretisnutom 1998. godine koristi termin "transcendentan", a ne "transcendentalan", stoga se ovdje najvjerojatnije radi o zabuni jer ti pojmovi nisu sinonimi. Transcendentno označava onostrano i nespoznatljivo, nešto što nas kao ljude nadilazi, dok transcendentalno kao termin koristi Kant kada u svojoj *Kritici čistog uma* govori o apriornim mogućnostima spoznaje. Na isto je upozorio Hrvoje Turković u jednom od svojih najranijih tekstova o teorijskim postavkama antifilma (1967: 11).

antifilma). Prva tri razgovora o antifilmu predstavljala su gestu pobune, a u rasponu od spomenutih devet mjeseci stanke, koliko je proteklo između prva tri i druga dva razgovora, pojavili su se filmovi Vladimira Peteka kao potvrda svega o čemu se diskutiralo u podrumskim prostorijama KKZ-a, i antifilm je iz diskursa i bunta prerastao u samo djelo (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 46).

U ranije spomenutom članku o teorijskim i povijesnim aspektima antifilma ovaj je filmski smjer povezan s konceptualnom i neoavangardnom umjetnošću te obilježen kao *objet provocateur* i epistemološki film (slijedom teorija Anette Michelson o strukturalnom filmu kao filmu spoznaje), a novo čitanje ishodišnih razgovora u *Knjizi GEFF-a* omogućava i dodatno razjašnjenje temeljnih pozicija iz kojih je nastala i oblikovala se ideja antifilma.

Koordinatni sustav unutar kojega se razvijao pojam antifilma bio je omeđen novim romanom, romanom toka svijesti, novim filmom, teorijom glazbe i izložbama Novih tendencija, a Pansini je bio u (estetskoj) potrazi za novom formom u mediju filma – "novo izraziti na nov način" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 14), "nove forme su proistekle iz nove spoznaje života" (ibid. 32) – koja bi odgovarala ne samo duhovnoj slici vremena i novom filmu već i držala korak s dešavanjima u suvremenoj umjetnosti (umjetnička plastika, mobili, slikarstvo, glazba, fotografija). Istovremeno inzistiranje na emancipaciji amaterskog filma namijenjenog malobrojnim posvećenicima od filma za široke mase koji je proizvodila "industrija", kao i istraživačkom i umjetničkom karakteru antifilma, nesumnjivo su odlike eksperimentalnog filma.

Višestruke redukcije koje se često vezuju uz antifilm, kao i ozloglašena redukcija intervencije autora u svoje djelo, čini se da svoja temeljna ishodišta imaju u poetici novog filma i Novim tendencijama. Ključan ili paradigmatski primjer za oblikovanje antifilma bio je *Moderato cantabile* Petera Brooka (usp. ibid. 25), iz kojega je Pansini izveo analizu filmskog stila (*Umjereno*) te emotivnog učinka i dramaturške organizacije materijala (*Pjevno*). Taj je film po njegovom mišljenju nosio temeljne karakteristike novog filma – vidljive u to vrijeme u stvaralaštvu Godarda, Antonionija, Tatija i Resnaisa – koje su se očitovale u minimalnim dijalozima, svega nekolicini likova, poigravanju s pripovjednim vremenom i minimalnoj akciji. Ta stilska ogoljenost bila je prema Pansiniju rezultat novog odnosa prema životu i umjetničkom stvaranju, u kojemu više nije bilo mjesta sentimentalizmu holivudskih

melodrama i velikim emocijama (*umjereno*) (ibid. 26), dok su iz glazbe (*pjevno*) dolazili strukturni dramaturški motivi poput *leitmotiva*, soneta ili simfonije[257] (ibid. 28).

Iz romana toka svijesti Pansini je preuzeo šest temeljnih karakteristika koje je povezao s novim filmom – pričanje u prvom licu, složenu vremensku strukturu, redukciju priče, upotrebu *leitmotiva*, tematsku organizaciju i muzičke motive – a kao ključan utjecaj na ovu književnu formu naveo je kubizam (ibid. 34): "Svijest nam ne teče poput kazaljke na satu, nego se pomiče naprijed i natrag, miješa se u njoj sadašnjost, prošlost i budućnost" (ibid.). Pansinijevo isticanje kubizma kao jednog od središnjih poticaja za oblikovanje nove umjetnosti bio je ključan i za umjetnike odnosno teoretičare umjetnosti avangarde i modernizma 1960-ih godina (i kasnije), kao što su Robert Morris, Rosalind Krauss i Hal Foster (Rees, 2016: 39). Taj "moment kubizma", kako ga prema Johnu Bergeru naziva A. L. Rees, za ove je mislioce bio ne samo "ključna epizoda u modernoj umjetnosti" već i "temeljni pokret umjetničkog filma" (ibid.) što dokazuje u kojoj je mjeri Pansini ne samo promišljao već i dubinski razumio onodobnu suvremenu umjetnost i eksperimentalni film kao zaseban filmski rod.

U svojoj krajnjoj instanci antifilm je trebao odbaciti i priču – filmu je pripovijedanje sekundarno! (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 44) – koju je Pansini poistovjetio sa slikarskim objektom (ibid. 39), što je doveo u izravnu vezu sa suprematizmom i Maljevičevim "osjećajem oslobođenja od objekta" (ibid. 40). U kantijanskoj i formalističko-modernističkoj maniri, antifilm nije trebao pružiti ništa drugo osim čistog estetskog osjećaja (ibid. 36) – prenošenje emocije apstrakcijom – komunicirajući s recipijentom na način na koji to čini muzika, izravno se obraćajući čulima, baš kao što je Resnais to pokušavao učiniti svojim filmovima u kojima je naglasak bio na slušnom i na vizualnom (ibid. 20). Jednako kao što je Maljevič suprematizam zvao novim realizmom (1916/1995: 166) i istinsku umjetnost vidio kao stvaralački čin, a ne puko kopiranje prirode (*mimezis*) (ibid. 167) Pansini je antifilm vidio kao oblik novog realizma u filmu, realizma koji bi formom odgovarao duhovnoj i vizualnoj strukturi suvremenog čovjeka (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 229).[258] "Novi film je danas bliži apstraktnom nego fabularnom filmu" rekao je Pansini (ibid. 44), a na putu do nove forme autor je trebao koristiti i sve još neistražene mogućnosti filmske tehnike. No Pansini istovremeno podcrtava činjenicu da antifilm i novi film nipošto nisu istoznačnice; novi film

[257] Martinčev *Rondo* (1962) također je organiziran po uzoru na glazbenu strukturu (ronda), a odlikuju ga višestruke redukcije, stoga bismo ga stilski mogli promatrati i kao jedan od primjera antifilma.
[258] Za razumijevanje ove problematike odnosno nastojanja izuzetno je koristan tekst Kazimira Maljeviča "Od kubizma i futurizma do suprematizma: Novi realizam u slikarstvu" (1916/1995: 166) objavljen povodom izložbe "0.10. Posljednja futuristička izložba" u Petrogradu u prosincu 1915. godine.

jest bio poticaj za preosmišljavanje postojeće prakse amaterskog filma, a antifilm je bio korak dalje u eksperimentalnom smjeru. "Treba razlikovati novi film od antifilma. Taj smo pojam tek u diskusiji odredili, pa je lako moguće da negdje u prvim diskusijama piše antifilm, a mislilo se novi film. Antiflm počinje izjavom: 'Antifilm je gotovo sve što konvencionalni film do sada nije bio.'" (Pansini, ibid. 74)

U tekstu *Novi roman, novi čovjek* (1961/1965) Alain Robbe-Grillet pruža odgovor na mnoga pogrešna shvaćanja novog romana (jednako tako pogrešna kao što su pogrešno bile shvaćene antifilmske ideje)[259] i piše: "Oko čega su se umjetnici uvijek grupirali, ako ne oko odbacivanja potrošenih formi koje su im još uvijek bile nametane? Forme žive i umiru, u svim područjima umjetnosti, i u svim razdobljima one neprestano moraju biti obnavljane'" (1961/1965: 135). Novi roman, kaže Robbe-Grillet, nije teorija već istraživanje (ibid. 134). "Kao što se mijenja čovjek, mijenjaju se i njegove forme", zapisao je August Macke (1912/1995: 100). "Forme se kreću i rađaju, i mi činimo sve novija i novija otkrića! Apsurdno je prisilno stavljati naše doba u stare forme prošlog vremena" istaknuo je Maljevič (1916/1995: 167) u svom već spomenutom manifestnom tekstu. Ovdje se, dakako, nije radilo o mehaničkom shvaćanju filmske umjetnosti kao što su to mislili Novaković i Babaja (i, kao što ću kasnije pokazati, Hrvoje Turković), već o zahtjevu koji se javlja(o) u osnovi svih (neo)avangardnih umjetničkih pravaca od početka 20. stoljeća. Za Pansinija, nova forma nužno je morala proizaći iz nove spoznaje svijeta (*Knjiga GEFF-a*, 1967: 46), stoga je bilo logično da se nakon prvih triju razgovora, u kojima se analizirao formalni aspekt novog filma i pokušao definirati vizualni i istraživački smjer antifilma, diskutanti posvete sadržaju – svijeta, umjetnosti i smisla filmskog amaterizma.[260]

Radikalna i zloglasna ideja o redukciji intervencije autora na svoje djelo korijene ima u teorijama Novih tendencija, koje su Pansiniju poslužile kao nit vodilja i nadahnuće u zagrebačkoj kulturnoj sredini. U uvodu svoje knjige *New Tendencies: Art at the Treshold of the Information Revolution* (2016) Armin Medosch opisuje četiri ključne karakteristike ovog pokreta, čije ćemo odjeke lako razaznati u zahtjevima koji stoje pored imena antifilma, pri

[259] Između novog romana i (pansinijevskog) antifilma postoji i stanovita teorijska paralela. Kako pojašnjava britanska profesorica francuske književnosti Celia Britton, Robbe-Grillet je nastojao prozu svesti na "čisti' neutralni vizualni opis objekata", i odbacujući svaku ideju značenja ili vrijednosnog suda, posvetiti se reprezentaciji same materijalne stvarnosti svijeta (1992: 30-31).

[260] Potragu za novim formama potvrđuje i Miroslav Mikuljan, stvaralački aktivan u Kinoklubu Zagreb između 1964. i 1973., upravo u razdoblju GEFF-a. Mikuljan ističe kako je potraga za novim formama bila svjestan istraživački rad koji su mlađi autori objeručke prihvatili, i kojemu su slučaj kao i manjak sredstava za rad bili važni stvaralački aspekti. "Ako nisi ništa novo napravio, nisi napravio ništa. Išli smo svi za tim da kroz tu novu formu doprinesemo nešto a čak je i sadržaj bio u drugom planu. Takav je moj dojam." (Mikuljan, KKZ transkript).

čemu su neki i konkretno preuzeti iz kataloga Novih tendencija, kao što je to primijetio i Hrvoje Turković u svom članku "Polazišta GEFF-a" (1967: 11).[261] Prije svega, Nove tendencije željele su na mjesto umjetničkog genija i stvaraoca postaviti vizualnog istraživača (Medosch, 2016: 7). Smisao je umjetnosti bio u vizualnom istraživanju, pri čemu su umjetnici Novih tendencija počeli preispitivati i trijadu autor-djelo-recipijent te su gledatelja, tojest recipijenta, krenuli razmatrati u okvirima njegovog doprinosa samom djelu – "Nove tendencije obratile su posebnu pozornost na gledatelja kao sukreatora djela" (Medosch, ibid.).[262] Naposljetku, ono što bi moglo objasniti inzistiranje na "redukciji intervencije autora na svoje djelo" i radikalnoj gesti kojom je nastao film *Scusa signorina* (1963), u kojemu Pansini prepušta cjelokupnu kreativnu i umjetničku kontrolu nad filmom kameri, jest ideja "programirane umjetnosti" (*arte programmata*) za koju "ruka umjetnika više nije bila potrebna" (Medosch, 2016: 7).

"Proizvodnja programirane umjetnosti u istraživački usmjerenom procesu bila je antiumjetnička izjava",[263] zapisao je Armin Medosch u svojoj studiji o Novim tendencijama (2016: 78), a teoriju programirane umjetnosti treba razmatrati u okviru složene mreže teorija koje su 1960-ih godina radikalno počele mijenjati konvencionalno shvaćanje umjetnosti[264] – od preispitivanja funkcije autora u francuskoj filozofiji i teoriji, preko ideja otvorenog značenja umjetničkog teksta, pa sve do naglaska na procesualnom i istraživačkom karakteru umjetnosti i negiranja objekta kao završenog umjetničkog djela. U odricanju od subjektivnosti i apsolutnoj relativizaciji[265] (istine) – Pansini je primjerice izjavio kako "ničija 'istina' ne postoji i da nikoga ne treba terorizirati svojom 'istinom'" (*Knjiga GEFF-a 63,* 1967: 65) te se pozivao na citat Johna Cagea o slobodnom mijenjaju vlastitih stavova (ibid. 81) – također je

[261] Radi se o postavkama iz Prve vizije antifilma – preciznost izvedbe, ravnoteža ideja, čistoća dojma..., što potvrđuje i sam Pansini u *Knjizi GEFF-a 63*.
[262] GEFF je, kao što je već spomenuto, svoje projekcije najavljivao rečenicom "Vi ste sada učesnik jedne priredbe GEFF-a", dok su organizatori festivala publiku smatrali sukreatorima čitave smotre (vidi poglavlje o GEFF-u).
[263] Sam koncept programirane umjetnosti artikulirao je Umberto Eco u predgovoru istoimenoj izložbi iz 1962., koja se zvala *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta.* (*Programirana umjetnost. Kinetička umjetnost. Multiplicirana djela. Otvorena djela*., Galleria Vittorio Emanuele, svibanj 1962.).
[264] Kustos i umjetnik Darko Fritz, koji se među prvima iscrpno počeo baviti historiografijom Novih tendencija, piše da su one bile "dinamičan međunarodni network i podij različitih ali odreda naprednih umjetničkih teorija i praksi 1960-ih godina" (2008: 176).
[265] Na prvom Savjetovanju o eksperimentalnom filmu održanom u okviru GEFF-a 63 diskutant Kostić tako je izjavio: "Ja bih želeo da shvatim tu relativnost u kojoj je dozvoljeno sve, da bi na kraju valjda te relativnosti nestalo i da bismo dobili neki rezultat vredan u jednom kontinuitetu razvoja filma" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 132).

moguće osjetiti duh postmodernizma i poststrukturalizma, koji će se i u obliku smrti subjekta tek krajem 1980-ih početi širiti diljem Zapada.[266]

Spomenute karakteristike suvremene umjetnosti pokušao je opisati Franjo Zenko, kojega je Pansini doveo kako bi kinoklubašima s filozofskog aspekta približio aktualna intelektualna strujanja i time sadržajno dopunio ideju onoga što bi antifilm trebao ili morao biti. Polazeći od kartezijanskog "kopernikanskog obrata u zapadnoj evropskoj filozofiji" (ibid. 52) Zenko je u širokim potezima zahvatio proces razvitka kritičke svijesti te istaknuo kako je suvremena umjetnost napustila polje mimezisa i nalazi se u razdoblju radikalne refleksivnosti koja se djelatno ogleda u nečemu što je nazvao "umjetnost umjetnosti" (ibid.), precizno zahvaćajući umjetnički metadiskurs tog perioda (koji je u osnovi začet još s Duchampovim gotovim objektima početkom 20. stoljeća). Radi se o praksi očiglednoj u mnogim umjetničkim djelima tog vremena – poput radova Bena Vautiera, Piera Manzonija, Lucija Fontane, Yvesa Kleina, te nešto kasnije Johna Baldessarija, Brucea Naumanna, Josepha Kosutha, Ona Kaware.... kojima bi u domaćem kontekstu odgovarali umjetnici Nove umjetničke prakse.

"Današnja umjetnost je eksperimentalno-eksplorativna djelatnost", rekao je Zenko (ibid.) naglašavajući stapanje znanstvenog eksperimenta i refleksivne analize, odnosno spajanje znanosti i umjetnosti.[267]

Antifilm je ostao idejna i provodna nit svih izdanja festivala,[268] pri čemu su ga kao koncept autori festivala – kao što je napomenuto – s vremenom mijenjali i nadograđivali, posve u skladu s Pansinijevom izrekom da je "GEFF ... kao živ organizam, stalno se mijenja, širi i steže" (ibid. 97). Poetika antifilma, utjelovljena na prvom festivalu GEFF-a u filmovima poput *Prijepodne jednog fauna*, *K3*, *Dvorište* i *Termiti*, 1965. godine svoju je novu teorijsku

[266] Tijekom dvaju desetljeća koja se nalaze u fokusu ove disertacije, napredni su mislioci "počeli preispitivati valjanost ljudskog Subjekta. Njihove ideje bile su 'ispred' svoga vremena" (Heartfield, 2002, izvor: https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/en/heartfield-james.htm, pristup: 29. 7. 2019.). Isprva se činilo da postmodernistička misao kroz svoj "skepticizam prema jedinstvenog objektivnoj istini" (ibid.) zapravo zagovara potpunu subjektivnost, no razvoj teorije kroz mislioce poput Louisa Althussera i Jacquesa Derride pokazala je da u ovoj postmodernističkoj struji subjekt u potpunosti gubi vlastiti identitet i autonomiju. Pansinijevu radikalnu skepsu prema objektivnoj istini, kao i preispitivanje važnosti i uloge autora pri kreiranju umjetničkog djela, svakako bismo mogli povezati s ovom strujom mišljenja, dok se njegovo povjerenje u snagu i važnost eksperimenta za smisao ljudskog života ipak nalaze u domeni moderne misli.

[267] Isto je zagovarao i francuski slikar François Morellet**,** čiju je zagrebačku izložbu 1962. godine posjetio i Mihovil Pansini. "Nalazimo se uoči revolucije u umjetnosti koja će biti jednako velika kao i ona u znanostima. Stoga razum i duh sistematskih istraživanja treba nadomjestiti intuiciju i individualistički izraz" (Morellet nav. prema Fritz, 2008: 179).

[268] Nastavljajući promišljati kameru kao jedan od alata za eksperiment i istraživanje, Pansini se u okviru zadnjeg GEFF-a primjerice pitao "može li se ući kamerom dublje u iracionalnu sferu seksualnosti", a kao jedan od uspješnih primjera takvog oblika vizualnog istraživanja, to jest postupka istaknuo je film *Tratinčice* Věre Chytilove ("GEFF 69 obavijest 2", 1970).

artikulaciju dobila u ideji filma fiksacije, koji je domislio Dušan Stojanović (više o tome u poglavlju o filmu fiksacije).

Kao što je već spomenuto, GEFF i antifilm u određenim su krugovima naišli na osjetan otpor, ne samo kod dijela filmskih stvaralaca već i kod samih kritičara i teoretičara.[269] U tom smislu korisno je ovdje ponuditi uvid u mišljenja dvaju danas eminentnih znanstvenika – Slavoja Žižeka i Hrvoja Turkovića – koji su u vrijeme objavljivanja *Knjige GEFF-a 63* posve drugačije intelektualno reagirali na pojavu antifilma.

U svom tekstu "Teorijska polazišta GEFF-a" (1967: 11) tada 24-godišnji Turković s neugodnom se žestinom obrušio na Pansinijev intelektualni kapacitet i antifilmske ideje, čije je vrijednosti i smisao smatrao prilično ništavnima. "Konfuzna misaonost" zagrebačkog liječnika po Turkovićevom je mišljenju proizvela teorijski "slaboumnog golimantijasa" (sic), misaonu zbrku čiji bi pokušaj sređivanja bio uzaludan (ibid.), a koju su u osnovi karakterizirali antipersonalizam i mehanistički automatizam koji "negiraju pretpostavke tradicionalnih umjetničkih filmskih djela i filmsku umjetnost uopće" (ibid.). Za Turkovića problematične su bile teorije Novih tendencija budući da su one u geffovska promišljanja o filmu došle "izvana", dakle ne iz samih "postojećih teorijskih poimanja filma" (ibid.), što je za ovog mladog teoretičara, čini se, bilo neprihvatljivo.[270] Stoga je tek Stojanovićev doprinos u obliku filma fiksacije Turković pozdravio kao relevantan – iako zbog svoje širine i mistifikatorskih tendencija uvelike promašen – teorijski pokušaj, koji međutim "ne uspijeva obuhvatiti sve ono što se izdaje antifilmom, a još manje uspijeva odrediti neki bitniji i zamašniji obrat u umjetnosti" (ibid.).[271] Same teme istraživanja na festivalima prema Turkoviću su bile toliko široko postavljene da su mogle obuhvatiti "gotovo sve što postoji kao film i kao teorija filma", što je prema njegovom mišljenju bilo "pretjerano" i "besmisleno

[269] Utjecajan filmski kritičar Vladimir Vuković, prema kojemu se danas zove kritičarska nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara, također je pokazao stanovitu skučenost pri promišljanju fenomena filma, pa je tako u jednom osvrtu na program MAFAF-a izjavio kako ga antifilmska "ostvarenja nisu nikada odviše zanimala" (objavljeno u časopisu *Telegram*, 28. 6. 1966., prema MAFAF-56).

[270] Nesumnjivo je teško u samom trenutku pojedinog povijesnog zbivanja ocijeniti konkretan karakter tog događaja u kontekstu duha samog vremena. Činjenica da je Pansini ugradio "izvanjske" teorije u vlastite teorije filma ipak stavlja zagrebačkog liječnika na predvodničko mjesto misaone avangarde Zapada u filmskom kontekstu. Naime, upravo je to bilo sazrijevanje nastanka novog filma, koji se rađao "u okvirima iskustava savremene umetnosti .... i postmodernističke estetike, alternirajući na taj način sve prethodne koncepte filmskog znaka" (Jovanović, 1991c: 11). S druge strane, nakana antifilma bila je upravo u tome da film "izvuče iz uskih okvira filmskog" i da ga poveže s drugim umjetničkim poljima, što uglavnom i jest karakteristika eksperimentalnog filma.

[271] Usporedimo li film fiksacije sa strukturalnim filmom P. Adamsa Sitneyja, lako ćemo uočiti da su oba teorijska koncepta – iako je Sitneyjev širi i razrađeniji – ne samo uspješno obuhvatila vizualne karakteristike jedne sasvim određene struje eksperimentalnog filma, već i vrlo precizno detektirala novu umjetničku paradigmu koja je prožimala duh 1960-ih godina: metaumjetnički diskurs i konceptualnu umjetnost.

široko", odnosno kako je sam zapisao: "širok kriterij istraživanja nije kriterij" (ibid.). No unatoč ovim oštrim kritikama i "zbrkanosti", "djelatnoj nedomišljenosti" i "koncepcijskoj smušenosti" "festivala svaštarija" GEFF-a, Turković je ovaj festival ocijenio ne samo značajnim već i potrebnim, prije svega zbog "živahnosti koju unosi u naše filmske krugove" (ibid.).

Slavoj Žižek, s druge strane, kao mladi student filozofije u dobi od 18 godina objavio je nadahnutu i pozitivnu recenziju *Knjige GEFF-a 63*. U svom tekstu "Odsotnost sveta" (1968: 168) Žižek sagledava teorije antifilma predstavljene u ovoj "vizuelno i taktilno dostupnoj knjizi", za koje kaže da su – u rasponu od Pansinija do Peteka – jedino temeljno otkriće svih triju GEFF-ova i o kojima je s odmakom danas "posebno lako ... razmišljati" (ibid.). Slijedeći filozofske koncepte Ernsta Blocha (*in-möglichkeit-sein*) antifilm Žižek dohvaća kao "bivstveno mogućnost-u-otvorenom-bivanju istraživanje" koje nam se otkriva kao "prodor u samospoznaju medija" i "povratak autentičnom filmskom prizoru" (ibid). Za mnoge problematična redukcija intervencije autora u Žižekovom čitanju nema nikakve antipersonalističke i mehanističke konotacije. Kroz nju se, naime, za Žižeka pojavljuje objektivni svijet odnosno "otvara se umjetničko u subjektivnom doživljaju" – ona "oslobađa film antropocentrizma i daje glas samoj slici-zvuku (filmskom prizoru) koja vodi u istraživanje fenomenološke ravni iz čega izlazi otkriće doživljaja – svaki čovjek gleda svoj film" (ibid.). U toj gesti redukcije intervencije autora Žižek pronalazi i rascijepljenost subjekta i objekta, odnosno objektivnog svijeta i subjekta koji ga doživljava, iz čega upravo i proizlazi mogućnost otvorenog djela, što je prema njemu očitovanje (unašanje) ljudskoga u umjetnost. Dvojnost svijeta i subjektivnog doživljaja koju razotkriva antifilm prema Žižekovom mišljenju "dovodi do izjednačavanja estetike i psihologije percepcije" – drugim riječima, umjetničko djelo nastaje u samom promatraču – stoga Žižek podcrtava u kojoj je mjeri Pansini u pravu kada izbjegava govoriti o umjetničkom djelu i "omeđuje ga samo na nestalan subjektivni doživljaj". Naposljetku, široko postavljena mreža GEFF-ovskih istraživanja za Žižeka ne predstavlja manu već prednost, i u toj širini Žižek prepoznaje slobodu suvremene eksperimentalne znanosti, dok suštinsko značenje GEFF-a vidi upravo u činjenici što nije ograničen samo na područje filma.[272]

Iako bi analiza utjecaja antifilma na dugometražni igrani film bila svakako zanimljiva, pogotovo u okviru male kinematografije poput naše, ona ipak nije u središtu ovog rada. No

[272] Tekst obiluje filozofskim (hajdegerijanskim) terminima i pisan je pod očitim utjecajem hrvatskog filozofa Vanje Sutlića, na kojega se Žižek u više navrata izravno i poziva.

potrebno je istaknuti sva presijecanja "malog" i "velikog" filma, jer kao što je već više puta spomenuto – jugoslavenska profesionalna kinematografija i amaterski filmski pokret rasli su paralelno i međusobno isprepleteno. Za kraj poglavlja (a možda i kao smjernicu za neko buduće istraživanje) važno je stoga izdvojiti par zanimljivih stavova onodobnih filmskih stvaratelja.

Razvoj poetike beogradskog novog filma i profiliranje suvremenih stilova članova Kinokluba Beograd svoj su teorijski oslonac imali u tekstovima Dušana Stojanovića (Daković, 2003: 482), i iako Pansini nije bio toliko usmjeren na revitalizaciju dugometražnog narativnog igranog filma, njegova su nastojanja za preoblikovanjem i hrabrijem pristupu filmskom izrazu predstavljala oslonac jednom od najzanimljivijih hrvatskih modernističkih redatelja – Vatroslavu Mimici. U tom smislu, Mimica kaže (1968: 56):

> Pokret antifilma donio mi je ohrabrenje, osjećaj da nisam osamljen. Danas sam marljivi posjetilac svih susreta ne samo filmskih, nego i ostalih istraživača, jer me je uvijek i iznova strah da se, pritisnut normama profesionalne kinematografije, ne akademiziram.

No nisu svi dijelili Mimičino mišljenje. Babaja je izjavio kako su upravo Pansinijeve ideje bile "kobne" za zagrebački film, budući da zbog njegova utjecaja na zagrebački amaterski krug nitko iz kinoklupskog konteksta nije prešao u profesionalnu produkciju u mjeri u kojoj je to bio slučaj s Beogradom, koji je "od svojih amatera dobio najjače ljude" (Dedić i Komosar, 1968: 47). U istom razgovoru Pansini mu odgovara razornom i izravnom kritikom, koja – iako ponešto duža – vrijedi ovdje biti prenesena u cijelosti, ne samo zbog osvrtanja na domaći stvarateljski kontekst, već i zbog usputne komparativne analize zagrebačkog i beogradskog amaterskog kruga (ibid.):

> Inače, mislim da je ta beogradska grupa zaista vrlo živa i da radi bez kompleksa, ali im nedostaje forma i nadgradnja. Ali kod njih postoji nešto izvanredno. Oni podržavaju jedan drugoga i imaju svoju filmsku kritiku. Kod nas u Zagrebu nije takav slučaj. Svi smo mi, bilo u profesionalnim, bilo u amaterskim krugovima, međusobno najbolji prijatelji, svi se mi svakodnevno susrećemo i odlično poznajemo. Ipak, oni koji se čine da vas najviše vole su sretni kada vam film ne uspije. Čak i oni koji pišu o filmu (kod nas nema pravih filmskih kritičara; svi su oni budući režiseri) jedva čekaju da vam 'sasjeku' film, jer na taj način sebi povećavaju šansu. Isto tako mi sami upropaštavamo svoje filmove jer nemamo energiju koju posjeduje Mak. On uporno nosi svoje filmove po cijelom svijetu i uspijeva da ih

nametne svakome. Praveći sebi reklamu on propagira Jugoslovenski film i Jugoslovensku kulturu. To je potrebno, lako nije 'fino'. To je jako nezahvalno, to je veliki trud, to Babaja nikada neće napraviti i to će ga kao i mnoge druge upropastiti. Jer kod nas ne postoji niko ko se brine za film i za filmaše i uopšte za našu kulturu. Baš nekoga briga za Babaju, 'Brezu' neće kod nas niko gledati, nikoga se to ne tiče, a da je za nju napravljena reklama kao za bilo koji drugi film, prošla bi sasvim drugačije.

3. 6. 2. Film fiksacije (i strukturalni film)

Poetika filma fiksacije javila se 1965. godine (Stojanović, 1970: 25) kao reakcija na teorije iznesene na prvom GEFF-u i u razgovorima u Kinoklubu Zagreb u jesen 1962. godine i proljeće 1963. godine, kao i na filmove prikazane na GEFF-u 1963. i 1965. godine. Pisana artikulacija filma fiksacije kao osnovnog poetičkog načela antifilma u dostupnim materijalima s festivala GEFF-a prvi put pojavljuje se 1967. godine, kao autorski nepotpisan tekst objavljen pod egidom *Treće vizije antifilma* u programskom katalogu festivala (1967: 8-9).

U dostupnoj literaturi nalaze se dvije verzije teksta o filmu fiksacije koje potpisuje Dušan Stojanović. Duža verzija teksta bez naslova, datirana u 1965. godinu, objavljena je u knjizi Dušana Stojanovića *Velika avantura filma* (1998: 75-78; 1969: 151-157). Kraća verzija istog teksta objavljena je 1966. pod nazivom "Teze o antifilmu danas" u *Filmskom biltenu – amaterskom filmskom časopisu* u izdanju Foto kino kluba Beočin (12/1966: 27-29), i pretisnuta je u knjizi *Od amaterskog do alternativnog filma* (Miltojević, 2013: 218-219). "Teze o antifilmu danas" ujedno su i neznatno kraća verzija teksta *Treća vizija antifima* (1967: 8-9; u programskoj knjižici tekst je pohrvaćen).

Što se tiče same geneze autorstva tog pojma, Stojanović u svom *Leksikonu filmskih teoretičara* (1991) teoriju filma fiksacije pod terminologijom "fiksacije prizora" atribuira Mihovilu Pansiniju (1991: 126), pozivajući se na knjigu *Pansini antifilm* (1984). Isto čini u svojoj knjizi *Magija filma* u tekstu "Predgovor za 'antologiju jugoslovenske teorije filma'" (2011: 270-291; tekst izvorno objavljen u *Filmskim sveskama* 1986. godine), gdje Pansinija spominje u fusnoti (ibid. 278) uz opasku da je kao "'nadahnuti filmski amater" Pansini iznio svoju viziju antifilma čija se teorijska putanja "proširila .. od ideje o aleatornom karakteru snimljenog materijala i izražajnosti 'fiksacije na prizor' (*Knjiga GEFF-a 63 1963*, 1963 [sic]) u pravcu raznih varijanti takvozvanoga 'nekonvencionalnog filma'" (Stojanović, 2011: 278). Iako u oba izvora – *Leksikonu* i "Predgovoru antologiji..." – među jugoslavenske teoretičare

Stojanović ubraja i sebe te opisuje svoj teorijski rad, ni u jednom od njih ne ističe film fiksacije kao vlastiti teorijski pojam ili istraživački interes.

Termin filma fiksacije preuzeli su jugoslavenski i postjugoslavenski teoretičari koji su se bavili eksperimentalnim filmom, povremeno nadograđujući i šireći ovaj pojam (usp. Šijan, 1976; Jovanović, 1991; Pansini, 2003; Turković, 2007; Petrović, 2009; Obad, 2014; Belc, 2016a; Šakić, 2016; Gilić, 2019).

Prema tekstu "Teze o antifilmu danas" (Stojanović, 1966/2013: 218) kao osnova za artikulaciju teorije filma fiksacije poslužilo je nekoliko (anti)filmova koji su iskazivali zajedničke stvaralačke odrednice. Radi se o filmovima *Dvorište* (1963), *K3 (Čisto nebo bez oblaka)* (1963) i *Zahod* (1963) Mihovila Pansinija, *Sretanje* (1963), *Sybil* (1963), *Miss No One* (1964) i *Oživljena* (1965) Vladimira Peteka, *Pravac* (1964) i *Kružnica* (1964) Tomislava Gotovca, *Prijepodne jednog fauna* (1963) Peteka i Gotovca, *Divjad* (1965) Karpa Aćimovića Godine i *Kariokineza 139, 140 i 141* Zlatka Heidlera (1965). Ovim je djelima bila zajednička redukcija filmskih izražajnih sredstava, ukidanje svakog pripovijedanja i usredotočavanje (fiksacija) na pojedinu osobu, gestu, prostor ili akciju. "Redukcija nadgradnje dovela je do optičke i zvučne fiksacije na određeni objekt" ustvrdio je Stojanović (ibid. 219), dok je Dušan Makavejev kroz pojašnjavanje Stojanovićeve teorije zajedničku karakteristiku ovih filmova našao u usredotočenju "na fenomen filma po sebi" (1966/2013: 241).
Stojanović je temeljem spomenutih filmova naveo sedam tipova fiksacije (1998: 78):

– fiksacija na ljudsko lice (*Sybil*, *Oživljena*)
– fiksacija na ljudsko tijelo (*Miss No One*, *Sretanje*)
– fiksacija na čovjeka među ljudima (*Divjad*)
– fiksacija na prostor-vrijeme (*Dvorište*, *Zahod*)
– fiksacija na pokret (*Pravac*, *Kružnica*)
– fiksacija na životnu materiju u svakodnevnoj stvarnosti (*Prijepodne jednog fauna*)
– fiksacija na filmsku traku u projektoru, do njenog samouništenja (*Kariokineza*)

U tekstu "Popratni tekst uz tri projekcije kinematograma Kino-kluba Zagreb", napisanom povodom retrospektivne projekcije filmova Kinokluba Zagreb (1998/2003), Mihovil Pansini vezuje film fiksacije uz istraživanje medija filma i istraživanje pojedinih "sastojaka filma", gdje je fiksacija metoda kojom se te sastojke "odvaja" ili pomoću nje "isključuje" – vrijeme, autora, predmetnost... (2003b). Pansini u tekstu navodi tri proizvodna modela ili autorska pristupa filmu fiksacije (Pansini ih zove "namjere" ili "vrste" fiksacije):

– fiksacija koja djeluje po principu "kamere kao mreže"

– fiksacija kao "otimanje prizora iz prirode"

– fiksacija kao "prodiranje u prirodu" (Gotovac)

Prvu vrstu fiksacije možemo tumačiti kao puko registriranje pojavnog svijeta (Pansini je pojašnjava seksualnom analogijom koju bi bilo neprilično ovdje ponoviti, a njen filmski parnjak mogla bi biti *Scusa Signorina*). Druga vrsta očituje se u "ustrajavanju" na snimanom prizoru dok se ovaj "perceptivno ne iscrpi" – i za nju Pansini kaže da u gledatelju izaziva dezorijentiranost po pitanju trajanja – dok treću vrstu "Gotovčeve" fiksacije Pansini tumači, pozivajući se na lingvista Branka Vuletića, jezičnom analogijom s bezglagolskim rečenicama. Takve rečenice uklanjanjem glagola ujedno i razaraju ideju trajanja i vremena te se "primaju kao slike" (Vuletić, 1998), a Pansinija zanima što nastaje sa slikom kad iz nje uklonimo glagol (kada dobijemo bezglagolsku filmsku sliku): "I ona nestaje! To je prijelaz iz fizike u metafiziku, slike u poeziju, u iskaz osjećaja" (Pansini, 2003b).

Ono što Stojanović ističe u svojim tekstovima o fiksaciji, a što se nameće kao provodna interpretativna nit njegove teorije, jest pitanje odnosa statičnog i dinamičnog te odnos osjetilnog i racionalnog, u okviru jedne reducirane, minimalne filmske forme. U skladu sa Stojanovićevim teorijama moglo bi se zaključiti da se film fiksacije nalazi u neprestanom dijalektičkom obrtanju (dinamičkoga u statičnom i obratno) koji u gledatelju svojim produženim trajanjem, nepomičnošću, neočekivanom usredotočenošću na naizgled nevažan prizor te filmom lišenim radnje i ornamentacije izaziva vrlo osobna i duboka iskustva. Mi kao gledatelji, prema Stojanoviću, "[u]piremo pogled ne da bismo saznali, već da bismo doživeli" (1998: 78), čime dolazimo do nekih od temeljnih kvaliteta filma fiksacije: empatije, samospoznaje i trijumfa duhovnog.

Četiri godine nakon Dušana Stojanovića već spomenuti američki teoretičar P. Adams Sitney u časopisu *Film Culture* donosi svojevrsnu sistematizaciju postupaka koje je uočio u eksperimentalnim filmovima tog vremena, i koju je nazvao strukturalnim filmom (usp. 1969/2000: 326-348). U tom tekstu Sitney piše kako se radi o filmu strukture u kojemu je sadržaj minimalan i podređen obliku, i temeljem radova Tonyja Conrada, Paula Sharitsa, Michaela Snowa, Georgea Landowa, Hollisa Framptona, Erniea Gehra i Joyce Wieland donosi četiri stilske odlike strukturalnog filma (ibid. 327):

– fiksna pozicija kamere

– treperenje (*flicker*)

– ponavljanje (*loop*)

– refotografija

Upravo ova prva karakteristika strukturalnog filma nagnala je već spomenute domaće teoretičare da film fiksacije usporede sa Sitneyjevim strukturalnim filmom, i iako se Stojanovićev poetizirani i Sitneyjev analitički i precizniji teorijski diskurs ponešto razlikuju, oba teoretičara (te u pojedinim segmentima i Pansini) u osnovi ističu gotovo identične elemente kao ključne učinke ili karakteristike strukturalnog filma i filma fiksacije.

Za Stojanovića, fiksacija rezultira time da "[o]bičan, svakodnevni prizor postaje poprište metafizičkih sukoba" i da u fiksiranim kadrovima "sve drhti tajnom energijom" (1998: 76), dok Sitney piše kako "fiksirana kamera elektrificira prostor" (1969/2000: 331). Za Sitneyja, kamera strukturalnog filma kod pojedinih je redatelja (Gehra i Snowa, poetski vrlo bliskih Gotovcu i kasnom Pansiniju) "fiksirana u mističnoj kontemplaciji odsječka prostora" (ibid. 328), čime kao da pojašnjava Stojanovićevu tezu o osnovnoj ideji antifilma – "fiksaciji na slučajno registrovan ili naročito odabran objekat da bi se tom fiksacijom otkrio dublji smisao viđenoga" (1998: 76). Govoreći o antifilmu Pansini je još 1963. rekao kako je kod njega bitan stav autora koji više nije stav ekspresije, već – stav kontemplacije (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 81). Stojanović podcrtava kako se antifilm predao "statičnom posmatranju" u namjeri potonuća "u vreme-prostor" (1965b/2013: 225), dok Sitney statičnost ističe kao "kvalitetu strukturalnog filma" (1969/2000: 329) čiji je temeljni "estetski *crux*" princip elongacije (ibid. 333), a aksiom moć opažanja prostora i filma kao mogućnosti (ibid. 332).

Princip elongacije spominje i Pansini kada govori o razlikama između obične emocije i dubinskog estetskog doživljaja (Radaković, 1984; Pansini, 2003b), karakterističnog za film fiksacije koji tumači upravo kategorijama vremena, to jest produženog trajanja. Prikazano, naime, prema Pansiniju treba produljiti "na trajanje koje je dulje od onog koliko nam je racionalno potrebno" kako bi se kod gledatelja izazvalo određeno duševno stanje, to jest već spomenuti estetski doživljaj (Radaković, 1984: 26),[273] dok Sitney ovo "sučeljavanje" gledatelja sa zahtjevnim filmskim materijalom opisuje kategorijom "estetske izdržljivosti"

[273] Strukturalni film Sitney tumači pojmom očuđenja (termin se još prevodi kao oneobičavanje [Šklovski, 2015: 10] ili začudnost [Šklovski, 1986: 125]) ruskog teoretičara formalizma Viktora Šklovskog. Dapače, očuđenje Sitneyju ne služi tek kao pojašnjenje učinaka strukturalnog filma, već ovaj američki teoretičar eksperimentalnog filma tvrdi da je "Umjetnost kao postupak" (1917) samo povijesno izvorište teorije strukturalnog filma (1969/2000: 335). Najviše se to očituje u postupcima koje Šklovski obrazlaže vremenskim kategorijama, prvenstveno usporavanjem i produljavanjem procesa percepcije (1986: 126).

(*aesthetic endurance*) (1969/2000: 333).

Slobodan Šijan u tablici *Antifilm, mi i drugi* (1976) ukazuje na još jednu zanimljivu podudarnost između Sitneyjeva strukturalnog filma i Stojanovićeva filma fiksacije. Sitney je, naime, u svojoj knjizi *Visionary Film* (1974/2002) za strukturalni film istaknuo kako je to "prije film uma nego oka" (2002: 348), dok je Stojanović napisao da je načelo fiksacije postalo u stanju gledatelja odvesti u onostrano[274] onda "kada se empirički uvjerilo da je zamjena osjetila intelektom moguća" (Programska knjižica GEFF-a 67, 1967: 8-9). Um jest intelekt, a oko je osjetilo, stoga obojica teoretičara u osnovi opisuju isti fenomen jedne struje umjetnosti 20. stoljeća – umjetnosti koja više ne počiva na zajedničkim kodovima vizualnog, nego u svojoj otvorenosti, nekodificiranosti i individualiziranosti izraza kao ploda racionalnog, formalnog istraživanja, otvara put subjektivnom doživljaju i interpretaciji do kojih se dolazi upravo preko intelekta.

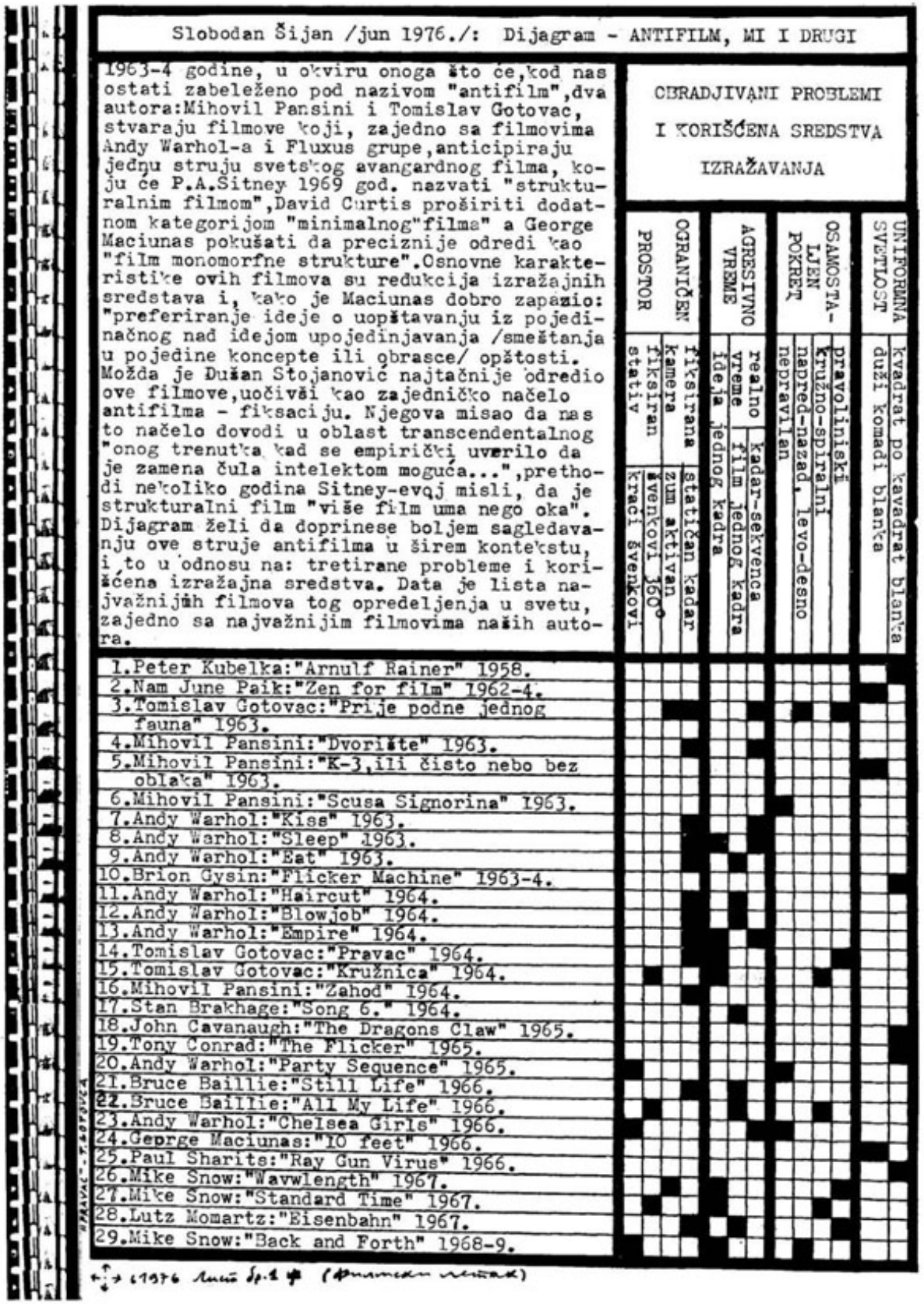
Ovdje je nužno istaknuti da se u slučaju strukturalnog filma/filma fiksacije ne radi o minimalizmu ili konceptu kao temeljnim poetičkim načelima djela, iako neki postjugoslavenski teoretičari ustraju na vezivanju tih dvaju pojmova (npr. Turković, 1981/2016; Turković, 2003; Obad, 2014). Sitney, naime, za strukturalni film izričito napominje dvije stvari: psihologija minimalne umjetnosti i strukturalnog filma su neusporedive, i "nesretno" je što se strukturalni filmovi brkaju s "jednostavnim formama" i "konceptualnom umjetnošću" (1969/2000: 328-329). Kako pojašnjava fluksusovac George Maciunas u tekstu u kojemu reagira na navodan niz pogrešaka koje je Sitney učinio u svom "Strukturalnom filmu", iako se filmovi monomorfne strukture – naziv koji Maciunas predlaže kao terminološki prikladniji za strukturalni film – mogu usporediti s konceptualnom umjetnošću, u slučaju potonje materijal je "*koncept* (usko vezan uz jezik), a ne pojedina forma filma, zvuka itd." (1969/2000: 349).

Filmovi fiksacije i strukturalne orijentacije možda počivaju na pojedinoj jednostavnoj zamisli koja može djelovati kao koncept ili dosjetka, ali njihova je suština upravo u formi koja kroz proces izvedbe prikazano pretvara u nešto novo, preosmišljava ono što prikazuje, pri čemu ništa manje bitna nije ni prezentacija/gledateljska konzumacija te forme u svom određenom trajanju. U slučaju konceptualne umjetnosti, samo dovršeno djelo manje je bitno

[274] Šijan ovdje citira verziju Stojanovićeva teksta u kojoj piše "transcendentalno", međutim u *Velikoj avanturi filma* (1998: 78) taj je pojam zamijenjen pojmom "transcendentnog" (iako u tom tekstu **nema** nastavka rečenice o zamjeni osjetila intelektom; ta se rečenica nalazi samo u verzijama teksta iz 1966. ["Teze o antifilmu danas"] i 1967. godine [*Treća vizija antifilma*]). Ovdje stoga koristim riječ "onostrano" kao prikladan termin koji izbjegava perpetuiranje ove greške.

od ideje koja stoji u njegovoj pozadini,[275] a Fluxusovi filmovi o kojima piše Maciunas, za razliku od strukturalnih i filmova fiksacije, djeluju na razini tautologije (Sitney, 1969/2000: 346) – naprosto prikazuju upravo i samo to što vidimo. Ako se pak govori o dosjetci, moguće je povući paralelu s filmovima Andyja Warhola. Iako oni na formalnoj razini (fiksiranog kadra) za Sitneyja jesu svojevrsni prethodnici strukturalnog filma, ti su pop-filmovi prvenstveno skandalozni i ironični (ibid. 328), što bismo teško mogli ustvrditi za djela Tomislava Gotovca, Erniea Gehra, Mihovila Pansinija, Michaela Snowa ili Vladimira Peteka. Radi se o autorima koji (u) svojim filmovima transformiraju predmet vlastitih fiksacija, on im služi kako bi se iskazala neka funkcija, misao i ideja, ili istražilo neko područje. Uzmemo li samo za primjer Gotovčeve filmove fiksacije (strukturalnog usmjerenja, monomorfne strukture), vidjet ćemo da oni, koristeći se naizgled jednostavnim formalnim postupcima, uvijek upućuju na niz drugih filmova i ideja i da su nabijeni onime što Gotovac zove "pražnjenjem od užasa memorije" (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 23).

[275] Za jednostavno objašnjenje konceptualne umjetnosti vidjeti npr. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art (pristup: 7. 8. 2019.).



Slika 33. Slobodan Šijan (1976) – *Antifilm: Mi i Drugi*. Izvor: Filmski letak / Slobodan Šijan.

3. 6. 3. Beogradska škola amaterskog eksperimentalnog filma i alternativni film

Ako je scenom eksperimentalnog filma Jugoslavije tijekom 1960-ih idejno i stvaralački dominirala radikalna poetika formalnog, antifilmskog istraživanja zagrebačkog kruga, tijekom 1970-ih godina ta se situacija mijenja u korist Beograda, u čijim klubovima amateri eksperimentalisti počinju razvijati djela koja će se naknadno nazvati alternativnim filmom.

Kada se govori o beogradskom krugu eksperimentalnih filmova amaterskog konteksta 1960-ih i 1970-ih godina, govori se o dva različita stvaralačka razdoblja, kao i o različitim klubovima unutar kojih su ti filmovi nastajali.[276] Beogradskom školom obično se naziva autore koji su stvarali u razdoblju 1950-ih i 1960-ih godina, dok "filmsko stvaralaštvo novih generacija sredinom 70-ih godina dobija naziv alternativni film" (Jovanović, 1991c: 12). Počeci se nalaze u Kinoklubu Beograd koji je s radom započeo 1951. godine, i u kojemu su svoje prve filmove napravili Marko Babac, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, Aleksandar Petković, Ivan Martinac, Divna Jovanović, Živojin Pavlović, Predrag Popović, Adam Mitić i Petar Aranđelović. Ta je generacija nazvana beogradskom školom amaterskog filma, a radi se o sintagmi koja se pojavljuje u razgovorima na GEFF-u 63 (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 126), u tekstovima filmskog kritičara Slobodana Novakovića (1964/2013: 231), a kasnije i drugdje (npr. Rastegorac i Stanisavljević, 1963: 8; Vuković, 1968/69: 91; Kadić, 1977/78-2013: 343). Ideja beogradske škole primarno se odnosi na filmove nastale 1950-ih godina (i djelomično 1960-ih), kada Kinoklub Beograd dominira beogradskim krugom. No već 1958. osniva se Akademski kinoklub (AKK, kasnije AFC), kao reakcija na delikatne međuljudske odnose koji su vladali u KKB-u, a koji nisu odgovarali svim članovima kluba (Čonkić u Petrović, 2009: 131). Šešić smatra da se u tom periodu ujedno odvijala i "[b]orba za autore" (ibid. 132), a gašenjem KKB-a krajem 1960-ih godina primat i stvaralački kontinuitet preuzima AKK

[276] U Beogradu je u razdoblju 1960-ih i 1970-ih djelovalo više kinoklubova, no za ovo poglavlje i razvoj teorije i poetike eksperimentalnog filma ključna su dva – Kinoklub Beograd i Akademski kino klub (kasnije Akademski filmski centar, AFC). U svakom slučaju treba spomenuti i Kinoklub 8 (RU Veselin Masleša; osnivači Aleksandar Antonić i Svetolik Novaković), AFK DOB (Amaterski filmski klub Dom omladine Beograd (ključni akteri Miroslav Bata Petrović, Slobodan Janković i Radoslav Zelenković) te Kinoklub Doma omladine JNA (Blagoje Lupa, Miroslav Savković, Nemanja Budisavljević) (Petrović, 2015: 13, Petrović, 2012: 156). Prema Petrovićevom mišljenju, ovi kinoklubovi bili su bliski poetici GEFF-a, *undergrounda* i drugačijih filmskih izraza, te su činili beogradsku filmsku avangardu 1960-ih i 1970-ih godina (ibid.). Jovanović također ističe Filmski klub Doma omladine Beograd (osnovan 1966. godine), koji je popunio prazninu nastalu prelaskom KKB-ovaca u profesionalni film. Upravo će FK DOB, prema Jovanovićevom mišljenju, odigrati "značajnu ulogu u renesansi beogradskog amaterizma" u kojemu će 1970-ih doći do revitalizacije ove filmske prakse (1979b: 115).

(Petrović, 2009: 131). U tom periodu preklapanja neki od autora paralelno počinju raditi u oba kluba, a pojedini se filmovi danas producentski pripisuju i KKB-u i AKK-u (npr. *Čežnja* Marka Babca [1958], *Zid* Kokana Rakonjca [1960], *Triptih o materiji i smrti* Živojina Pavlovića [1960]). Ova produkcijska konfuzija rezultirala je time da neki teoretičari danas tvrde da je upravo AKK bio ključno mjesto za stvaranje estetike beogradske škole amaterskog filma kroz autore poput Pavlovića, Rakonjca, Bapca, Petkovića i Trifkovića (npr. Saveski, 2006: 136), dok drugi pak ističu kako su redatelji obaju klubova, "zadojeni programima Kinoteke, klasicima sedme po redu umetnosti, stvarali ono što smo krstili "beogradskom školom amaterskog filma" (Miltojević, 2013: 389).

Vrijeme beogradske škole u svakom je slučaju vrijeme radova poput *Pečata* (Dušan Makavejev, 1955), *Bele maramice* (Kokan Rakonjac, 1955), *Antonijevog razbijenog ogledala* (Dušan Makavejev, 1957), *Kaveza* (Marko Babac, 1957), *Braća* (Marko Babac, 1959), *Zida* (Kokan Rakonjac, 1960), *Triptiha o materiji i smrti* i *Lavirinta* (Živojin Pavlović, 1961) te filmova Ivana Martinca iz njegove rane faze, za koje Novaković smatra da su vrhunac u kojemu se sažima poetika KKB-a tog razdoblja (1967: 126). Uz par iznimaka, generacijama 1950-ih i 1960-ih godina "u glavi je bio isključivo bioskopski film i profesionalno bavljenje njime" (Šešić u Petrović, 2009: 134), što je vidljivo i iz niza prethodno navedenih autora.[277] Beogradska škola smatrana je puno konvencionalnijom u odnosu na zagrebačku (Novaković, 1964/2013: 231), suverenije su vladali aspektima filmskog jezika, dramaturgije i same režije (Tadić, 1967: 218), a iskustva su, kako je rekao Živojin Pavlović, uglavnom prikupljali gledajući primarno kinotečne, a ne repertoarne filmove (nav. prema Jovanović, 1991a/2013: 67; Pavlović u Petrović, 2009: 70), što je nesumnjivo utjecalo i na oblikovanje njihovog filmskog izraza. Naime, po samom osnutku KKB-a Jugoslovenska kinoteka oformila je filmski debatni klub u kojemu su se jednom tjedno održavale debate o odgledanim filmovima, a programe su sastavljali Dušan Stojanović, Vlada Petrić i Milenko Karanović (Babac, 2001: 25). Tamo su se prikazivali filmovi Ejzenštajna, Dovženka i Vertova, ali i rana europska avangarda: *Kabinet doktora Caligarija* (Robert Wiene, 1920), *Međučin* (René Clair, 1924), *Andaluzijski pas* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929), *Zlatno doba* (Luis Buñuel, 1930),

[277] Iznimku čini film *Ekstaza* (1962/3) Petra Blagojevića (Aranđelovića) i Adama Mitića, koji je bio jedan od rijetkih onodobnih filmova KKB-a u kojemu se očitovala geffovska poetika (Ilić, 2008/2013: 264). Radi se o *found footage* kolažnom filmu koji počiva na montaži pronađenog materijala, a njegovo je prikazivanje u KKB-u izazvalo izuzetno oprečna mišljenja (Aranđelović u Petrović, 2009: 96). Otvoren radikalnim eksperimentima onog vremena, Aranđelović je ujedno bio i snimatelj Gotovčeve *Beogradske trilogije*.

Pjesnikova krv (Jean Cocteau, 1930)... (ibid. 25-26). Marko Babac prisjeća se kako je kroz navedene filmove prvi put došao u dodir s nečime što je tada za njega bio "nepoznat jezik filma, pun asocijativnosti, metafora i simbola" (ibid. 25), što će, čini se, biti ključno za razvoj poetike ranog beogradskog amaterskog eksperimentalnog filma, ali i za imitatorski manirizam koji će mu se spočitavati.

Pored ranije spomenutih kvaliteta beogradskoj se školi često zamjerala pretjerana nostalgija i patetika (Rastegorac i Stanisavljević, 1963: 8), "simbolizam najnižeg nivoa" i lirski sentimentalizam pomiješan s neorealizmom (Novaković, *Knjiga GEFF-a*, 1967: 126) te pretjerana upotreba metafora (zbog nemogućnosti snimanja tona) koje je Živojin Pavlović sumarno okarakterizirao terminom "majaderenovske polusimbolike" (prema Jovanović, 1991c: 7). Prema nazivima pojedinih filmova, ova se imitatorska poetika nazivala "zidomanijom, kavezomanijom i lavirintomanijom" (filmovi Rakonjca, Bapca i Pavlovića; Jovanović, ibid.), a radi se o filmovima koji u nadrealističkoj maniri dočaravaju tjeskobu i izgubljenost pojedinca u suvremenom svijetu. Govoreći o nadrealizmu, Mihailo Ilić smatra da su "najznačajniji autori kluba – Makavejev, Rakonjac i Babac – proizašli ... iz Pansinija" čije su filmove (primarno *Osuđeni* [1954] i *Brodovi ne pristaju* [1955]) vidjeli na nekom od amaterskih filmskih festivala i potpuno se njima oduševili (2008/2013: 254), stoga je vrlo lako povući paralelu između oniričko-nadrealističke poetike Beograđana i Pansinijevih *Brodova*.[278]

Pored ovih kritika, koje u prvi plan ističu pitanje oblikovanja materijala na planu forme, valja napomenuti da je beogradska škola, uz dokumentaristički izraz, imala i više senzibiliteta za društvena i politička zbivanja, to jest "za socijalnu i moralnu problematiku savremenog društva" (Novaković u *Sineast*, 1-2/1967: 8), kao i za "analizu društvenih odnosa i psiholoških stanja koja će biti eksplicitno prikazana na filmskoj traci" (Saveski, 2006: 132). No ove tvrdnje, koje danas potiču mišljenje da su Beograđani bili politični, dok su Zagrepčani bili formalističniji svakako bi trebalo uzeti s dozom opreza, prije svega zbog činjenice da je nemoguće cjelovito sagledati ovo stvaralačko razdoblje amaterizma kako u zagrebačkom tako i u beogradskom kontekstu, budući da bi prethodno trebalo pogledati sve filmove tog perioda, koji nažalost nisu dostupni. Iako se GEFF svojim inovativnim i buntovnim formalizmom snažno nametnuo svijesti filmske kritike i teorije, pogotovo u trenutku kada se pojavio, pa nam se gledajući unazad može činiti kako su formalna

[278] Babac tvrdi da je sinopsis njegovog *Kaveza* (1957) napisan godinu ranije nego što je objavljen Pansinijev *Osuđeni* (1954), što prvenstveno svjedoči o jednom zajedničkom osjećanju života koje je tada vladalo (2001: 344).

istraživanja bila dominantna – što se nesumnjivo očitovalo i u zagrebačkom dugometražnom igranom filmu, prvenstveno kod Mimice – pažljiva usporedba dostupnog materijala otkrila bi nešto nijansiraniju situaciju. Primjerice, film Tomislava Kobije *Autoriteti i kičme* (1959, KKZ) lako je usporediv na razini sadržaja s Makavejevljevim *Pečatom* (1955, KKB) budući da oba tematiziraju pitanje prilagodbe pojedinca zahtjevima društva, jednako kao što je *Rok* (1960, KKB) Divne Jovanović ne samo usporediv već i u nekim aspektima nadmašuje Petekove slikovne eksperimente 1960-ih godina. U svakom slučaju, radi se o komplementarnim poetikama koje su se nesumnjivo uzajamno oplemenjivale, pa tako i ne čudi da je na 3. festivalu amaterskog filma Jugoslavije održanog u Zagrebu 1955. godine, "[n]eko ... u žiriju u šali predložio da se ova dva kino-kluba fuzionišu i tako dobije jedan nenadmašan kino-klub" (Babac, 2001: 87).

U svakom slučaju neosporna je činjenica da su KKB-ovci bili skloniji igranom filmu "u kojem su pokušavali čim prije savladati tehniku realizacije filma" pa je tako logično došlo i do prvog profesionalnog omnibusa *Kapi, vode, ratnici* (Pavlović, Babac, Rakonjac, 1962) koji je snimljen dotacijom Republičkog fonda za kulturne delatnosti (Vuković, 1968/69: 91). Najaktivniji članovi KKB-a uskoro odlaze u profesionalnu produkciju, kojoj se počeo priklanjati i čitav klub kao takav (usp. Dedić, 1968a: 59), te se 1969. on institucionalno dijeli na poduzeće Film danas i amaterski klub, u kojemu su aktivnosti ipak polako zamrle (Petrović, 2015: 13). Krajem 1960-ih javlja se nova generacija beogradskih amatera koja, okupljena oko AKK-a, dijelom preuzima i poetiku GEFF-a "kao subverzivne umetnosti" (Jovanović, 1991c: 11) te počinje razvijati vlastiti eksperimentalni izraz, koji će svoju teorijsku artikulaciju naći u sintagmi alternativnog filma. Među ovim autorima nalaze se eksperimentalisti poput Nikole Đurića, Bojane Vujanović, Miodraga Miloševića, Radoslava Vladića, Vjekoslava Nakića, Bojana Jovanovića, Ivka Šešića, Mirka Avramovića i Miodraga Tarane. Navedeni autori – uz druge amatere okupljene oko Kinokluba 8 (KK8) i Amaterskog filmskog kluba Doma omladine Beograd (AFK DOB) poput Dragiše Krstića, Ivana Kaljevića, Miroslava Bate Petrovića i Biljane Belić – čine scenu eksperimentalnog filma za koju Miroslav Petrović smatra "da je pripadala najzanimljivijem korpusu naše moderne umetnosti posle Drugog svetskog rata" (2012: 156).

Tu drugu generaciju prema Jovanoviću obilježava "individualni stav prema filmu i težnja ka subverziji kodova svih do sada poznatih filmskih modela" (prema Saveski, 2006: 138), Miltojević također navodi da se radi o "zbir[u] individualnih opredeljenja" koje karakterizira stvaralačka heterogenost i naglašeni subjektivizam, kao i "posebna vrsta *urbane ekspresije* koja je uvek bila pomerena, skrajnuta, za nijansu žešća i radikalnija" od stvaralačke

poetike autora 1960-ih godina (Pavlovića, Dragoslava Lazića, Predraga Čonkića, Milorada Jakšića-Fanđe (Miltojević, 2013: 16-17). Petrović također podvlači kao zajedničko stvaralačko načelo ove generacije, u koju ubraja autore kao što su "Avramović, Jovanović, Tarana, Nakić, Šešić, Đurić, Vladić, Kaljević, Janković, Obrenov, Lupa, Ševo, Savković, Vujanovićeva, Belićeva, Krstić, Novaković, Mičić, Barbir, Milošević, Bunčić", "težnj[u] za istraživanjem sopstvenog senzibiliteta i pogleda na svet" koja je rezultirala pluralizmom stilova: "kod ove generacije nema programskih načela kao kod 'geffovaca', nema jedinstvenog generalnog pravca; svaki je autor program za sebe, a estetičkih i jezičkih sistema ima onoliko koliko ima i autora" (Petrović, 1981: 136). Saveski ističe kako je ova generacija ujedno i prelazila okvire samog medija filma, to jest filmske slike, i u njihovom "alternativnom filmskom stvaralaštvu" pronalazi utjecaje (ili odjeke) minimalne umjetnosti, konceptualne umjetnosti, neodadaističkih kolaža, miješanih medija, fuzije videa i filma, ženskog pisma, umjetnosti nakon umjetnosti i reinterpretacije erotike i seksualnosti (2006: 139).

Alternativni film

> Ako je "alternativni film vrsta izražavanja filmom koja se neprestano postavlja u opoziciju prema vladajućim kodovima kulture, tj. pripada onoj vrsti svesti koja se toj kulturi opire i ne prihvata je" birajući pri tom "samo one elemente forme i sadržaja koji se već ne nalaze u tradicionalnim (sic) arsenalu sredstava" kako glasi jedno od određenja *alternativnog filma* (što je, za divno čudo, ovde na snazi već nekih tridesetak godina)...
>
> – Božidar Zečević
> (*Alternative Film/Video razgovori 2016/17*, 2018: 11)

Pojam alternativnog filma uveden je na Saboru jugoslavenskog amaterskog filma u Splitu 1977. godine, na prijedlog beogradskog redatelja Jovana Jovanovića (Turković, 2007; Saveski, 2006: 99; Trifković, 2012; Miltojević, 2011: 7). Okupljeni sudionici simpozija, nezadovoljni terminom kako amaterskog tako i neprofesionalnog filma (što je ujedno bio i novi naziv UNICA-inog dotadašnjeg amaterskog filma) prihvatili su predloženi pojam filmske alternative, i sudionici beogradskog kruga eksperimentalnog amaterskog filma u narednim su godinama kroz brojne razgovore i članke počeli razvijati ovaj pojam. Tome je pomoglo preseljenje i integracija AKK-a u Dom kulture Studentski grad na Novom Beogradu

1974. godine, koji sada postaje Akademski filmski centar (AFC) i širi raspon svojih aktivnosti. AFC 1982. godine pokreće festival Alternative Film, koji 1985. godine u nazivu dobiva i pojam videa te postaje festival Alternative Film / Video, kako se zove i danas, a iste godine osniva se i arhiv Alternative Film Arhiv,[279] s ciljem čuvanja, sistematizacije i kritičkog vrednovanja dosadašnjeg i budućeg rada u polju alternativnog filma. Uz samo prikupljanje alternativnih filmova, programske aktivnosti arhiva obuhvaćaju razne edukativne programe te kontinuiranu prikazivačku i izdavačku djelatnost (koja još uvijek traje), pa su tako primjerice već 1984. godine u ediciji "Prilozi istoriji alternativnog filma" prvi (i zasada jedini) objavili knjigu o Mihovilu Pansiniju ("što nije uradio Zagreb, koji je to trebalo prvi da uradi" [Petrović, 2009: 139]). Zbog svih ovih aktivnosti AFC je moguće promatrati kao izravnog nastavljača GEFF-a (usp. ibid.), budući da je njihova realizacija na tragu svega što su geffovci u svojim ranim tekstovima priželjkivali – kao što je, primjerice, eksperimentalni istraživački centar (*Knjiga GEFF-a 63,* 1967: 91) – ali se iz nekog razloga nikada nije ostvarilo.

Za beogradske će teoretičare, filmologe, kritičare i sineaste koji su se bavili eksperimentalnim filmom u okviru kinoklubova, alternativni film ubrzo početi označavati eksperimentalni odnosno avangardni film u cijelosti, od prve avangarde pa sve do današnjih dana (usp. Saveski, 2006: 99; Petrović, 2009: 9-13). Alternativni film ujedno je trebao zamijeniti pojam amaterskog filma, odnosno one njegove struje u rodu UNICA-inog žanr filma (dakle eksperimentalnog filma), stoga će taj naziv ujedno početi obuhvaćati i izraze poput strukturalnog filma, antifilma, osobnog filma, dnevničkog filma, eksperimentalnog filma, *undergrounda*, proširenog filma te ostalih pojmova kojima se obično imenuje ova filmska praksa (Martinac prema Petek, 1977/78: 112-113; Milošević, 2011: 74). Kako pojašnjava Sava Trifković: "Uvođenjem novog termina 'alternativni' želelo se definisati film specifične estetike, koja je prisutna već godinama u mnogim ostvarenjima našeg amaterskog filma; koja se radikalno odvaja od važeće, tradicionalne filmske estetike" (1981: 135). Došlo se, naime, do zaključka da pojam amaterskog filma označava prvenstveno proizvodnu, to jest "društveno-ekonomsku kategoriju" (Petrović, 1981: 136) te da njime nije moguće obuhvatiti poetičku dimenziju eksperimentalnih filmova, a nesumnjivo je bilo problematično i njegovo poistovjećivanje s diletantizmom. S druge strane, Jovanović je smatrao da termini avangarde i eksperimenta "konotiraju filmsku praksu koja je odavno smeštena u muzeje moderne

[279] Osnivački dokumenti nalaze se na stranicama DKSG-a: http://www.dksg.rs/afc_arhivAlternativnogFilmaIVidea.php (pristup: 13. 8. 2019.).

umetnosti" (1991c: 12) stoga se pojam alternativnog filma u svojoj fleksibilnoj širini zadržao kao najprikladniji označitelj ove filmske prakse.

Pitanje estetike alternativnog filma bilo je jedno od ključnih pitanja svih razgovora na festivalu Alternative Film, na kojemu se od osnutka nisu dodjeljivale nagrade klasičnim principom, već se proglašavala lista 10 značajnijih ostvarenja festivala (vidi poglavlje o IF STAF-u). Ti su filmovi trebali biti izraz alternativne svijesti i alternativnog usmjerenja autora, no poetika onoga što se smatralo alternativnim filmom bila je previše heterogena i individualna (što i jest temeljna karakteristika eksperimentalnog filma), pa su se često postavljala pitanja "da li je ipak moguće prepoznati kriterijume pomoću kojih možemo razlikovati šta je alternativno a šta ne?" (Radojević, 1987: 85).

U uvodu programske knjižice Alternative Film-Video 1988. godine Božidar Zečević u tekstu "Things to go" sumira ključne odrednice alternativnog filma (1988: 5):

> Kad smo se davno opredeljivali za alternativni film, istakli smo nekoliko proizvoljnih parola:
>
> – radikalno odstupanje od naracije
>
> – radikalno odstupanje od ideološkog plana poruke
>
> – radikalno odstupanje od zakona "dobre forme"

U ovome Zečević nesumnjivo slijedi dijelove razgovora s prvih Alternativa, u kojima su članovi žirija – Božidar Zečević, Sava Trifković, Vlada Petrić i Jovan Jovanović – pokušali formulirati neke od temeljnih postavki alternativnog filma. Najopsežnije je to artikulirao Vlada Petrić (*Filmograf,* br. 31: 57)

> ... alternativni film radikalno odstupa od ustaljenih (tradicionalnih načina) izražavanja u svim oblastima (žanrovima) filmskog medija, kako na nivou sadržine tako i na nivou forme. Alternativni film proširuje izražajne mogućnosti (jezik) filma, istražujući ne samo nove mogućnosti u oblasti metodologije ovog medija, nego i nove oblike interakcije između filma i drugih umetničkih sredstava. Alternativni film mora da upotrebi određeni **alternativni** postupak na specifičan način, suprotan načinima karakterističnim za druge medije. Alternativni film je antipod komercijalnom (žanrovskom) filmu koji je najvećim delom podređen ukusu masovnog gledališta čije je jedino merilo **zabavnost** filma, a od čega zavisi komercijalni uspeh filmskog proizvoda. Pa ipak, alternativni film – iako sporo i indirektno – utiče na komercijalni film, naravno u delima onih reditelja koji uspevaju da svoj sinematički senzibilitet izraze na specifično filmski način. ... U domenu alternativnog filma

> eksperimentisanje je značajnije od konačnog rezultata. Alternativan sinematski postupak podrazumeva traganje koje ukazuje na nove izražajne mogućnosti filma, traganje koje će možda tek u budućnosti da proizvede celovita umetnička dela, traganje kome neposredan rezultat nije cilj. Alternativni film alternira i samu svest reditelja o stvaralačkom procesu. Tako otkrivanje novog sredstva izražavanja postaje značajnije.

Redatelj i teoretičar alternativnog filma Zoran Saveski u svojoj studiji (magistarskom radu) *Avangarda, alternativa, film – kulturološki aspekti alternativne umetnosti na primeru filma* (2006) sumira razgovor ovog okruglog stola, destilirajući ključne poetičke odrednice alternativnog filma (ibid. 141):

– novi sinematični izraz (prema Petriću, za kojega je osnova estetski pristup)
– negiranje građanske civilizacije (prema Zečeviću, koji inzistira na kulturnoj funkciji)
– medijska samosvojnost u komunikaciji (prema Jovanoviću, kojemu je važan medijsko-eksperimentalni pristup)
– nova percepcija i novi individualni životni i estetski senzibilitet (prema Trifkoviću, koji ističe važnost individualnih poetika)

Za filmskog redatelja i teoretičara Jovana Jovanovića, autora koji se kroz niz tekstova kontinuirano bavio pitanjem jugoslavenskog amaterskog, eksperimentalnog, alternativnog... filma te najviše doprinio popularizaciji i kritičkoj valorizaciji alternativnog filma (Miltojević, 2010: 34), alternativnost ove filmske prakse nalazi se u subverziji "kodova svih do sada poznatih filmskih modela". U ovome Jovanović slijedi Amosa Vogela i njegovu sintagmu "filma kao subverzivne umetnosti" (1974), budući da po Jovanovićevom mišljenju ta filmska praksa "praktično znači alterniranje svih konvencionalizovanih repertoara kodova u filmu" (1991c: 12). Tipovi alternacija koje navodi Jovanović (ibid. 10) ujedno su tipovi odnosno "oružja" subverzija forme koje navodi Vogel (2005: 76-110):

– uništenje vremena i prostora
– uništenje priče i pripovijedanja
– odbacivanje montaže
– smrt pokretne kamere
– minimalistički film
– devalvacija filmskog jezika
– težnje ka prekoračenju granica

– eliminacija realnosti

– uništenje iluzije

– eliminacija slike

– eliminacija ekrana

– eliminacija kamere

– eliminacija umjetnika

Većina ovih "alternacija" u potpunosti se odnosi na GEFF i antifilm, stoga Jovanović zaključuje da je antifilm "paradigma" za film kao subverzivnu umjetnost (1991c: 10), slijedom čega možemo zaključiti i da je paradigma alternativnog filma kao takvog. Saveski također smatra da je GEFF bio prvi praktičan i teorijski trenutak značajnog raskida s konvencijama u kontekstu jugoslavenskog filma "i zato suštinski o alternativnom filmu u Jugoslaviji možemo govoriti od GEFF-a, pa nadalje" (2006: 126). Za Saveskog u središtu je filmske alternative ideja osobnog izraza, alternativni film manje je ideologičan od avangarde (ibid. 99) i manje borbeno nastrojen (ibid. 101), a pored ovih estetskih kategorija kojima se bavio Jovanović, Saveski u razmatranje alternativnog filma uključuje i širi društveni kontekst (što se u slučaju ovog doktorata odnosi i na tipologije Nicole Brenez i na tipologije Amosa Vogela). Saveski dakle razmatra alternativni film unutar tri odijeljene kategorije: alternativnosti na estetsko-umjetničkom planu, alternativnosti na planu distribucije i produkcije te alternativnosti na planu načina života (ibid. 101). Važnu ulogu pritom igra "alternativna svijest" – sintagma koja će se često pojavljivati u razgovorima o alternativnom filmu[280] – a ona kameru i filmovanje ne vidi razdvojeno od svakodnevnog života, već kao njegovu nadopunu (ibid. 103). Budući da se Saveski u svojoj studiji oslanja na semiološke teorije Dušana Stojanovića te film razmatra kao vid koda i jezika, a alternativni film u okviru njegova kulturološkog značenja u *civilizaciji slike* – prvenstveno kao prijetnju vladajućoj hegemoniji (pri čemu se ne poziva eksplicitno na Antonija Gramscija) – ova alternativna svijest važna je ne samo zbog stvaranja novih estetskih fenomena već i kao oblikovanje

[280] "Svest o alternativnom filmu pretpostavlja jedan vitalan odnos prema afirmaciji drugih i drugačijih sadržaja od onih koji u okviru zvaničnog dominantnog kulturnog modela postoje. Ukoliko bi se tragalo za odgovarajućim, dubljim smislom alternative, onda bi se ona, svakako, mogla da dovede u vezu sa pravom na skretanje, pravom da se bude drugačiji" piše Dragan Vidojković u tekstu o filmovima Bojana Jovanovića, eksperimentalnog sineasta AKK-a aktivnog 1980-ih godina (2008: 35). Sam Jovanović smatra da je san također jedna od ključnih poetičkih odrednica alternativnog filmskog stvaralaštva, budući da se "u snu javlja potisnuto, i marginalizovano, kao korektiv – racionalne ograničenosti i isključivosti" (2008: 37).

kritičke svijesti koja doprinosi promjeni vladajućeg poretka i remećenju kulturne matrice i *statusa quo* (ibid. 99-120).

Miroslav Petrović u studiji *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine* (2009) također donosi tipologiju alternativnog filma, koja se temelji na nadgradnji tipologije koju je ponudio Hrvoje Turković na predavanju održanom 1984. godine u okviru 3. festivala Alternative Filma. Petrović upućuje na ograničenost primjene Turkovićeve tipologije, budući da ona obuhvaća samo "način vremenske organizacije filma" – prema kojoj Turković eksperimentalne filmove dijeli na narativno poetske, nadrealističke i strukturalističke – te na pojmovnu zbrku koja je nastala prilikom izlaganja, a koju pripisuje "arhaičnom stavu" autora (ibid. 296). Naime, Petrović podcrtava razliku između eksperimentalnog i alternativnog filma (već je istaknuto da je pojam alternative šireg opsega i dosega), ističući da se u slučaju alternativnog filma radi o "široj platformi". Petrovićeva se tipologija – njegovim riječima – zasniva na vizualnoj organizaciji filmova, a svaki od tipova u sebi sadrži i nekoliko podtipova (ibid. 298-302):

A) filmovi čija je slika nastala upotrebom filmske kamere
- – filmovi fiksacije
- – filmovi metaforične fiksacije
- – filmovi montažnog tipa
- – filmski kolaži
- – poliekranski filmovi
- – filmovi fiksacije TV ekrana
- – filmovi fiksacije prethodno snimljenih filmova
- – filmovih višestruke ekspozicije
- – filmovi koji prikazuju kinetičke objekte
- – filmovi apstraktne animacije
- – filmovi beskonačne petlje
- – filmovi koji kombiniraju sve navedeno
- – filmovi kompjutorske animacije

B) filmovi nastali bez upotrebe filmske kamere
- – filmovih mehaničke intervencije u filmskoj emulziji
- – filmovi razaranja filmske emulzije
- – filmovi na praznoj filmskoj vrpci
- – *ready-made* filmovi

C) filmovi koji ukidaju, proširuju ili nadilaze klasičan način prikazivanja filma na filmskom platnu

– filmovi proširenim drugim medijima ili pojavom samog autora

– filmovi objekti

– film-koncepti

S obzirom na dosadašnju (ali i dotadašnju) praksu eksperimentalnog filma, Petrovićeva je tipologija sveobuhvatnija i detaljnija, čak i od tipologije koju Turković nudi u svom tekstu "Što je to eksperimentalni film?" (1981/2016), a pritom djelomično obuhvaća i tipologije Malcolma Le Gricea i Nicole Brenez koje su poslužile kao tipološke osnove za ovaj rad.

Naknadnim pogledom stanovitu kritiku pojmu alternativnog filma uputio je Sava Trifković u razgovoru s Ivanom Velisavljevićem (2018), otkrivajući genezu nastanka sintagme i pitajući se o smislu i svrhovitosti jednog toliko širokog pojma. Prema interpretaciji Save Trifkovića, nadahnuće za pojam alternativnog filma Jovan Jovanović dobio je prilikom svog trogodišnjeg boravka u Saveznoj Republici Njemačkoj 1970-ih godina, u vrijeme kada je u njemačkom filmskom diskursu bio prisutan pojam alternative. Naime, u to se vrijeme u SR Njemačkoj rađao Mladi/Novi njemački film čiji su sudionici, okupljeni oko nezavisne produkcijske kuće Filmverlag der Autoren, bili autori poput Reinera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga, Hans-Jürgena Syberberga, Volkera Schlöndorffa, Haruna Farockija i Helme Sanders-Brahms. Jednu od ključnih uloga u stvaranju tog Novog njemačkog filma odigrao je i Alexander Kluge, pravnik po struci, koji se uz režiju bavio i teorijskim radom. Kluge je suosnovao Institut für Filmgestaltung (Institut za filmski dizajn) pri Hfg Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm/Visoka škola za dizajn u Ulmu) čiji je naglasak bio na kreiranju teorijskog aparata odnosno "teorijske ruke Novog njemačkog filma" (Langford, 2003), a 1972. godine zajedno s njemačkim socijalnim filozofom Oskarom Negtom objavio je knjigu *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (*Javna sfera i iskustvo: ususret analizi buržujske i proleterske javne sfere*). Kako pojašnjava povjesničarka i teoretičarka filma Miriam Hansen, Kluge je bio svjestan utjecaja filma i masovnih medija na javnu sferu i svijest pojedinca, pa je kroz svoj filmski i teorijski rad tragao za "alternativnim filmskim diskursom" i alternativnim načinima proizvodnje filma, kroz koje bi mogao izmijeniti način na koji javna sfera i film kao takav

funkcioniraju, svjestan da upravo film ima "potencijal da stvori alternativnu, opozicijsku javnu sferu unutar veće javne sfere" (1983: 57-59).

Trifković ističe kako je pitanje alternative u Njemačkoj bilo prije svega političko, a ne kulturno ili umjetničko pitanje, načeto s ciljem otpora američkoj hegemoniji koja je u to vrijeme utjecala i na samu filmsku proizvodnju. Pojam alternative bio je prema Trifkovićevom mišljenju dovoljno benigan da bi ga njemačka javnost i vladajuće strukture prihvatile, a da bi i dalje mogao biti djelotvoran i operabilan u teorijskom smislu, no za kontekst jugoslavenskog amaterskog eksperimentalnog filma prema njegovom je mišljenju taj pojam u određenoj mjeri bio promašen (2018). Trifkovićevim riječima (ibid.):

> Meni je smetalo šta ta reč ne govori o tome da se mi bavimo samom suštinom filma .... Martinac je meni dao možda jednu ovako najlepše izgovorenih poređenja, on meni kaže znaš da se Če Gevara, koji je tada bio pojam na nebu sveta, da se Če bavi filmom, oni bi pravio filmove kao što ih mi pravimo, ili kaže: da smo mi borci mi bi bili uz Če Gevaru ... mi se bavimo revolucijom kulture, revolucijom duha, revolucijom filma, to je naš zadatak ... Alternativa ne govori onu bitnu stvar, iza te reči se krije sve i svašta, možeš (u nju) da strpaš šta hoćeš, jednostavno iščašiš samo malo narativ, to je alternativa...i to ne znači da je to suština medija, suština filma kao medijske biti.

Pitanje pojma alternative kao sociološke kategorije ljudske kulture u okviru jugoslavenskog eksperimentalnog filma čini se da je ostalo djelomično nedovoljno domišljeno. Pripada li alternativni film u supkulturu ili kontrakulturu? Želi li on mijenjati dominantnu kulturu ili tek supostojati uz nju?[281] Može li subverzivnost biti dio alternativnosti ili je ona svojim djelovanjem nadilazi? Čini se da je, kao i u slučaju antifilma, pojam alternative u okviru eksperimentalnog filma u Jugoslaviji ostao radni operativni termin koji se nalazi u trajnom stanju kretanja. Alternativni je film nedvojbeno suprotstavljen dominantnom načinu filmske proizvodnje, i ostaje kao neprestani povod za rasprave, čineći time istovremeno jedan drugačiji tip kulture neprestano dinamičnom.[282]

[281] Kontrakultura je usmjerena k radikalnoj promjeni okoline, dok supkultura implicira alternativnost, ali u okviru slobodnog vremena, i ne nužno fiksiranu na mijenjanje svijeta (Krnić i Perasović, 2013: 29). Raymond Williams također radi distinkciju između alternativne i opozicijske kulture; alternativna kultura djeluje po principu supostojanja u drugačijosti, dok opozicijska kultura kroz tu drugačijost želi mijenjati svijet (1973: 11).

[282] U knjizi *Srpska avangarda i film 1920–1932* (2013) filmolog Božidar Zečević obrađuje nekolicinu tekstova ranih srpsko-hrvatskih avangardista (Branko Ve Poljanski, Boško Tokin, Ljubomir Micić, Stanislav Vinaver, Moni de Buli, Marko Ristić i drugi), te dolazi do zaključka da je već samo "prvo poglavlje srpske kinematografije bilo alternativno. ... Prvo se pojavila svest o alternativama u filmu, a tek potom je došao

3. 6. 4. Splitska škola amaterskog eksperimentalnog filma

I dok se u Zagrebu u 1960-ima razvijalo formalno istraživanje materijalnosti filmske vrpce, uz prisutan ludički, ironijski ili "hladan" pristup u ostalim žanrovima – što u 1970-ima preokreću autori poput Tatjane Ivančić – filmovi koji su dolazili iz Kinokluba Split čini se da su također bili prožeti specifičnom atmosferom i poetikom koja je onodobne kritičare (iz amaterskog konteksta) nagnala da je definiraju kao Splitsku školu. Iz dostupnog je filmskog materijala očito kako se doista radi o jedinstvenoj mješavini mora, sunca i gradskog ambijenta Splita – ispunjenih egzistencijalnom težinom i priobalnom melankolijom – motivski reprezentiranih kroz stilizaciju stvarnosti koja je počivala na čvrstim montažnim strukturama.[283]

U retrospektivnom osvrtu na djela nastala u produkciji Kinokluba Split, Jovan Jovanović nedvosmisleno je utvrdio da "[t]okom šezdesetih godina nastaje uspon u stvaralaštvu splitskih kino-amatera. Oni uspevaju da definišu svoj stav prema filmu i prema životu, poznat pod nazivom 'splitska škola'" (1979a: 114). Amir H. Dedić 1968. je godine objavio dnevničke bilješke o GEFF-u 67 i u njima istaknuo kako su "Splićani [...] dokazali još jednom, da igraju jednu od najvažnijih uloga u našem amaterskom filmu. Svi njihovi filmovi su predstavljali gotova dela sa nekim zajedničkim osobinama jedne, mogli bismo reći 'splitske škole'. Na njima se jasno uočava tipičan mediteranski pogled na svet i uticaj Antonionijevog opusa'" (1968a: 59).[284] Nešto kasnije isto je primijetila i Srna Vuković, napominjući kako neki kritičari ovaj specifičan tip filma u kojemu se osjeća "puls života [...] zabilježen na filmskoj vrpci" pripisuju "klimi i temperamentu", te zaključila da se njihova poetika izgradila zahvaljujući sve češćem korištenju 8mm vrpce kojom splitski amateri neumorno bilježe sve oko sebe, a pogotovo Split, stvarajući time radove "pune atmosfere i specifičnih svjetlosnih valera" (1967/69: 91). Ranko Munitić kaže da su ovi amateri vizure "filmski *svetog mesta*" – splitskog pejzaža kao jednog od temeljnih vizualnih toposa Splitske škole – pretvorili u "ekransku viziju večitog, monumentalnog *Urbsa*" (2005: 209).

Današnji tekstovi o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu i radovima splitskih kinoamatera također ističu kako se u razdoblju 1960-ih može govoriti o splitskoj školi, koju

---

alternativni film, nakon gotovo pedeset godina" (Zečević, *Alternative Film/Video razgovori 2016/17*, 2018: 17-18).

[283] Ante Verzotti u intervjuu koji je dao Marini Barun ističe kako su se svi autori te generacije 1960-ih bavili montažom, a jedino je Lordan Zafranović bio usmjeren igranom filmu (s. a.).

[284] Na prvom GEFF-u jedna od ključnih autorskih ličnosti Kinokluba Split, Ivan Martinac, sudjelovat će pod egidom Kinokluba Beograd.

karakteriziraju "rigidne vizualne i montažne strukture, precizna pravila kadriranja, naglašeno odsustvo pripovijedanja" (Janevski, 2012b: 53), "specifična vizualnost i montažna struktura" (Benčić, 2012: 26), "dokona konzumacija Mediterana" i "ono nešto opipljivo u zraku […] simbolizirajući dodir života i smrti" (Nenadić, 2012: 46), "[s]pecifičan mediteranski duh, atmosfera i vizuelnost [koji su] u dalekoj [...] vezi sa ranim filmovima Antonijonija" i "istinski eksperiment sa ambijentom, ritmom i filmskim vremenom" (Milošević, 2011/2013: 73).

Kao ključni autori te druge generacije KKS-ovaca, koju se uglavnom ističe kao utemeljitelja i predstavnika Splitske škole, navode se Ante Verzotti, Lordan Zafranović, Vjekoslav Nakić, Ranko Kursar, Martin Crvelin, Krešimir i Zvonimir Buljević, i Mihovil Druškoviće (Nenadić, 2012: 42; Mustać nav. prema Benčić, 2012: 24). Dostupni filmovi Verzottija, Zafranovića, Nakića, Crvelina i Kursara pokazuju kako su navedeni autori posjedovali (Kursar, Crvelin) i razvijali (Zafranović, Nakić, Verzotti) vlastitu poetiku, a zajednička im je bila usredotočenost na strukturu, otuđenost, ljude u mediteranskom ambijentu i montažno-oblikovni formalizam. Zafranović je njegovao stilizirani pripovjedni stil, Nakić – koji 1969. godine seli u Beograd i nastavlja stvarati u Akademskom kinoklubu – kretao se od pripovjednih formi i filmsko-misaonih struktura prema potpunoj redukciji filmskih izražajnih sredstava, dok je Verzotti istraživao simbolizaciju kroz tehničke mogućnosti kamere, glazbe i filmske vrpce. Kako je rekao sam Verzotti u intervjuu Marini Barun (s. a.):

> U našim filmovima su postojala nekakva lica i ljudi koji su igrali, ali nisu bili tu zbog dijaloga, ili monologa, nisu imali kontakt. Misterije pogleda i figura koji postoje u snimanim prostorima davala je dijalog, mi smo se bavili nečim što je Michelangelo Antonioni radio, mi smo ga zapravo, kopirali, svi od reda, najviše mu se Martinac približio u izrazu, to bivstvovanje jedinki bez stvarnog kontakta sa prostorom u kojem živi, odnosno ljudima, neka otuđenost, i to nas je držalo gotovo svo to vrijeme našega razmišljanja o životu, mene i dan danas.

Ivan Martinac bio je svojevrstan predvodnik ove skupine, autor koji je svojim filmskim interesima i poetikom in(f)icirao splitske amatere (Nenadić, 2012: 47-49; Fradelić, 2012: 31; Verzotti u Barun, s.a.), i koji je zahvaljujući dijelu života provedenom u Beogradu "sa sobom ... doneo filmsko znanje, strogost, montažu, upotrebu muzike i slobodu svim splitskim kino-amaterima" (Zafranović nav. prema Babac, 2001: 223). Naime, nakon trogodišnjeg studija

arhitekture u Zagrebu, tijekom kojega se neuspješno pokušao priključiti radu Kinokluba Zagreb i filmofilski prijateljevao s Tomislavom Gotovcem, Martinac 1958. godine seli u Beograd, gdje se bavi fotografijom, filmskom kritikom, poezijom, dovršava studij i apsolvira u Centru za stručno osposobljavanje filmskih radnika, koji se u međuvremenu gasi (Martinac, 2001: 75-78). Jedan od neizravno ključnih trenutaka za razvoj Splitske škole bio je Martinčev ulazak u Kinoklub Beograd (9/1959), u kojemu provodi tri godine i režira 11 filmova (ibid.). U KKB-u u to su vrijeme aktivni (među ostalima) Marko Babac, Aleksandar Petković, Predrag Popović, Divna Jovanović, Kokan Rakonjac i Živojin Pavlović, a Babac se prisjeća kako je na obaveznom klupskom tečaju Martinac bio "upadljivo najbolji slušalac" kojega su izuzetno zanimale dvije stvari: montaža i "sâm filmski medijum" (a ne pripovijedanje) (2001: 223). Martinac se u Split vraća 1962. godine,[285] u razdoblju smjene generacija, gdje se stvara slobodno "ali sa punim kompleksom provincije", kako kaže Zafranović (Bogdanović, 1966/2013: 365), koji iste godine u Sarajevu po prvi put gleda filmove amatera iz ostalih kinoklubova (ibid).

Klupski omnibus *Sedmologija* (1966), sedam vezanih filmova nastalih u jednom danu,[286] u kojemu je sudjelovalo šestoro autora – Martinac, Verzotti, Buljević, Zafranović, Crvelin, Kursar – neki kritičari navode kao reprezentativno ostvarenje Splitske škole, koje sažima njen vizualni duh i atmosfersku srž (Munitić, 2005: 210; Nenadić, 2012: 44). Jovan Jovanović upućuje i na svojevrstan manifest škole, objavljen 1968. prilikom izlaska još jednog omnibusa, *666* (Martinac, Crvelin, Pivčević, Nakić, Verzotti, Kursar [1968]), a radi se o pjesmi Ivana Martinca koja, prema Jovanoviću, "objašnjava njihovo shvatanje filma" (u Jovanović, 1979: 114):

> Ljubav prema kreiranju privatnog svijeta
> i sasvim izuzetna sposobnost
> potrebna da se ta ljubav i dokaže
> Ličnost u centru kretanja kamere
> duhovna i duševna stopljenost čovjeka
> i mehanizma
> koji snima

[285] Trebao je to biti privremen posjet rodnom gradu, no spletom okolnosti Martinac se više nikada nije vratio u Beograd. O detaljima Martinčeva života više vidjeti u: Ivan Matinac, *Martinac – 41 godina filmskog stvaralaštva* (2001) i Ranko Munitić, *Martinac* (2011).
[286] Prema Nenadić, film je nastao na padinama Marjana (2012: 44), dok Munitić piše kako se radi o Sturinama kraj Kašteleta (2005: 210).

Težina
Ritmički kontrasti
Opuštenost
Suprotnost bjesomučnog bijega
Pogreb srca[287] utisnut u celuloid
Nepotisnuti smisao za geg
i tragično naličje gega
Uzavreli eksperiment
zamućen efemernim problemima svijeta
Sfumato.
Mirnoća i Skladnost
Ljepota eksponiranog kadra
Sumrak dalmatinskog pejzaža
zraka
naše specifične noći
Tragičnost banalnih odnosa
Oplemenjena dokumentarnost
Osjećaj ambijenta
čovjeka
i situacije
Prerastanje kretanja
u još intenzivnije kretanje
i kretanja u mirovanje
Konopac montaže iznad provalije sadržaja
666
What time is it man?[288]

Iako se o njemu piše u monografiji Kino kluba Split (usp. Nenadić, 2012: 74), omnibus *666* nije javno dostupan za pregledavanje, a Nakić objašnjava kako se radilo o filmu koji je zamišljen kao sklop od šest sekvenci u trajanju od 60 sekundi koji je režiralo šestoro

[287] Jovanović u tekstu krivo prenosi ovaj stih, pa umjesto "srca" piše "sunca" – "Pogreb sunca utisnut u celuloid" – (1979: 114).
[288] Prema Jovanoviću, manifest je objavljen u zborniku *25 godina Kino-kluba Split* (1977: 38). Pjesma je inače dio Martinčeve pjesničke zbirke *Patmos* (1970: 32-33; http://www.ivanmartinac.com/wp-content/uploads/2016/06/Patmos-Matica-Hrvatska-1970..pdf, pristup: 10. 8. 2019.), a nalazi se i u Munitićevoj monografiji *Martinac* (2011: 129).

autora (Trifković, 2012). Osim što u sebi nosi kršćansku simboliku, kojoj je Martinac bio sklon – Trifković smatra kako je u podlozi Martinčevih filmova trajno prisutno pitanje katoličke egzistencije, dok Nakić smatra da se radi o iskazima traumatskih iskustava katoličanstva (ibid.) – naziv omnibusa moguće je povezati i s datumom snimanja *Sedmologije*, 3. 6. 1966. U oba slučaja ovaj matematički pristup promišljanju filma bio je u podlozi Martinčeva odnosa prema filmskoj estetici, kojom je prožet čitav njegov opus, nevezano uz sklonost misticizmu i katolički habitus koji su ih pratili.

Podneblje je nesumnjivo utjecalo na poetiku splitskih kinoklubaša 1960-ih godina, a u spoju s idejama egzistencijalizma i otuđenja koje su u to vrijeme vladale na polju književnosti i filozofije, lako se došlo i do ideje o mediteranskoj izgubljenosti mladih (Zafranović u Bogdanović, 1966/2013: 365). "Saznanje o tome mi Mediteranci dobili smo od vas 'sa suva'. Postoji, izgleda, nešto posebno u klimi, u 'južinama', u kišama zimi, u vlažnom kamenju posle vatrenih leta, što posebno potencira neku vrstu otuđenosti koja nije inače ona poznata otuđenost o kojoj se obično govori", izjavio je Lordan Zafranović govoreći o svom amaterskom filmu *Nedjelja* (1961/1969)[289] i o svom radu na amaterskom filmu općenito (Bogdanović, 1966/2013: 365).

Kraj šezdesetih godina označava ujedno i smjenu generacija. Zafranović 1967. godine upisuje filmsku akademiju u Pragu, FAMU (*Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*), gdje će mu se uskoro pridružiti i Ante Verzotti, a obojica će ostati djelovati u polju profesionalnog i komercijalnog filma. Vjekoslav Nakić, kemičar po struci, 1969. godine odlazi na poslijediplomski studij u Beograd i radi još svega nekoliko filmova u Akademskom kinoklubu, dok Kursar[290] koji je bio inženjer poljoprivrede preseljenjem u Zagreb 1972. godine u potpunosti napušta film. Proizvodnja filmova u Kinoklubu Split ponovo intenzivnije započinje 1973. godine, a neka od najaktivnijih autorskih imena su Dušan Tasić, Branko Karabatić, Ivica Bošnjak, Joško Bojić i Siniša Mastelić (izuzev Tasićevog *Eksproprianog kompleksa* [1967] filmovi ovih autora nisu dostupni istraživačima). Nova generacija navodno ne uspostavlja "čvrstu zajedničku poetiku", a nesumnjivo je ponijela i teret vlastitih

[289] *Nedjelja* je Zafranovićev dugometražni igrani film koji je objavljen u produkciji FAS-a, a napravljen kao diplomski rad na praškoj Filmskoj akademiji (FAMU) na kojoj je Zafranović studirao režiju (o *Nedjelji* više vidjeti u Šakić, 2016: 203-208). No *Nedjelja* je nastala temeljem istoimenog amaterskog predloška koji je Zafranović, s Verzottijem kao snimateljem i Kursarom kao koscenaristom, napravio 1961. godine (http://www.lordanzafranovic.com/hrv_filmografija.html, pristup: 9. 8. 2019). Film se smatra izgubljenim (Nenadić, 2012: 55).

[290] Kratka crtica o Kursarovom životu: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=484#.XVCP85MzaRt (pristup: 9. 8. 2019.).

prethodnika (Perojević, 2012: 126), no Jovanović svejedno ističe da su unatoč novom senzibilitetu i drugačijim pogledima na film i ovi autori ostali stvaralački na liniji generacije šezdesetih, jer i za njih "[f]ilm je produžetak ili nadopuna privatnog sveta" (1979: 114).

U razgovoru na okruglom stolu povodom prvog izdanja festivala alternativnog filma i videa u beogradskom Akademskom filmskom centru – Alternative Film – Sava Trifković spominje upravo ovu generaciju 1970-ih kao generaciju koja je, po završetku dominacije geffovskog razdoblja s inzistiranjem na potpunom reduciranju filmskog izraza, ponovno krenula putem sinteze. "Momci nastoje da ponovo stvore bogate celine, slojevite, značenjske, ali na jedan drugi način nego što je to klasična naracija" govori Trifković, i spominje kao egzemplarne filmove *Budi topla ženo* (Ivica Bošnjak, 1978), *Deveti film* (Dušan Tasić, 1980) i *Izgnanstvo* (Ivan Martinac, 1979-81; ovaj film je nastao u produkciji FAS-a) (*Alternative katalog*, 1982: 30). Prema Trifkovićevom mišljenju, ono što povezuje ove filmove jest odmak od komercijalne kinematografije (Trifković koristi termin "alternacije") u obliku potrage "za slojevitom strukturom filma, znači za jednom vrstom sinteze ostvarene van klasičnog narativnog postupka" (ibid. 130). Filmovi treće generacije KKS-a 1970-ih bili su dostupni autorima monografije Kinokluba Split, stoga za više informacija vidjeti u njen segment "Alternacije 'treće generacije'" (Nenadić, 2012: 76-82).

3. 6. 5. Film kao tijelo – filmski "kardiogram" Ivana Martinca

Cjelokupan je filmski aparat, kao i sam medij filma, Martinac u potpunosti korporealizirao, pripisujući mu natprirodna svojstva. Smatrao je da je "magičnost osnovno svojstvo" filma (Munitić, 2011: 94), i da je filmska traka magijski sposobna "konzervirati ... unutrašnji fluid ljudskog bića", dok je organizam filmske kamere vidio ne kao (astrikovsku) olovku već kao redateljeva ravnopravnog partnera u stvaranju (ibid. 90-91). Ljudski je život pak za Martinca bio "pustopoljina filma" (1968: 60), a film "direktna umjetnost" koja na gledatelja ne djeluje samo parcijalno, kao nešto što dopire do pojedinih čula – oka, ili uha – već umjetnost koja "tu[če] na organizam negdje u sredinu; u težište tijela", i munjevito obuzimajući čitav čovjekov organizam ulazi u njega kroz predio želuca (Munitić, 2011: 72). "Još prije par godina proklamirao sam među kino-amaterima 'jedini istiniti manifest filma', koji glasi: Tijelo filma sastoji se od sedam autentičnih fragmenata i od usklađenosti tih fragmenata ovisi priroda filmskog organizma i njegova cjelovitost", zapisao je Martinac 1968.

godine u časopisu *Sineast* (1968: 59). U istom je tekstu, *Iskaz no. 3*,[291] u sklopu samo-analize filma *Fokus*, Martinac napravio popis fragmenata filmskog tijela:[292]

> **1. Mozak filma – dužina kadra.**
> Zato što je film, kao i muzika, vremenska umjetnost, maksimum stvaraočeve svijesti i stvaraočeva smisla pretače se u film preko blistavih krakova montažerskih škara (makaza), koje se u meso kadra zaranjaju ranije ili kasnije, što je za svaki živi organizam, koji traje u vremenu, od najpresudnijeg značaja.
>
> **2. Oči filma – svjetlost.**
> Abel Gans je rekao: 'Film je muzika svjetlosti'. Sigurno je da film nije muzika svjetlosti, ali bez ikakve sumnje svjetlost je oko filma. Tamni i svijetli pigmenti obasjanih površina direktno udaraju u centar vida i o usklađenosti tih površina ovisi narav (odnosno vrsta) onog drveta, koje nevjerovatno spontano, iz trenutka u trenutak, gotovo sasvim izvan mozgovne kombinatorike, raste u tijelu gledaoca filma.
>
> **3, 4, 5, i 6. Udovi filma – plan, rakurs, pokreti kamere, pokreti u kadru.**
> Ruke i noge filma. Tako se film, od početka do kraja, kreće prema kraju, tako se prihvaćaju i ispuštaju događaji, predmeti i situacije, tako film sama sebe prenosi iz pejsaža u pejsaž, s jedne zemaljske obratnice na drugu, iz mraka u svjetlost, iz svjetlosti u mrak, iz kretanja u mirovanje i obratno, iz podruma grada na krovove grada, iz žabljeg u ptičije 'oko'. Tako film putuje iz sekunde u sekundu. Iz sata u sat. To su stonogine noge celuloidne vrpce, beskrajni kotači filma.
>
> **7. Duša filma – zvuk.**
> Na krilima zvuka (ton, šum, riječ) isplovljava iz dubine filma ona slici neuhvatljiva riba duše, isplovljavaju iz samog srca života pigmenti unutrašnjih krajolika, koje čak ni svjetlost ne može eksponirati.

Martinac je u KKS-u predavao u okviru klupske filmske škole, i svoju je filmsku teoriju montaže izgradio oko tri temeljna termina: filmskog kardiograma, topline kadra i

[291] To je prvi Martinčev teorijski tekst o filmu, a prethodno je objavljen u splitskom časopisu *Vidici,* br. 4, travanj 1968. (Martinac, 2001: 94).
[292] Pišući o ovoj Martinčevoj filmskoj teoriji Jovan Jovanović napominje kako je Martinac njome slijedio "svoju teoriju o pedeset zadataka amaterskog filma na planu kinematografske forme", no podatak o tim zadacima nisam uspjela pronaći u dostupnoj literaturi (1979a: 114).

intenzitetne montaže (Martinac, 2001: 96), a poznata je bila i njegova izreka "montiranja u kvadrat" (kvadrat je fotogram, to jest jedna filmska kadar-sličica). Kako sam pojašnjava, montiranje u kvadrat označavalo je "finu" montažu, koja je u čitavom radnom procesu filma bila ipak podređena onome što je zvao "grubom" montažom (ibid. 95). Potonja je bila samo strukturiranje filmskog materijala (ibid.), dakle nešto što bismo mogli nazvati montažnom dramaturškom obradom sirovine, dok je finu montažu moguće pobliže odrediti kao tehnički preciznu završnu montažnu obradu u kojoj se pazi da prilikom reza – odnosno u spojevima zaljepaka, u kojima se formira onaj istinski "kinestetički naboj" (ibid. 96) – ne dolazi do skokova ili vizualnih smetnji. Kardiogram je moguće tumačiti kao svojevrsnu dijagnostičku sliku onoga što je na jednom mjestu Martinac nazvao "vizualnim srcem slike" (Munitić, 2011: 87). Kardiogram se sastoji od "toplijih" i "hladnijih" kadrova, zavisno od energije koja u njima prevladava – ta energija nalazi se u elementima kao što su rakurs, pokret kamere, osvjetljenje i filmski plan (Martinac, 2001: 96) – a intenzitetna montaža jest vještina usklađivanja tih toplih i hladnih kadrova kako bi filmski kardiogram imao pravilan ritam. Martinčevim riječima: "Intenzitentna je montaža, dakle, pulsirajući zbroj svih montažnih postupaka, ili drugim riječima – to je uputa o korištenju svega i svačega s ciljem da filmski 'kardiogram' bude onakav kakav bi trebao biti. ... Jer svaki film pulsira na sebi svojstven način. I to nije vulgarni, mehanički tempo, nego udisaj i izdisaj, ustvari – disanje" (ibid. 96-97).[293]

Filmska teorija Ivana Martinca spadala bi u ono što je Jacques Aumont nazvao "teorijom sineasta" (2006), i zahvaća kako u same početke filmske teorije tako i u njenu reaktualizaciju u suvremenom kontekstu. Nesumnjivo je vezana uz njegove rane diskusije s Tomislavom Gotovcem, s kojim je u vrijeme njihova zajedničkog studija na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu počeo odlaziti na filmske projekcije i razgovarati o tehničkim aspektima izrade filma. Gotovac se prisjeća kako su zajednički počeli "prepoznavati" "ritam koji donosi pojedina ličnost, krvotok i disanje koje ta ličnost daje u svakom filmu" (nav. prema Munitić, 2011: 47) pri čemu je ličnost bila nitko drugi doli sam autor filma.

Martinčeva teorija i danas je dakle nesumnjivo izuzetno aktualna. Poveziva je s teorijom američkog eksperimentalista Nathaniela Dorskog, koji je u svojoj knjizi *Kino posvećenost* (2019) zapisao kako film, metafizički / energetski povezan s tijelom, ima sposobnost "da zrcali naš metabolizam i u njemu uspostavlja ravnotežu" (ibid. 14), film je

[293] No kako precizno odrediti sve te parametre? U razgovoru s publikom nakon projekcije *Obiteljskog gnijezda* (1979) u Zagrebu 2017. godine Béla Tarr je na pitanje "kako znate kada i gdje rezati", odgovorio protupitanjem: "Kuhate li? Kako znate kada je jelo gotovo? Nema recepta, radi se o osjećaju".

"metafora za naše biće" (ibid. 16). Na sličan način Malcolm Le Grice piše o filmu *Treperenje* (*The Flicker*, 1966) Beverly i Tonyja Conrada. *Treperenje* se sastoji od naizmjeničnog slijeda crnih i bijelih kvadrata, svjetla i tame, operirajući u temeljima našeg "autonomnog živčanog sustava" i prebacujući svoj stvarni sadržaj u samo ponašanje gledatelja (2001: 160). Sean Cubitt također piše o tijelu filma kao o torzu koje intenzivnije doživljava nas nego što mi doživljavamo njega (2001: ix), i o kinooku sa svojim izvanzemaljskim sposobnostima percepcije (ibid.). Laura Marks 1999. je godine objavila utjecajnu studiju *The Skin of the Film* u kojoj piše o haptičkoj vizualnosti i taktilnosti filma koji možemo okrznuti poput drugog tijela (1999: xi-xii). Anette Michelson svoj je poznati esej o Kubrickovoj *2001: Odiseji u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) nazvala "Tijela u svemiru: film kao tjelesno saznavanje" (1969), dok je snimateljica i redateljica Babette Mangolte smatrala kako film u treperenju svojih zaljepaka zapravo razotkriva otkucaje svoga srca, čiji puls fizički i temporalno mjeri vrijeme (u Knowles, 2016). Na sličnom je idejnom pravcu bio i njemački avangardist Hans Richter, koji je u svom tekstu "Loše trenirana duša" ("Die schlecht trainierte Selle", 1924) pokušao odrediti suštinu filma kroz pojmove ritma disanja i srčanog pulsa (ibid). Kako ističe britanska teoretičarka eksperimentalnog filma, Kim Knowles, čitavo stoljeće kasnije, u srazu digitalne i analogne tehnologije, počele su se javljati slične ideje koje povezuju materijalnost analognog filma i ljudskog tijela (ibid.).

4. SADRŽAJ/SLIKA I FILMSKI JEZIK

Dosadašnji šturi pregledi jugoslavenskog eksperimentalnog filma (1960-ih i 1970-ih godina) uglavnom su se temeljili na periodizaciji praćenoj stilskim i poetičkim pregledom (Turković, 1980; Obad, 2015), ponekada klasifikacijski usmjereni samo na jedan postupak (Milošević, 2013; Turković, 2007), ili na različite paradigmatske principe koji su obilježili pojedini stvaralački period (Vuković, 2010).

Hrvoje Turković predlaže podjelu na tri stadija razvoja jugoslavenskog eksperimentalnog filma: **pripremna faza** (1950-e i početak 1960-ih godina; 1951–1962), **gefovska faza** (razdoblje između početka 1960-ih i početka 1970-ih godina; 1961–1970) te **faza obnove i etabliranja** (1970-e i početak 1980-ih godina; 1974–) (Turković, 1980: 19).

U okviru **pripremne faze** Turković izdvaja Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića, Kokana Rakonjca, Dragana Ivkova, Marka Babca i Aleksandra Petkovića iz beogradskog amaterskog kruga (ibid. 22) te Mihovila Pansinija, Vladimira Peteka i Tomislava Kobiju iz zagrebačkog (ibid. 22-23) i ističe kako ih je sve karakterizirao poetsko-personalni simbolizam s elementima nadrealizma (ibid.). Zagrebačka **gefovska faza** prema Turkoviću obilježena je nenarativnim strukturalizmom Peteka, Pansinija i Gotovca, jednokratnim "zafrkantskim" radikalnim eksperimentima Milana Šameca, Ive Lukasa i Zlatka Hajdlera, "rock-mentalitetom" Gorana Švoba i eksperimentalnim tendencijama Anđelka Habazina (ibid. 23-24). Od slovenskih stvaratelja Turković izdvaja Vinka Rozmana i Karpa Ačimovića Godinu koji su režirali (to jest eksperimentirali) u ključu poetskih i strukturalističkih tendecija te grupu OHO koju karakterizira konceptualizam, i iz koje Turković izdvaja Marka Pogačnika, Naška Križnara, Nušu i Sreču Dragana (ibid. 25) – iako, koliko mi je poznato, bračni par Dragan nikada nije pripadao skupini OHO.

U Splitu je ključna stvaralačka ličnost u 1960-ima bio Ivan Martinac, koji prema Turkoviću spada u struju mitopoetskog eksperimentalnog filma (ibid. 24) čija je poetika stanja (odnosno, kako Turković kaže, "ugođaja") bila obilježena odsustvom pripovijedanja uz prisutan personalni simbolizam (ibid.). Od ostatka splitske škole (Turković je zove "splitski krug") izdvaja Ranka Kursara, Lordana Zafranovića, Vjekoslava Nakića, Andriju Pivčevića, te posebice Antu Verzottija s njegovim (za Split atipičnim) "apstrakcionističkim piktorijalnim istraživanjima" (ibid.). Od sarajevskih autora 1960-ih godina izdvaja Mirka Komosara i Ivicu Matića (ibid. 25). U okviru **faze obnove i etabliranja** iz beogradskog kruga izdvaja Dragišu Krstića, Radoslava Vladića, Ivana Kalinića (vjerojatno Kaljevića) te Ljubomira Šimunića, dok od hrvatskih autora spominje Mladena Stilinovića, vezanog uz likovnu i konceptualnu

praksu, Branka Bubenika, koji se bavio proširenim filmom (obojica iz Zagreba) i Ivana Faktora (Osijek) (ibid. 32).

Posebnost ove posljednje faze leži u razvoju eksperimentalnog filma izvan konteksta kinoklubova i amaterizma, a u okviru svijeta suvremene umjetnosti vezanog uz likovne galerije i studentske kulturne centre (ibid. 33). Autori koji dominiraju 1970-ih godina u tom kontekstu onoga što se zove "filmom umjetnika", kombinirajući medij filma s videom i ostalim vizualno-istraživačkim poljima, prema Turkovićevu su mišljenju Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Goran Đorđević i Vladan Radovanović (Beograd), te Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Mikulić, Tomislav Gotovac i Vladimir Petek (Zagreb) (ibid. 34-35).

Vanja Obad u neobjavljenom izlaganju o hrvatskom eksperimentalnom filmu 1960-ih godina govori o njegovoj ranoj fazi u obliku poetskog igranog i dokumentarnog filma 1950-ih kao jezgri budućeg antifilma te izdvaja djela Mihovila Pansinija i Tomislava Kobije (2015). U 1960-ima javit će se unutar šireg pokreta antifilma niz malih struja, poput materijalističkog filma, apstraktnog filma, filma redukcije i fiksacije te Splitske škole, a od autora Obad ističe Gotovca, Peteka, Šameca, Hajdlera, Martinca i Verzottija (ibid.).

Jednu od klasifikacija nudi i beogradski kustos i teoretičar Stevan Vuković tekstu "Zapažanja o paradigmama u eksperimentalnom filmu socijalističke Jugoslavije" (2010). S obzirom na stvaralačke i proizvodne modele, Vuković jugoslavenski eksperimentalni film dijeli na četiri velika paradigmatska razdoblja. Prvu fazu eksperimentalnog filma iz 1950-ih i 1960-ih godina naziva amaterskom paradigmom (Makavejev, Pavlović, Ivkov, Pansini, Rakonjac, Petković). Razdoblje koje počinje 1970-ih naziva *underground* paradigmom (Jovan Jovanović, Lazar Stojanović i Tomislav Gotovac kao *underground* otkriće za ove autore), a nakana je autora iz ovog razdoblja bila raskinuti s nasljeđem simbolizma i poetskog nadrealizma koji je karakterizirao beogradski krug prethodne generacije (2010: 58). Slijedi konceptualna paradigma, koja zahvaća podjednako 1960-e i 1970-e, a proizlazi iz Nove umjetničke prakse i Druge linije (Vuković kao reprezentativne autorske ličnosti ove paradigme ističe Nešu Paripovića, i posebice Zorana Popovića) (ibid. 60). Posljednja je metamedijska paradigma, u okviru koje se autori poigravaju ontologijom filmske slike i njene ekranske reprezentacije, a Miodrag Milošević i Miloje Radaković autori su koji prema Vukoviću najbolje reprezentiraju ovu paradigmu (ibid. 62).

No eksperimentalni film izrazito je individualizirana filmska praksa, koja često odražava partikularan svijet pojedinog autora. Moglo bi se reći da filmova i pripadajućih tipologija postoji onoliko, koliko postoji i njihovih stvaratelja. Ipak, zbog lakše preglednosti

filmske građe, i djelomične neadekvatnosti prethodno spomenutih tipologija, nužno je bilo potražiti najpreciznije, najsažetije i najsveobuhvatnije najmanje zajedničke nazivnike, koji bi kao krovni pojmovi mogli u sebe obuhvatiti različite oblike eksperimenata kojima su se bavili jugoslavenski istraživači filma. Moguća je tako podjela korpusa filmova 1960-ih i 1970-ih godina na četiri velike cjeline, unutar kojih je filmove potom moguće dalje tipološki "usitnjavati" i opisivati, služeći se klasifikacijskim odrednicama iz 2. poglavlja (Vogel, Brenez, Turković, Le Grice, Sitney i dr.). Radi se o sljedećim cjelinama: sadržaj/slika, filmski jezik,[294] film kao nadilaženje pokretne slike te filmski dispozitiv.

Sadržaj/slika obuhvaća filmove čije se istraživanje primarno odvija na planu sadržaja i same slikovne reprezentacije, poput preispitivanja političke situacije, prikazivanja onih slika koje društvo sakriva, negira ili ignorira, bilježenja svakodnevice i obiteljskog života, putopisa, igranih filmova koji tematiziraju šire društvene probleme, prirodu i slično. **Filmski jezik** podrazumijeva istraživanje i inoviranje u okviru formalnih izražajnih sredstava kojima se u mediju filma komunicira, kao što su montaža, pripovjedna struktura, kadar, scena, sekvenca, kompozicija, kretanje kamere i dr. **Film kao nadilaženje pokretne slike** otvara polje presijecanja filma i ostalih umjetnosti, to jest svih onih slučajeva u kojima film napušta konvencionalni prikazivački ambijent i/ili aparat za bilježenje slike u pokretu, poput kina drugim sredstvima, proširenog filma i izvedbenog filma – interakcije tijela i kamere – praksi koje s jedne strane u središte postavljaju ideju ili doživljaj filma bez nužne konkretne realizacije i izvedbe same slike u pokretu, ili pak s druge strane film koriste kako bi ga medijski preoblikovale u nešto što odstupa od konvencionalne ideje gledalačkog filmskog iskustva i postaje medij jedne nove umjetnosti, moguće tek s uspostavom slike u pokretu. Naposljetku, **filmski dispozitiv** podrazumijeva filmove koji se bave tehničkim i materijalnim elementima filmskog aparata, kao što su vrpca, projektor, objektiv ili pojedine funkcije kamere te prikazivačkom mehanikom ove, danas sve više odbacivane i zanemarivane tehnologije.

Ovako podijeljene cjeline žele zahvatiti samu logiku nastanka pojedinog filma, polje koje autor istražuje ili unutar kojega taj pojedini film primarno – ili prvenstveno, najsnažnije – djeluje, a ne tek njegovu vizualnu pojavnost ili vizualnu reprezentaciju ideje. Dakle, iako se neki film može doimati kao portretni dokumentarni film (npr. Petekovo *Sretanje*) ili tek

[294] Iako se ideja filmskog jezika često dovodi u pitanje i osporava (npr. Vidović, 1999: 21-25), u ovom se radu djelomično oslanjam na teorije Jerzyja Płażewskog iznesene u studijama *Jezik filma I* i *II* (1961). Pritom, ideja jezika, shvaćena u širem kolokvijalnom smislu, praktičan je teorijski instrument za opisivanje različitih izražajnih sredstava filma (i drugih umjetnosti).

snimljena zjenica oka (Verzottijev *Objektiv*, 1966), oni će spadati u cjelinu filmskog dispozitiva, jer se bave materijalnošću medija, to jest u okviru materijalnosti medija su kao umjetnička djela najznačajniji (filmska vrpca u slučaju Peteka) odnosno analogijom između ljudskog tijela i kinematografskog aparata (zjenica kao leća objektiva u slučaju Verzottija).

4. 1. Sadržaj/Slika 1 – politički film i kritika društva

Čini se da je jedan od najranijih filmova amaterskog konteksta koji je sadržajem otvarao politička pitanja bio film Boštjana Hladnika, *Italija 52 ali Ljubim koga ljubim* (1952). Taj je film dobio nagradu za najbolji film na II. saveznom festivalu jugoslavenskog amaterskog filma u Ljubljani 1953. godine (Vrdlovec, Nedič, 2001: 72), a radi se o paralelnoj montaži koja prikazuje dva lica Italije: ono spomeničko, turističko, reprezentativno, i ono drugo, obespravljeno i osiromašeno, koje se skriva iza tih "kulisa" (ibid.). Zlatko Sudović ovaj je film okarakterizirao kao "politički pamflet u u propagandno-turističkom filmu" (*Knjiga GEFF-a*, 1967: 71), a Dušan Makavejev rekao je da je to za njega jedan od prvih značajnih amaterskih filmova te opisao njemu najdražu sekvencu iz filma – serija fotografija "u jednom određenom ritmu: to je bio jedan papa sa kadionicom, to je bila jedna pornografska slika, to je bila neka gola ženska i neki detalji, to je bila prva pojava pornografije u našem amaterskom filmu. Mislim da je to bio vrlo značajan film. On je već tada bio vrlo anarhističan, vrlo slobodouman i nije se obazirao ni na što" (Petek, 1968: 87).

Metamorfoza, Marko Babac (1955)

U beogradskom kinoklupskom krugu 1950-ih godina javljaju se igrani filmovi koji se bave partizanskim pokretom, NOB-om i II. svjetskim ratom, preispitujući ih u njihovim mnogostrukim i složenim fakturama. *Metamorfoza* (1955) Marka Bapca, u produkciji Kinokluba Beograd, prema autorovim je riječima "politički film-plakat." (2001: 91). Iako se radi o igranom filmu, on je strukturno i pripovjedno potpuno sažet tako da svoj smisao komunicira kroz raskadrirane tabloe na metaforičko-metonimijskoj osnovi. "Statična, parolaška i pojednostavljena analiza nemačkog nacizma i njegovo opasno buđenje sredinom pedesetih godina u vremenu hladnog rata" (ibid.) prikazani su u šest scena, obuhvaćajući period od poraza Njemačke 1945. godine do njenog djelomičnog oporavka sredinom 1950-ih, kroz odnos njemačkog vojnika i njegova šljema. U tih šest scena šljem kao predmet na sebe preuzima različite funkcije, zavisno o periodu i mjestu koje vojnik zauzima (logor, glasačka

mjesta, dnevni boravak protagonista...) prolazeći proces denacifikacije i zrcaleći time duhovni stav bivšeg vojnika, ali i duh samog vremena. Kraj filma upućuje na nedovršeni projekt denacifikacije odnosno rehabilitaciju nacizma, koji u osnovi nikada nije nestao nego je – promatramo li šljem kao njegov simbol – samo mijenjao oblike, pri čemu Babac pitanje njegova povratka ostavlja u potpunosti mogućim i očekivanim, ali vremenski otvorenim. U okviru predloženih tipologija s početka ove disertacije, *Metamorfoza* spada u filmove koji anticipiraju ili prate političke borbe (Brenez), te djelomično u polje subverzije sadržaja (Vogel).

Slike 34. 1. – 34. 4. Iz filma *Metamorfoza* (1955), Marko Babac.
Izvor: Akademski filmski centar/Marko Babac.

***Suze*, Kokan Rakonjac (1959)**

Suze (1959)[295] Kokana Rakonjca također je igrani film, poetsko-igrane eliptične strukture s puno sugestivnih pokreta kamere i opisnih kadrova emocionalne vizure protagonista, koji sadržajno "preispituje neprikosnoveni moral partizanskih boraca" (Milošević, 2011/2013: 72). Film otvara prizor (deziluzioniranog) partizana bez uniforme,

[295] Od filmskih ostataka *Suza* Ivan Martinac navodno je napravio svoj prvi film u KK Beograd, *Sudbine* (Babac, 2001: 222), a *Suze* su ujedno predstavljale Jugoslaviju u kategoriji igranog filma na 2. Međunarodnom festivalu amaterskog filma koji se 1964. godine održao u Beogradu.

negdje u poljima Jugoslavije, koji simbolički diže pušku uvis i odbacuje ju od sebe, padajući ničice pred improviziranim grobom s križem načinjenim od drvenih kolaca. Uskoro se pridružuje svojoj dvojici suboraca i tumarajući zemljom nailaze na seosku kuću u kojoj pronalaze partizana i djevojku na umoru. Partizan ne reagira i netremice gleda pred sebe, dok djevojka kao da pokušava komunicirati, isprva pogledom, a kasnije i verbalno, no sve ostaje na razini aluzije. Čini se da ih je dočekala kao spasitelje, no u trenutku napora da nešto kaže djevojka umire. Dvojica partizana sada pred kućom u improvizirani grob ispod križa od granja pokapaju i nju, nastavljajući sa svojim slijepim kolegom put u nepoznato.

Srpske freske, Želimir Žilnik (1966)[296]

NOB i II. svjetski rat tema su i *Srpskih freski* (1966, KK Novi Sad) Želimira Žilnika, koje ipak zahvaćaju nešto širi, primarno srpski pravoslavni kontekst, a počivaju na stvaranju smisla nizom montažnih usporedbi. Film otvara serija freski, manastirskih ikona koje reprezentiraju srednjovjekovno srpsko duhovno stvaralaštvo, a datacija s početka filma kaže da se radi o 1214. godini. Odabirući, među ostalim, i začudne motive ovog tipa religijskog zidnog slikarstva – poput niza ljudi neobično isplaženih jezika – Žilnik već na početku naznačuje jedan u najmanju ruku opušten stav spram tradicije, koji se nastavlja jukstapozicijom 1941. godine i ondašnjeg vremena (1966. godine). Svaki je period obilježen svojim tipom "freski". Četrdesete su vizualno svedene na partizanske reljefe, spomeničku plastiku, crteže, novinske natpise i parole ispisane na zidovima – "Živio Staljin!", "Smrt fašizmu!", "Sve žene u Antifašistički front žena!", "Bolje rat nego pakt!", dok je suvremenost ispunjena reklamama za američke filmove, modu i kućanske proizvode, službenim tablama raznih državnih tijela i mnoštvom oštećenih i izblijedjelih plakata na zidovima Novog Sada. Kako bi do kraja demitologizirao, profanizirao i desakralizirao NOB i pravoslavlje – koje u ovom filmu možemo čitati poistovjećivanjem s principima vjere i religioznosti kao srži obaju praksi – pored rastućih kapitalističkih principa Žilnik uvodi i "zidno slikarstvo" javnih poljskih toaleta. "Naše sranje sve je tanje", "Oko šlema moj te štema / Oko panja moj te ganja", "Moj te voza iza doza" i slične "seksualije"[297] praćene su kadrovima izmetina, čime

[296] Prema Filmskom katalogu Vojvodine (1973) ovaj film je datiran u 1963. godinu, međutim u filmu se pojavljuju kadrovi proslave Nove godine 1966., stoga sam se odlučila za tu godinu kao godinu objave filma. Hvala Milici Jovčić i Filipu Markovinoviću na prilici da vidim ovaj film te na podacima o njegovoj proizvodnji.
[297] Izraz preuzet od Lordana Zafranovića iz novinskog teksta o uručenju nagrade za životno djelo Želimiru Žilniku, izvor: https://www.danas.rs/kultura/zelimir-zilnik-zivot-prolazi-film-ostaje/ (pristup: 25. 8. 2019.).

autor više nego eksplicitno ove sisteme, društvene vrijednosti i uređenja, šaljivo i provokatorski obezvređuje i dovodi u istu ravan.

Slike 35. 1. – 35. 4. Iz filma *Srpske freske* (1966), Želimir Žilnik.
Izvor: Kinoklub Novi Sad/Želimir Žilnik.

Parada, Dušan Makavejev (1962)

Sakralne topose socijalizma nešto je prije Žilnika dekonstruirao i Dušan Makavejev u svom danas kultnom filmu *Parada* (1962, Dunav Film). Iako se radi o dokumentarnom filmu nastalom u profesionalnoj produkciji (doduše, Dunav Film je bio sklon eksperimentalnijim radovima)[298], *Parada* je važna zbog novog načina reprezentacije do tada vrlo uobičajenih tema, a usto su na njoj radili i beogradski amateri (članovi KKB-a Petković, Babac, Fanđo) pa je možemo promatrati i kao profesionalni amaterski film. *Parada* je naručeni film koji je trebao dokumentirati proslavu Prvog maja, a poziv je Makavejev dobio (vjerojatno) posredstvom Centralnog komiteta Komunističke partije Srbije, slijedom uspjeha njegova prethodnog filma o radnim akcijama *Osmeh 61* (1961), i upravo stoga što su tražili nekoga tko bi to napravio drugačije od dotadašnjih šablonskih dokumentarnih filmova *Filmskih*

[298] U Dunav Filmu umjetnički, a potom i generalni direktor bio je Vicko Raspor (Munitić, 2005: 106), što objašnjava širinu shvaćanja pojma filma i naklonost spram amatera i alternativnih poetika.

novosti (Ilić, 2013: 271). *Parada* je dakle prvenstveno film koji treba razmatrati u okviru službene kinematografije tog perioda. U SR Hrvatskoj su filmove proslave Praznika rada režirali autori poput Fedora Hanžekovića (1960) (Škrabalo, 1998: 235), Milana Katića (*Proslava 1. maja 1946 godine*, Filmske novosti), Ivanke Forenbacher (*Proslava Prvog maja 1949.*) (ibid. 150-151), a kako kaže Škrabalo (ibid.):

> Prema običajima tih godina, bila je to cjelodnevna svečanost ne samo manifestacionog nego i mobilizatorskog karaktera, a mimohod (u kojem su obvezatno sudjelovali gotovo svi zaposleni u gradu) pretvarao se u pokretnu izložbu na kojoj su – gorostasnim simbolima od kartona ili živim slikama sa spletom tijela mišićavih radnika, mladih djevojaka i slavnih udarnika – pokazivani postignuti rezultati i optimistički najavljivani radni zadaci uz obećanja prijevremenog ispunjenja plana. (...) dokumentarac je tada bio poseban oblik agitacionog filmskog žurnalizma, pa je stoga u prvome redu dokument o sebi i o političko estetskim shvaćanjima o primjeni filmskog medija u prvom razdoblju kinematografije u jugoslavenskoj verziji socijalizma.

U svojoj *Paradi* Makavejev se u potpunosti odmiče od očekivanog prikaza ovog nacionalnog praznika; umjesto dobro uvježbanih mimohoda, besprijekorno postavljenih monumentalnih socijalističkih ikona i parola, uredno poredanih građana i reprezentativnih visokih dužnosnika, Makavejev pokazuje pozadinu prvomajske parade, prelazeći kamerom preko unutarnjih rezova i šavova od kojih je sastavljano njeno tkivo. Vidimo tako obične građane i sudionike organizacije kako namještaju transparente, postavljaju skele i nose jariće na leđima, učiteljice koje nervozno namještaju neposlušnu djecu u vrstu, Lenjina čije se lice na golemoj zastavi u potpunosti zgužvalo dok ga radnici vješaju o pročelje zgrade. Oficiri nespretno namještaju sablje, ulice Beograda potpuno su prazne, a građani-gledaoci u neoštrim se i kratkim kadrovima miješaju sa sudionicima u pripremama za proslavu. Kada kreće parada, umjesto klasičnih kadrova usklađenih nizova brojnih stupajućih nogu u pravilnoj formaciji Makavejev prikazuje ono što se nalazi s druge strane: građanske noge sa šarolikom obućom kako stoje na brojnim neusklađenim stolcima donesenima da posluže kao postolja za bolji vidokrug, vojnike koji zadržavaju masu na trotoarima, lica radnika u gomili.

U ovom filmu zastave ne služe kao nedodirljivi državni simboli, već se u njih kao u tople deke umataju oni koji će ih nositi ulicama. Tito se pojavljuje u samo jednom neobaveznom kadru, gledajući na sat i čekajući da proslava započne, i iako su na samom kraju prisutne obavezne jugoslavenske parole – *Druže Tito mi te volimo*, *Proleteri svih*

zemalja ujedinite se i *Samo jedinstveni izgradićemo socijalizam* – čitav je film usmjeren na same građane Jugoslavije, na radnike čiji se praznik slavi, i na njihovu heterogenost, individualnost, ali i brojnost. Jedina scena u kojoj vidimo službeni mimohod – to jest, *paradu* – sastoji se od dva kadra iz vizure samih promatrača (i jednog kadra koji se čini kao da je naknadno ubačen); zastave se naziru kroz postavljene skele na kojima sjede promatračice, a njihove vrhove vidimo u daljini iznad glava gomile koja stoji na pločniku. U velikom dijelu filma zvuk pripada samim prizorima i istodobno je s njima rezan, tako da je uz reporterski opuštenu kameru učinak "realnog" još jači.

Film je inicijalno bio zabranjen od strane državne cenzure koja ga je kasnije ipak pustila samo u domaću distribuciju (Munitić, 2005: 99), a već nakon prvih prikazivanja stekao je kultni status (ibid. 106). Proizvodnja i diseminacija slika koje društvo ne želi vidjeti (usp. Brenez, 2006) nesumnjivo je u središtu ovog filma, no Makavejev tvrdi kako mu namjera nije bila subverzija, nego prenošenje vlastitog subjektivnog doživljavaja ove manifestacije (prema Munitić, 2005: 104):

> Mislim da nisu u pravu oni koji u tom filmu vide pre svega kritiku. Svako je stvaralaštvo kritičko. Ako kritikujem svoju devojku zbog ružnog šešira koji nosi, to ne znači da je ne volim. Naprotiv, hoću da joj kupim lepši šešir. A što da ne psujem svoju zemlju, kad nosi gumene opanke...

Lipanjska gibanja, Želimir Žilnik (1969)

Događanja iz 1968. također su odjeknula poljem amaterskog filma i alternativne filmske proizvodnje. *Lipanjska gibanja* (1969, Neoplanta film) Želimira Žilnika dokumentiraju svjedočenja o policijskoj brutalnosti prema studentima – a posebice studenticama – kod novobeogradskog podvožnjaka na samom početku studentskih nemira u Beogradu prvog tjedna lipnja 1968. godine, te demonstracije u dvorištu Kapetan Mišinog zdanja. Gotovo središnje mjesto zauzima monolog glumca Steve Žigona koji pred okupljenim studentima citira Robespierrea iz drame *Dantonova smrt* (1836) njemačkog dramatičara Georga Büchnera: "... pa da gledamo kako se ovi markizi i grofovi revolucije kockaju, kada njih gledamo, s pravom se možemo upitati – jesu li oni opljačkali narod?" *Jesu,* skandiraju studenti, a Žigon nastavlja riječima kojima ujedno i završava film: "Nema sporazuma, nema

primirja sa ljudima za koje je republika predstavljala špekulaciju, a revolucija – zanat!".[299] Unatoč oslobođenoj, reporterskoj kameri i tanatografskom kadru[300] na samom kraju filma, Žilnikov je dokumentarni film vrlo konvencionalan u odnosu na eksperimentalni film *Praško proljeće /po Janu Palachu/* (*Praška pomlad /po Janu Palachu/*, 1969) slovenskog filmskog amatera, arhitekta i dizajnera Vinka Rozmana.

***Praško proljeće*, Vinko Rozman (1969)**

Praško proljeće (*Praška pomlad*) se na vizualno i dramaturški složen način bavi događajima iz 1968. i 1969. koji su doveli do smjene Alexandera Dubčeka, prvog sekretara CK KP Čehoslovačke, i takozvane normalizacije, dok istovremeno Rozman rastvara i sam medij filma. Paralelnom montažom, koja prati travanjske dane 1969. u Pragu i razvijanje fotografija tih istih kadrova u Ljubljani, te međunatpisima koji naznačuju lokaciju, datum, vremensku prognozu i pojedine ključne pojmove (poput plenuma, proljeća, cenzure, januarske politike...) Rozman pripovijeda o ulasku tenkova u prag 21. kolovoza 1968., o spaljivanju Jana Palacha u siječnju 1969., o hokejskoj utakmici u kojoj su Čehoslovaci s 4:3 pobijedili Sovjetski Savez, i koja je izazvala daljnje masovne nemire u Pragu (Gilbert, 2014: 153), koje Dubček nije spriječio, nakon čega i odlazi s vlasti. Rozman ovdje jukstaponira natpise u slovenskim i čehoslovačkim dnevnim novinama istog datuma, ukazujući i na slobodu Jugoslavije u kreiranju vlastite unutrašnje i vanjske politike.

Slike 36. 1. – 36. 2. Iz filma *Praško proljeće* (1969), Vinko Rozman.
Izvor: MG+MSUM/Vinko Rozman.

[299] Monolog se nalazi u trećoj sceni prvog čina, a u velikoj mjeri odstupa od oba dostupna prijevoda. Usp. Georg Büchner, *Dantonova smrt* (1950: 21-22); Georg Bihner, *Celokupna dela* (1989: 57-58).
[300] Termin je preuzet iz teksta Annette Michelson, "Umetnost pokretnih senki" (2003), u kojemu se autorica poziva na studiju Philippea Duboisa, "Fotografski čin" (*L'Acte photographique*, 1983), te kaže kako se pojam koji Dubois koristi – "tanatografija" – prikladno može primijeniti na "filmski 'kvadrat' ili pojedinačn[u] sličic[u]" izdvojenu iz vremenskog tijeka filma" (Michelson, 2003: 54).

Ostali radovi

U ovu skupinu radova spadaju igrani filmovi beogradskog kruga 1950-ih godina, *Pečat* (1955) Dušana Makavejeva i *Braća* (*Kain i Avelj*, 1959) Marka Bapca, u kojima autori problematiziraju nužnost pokoravanja društvenim normama (Makavejev) i inherentno "vučju" ljudsku prirodu (Babac). Igrani film *Autoriteti i kičme* (1959) Tomislava Kobije stilski i sadržajno dijeli poetiku *Pečata*, dok se na sadržajnom tragu *Braće* – u smislu kritike prirode pojedinca i društvene nepravde – nalaze igrani filmovi Ante Babaje *Pravda* (1966) i *Lakat kao takav* (1959). U dokumentarnom su se ključu društvenim marginama ulice bavili Lordan Zafranović u stiliziranoj vinjeti *Ljudi u prolazu* (1966) i Miroslav Mikuljan u eksperimentalnom dokumentarnom filmu *Druga obala* (1972), dok je šire probleme socijalističkog društva u smislu ekonomskog uređenja, visoke stope nezaposlenosti i migracije radne snage tematizirao niz autora. U *Nezaposlenim ljudima* (1968) Želimir Žilnik sirov dokumentarni materijal o nezaposlenoj i obespravljenoj jugoslavenskoj radničkoj klasi uokviruje tipografskom stilizacijom, Krsto Papić u *Čvoru* (1969) odlazi na vinkovačku željezničku stanicu kako bi nezaposlene intervjuirao, Miroslav Mikuljan u filmu *Jesenice Stuttgart* (1970) kombinacijom tanatografije i montažne stilizacije prezentira dokumentarne snimke gastarbajtera koji odlaze na rad u Njemačku, Žilnik se u *Crnom filmu* (1971) bavi beskućnicima, Zoran Tadić u dokufikcijskom *Derneku* (1974) tematizira odnos jugoslavenskog gastarbajterstva i sela i grada... Popis je daleko od iscrpnog i konačnog, budući da ovom krugu pripadaju i autori poput Milenka Štrbca, ili dokumentaristi Sarajevske škole dokumentarnog filma, koja je u razdoblju između 1960-ih i 1980-ih na filmski inovativan način obrađivala niz društveno problematičnih tema, a njima bi se mogli pribrojati i igrani filmovi *Izrazito ja* (1969) te *Mlad i zdrav kao ruža* (1971) Jovana Jovanovića, kao i *Rani radovi* (1969) Želimira Žilnika, budući da svaki od njih variranjem konvencionalne forme filmskog jezika primarno rastvara problematične aspekte socijalističkog društva (poput neispunjenih revolucionarnih obećanja, pritiska na "dekadentnu omladinu" i rastućeg kapitalizma).

4. 2. Sadržaj/Slika 2 – kućni i dnevnički filmovi
***Home Movies*, Vukica Đilas (1970–199?)**

Koliko mi je poznato, izuzev obiteljskih (kućnih) filmova koji su dominirali predratnim kinoklupskim filmskim stvaralaštvom, vrlo se mali broj jugoslavenskih

eksperimentalista bavio dnevničkim filmom i/ili vlastitom svakodnevicom. Najznačajnije filmsko djelo u okviru dnevničkog filma nesumnjivo su filmovi Vukice Đilas (1970–199?) koje je autorica snimala S8mm Pentaca kamerom od sredine 1970-ih pa sve do svoje preuranjene smrti 2001. godine.[301] Filmove nikada nije prikazala za života, a posthumno ih je u cjelinu posložio i imenovao redatelj Slobodan Šijan te su svoje prvo prikazivanje u tom obliku – ne računajući jednu raniju projekciju iz 2006. u Jugoslovenskoj kinoteci – imali na festivalu Alternative Film Video u prosincu 2015. godine. Filmovi su pohranjeni u arhivu Akademskog filmskog centra, i prema dostupnim podacima postoji oko dva sata sirovog materijala. Šijan je za potrebe prosinačkog prikazivanja odabrao 50 po njemu najznačajnijih minuta materijala i filmsku cjelinu nazvao *Home Movies* (*Kućni filmovi*), a glazbenu je pratnju uživo izveo klavirski LP duo, uz ponešto Šijanovih režijskih instrukcija; ta je improvizacijska klavirska skladba danas postala sastavni dio pedesetominutne verzije filma.

U svojoj knjizi *Filmus* (2015) Šijan opisuje rad na Đilasinim filmovima i daje vrlo pregledan raster fotograma koji se nalaze u filmu te pojašnjava genezu samog naziva filma. Za njega, filmovi tematski podsjećaju na domaću kuhinju, stoga i naziv *Home Movies*. Ovakvo pojašnjenje moglo bi se učiniti reduktivnim i seksističkim budući da se radi o ženskom filmu, a žene su tradicionalno bile povezivane uz kuhinju (sjetimo se samo devetnaestostoljetne njemačke 4-K uzrečice vezane uz definiciju dobre žene: *Kinder, Küche, Kirche, Kleider*, a u nekim varijantama još i *Kammer*). Taj bi naziv mogao djelovati promašeno i zbog toga što je Đilasino poznavanje eksperimentalnog filma i suvremene umjetnosti bilo na zavidnoj razini, pa su njezini dnevnički filmovi osim zbira osobnih trenutaka ujedno i demonstracija različitih stilskih postupaka karakterističnih za eksperimentalni film. Utoliko bi ovaj film mogao spadati i u neku drugu cjelinu (primjerice Filmskog jezika), no u slučaju *Kućnih filmova* čini mi se da je njihova primarna funkcija bila bilježenje svakodnevice (dakle prvenstveno ono "što" se bilježi), a tek potom načini tog bilježenja (filmsko "kako").

Đilas je bila kći poznatih partizana i partijskih funkcionera Mitre Mitrović i Milovana Đilasa, koji su vrlo brzo nakon rata odstranjeni iz partijskih krugova i društvenog života Jugoslavije,[302] što je nesumnjivo bila činjenica koja je duboko obilježila njezin život. *Home*

[301] Filmom Vukice Đilas bavim se u već spomenutom tekstu "Fixing the Gaze: Cinematic Memories of Vukica Đilas and Tatjana Ivančić".

[302] Đilas je desetak godina nakon uspostave FNRJ otvoreno kritizirao centralno planiranje i jednopartijski sustav, kao i partizansko profiterstvo u obliku partijskih funkcija, a 1957. godine u izdanju američke nakladničke kuće Praeger objavljuje kritiku komunističkog društvenog uređenja, *The New Class: An Analysis of the Communist System*, u kojoj među ostalim kritizira stvaranje onoga što će kasnije biti okarakterizirano kao crvena buržoazija.

Movies započinju 1970. godine, u vrijeme kada Đilas ima 22 godine, studira dramaturgiju i živi s majkom i tadašnjim partnerom Brankom Vučićevićem. Njihova je veza još jedan intelektualni bonus za istraživače jugoslavenskog eksperimentalnog filma, budući da je Vučićević bio jedna od kultnih figura jugoslavenske kinematografije, sudjelujući u stvaranju nekih od najznačajnijih i najinovativnijih jugoslavenskih modernističkih filmova.[303]

Važno je napomenuti da je Šijan *Home Movies* slagao služeći se već montiranim cjelinama, to jest većim zaokruženim sekvencama, koje je montirala sama Đilas (2019, privatna korespondencija s autorom), dok je on sam izvršio odabir po njemu najznačajnijeg filmskog materijala. U dostupnoj 50-minutnoj verziji, prvi dio filma pripada bilježenju intimnih trenutaka Đilas i Vučićevića u kućnom okruženju, njihovom suživotu s Mitrom Mitrović, zajedničkim putovanjima i druženjima s jugoslavenskim filmskim radnicima (Bogdan Tirnanić, Karpo Godina, Slobodan Šijan), radu na setovima na kojima je Vučićević bio koscenarist (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Bata Čengić, 1971), posjećivanju izložbi avangardne umjetnosti, i kupovanju i čitanju niza knjiga posvećenih suvremenoj umjetnosti i filmu. Đilas je bila česta posjetiteljica programa Jugoslovenske kinoteke i izuzetno filmski obrazovana (Šijan, 2015), a ono što je povezuje s amaterskim krugom je prijateljevanje s autorima poput Toma Gotovca i Karpa Godine. Osim što su zajedno posjećivali kinotečne programe, Gotovac je za vrijeme svog boravka u Beogradu stanovao u sobi koja je pripadala stanu u kojemu su živjeli Đilas i Vučićević, a kasnije su Đilas i Gotovac zajedno glumili i u *Plastičnom Isusu* (1971) Lazara Stojanovića.

Osim njena privatnog života, *Home Movies* su također i dokument beogradskog kulturnog miljea onog vremena, budući da je Đilas, noseći kameru svuda sa sobom, bilježila i razna dešavanja u SKC-u te posjete eminentnih svjetskih umjetnika glavnom gradu Jugoslavije (Agnès Varda, John Cage). U svom posthumno objavljenom dnevničko-teorijskom eseju *Napomene* (2003) Đilas ne piše o svojim filmovima, ali način na koji piše o

---

Mitra Mitrović, s druge strane, bila je aktivna na feminističkoj sceni još od 1930-ih godina, rano se pridružila partizanskom pokretu, bila na prvom zasjedanju AVNOJ-a, na jednoj od rukovodećih pozicija Antifašističkog fronta žena, te kasnije ministrica prosvjete u prvoj Vladi Narodne Republike Srbije. Zbog svoje podrške Đilasu također je bila isključena sa svih partijskih funkcija i društveno marginalizirana.

[303] Vučićević je 1950-ih pisao filmske kritike za *Film danas* (uz njega su u to vrijeme još pisali Makavejev, Pavlović i Stojanović), autor je scenarija za filmove poput *Ranih radova*, s Makavejevom je koscenarist njegovih filmova *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P. T. T.* (1967), *Nevinost bez zaštite* (1968), a izdao je knjige *Avangardni film I i II* (1984/1990) i *Paper Movies* (1998). Jedan je članak objavio u Mekasovom časopisu *Film Culture* (br. 4/1957; prema Polimac, https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/otisao-je-jedan-od-najvecih-da-ste-me-70-ih-pitali-tko-je-najbolji-jugoslavenski-filmski-kriticar-svih-vremena-bez-premisljanja-bih-odgovorio-branko-vucicevic/91840/, pristup: 26. 8. 2019.), a bio je i u kontaktu s Fluxus grupom, u okviru koje se danas navodi i kao njihov službeni, "uspavani" član (više vidjeti na: http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=exhib&sub=vucicevic&lang=en ; https://post.at.moma.org/content_items/624-an-interested-observer-interview-with-branko-vucicevic, pristup: 26. 8. 2019.).

vlastitim stavovima i svom životu može se shvatiti kao tekstualni pandan njena vizualnog dnevnika, i poslužiti kao ključ za čitanje *Kućnih filmova*. U pogovoru *Napomenama* njen nekadašnji partner Vučićević ujedno ističe kako bi se Đilasini filmovi mogli razmatrati pod motom njena omiljenog redatelja, Jonasa Mekasa: "Radim kućne filmove – stoga živim. Živim – stoga radim kućne filmove" (2003: 209). Način snimanja *Kućnih filmova* doista podsjeća na Mekasov filmski "rukopis"; Sitney je to nazvao *staccato* fotografijom (2008: 89), a radi se o istrzanoj montaži u kameri koja se postiže tehnikom prekidanja i ponovnog započinjanja snimanja unutar istog kadra. Time se postiže dojam protjecanja vremena kao u bljesku, a Đilas ovu tehniku radikalizira bilježeći tek nekoliko sličica po sceni – Šijan ih je nazvao "blic-kadrićima" (u Purešević, 2016), čime ovaj film zapravo pretvara u pokretan fotografski album. Pored ove *staccato* fotografije, Đilas koristi i razne druge tehnike, poput višestrukih ekspozicija, refotografije i repeticija, unoseći u svoj film mnoge reference i filmske citate kroz snimanje televizijskog ekrana: od Godardova *Do posljednjeg daha* (1960), preko *Mreža poslijepodneva* Maye Deren (1943) do filmova poput *Zagonetke Kaspara Hausera* Wernera Herzoga (1974) i raznih isječaka iz televizijskih emisija, serija i crtića. Ovi joj vizualni citati pomažu u oblikovanju vlastitih vizualnih misli koje korištenjem tog posuđenog filmskog materijala naglašava, podcrtava ili značenjski usmjerava. Važnu ulogu u filmu ima i njen omiljeni grad Rovinj u kojemu je ljetovala sve do rata, a kadrovi nje same, mora i njezine majke postaju sve češći kako se film bliži kraju, a Đilas kraju svog života. *Kućni filmovi* duboko su emotivan filmski autoportret, koji podjednako postoji kao osoban, privatni dokument – kućni fotografski album – i kao izvanredno filmsko umjetničko djelo.

Slike 37. 1. – 37. 8. Iz filma *Home Movies* (1970-199?), Vukica Đilas.
Izvor: Akademski filmski centar.

1976–77 (*Četka*), Dragiša Krstić (1976/77)

Još se nekoliko autora bavilo dokumentacijom svog intimnog i kućnog života, preoblikujući taj materijal u filmski zaokružene cjeline, to jest autorske filmove. Ovdje treba napomenuti da neki teoretičari razlikuju filmski dnevnik i dnevnički film – filmski dnevnik je sirov snimljeni materijal, dok je dnevnički film zaokružena estetska cjelina (više o tome u James, 1992: 145–179), a u oba je slučaja ova forma povezana s kućnim ili obiteljskim filmom (*home movies*) kao filmskim rodom iz kojega je i nastala (ibid. 151). Obiteljskim filmom u amatersko-istraživačkom kontekstu bavio se Svetolik Novaković iz beogradskog Kinokluba 8 (Petrović, 2009: 128; filmovi su u trenutku pisanja ovog rada nedostupni za pregledavanje), a u istom je klubu – koji se programski opredijelio za obiteljske filmove na 8 mm formatu (Jovanović, 1978/2013: 318) – djelovao bračni par Biljana Belić i Dragiša Krstić. Nezadovoljni rigidnom birokratskom strukturom kluba, bračni partneri Belić-Krstić sredinom 1970-ih osnovali su i svoju malu autorsku grupu, "Samostalna porodična radionica za pravljenje filmova Biljane Belić i Dragiše Krstića" (Petrović, 2009: 166). Njihovom je aktivnom snimanju filmova doprinijela i činjenica da je S8mm vrpca (koja se počela proizvoditi 1965. godine) u to vrijeme bila vrlo dostupna i jeftina, a Kodak je usto 1973. godine na tržište izbacio i S8mm vrpcu s mogućnošću snimanja zvuka, što je Krstić – koji je inače eksperimentirao sa zvukom – iskoristio kako bi tijekom godine dana bilježio vlastitu svakodnevicu.

Tako je nastao među amaterskim eksperimentalistima danas kultni film *1976–77* (1976/77),[304] od kojega je dostupan samo jedan fragment, *Četka*. Vladimir Petek u opisu filma navodi da se radi o 18 spojenih zaokruženih filmskih fragmenata, i uspoređuje ovaj film s Mekasovim dnevnicima i foto-dnevničkim projektom zagrebačkog konceptualnog umjetnika Željka Jermana, *Moja godina 1977* (1977), u kojemu je Jerman tijekom jedne godine svakoga dana bilježio vlastiti autoportret nalijepivši ga potom na komad papira uz datum i pokoju rečenicu. Krstić u svom filmu predstavlja prostor svog doma i ekipu koja je sudjelovala u nastanku filma, a iz Petekovog opisa doznajemo i o raznim metamedijskim i eksperimentalnim postupcima koje je autor koristio pri radu: stop animaciju, opisivanje samih režijskih postupaka za vrijeme njihova izvođenja, autorovu usmenu evaluaciju filma na

[304] Moguće je pronaći različite nazive tog filma – *1976–1977* (Jovanović, 1978/2013: 320), ili pak *1976–77* (Petrović, 2012: 180; Petrović, 2009: 167).

samom kraju, refotografiju, inovativno korištenje makro-tehnike i aproprijaciju (Petekovim riječima: "film u filmu") (sve prema Petek, 1977/78: 111).

U fragmentu nazvanom *Četka* autor je privezao kist uz kameru i tako njome, odnosno "njima", slikao po platnu. Objektiv kamere nalazi se sasvim blizu samog vrha kista koji je uvijek u fokusu i zauzima središnji dio kadra, tako da je gledatelj u potpunosti uronjen u rukovanje kistom koje se na ovaj način pretvara u zavodljivu i doživljajno vizualno čvrsto usidrenu apstrakciju: nalazimo se u samom središtu umakanja vrha kista u boje i vodu, nanošenja i razmazivanja pigmenta na platnu i uranjamo u teksturu slikareva poteza koji nastaje i širi se ispod prianjanja dlake uz fiksiranu, razapetu tkaninu. "Film predstavlja neku vrstu dnevnika autora, njegovo svedočanstvo o sebi, svetu i uspostavljanju komunikacije putem filmske kamere", zapisao je o *1976-77* Jovan Jovanović, i zaključio kako Krstić medij filma postulira kao mogućnost svijesti o sebi, svojevrsno prosvjetljenje o vlastitoj egzistenciji koja ispovjedni monolog kroz javna prikazivanja pretvara u plodan dijalog (1978/2013: 320).

Pietà (1970) i *Penelopa 77* (1977), Biljana Belić

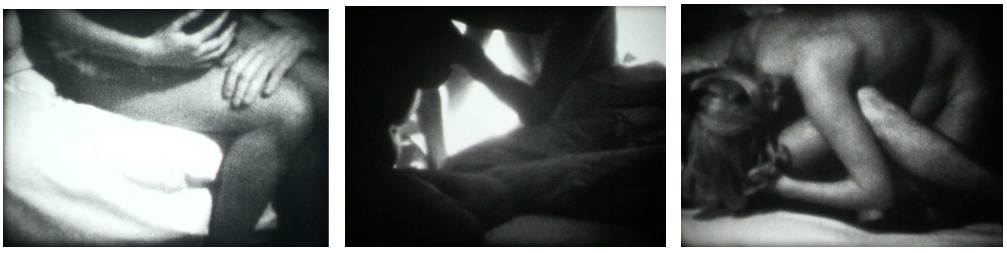
Krstićeva partnerica Biljana Belić i sama autorski i koautorski potpisuje oko desetak filmova, a sa snimanjem je započela prije nego što se udala za Krstića. Od svih Belićinih filmova danas su dostupna samo dva, njen samostalni rad *Pietà* (1970) i *Penelopa 77* (1977) napravljen u koatuorstvu s Krstićem. Prema dostupnim opisima preostalih filmova (Jovanović, 1986/2013: 339–341; Petrović, 2012: 160), Belić se pretežno bavila ženskom seksualnošću, nerijetko i sama glumeći u njima, a njezin film *Senzus* iz 1972. godine, koji tematizira lezbijski odnos dviju djevojaka, prema Jovanovićevom je mišljenju prvi film "na temu erotske komunikacije između dve žene" u Jugoslaviji (1986/2013: 340). Belić se na sceni amaterskog filma pojavila 1970. godine filmom *Djevac br. 5* (1970), studijom subjektivnog ženskog pogleda koji na plaži analizira muška tijela, s posebnim fokusom na njihova spolovila. Iste je godine nastala i *Pietà*, jedan od dva sačuvana filma, koji u kontrastnoj i zrnatoj crno-bijeloj fotografiji prikazuje fragmente spolnog odnosa i izmjenjivanja nježnosti između muškarca i žene (same Belić). Iako je sekundarna umjetnička obrada materijala minimalna – izuzev pomnog kadriranja i jednog ponovljenog kadra, u samoj slici ili montaži ne postoje bitniji istraživački zahvati – *Pietà* svojom temom i načinom njena prikaza, a pogotovo teksturom, podsjeća na *Prljavo* (*Dirty*, 1966-67) američko-britanskog autora Stephena Dwoskina, u kojemu autor također prikazuje erotsku igru, ali dviju djevojaka. Dwoskin refotografijom (ili optičkim printerom?) zaustavlja pojedine

kadrove, usporava ih, prelazi preko njih kamerom, a kako se bliži kraj filma, tako se na njemu nakuplja i sve više prljavštine.

Iako Belić ne koristi tako elaborirane istraživačke geste, teksturalno i koloritno ova su dva rada izuzetno slična; možda je jedan od razloga tome činjenica da je *Pietà* sačuvana zahvaljujući Miodragu Miloševiću, koji je 16-milimetarskom kamerom snimio projekciju ovog filma prilikom jednog prikazivanja, spasivši tako film od potpunog nestanka, ali i dodajući mu novi vizualni sloj (pa je implicitno postao i koautor ove verzije). Sam naziv filma vjerojatno proizlazi iz jednog kadra koji se u nekoliko navrata pojavljuje u filmu, a koji kompozicijom nalikuje na pietu (suosjećanje, samilost), višestoljetni sakralni motiv klasične plastike, koji prikazuje mrtvo Kristovo tijelo u krilu Djevice Marije. Petrović smatra kako film prikazuje neuspjeli pokušaj seksualnog odnosa "zbog muške impotencije" (2012: 160), što u filmu nije lako razaznatljivo, a niti Jovanović ne spominje ovakvu mogućnost interpretacije, naznačujući tek da film predstavlja "dokumentarni zapis o jednom svakodnevnom 'vođenju ljubavi' u ambijentu sobe" (1986/2013: 339-340).

Iako bi se za *Pietu* moglo postaviti pitanje pripada li u kategoriju dnevničkih filmova, na nju se svakako može primijeniti vogelovska kategorija zabranjene filmske teme – kraja seksualnih tabua, erotike i pornografskog filma. Vogel pritom u okviru erotike i pornografskog filma na jednom mjestu autobiografski i dnevnički film izjednačava, a budući da u *Pieti* vidimo samu autoricu, moguće ga je tumačiti i kroz autobiografski ključ (usp. Vogel, 2005: 229). Hrabrost i otvorenost kojom je Belić snimala svoje filmove početkom 1970-ih u patrijarhalnom jugoslavenskom društvu djeluje prije svega kao samosvjesna (proto)feministička gesta. *Penelopa 77*, film koji je snimila s Krstićem 1977. godine, svakako pripada kategoriji dnevničkog i obiteljskog filma. Materijal je nastao odvojeno i naknadno je spojen paralelnom montažom, a film prikazuje Krstića koji, poput Odiseja, odlazi na putovanje (ne i u rat, doduše), dok Belić, kao Penelopa, ostaje u njihovom domu iščekujući njegov povratak. Središnji dio grčkog mita o Penelopi jest njena dvadesetogodišnja vjernost Odiseju i odbijanje mnoštva prosaca, no ono što mit ne spominje, *Penelopa 77* tematizira i prikazuje, a to je seksualnost same Penelope. U svega nekoliko naizmjeničnih tabloa Penelope u domu i udvarača izvan njega, Belić ovu vjernu i vještu ženu pretvara iz majke i čuvateljice tradicije u seksualno samosvjesnu ženu koja se ne bavi minucioznim sizifovskim vezenjem, već – kompozicijski zrcaleći muške udvarače, obučena u muški cilindar, sako i bisere, što implicira preuzimanje muške uloge u Odisejevu odsustvu (Blundell, 2001: 56) – snima samu sebe u ogledalu i uživa u vlastitoj tjelesnosti.

Ono što u mitu ne "vidimo", Belić nam u *Penelopi 77* prikazuje: na samom kraju filma seksualno usamljena Penelopa liježe u krevet i sama zadovolji vlastitu tjelesnu žudnju, dok istovremeno pratimo Krstića–Odiseja na njegovom povratku kući. Iako su 1960-e i 1970-e bile godine svojevrsne liberalizacije i transformacije puritanskog morala, otvoreni dokumentarni prikazi golog tijela, seksualnosti, vođenja ljubavi i masturbacije – pogotovo u neprekinutim kadrovima – u SAD-u su još početkom 1970-ih potpadali pod stroge cenzorne kontrole, što je filmski eksplicitnu seksualnost natjeralo "u podzemlje" (Vogel, 2005: 217). To je vrijeme filmova poput *Barbarelle* (Roger Vadim, 1968), *Fitilja* (Carolee Schneemann, 1967) i *Posljednjeg tanga u Parizu* (Bernardo Bertolucci, 1972) koji u vrijeme svog objavljivanja nisu prestajali izazivati reakcije i maštu publike. "Savladavanje konačnog vizualnog tabua – realističnog, poetskog ili lirskog prikaza seksualnog čina – neporecivi je cilj subverzivnog umjetnika današnjice", zapisao je Amos Vogel 1975. godine (2005: 219).



Slike 38. 1. – 38. 3. Iz filma *Pietà* (1970), Biljana Belić.
Izvor: Akademski filmski cemtar.

Slike 39. 1. – 39. 3. Iz filma *Penelopa 77* (1977), Biljana Belić.
Izvor: akademski filmski centar/Dragiša Krstić

Ostali radovi

Od dostupnih filmova koji se također primarno bave bilježenjem svakodnevice i sfere doma valja izdvojiti filmove riječkog amatera Petra Trinajstića,[305] koji se filmom bavio u okviru Foto-kinokluba Jadran riječkog brodogradilišta 3. maj. U filmovima *Tata ili promjena uloga* (1974) Trinajstić kameru prepušta u ruke svojoj supruzi, a on sam preuzima brigu oko kućanstva u koje je stiglo maleno dijete. Pere i pegla pelene, priprema bočice s mlijekom i vodi ga u šetnju, sve pred okom objektiva koji je inače njegova "domena". *Bez naslova* (1979) dokument je jednog ljetnog dana (ili možda čak i čitavog mjeseca, jer ljeti je na moru teško procijeniti vrijeme) koji autor provodi s kćerkom (?) i majkom u svojoj rodnoj kući u Vrbniku na otoku Krku. Izmjenjuju se vizure grada i unutrašnjost njihova doma, autor bilježi ulične prizore i kućne krovove, lijene golubove i ljetnu sparinu, djevojčicu i njene usne dok u krupnom planu liže sladoled, a u pozadini svira *Je t'aime... moi non plus* u izvedbi Jane Birkin i Sergea Gainsbourga. Ljetna se magija odjednom prekida, u dom ulazi starica, a zvučnu kulisu sada predstavljaju crkvena zvona i autor plete vizualnu međuigru lica i ruku starice i djevojčice. Uskoro ponovno kreće muzika, balans je naizgled ponovno uspostavljen, no starica sada priprema dijete za Prvu svetu pričest.

Budući da se Trinajstić u svojim filmovima nerijetko bavio seksualnošću (prikazujući estetizirana gola ženska tijela), ovo kontrastiranje ženske mladosti i starosti, religije i seksualnosti, nesumnjivo nosi svoj seksualni podtekst implicirajući ujedno i nekoliko stadija ženske zrelosti. *Neke od budala okolo / Leto 72* (1972) Ivana Kaljevića, beogradskog amatera, farmaceuta i režisera, također je "privatni dokument" – jednog ljetovanja s prijateljima. Film u sebi nosi stilske odlike njegova cjelokupnog opusa: humor u tipu burleske i *slapsticka* koji često postiže različitim montažnim postupcima, protagoniste pod imenom "Budale", koje se kao Kaljevićevi prijatelji u njegovim filmovima pojavljuju još od 1963 – zbog čega Petrović smatra da Kaljević snima jedan beskonačan film o Budalama (1983: 154) – te satirične metamedijske osvrte na svijet televizije, reklama i jugoslavenske kinematografije (usp. Petrović, ibid. 156).

Među ostalim beogradskim autorima kojima je sfera doma služila kao izvor nadahnuća i sirovi materijal za filmove nalaze se i poznati snimatelji Predrag Bambić (AKK, KK8) i Radoslav Vladić (AKK), iako su kao snimatelji obojica kroz kućni film istraživali i

[305] Više o Trinajstiću i njegovim filmovima moguće je pročitati na njegovim mrežnim stranicama: http://www.trinajstic.com/biografija/ (pristup: 27. 8. 2019).

tehničke mogućnosti kamere, alternativne oblike pripovijedanja i razne montažne principe. Zagrebačka autorica Tatjana Ivančić (KKZ) također je filmove često snimala u vlastitom domu – gdje ih je ujedno i montirala – iako dom, obitelj i svakodnevica u dnevničkom smislu nisu bili njezin cilj i svrha. Od njenih kućnih sačuvanih filmova valja izdvojiti dvominutnu minijaturu *Do posljednje kapi* (1973), u kojoj autorica bilježi mačku koja iz petrijeve posude ispija mlijeko. Ivančić je snima iz profila i donjeg rakursa tako da vidimo struganje mačjeg jezika po dnu posudice što izaziva komičan učinak, a kao glazbenu podlogu koristi skladbu *Popcorn* (izvorni kompozitor Gershon Kingsley [1969], izvođač skladbe u filmu nepoznat). Film se sastoji od dvadesetak kadrova, i svojom strukturom – početnim kadrom i pozicioniranjem vanjskog filmskog parateksta [306] – predstavlja estetski promišljenu i zaokruženu cjelinu, a formalno i tematski anticipira viralne videe mačaka 21. stoljeća, kakvi se mogu naći na platformama poput YouTubea ili Vinea.

Naposljetku, treba spomenuti i film *Dnevnik* Lordana Zafranovića (1964), prije svega zbog samog naslova vezanog uz ovo potpoglavlje. Jedan od najranijih Zafranovićevih klupskih filmova snimio je Andrija Pivčević, a prikazuje autora kako uz zvučnu podlogu jazza, klasične glazbe i talijanskih šansona ruminira prošlošću i utapa se u *spleenu* dokonosti sadašnjeg trenutka ispunjenog umjetnošću (slikanjem, slikama, pločama, fotografijama, skulpturom...) i samoćom poslijepodneva provedenog u zatvorenoj sobi, dok kamera ulazi i izlazi iz privatnog svijeta protagonista, obuhvaćajući istovremeno i prostor ulice i prostor njegove dječačke sobe. Sam Zafranović film rodovski određuje kao igrani i opisuje ga kao "zatvoreni krug u zatvorenom prostoru i vremenu" (mrežna stranica Lordana Zafranovića)[307] no odabir i način prikaza teme – unatoč povremenoj izvedbenoj pretencioznosti autora kao apoteoze umjetnika koji misli, proživljava, osjeća i pomalo pati – nose u sebi post-novovalnu pred-garrelovsku estetiku kontemplacije koja odudara od klasičnih jugoslavenskih djela tog vremena. Ta ga činjenica ipak vraća unutar interesnih granica ovog rada, a pritom je *Dnevnik* moguće tumačiti i kroz vogelovske kategorije razaranja zapleta i pripovijedanja te blage distorzije vremena i prostora

[306] Termin parateksta preuzimam od francuskog naratologa Gérarda Genettea, kojim se podrazumijevaju sve diskurzivne informacije koje okružuju pojedini umjetnički tekst, kao što su – u slučaju književnosti – naslovna stranica s autorovim imenom i naslovom knjige, predgovor, pogovor, anotacije i ostali elementi koji ne pripadaju samom tekstu, ali su nužni za njegovu kontekstualizaciju i adekvatnu recepciju (Genette, 1997; više vidi u Buljubašić, 2017).

[307] http://www.lordanzafranovic.com/hrv_filmografija.html (pristup: 27. 8. 2019.).

4. 3. Sadržaj/Slika 3 – (smisao iza) teksture

Glavninu ovog potpoglavlja mogli bi zauzeti radovi Tatjane Ivančić, izuzetno produktivne zagrebačke amaterske eksperimentalistkinje i autorice s najviše radova u cjelokupnoj filmografiji Kinokluba Zagreb (usp. Popović, 2003). Po struci doktorica prava, Ivančić je s radom na filmu započela 1967. godine, u dobi od 55 godina, svjesna kako će joj ta činjenica biti prepreka ozbiljnijem bavljenju filmom u karijernom smislu, kojemu u konačnici možda nije ni stremila.[308] Kao stvarateljica bila je izuzetno aktivna u amaterskom festivalskom miljeu, osvajajući nagrade ne samo u Jugoslaviji nego i na međunarodnim amaterskim natjecanjima – od Tokija i Trsta, preko Beča i Berlina, pa sve do Lisabona i Hiroshime. Već 1970. godine Ivančić sakuplja dovoljno bodova za Majstora amaterskog filma Jugoslavije, zvanje koje će joj – iz nepoznatih razloga – biti dodijeljeno tek 1980. godine. Ivančić je prva (a vjerojatno i jedina) žena koja je ponijela ovaj naslov (Tadić, 2009: 144). Iako je Ivančić bila priznata i prepoznata u festivalskim krugovima svog vremena, a spominje ju i Nikola Velčić kao prvu gošću Foto-kino kluba Jadran – "svima nama draga gospođa Tatjana Ivančić [...] prva dama i dosad nenadmašena majstorica hrvatskog amaterskog filma" (1997: 17) – mediji su je tada nazivali "kućanicom s kamerom" (*SAM*, 1977: 111), a i u 21. stoljeću pojedini se filmski djelatnici čude njenom zadivljujućem opusu gledanom kroz prizmu "sredovječne gospođe" koja je umjesto da "veze goblene", u ruke uzela – kameru (Pavlinić, 2002).[309]

Od 75 filmova Tatjane Ivančić, koliko ih je popisano u monografiji Kinokluba Zagreb, danas je sačuvano svega 14 naslova koji su pohranjeni u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu. Filmove je Ivančić snimala na S8mm vrpcama koje nisu dostupne za pregledavanje,[310] a umjesto njih postoje digitalne kopije filmova na DVD-u izuzetno loše kvalitete, pogotovo s obzirom na teme kojima se bavila, formalne karakteristike koje odlikuju njene filmove i visoku tehničku razinu koju je njegovala u svom radu (usp. Ivančić nav. prema Bojko, 1984/85: 274).

---

[308] O institucionalnoj poziciji njezinih filmova i uzrocima marginalizacije stvaralaštva ove izuzetno zanimljive amaterske eksperimentalistkinje pisala sam u tekstu "Some remarks on the position of women in the history of Yugoslav experimental cinema: The case of Tatjana Ivančić" (Belc Krnjaić, 2019).

[309] Bilo bi neopravdano prozvati autora zbog ove opaske, a bez spomena da je o filmovima Tatjane Ivančić pisao izuzetno pozitivno, nazvavši ih "pravim otkrićem" retrospektive Kinokluba Zagreb, u okviru kojega ih je selektor Mihovil Pansini 2001. godine prikazao (Pavlinić, 2002).

[310] Filmovi Tatjane Ivančić trenutno se nalaze na skeniranju i digitalnoj restauraciji u bečkom Filmskom muzeju (Filmmuseum Wien), a cjelokupan dostupan opus trebao bi biti restauriran i spreman za javno prikazivanje u 2020. godini.

***Dobro staro veslo* (1973), *Varijacije* (1975), *Pijesak* (1975) i *Igra života* (1973), Tatjana Ivančić**

Ivančić nije bila stvaralački i istraživački usmjerena isključivo na teksture, no one zauzimaju bitno mjesto u njezinom dostupnom opusu i često su praćene nekom poantom ili u sebi sadrže upućivanje na dublji smisao od onoga koji proizlazi iz samo formalno-pojavnog. Porijeklom iz Crikvenice, često se bavila morem za koje je bila emotivno vezana – morski motivi nalaze se u čak sedam filmova – a nerijetko je sama sjela u autobus i otputovala s kamerom na obalu kako bi snimala filmove (intervju s Aleksandrom Ivančićem, 2018). Među ovim "morskim mini-dokumentarcima" (Tadić, 2009) posebno se ističu petominutne *Varijacije,* u potpunosti montažno sastavljene od kadrova površine mora. Ivančić (vjerojatno) iz čamca bilježi igru odbljeska zalazećeg sunca o površinu mora, krupno kadrirajući njegove različite boje i teksture, snimajući valove koje proizvodi kretanje čamca, more iz usidrene barke na pučini ili refleksije zgrada u luci. Zoran Tadić piše da film prikazuje "čudesne svjetlosne igre i šare, ljeskanje i bljeskanje, beskrajne varijacije motiva neznatna vala" (2009: 145), a Ivančić je ovu međuigru sunca i mora sasvim prikladno nazvala *varijacijama*, zabilježenim spektrom istog motiva. *Dobro staro veslo* uokvireno je pripovjednim (igranim?) dijelom o pokretanju i kvaru brodskog motora na drvenoj pasari, pa tako dijelom podsjeća i na obiteljski film, prvenstveno zbog zrnatosti i teksture slike karakteristične za S8mm vrpcu (barem koliko je vidljivo). No središnji dio filma ponovno zauzima međuigra mora i sunca; površinom klizi veslo obješeno o motorni čamac u pokretu, a ispod vesla pršti more preko kojega se prelijevaju zlatne niti sunca, a čitava se kompozicija postepeno pretvara u apstrakciju. Ivančić snima ove *varijacije* na trenutke postižući formalno impresivnu teksturalnu strukturu jedva prepoznatljivih ishodišnih elemenata, a veslo kao protagonist svoju ključnu ulogu dobiva pred kraj filma, kada se motor na čamcu kvari, i ono – kao analogni alat – ponovno postaje najpouzdaniji pomagač za put kući. Tako Ivančić i ove kućne, obiteljske motive i male pripovjedne poante koristi kako bi se bavila formalnim istraživanjima vlastite svakodnevice pronalazeći fotogeničnost[311] u onome što je okružuje i koristeći kameru kako bi esejistički dokumentirala voljenu prirodu.

[311] Fotogeničnost (*photogénie*) je termin koji izvorni pripada francuskom teoretičaru Louisu Dellucu (1920), no najpoznatiji po njegovoj teorijskoj razradi i primjeni je Jean Epstein, koji se njime bavio u više tekstova između 1921. i 1935. godine. Iako fotogenija često implicira neko mistično svojstvo objekata (i subjekata) koje je kamera sposobna uhvatiti i transformirati u ljepotu pokretne fotografije, Nicole Brenez ističe da se u Epsteinovu

U *Igri života*, koja se otvara citatom književnika Josipa Kirigina u kojemu se nalazi i sam naslov filma[312] autorica zaranja u mikrokozmos morskog plićaka, u kojemu pronalazi neiscrpan izvor motiva: morske pužiće, mjehuriće pjene valova, alge pričvršćene za stijene, travke koje su se zavukle između kamenja i niz sitnih životinjica koje nastanjuju ove predjele. U filmu *Pijesak* sličnom metodom bilježi različite odbljeske mora i valova na obalnom pijesku, hvatajući zrcaljenje sunca u površini vode i pritom se, snimajući ovaj niz tekstura koji nastaje u interakciji kamena, mora i svjetla, kreće od sasvim sitnih čestica, preko oblutaka do stijenja koje se nalazi na plaži, aludirajući time na jedinstvo koje stoji iza pojavne stvarnosti i izmiče nesavršenom vizualnom spoznavanju. Slijedeći teorije Jeana Epsteina, Nicole Brenez pojašnjava kako je produbljivanje opisnih mogućnosti filma (*cinéma*) jedna od odlika avangardnog filma; u svojoj kognitivnosti ono razotkriva, hermeneutičko je, oblikuje nov način mišljenja i spoznavanja i stvara "filozofski opus" (2006: 42).

Čini se da je svojim specifičnim pristupom istraživanju teksturalnosti i kinetičnosti Ivančić prakticirala upravo ovakav način bavljenja filmom i kroz meditaciju nad formalnim preoblikovanjem pojavnoga širila granice mogućnosti filma i kamere koje dokumentarnim izrazom treba da zahvate i "izravno preispituju prisutnost u svijetu stvari i optičke i zvučne uvjete njihova shvaćanja" (ibid. 44). Njene *Putositnice* (1976) i *Grad u izlogu* (1969) vjerojatno su vizualno i semantički najsloženiji filmovi njenog opusa, u kojemu također kroz teksturalnost koja je okružuje – u *Putositnicama* to je prelijevanje i uslojavanje unutarnjeg i vanjskog svijeta za vrijeme putovanja vlakom, a u *Gradu u izlogu* refleksije grada, prolaznika, ulice i nje same u gradskim izlozima – pregovara s cjelokupnom filmskom tradicijom i vlastitom pozicijom žene-sineastkinje, ispisujući ih iznova kroz jednostavne poteze ovih filmskih minijatura.[313]

---

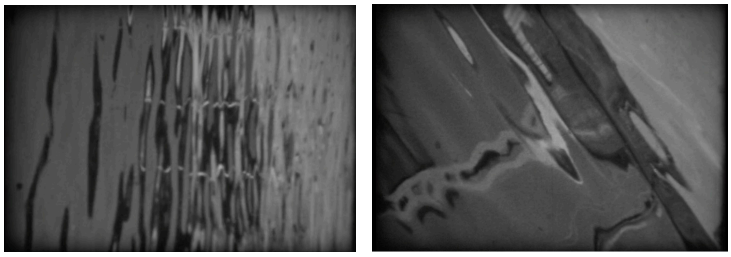
slučaju radilo o tri ključna principa: "'principu ne-identiteta' ili 'labilnosti referenta'", "'uvećavanju motiva' njegovom transpozicijom u sliku" i "'tipološkoj bilješci/izvještaju o kinematografskom pokretu' čiji se ključan rad sastojao u 'prikazivanju jednog pokreta drugim pokretom'" (2006: 44).

[312] "...kad god stanem uz obalu i kad počnem promatrati na malom prostoru veliku IGRU ŽIVOTA prepunog sunca i ljepote..." (u Ivančić, *Igra života*, 1973).

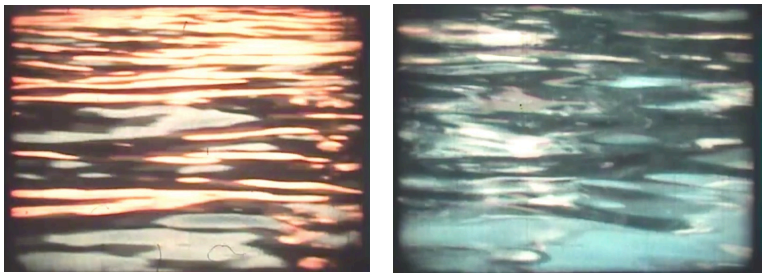
[313] Detaljna analiza tih dvaju filmova nalazi se u već spomenutom tekstu "Fixing the Gaze: Cinematic Memories of Vukica Đilas and Tatjana Ivančić".

***Twist-twist*, Ante Verzotti (1962)**

Pišući o Tatjani Ivančić u već spomenutom tekstu o retrospektivi filmova KKZ-a povodom 70. obljetnice zagrebačkog kluba, Vjeran Pavlinić njene je radove okarakterizirao transcendentnošću bliskom Splitskoj školi filma (2002). Nesumnjivo se radi o zajedničkim motivima mora i ljetne melankolije, a jedan od autora koji je također uronio u razlivenu teksturalnost površine mora – iako nešto drugačijim senzibilitetom – jest Ante Verzotti. U svom prvom filmu *Twist-twist* Verzotti na crno-bijeloj vrpci bilježi refleksije jedrilica u splitskoj lučici Labud, suprotstavljajući montažno horizontalne i vertikalne linije razlomljene u lagano zanjihanom moru. Glazbena pozadina koja prati sliku je *Double Eagle Rock* The Champsa i montažna igra morskih linija kao da doista prati pokrete twista, plesa koji je početkom šezdesetih godina 20. stoljeća u potpunosti zaludio glazbenu scenu. Ritam je bio osnovni pokretač iza snimanja ovog filma koji je bio napravljen za potrebe amaterskog filmskog festivala koji se te godine održavao u Sarajevu, a Verzotti objašnjava kako su njegovi eksperimentalni filmovi iz perioda KKS-a uglavnom počivali na zvuku i ritmu, koji su mu davali tempo prilikom snimanja kadrova – "Osnova svih mojih filmova je glazba" rekao je sam Verzotti (Barun, s. a.). No Sunčica Fradelić s pravom ističe kako je među Verzottijevim filmovima *Twist-twist* ipak iznimka u svojoj formalnoj smisaonoj čistoći budući da u ostalim radovima autor "eksperimentira s namjerom zaokruživanja i prenošenja određenih ideja", pri čemu je strukturalni naglasak na ponavljanjima, destrukciji i uzaludnosti (2017).



Slike 40. 1. – 40. 2. Iz filma *Twist-twist* (1962), Ante Verzotti. Izvor: Kino klub Split/Ante Verzotti.



Slike 41. 1. – 41. 2. Iz filma *Varijacije* (1975), Tatjana Ivančić. Izvor: Kinoklub Zagreb/Hrvatska Kinoteka/Aleksandar Ivančić.

Ostali radovi

Među filmovima dostupnima za potrebe ove disertacije ne postoji mnogo radova iz 1960-ih i 1970-ih koji su ovako vizualno jasno i nedvosmisleno bili usmjereni na teksturalnost kao što je to bio slučaj s Verzottijem i Ivančić.[314] Pojedini autori koristili su teksturalne podloge za svoja istraživanja (npr. *Prijepodne jednog fauna*, Gotovac i Petek, 1963; Slobodan Šijan, *Ručni radovi*, 1971; Slobodan Šijan, *Yeah*, 1972) ali su te teksture uglavnom bile uklopljene u veće filmske strukture ili pripovjedne cjeline kojima su bile i podređene. No Šijanov trominutni film *Strukture* iz 1970. godine bavi se upravo samim teksturama (očito nazvanima "strukture"). Šijan snima različite betonske oblike, kamenje, stabla, koru drveća, zemlju i zidove s oljuštenom bojom – u jednom tenutku pojavljuju se i dva stara, naborana lica u krupnom planu – a glazbeno ih prati skladba Iannisa Xenakisa, *Conret PH* (1958). Radi se o glazbenom djelu iz žanra konkretne muzike (*musique concrète*) koje je Xenakis načinio snimanjem zvuka izgarajućeg ugljena, a koje je bilo postavljeno na ulazu u Philipsov paviljon na svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958. godine (Harley, 2002). Ova organska elektroakustičnost Xenakisove skladbe auralno u potpunosti komplementira organski enformel Šijanove slike. Na sličnom je tragu, u konceptualno nešto jednostavnijoj izvedbi, film *Mars* (1976) Branka Bubenika i Melite Matulić, nastao u Kinoklubu Zagreb. Autori u krupnim planovima snimaju različite enformelovske oblike (glazba se nažalost u dostupnoj kopiji na prvoj trećini prekida zbog neadekvatnog prebacivanja osammilimetarske vrpce u digitalni oblik) da bi na samom kraju filma kružnim pokretima kamere otkrili i njihov izvor – niz stabala u parku, čija je kora teksturalno neobično bogata.

4. 4. Filmski jezik 1 – struktura/trajanje

U svom članku o strukturalnom filmu P. Adams Sitney govori o unutarnjoj arhitektonici filmova koje je počeo prepoznavati po nekim zajedničkim karakteristikama, i o filmu strukture u kojemu je "*oblik* čitavog filma unaprijed određen i pojednostavljen, i taj je oblik ona prvobitna impresija filma" (2000: 327). U poglavlju o filmu fiksacije pisala sam o sadržajnoj i značenjskoj povezanosti strukturalnog i filma fiksacije, stoga ću se ovdje usredotočiti primarno na formalne aspekte djela jugoslavenskog eksperimentalnog filma koja

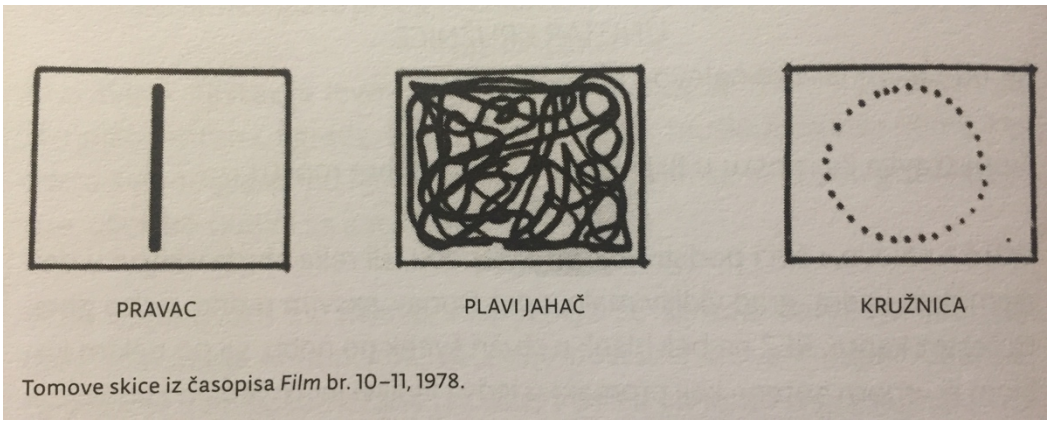
[314] Tomislav Gotovac u jednom intervjuu spominje teksturalni film Velimira Stojanovića *Pesme o sužnju* (godina nepoznata), kao "film o nekim zidovima tvrđave Crnogorskog primorja i odsjajima sunca s površine mora. Čitav je film u tim zidovima i refleksima" (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 33).

primarno inzistiraju na svojoj strukturi. Jedna od odlika ovakvih filmova jest i naizgled bezdogađajno trajanje, koje od gledatelja zahtijeva izdržljivost. Ta izdržljivost će se, međutim, u većini slučajeva višestruko intelektualno i duhovno isplatiti. Valja imati na umu pritom da su autori do svojih struktura došli različitim putovima i iz različitih razloga, unatoč neospornoj činjenici sličnog filmskog izraza koji na pojavnoj razini veže ove filmove. To je vjerojatno i jedan od razloga zbog kojih je Malcolm Le Grice u svom članku "Misli o recentnom 'underground' filmu" (1972) prigovorio ovoj Sitneyjevoj tipološkoj odrednici, priznajući da se doista radi o novoj formalnoj tendenciji unutar *undergrounda*, no uz opasku kako filmske stvaratelje "strukturalnog" opredjeljenja ne veže tek jedna jednostavna stvar (2001: 13-14). Budući da je smisao ovog tipološkog razvrstavanja ne samo u grupiranju prema oblicima nego prije svega prema smislu i značenju, to jest implikacijama djela, gdje će to biti moguće, ove kratke filmske analize pratit će i razlozi nastanka svakog pojedinog djela.

***Beogradska trilogija* (*Pravac – Kružnica – Plavi jahač*), Tomislav Gotovac (1964)**

Gotovčevi filmovi druge, Beogradske trilogije,[315] nesumnjivo su jedni od najvažnijih i najčišćih primjera strukturalnog filma u jugoslavenskom kontekstu, dok je sam Gotovac kao autor jedan od najbolje dokumentiranih jugoslavenskih eksperimentalista. Svaki od ovih filmova počiva na jednom temeljnom postupku koji je izvedbena osnova filma: u *Pravcu* se kamera kreće po pravocrtnoj liniji unaprijed (snimano iz tramvaja), u *Kružnici* kamera kruži oko svoje osi (snimano s vrha tada najviše zgrade u Beogradu; trebalo je biti snimano spiralno, ali zbog tehničkih mogućnosti radio se o kontinuiranom švenku), dok u *Plavom jahaču* kamera šara po prostoru (snimano u kafanama), lovećи detalje koji su snimatelju i redatelju bili u pojedinom trenutku privukli pažnju. Gotovac je strukture filmova i skicirao (u *Kino Tom* [usp. Šijan, 2012: 292]).

[315] Gotovac prvom trilogijom naziva film *Prijepodne jednog fauna* (1963) koji je napravio s Vladimirom Petekom u produkciji Kinokluba Zagreb (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 27), i mogli bismo je stoga nazvati Zagrebačkom trilogijom. Radi se o jednom filmu spojenom od tri cjeline, u kojima se također pojavljuju tri različita režijska postupka – statično promatranje, približavanje kamere objektu (*zoom in*) i kontinuirana izmjena približavanja i udaljavanja kamere od objekta (*zoom in* i *zoom out*).



Slika 42. Shematski prikaz Beogradske trilogije. Izvor: *Kino Tom* (Slobodan Šijan, 2012: 292).

Budući da u KKZ-u Gotovac nije mogao naći snimatelja (usp. Gotovac, 2003: 27), prilika za to mu se pružila u Beogradu pa su filmovi tako realizirani u produkciji AKK-a. Snimatelj i montažer bio je član KKB-a Petar Blagojević (Aranđelović), koji je ujedno uvelike zaslužan i za njihov izgled. Kako sam pojašnjava tehničke aspekte rada na filmovima (Aranđelović, 2014: 57):

> Snimao sam noću sa vrlo malo svetlosti. Na 'umker'-traci normalne osetljivosti, od 19 dina, i sa osetljivim, od 27 dina. Sa objektivima slabe osetljivosti, to jest, sa otvorom blende 3.8, što je bio pun otvor objektiva, dakle bez ikakve dubinske oštrine, što je iziskivalo precizan šarf. Da ostvarim stabilnost fotografije usaglasio sam pokrete nogu i ruku sa pokretom kamere.[316]

Gotovac također, u sebi svojstvenom stilu, potvrđuje važnost Aranđelovićeva snimateljskog rada: "Lova za film bila je, doduše, moja, ali da nije bilo njegove kamere – kurac bih ja to snimio" (nav. prema Aranđelović, 2014: 111); "Da nije bilo **Petra**, možda nikada ne bih snimio svoju trilogiju: *Pravac, Plavi jahač, Kružnica* (Gotovac u Trbuljak i Turković, 1977/2003: 32).

Ma koliko paradoksalno zvučalo, ovi su filmovi zapravo posveta klasicima holivudske, francuske i ruske kinematografije. Riječima samog Gotovca: "Činjenica je da taj takozvani Hollywood nije nikakav bauk, nego naprosto riznica" (ibid. 33). Gotovac je, naime, bio pasionirani filmofil i obožavatelj jazza i američke kulture, što će biti provodna nit u velikom broju njegovih filmova, pa su pored pojedinih redatelja ovi filmovi posvećeni i jazz

[316] *Kružnica* je snimana na vrhu palate Albanije, i iako su imali propusnicu za terenski rad ona nije obuhvaćala i krov ove zgrade, koji je bio zatvoren za javnost, stoga su film snimali u "velikoj žurbi" (Aranđelović, 2014: 108).

glazbenicima. *Pravac*, koji se još zove *Stevens–Duke*, posvećen je američkom redatelju Georgeu Stevensu, čije je *Mjesto pod suncem* (*A Place in the Sun*, 1951) bio jedan od Gotovčevih omiljenih filmova, a Duke iz naslova je Duke Ellington, čija je izvedba skladbe *Creole Love Call* (1928; izvedba iz 1949 [Šijan, 2012: 318-319]) glazbena podloga u filmu. *Kružnica* nosi podnaslov *Jutkevič–Count*, a posvećena je ruskom redatelju Sergeju Jutkeviču, čiji su se filmovi *Zlatna brda* (*Златые горы*, 1931) i *Čovjek s puškom* (*Человек с ружьем*, 1938) Gotovcu jako svidjeli, a muzičar kojemu je posvetio *Kružnicu* je Count Basie čiju je skladbu *Sent For You Yesterday* (1938; izvedba iz 1939 [Šijan, 2012: 319]) Gotovac stavio u ovaj film. Naposljetku, *Plavi jahač* nosi podnaslov *Godard–Art*, a radi se o Jean-Lucu Godardu i Artu Blakeyju, no u dostupnoj verziji filma umjesto Blakeyjeve skladbe s albuma *The African Beat* (Šijan, 2012: 319) nalazi se tonski isječak iz američke televizijske serije *Bonanza* (1959–1973). Gotovac je, naime, ove filmove preradio 1977. godine, dodavši im na početak najavnu špicu (ili reklamu?) radio-emisije *The Chesterfield Moonlight Serenade* u izvedbi The Glenn Miller Orchestra.[317] Sam naziv filma pritom je posveta modernističkoj njemačkoj skupini *Der Blaue Reiter* (Šijan, 2010: 21.)

Govoreći o podnaslovima ovih filmova, "posveta" je možda krivi odabir riječi, budući da je svaki ovaj film mišljen kao utjelovljenje određenog redateljskog postupka koji je prema Gotovčevom shvaćanju karakterizirao rad ovih stvaratelja – pa prema tome i utjelovljenje samog tog redatelja. Stoga Gotovac kada govori o ovim filmovima i njihovim formalnim izvorima rabi glagol "biti"; "*Pravac* je bio mišljen kao **Stevens,** *Plavi jahač* kao **Jean-Luc Godard,** a *Kružnica* kao **Jutkevič**", dok pri spominjaju jazz glazbenika ipak govori o posvetama (usp. Gotovac u Trbuljak i Turković, 1977/2003: 27). U intervjuu koji je dao Hrvoju Turkoviću i Goranu Trbuljaku 1977. godine, Gotovac pojašnjava genezu strukturnih elemenata filma *Kružnica* i *Plavi jahač*. Kod Jutkeviča je, naime, primijetio da autor u filmovima koristi vožnje i švenkove od 360 stupnjeva i da kruži oko subjekta kada želi pojačati određeni emocionalni učinak (sličan postupak Gotovac vidi i kod Hitchcocka), dok je *Plavi jahač* nasumično-švrljajuće strukture zbog načina na koji Godard u svojim filmovima dramaturški koristi mizanscenske prolaznike. Ovi filmovi tako u osnovi predstavljaju visokostiliziranu i kodiranu osobnu refleksiju na omiljene redatelje i glazbenike, i mogu se čitati kao svojevrstan Gotovčev dnevnik gledanja i doživljavanja filma. Budući da je za njega sve bilo film – poznate su Gotovčeve izjave "Sve je to movie" i "čim otvorim oči [vidim] –

[317] Tada su iz ovog filma uklonjene i Goyine grafike iz serije *Los Caprichos* (*Hirovi*, 1799) koje su se izvorno u njemu nalazile (Šijan, 2012: 213).

film" (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 33) – nije neobično što je izjavio kako je u ovim filmovima želio "spomenuti te glasovite profesionalce" jer je vjerovao kako on, kao redatelj amaterskih/eksperimentalnih filmova, baš kao i ovi autori kao redatelji unutar profesionalne kinematografije (ma koliko "podzemna" ona u slučaju Godarda bila) u osnovi rade istu stvar – bave se Filmom (ibid. 28). Gotovčevo doživljavanje filmova bilo je, čini se, izrazito sinestetično; govoreći o filmovima Howarda Hawksa rekao je kako ih doživljava kroz prizmu dominantne brojke tri, čvrste poput trokuta i trojke (ibid. 24). Prevođenje njemu dragih filmova i režijskih postupaka u geometrijske oblike kroz praksu bavljenja filmom čini se da, dakle, leži u pozadini ovih triju strukturalnih filmova.

Ovdje ipak treba spomenuti dva izuzetno zanimljiva neobjavljena intervjua, jedan koji je vođen s Tomislavom Radićem za potrebe snimanja dokumentarnog filma o Kinoklubu Zagreb (godina nepoznata), i jedan koji sam sama vodila s Darkom Schneiderom (i Vladimirom Dodigom Trokutom) 2017. godine. U oba se intervjua redatelj Radić i kustos Schneider prisjećaju svojih ranih studentskih dana koje su, između ostaloga, provodili i u Kinoklubu Zagreb. Obojica spominju jedan drugoga i krug ljudi koji se u to vrijeme sakupio u klubu, a u kojemu su bili povjesničari umjetnosti i umjetnici Josip (Pepi) Stošić, Slobodan Šnajder, (Igor?) Zidić i (Dubravko?) Horvatić. Radić ističe kako je tada vladao interes za nefigurativnim slikarstvom, modernom umjetnošću i geometrijskom apstrakcijom, te da je bilo vrlo *in* biti "informiran o filmu" ali s naglaskom na odmaku od priče i pripovijedanja kao banalnosti (transkript), dok Schneider – koji je u klub došao s Josipom Stošićem – napominje kako se u klubu u tom trenutku okupila generacija ljudi koji su "mislili" i koji su željeli raditi filmove, ali nipošto ne profesionalne. Schneider se prisjeća kako je financiranje za svoj prvi film dobio od Narodne tehnike te napominje da za njega postoji i knjiga snimanja, a taj je film "dao" "Žiri" [Tomislavu] Radiću (2017). Kako kaže sam Schneider (ibid.):

> "... Ja sam htio napraviti film ... s nebodera snimiti kretanje ljudi i automobila dolje, s fiks fokus kamerom ... onda su ovi počeli filozofirati, moji veliki prijatelji, ma ne možeš to tako, kako u [jednom] kadru, pa to ćemo montirati, to ne možeš tako i ovo i ono, onda sam se ja uvrijedio, i Pepi i ja smo otišli ... i nikad više nismo išli tamo. S obzirom da dobili smo novce ja sam taj film predao, i to je bio prvi film Žire Radića, koji je od mene dobio gotov film i knjigu snimanja, ali po zahtjevu ovih [drugih ljudi] je to onda bilo iz različitih kutova, što uopće nije bila moja izvorna ideja."

Radićevo je prisjećanje na njihovu zajedničku suradnju još zanimljivije (Radić, KKZ transkript):

> I onda je ovaj…Šnajder ili Stošić, netko od njih, htio napraviti film u kojem bi se pokazali samo različiti oblici gibanja: pravocrtno, pa kružno, pa potpuno neuredno i tu su onda mene angažirali da budem redatelj toga, što sam je objeručke prihvatio, sama činjenica da se nešto radi na filmu i da ja budem još i redatelj pa makar i sadržaj filma bilo pravocrtno kretanje. I tako smo neku kameru dobili. Onda je ispalo da ja moram i snimati osim što sam redatelj. I onda smo otišli na tadašnji Trg Republike ... I onda smo snimali ta gibanja, i Darko Šnajder i Josip Stošić su se svađali cijelo vrijeme gdje je bolje pravocrtno, a gdje je bolje kružno gibanje. I bili smo na onom balkonu gore na onoj zgradi u kojoj je apoteka ... Uglavnom smo se po tom balkonu motali i snimali iz gornjeg rakursa kretanja i trošili vrpce nesretnici. Dobro bila je to 8-milimetarska vrpca i onda je….ja sam prvi puta u životu i držao kameru u ruci. A to je u glavnom bila sve skupa jedna velika sramota. Ja sam samo vidio na nekakvom montažnom stolu kojeg se ovako vrtilo s rukom od plastike. Tu su bili oni žniraci 8-milimetarske vrpce i to smo vrtili i ništa. To je bilo tolko grozno da su Stošić i Šnajder valjda povukli konsekvence i nestali iz kino kluba.

U nastavku razgovora Schneider se prisjeća kako se vjerojatno radilo o 1959. godini, no navedenog filma nema u klupskoj monografiji, a prvi film koji je Radić nakon toga napravio je *Tipo* iz 1962. godine, dakle dvije godine prije Gotovčeve Beogradske trilogije. Na moja pitanja o tome je li moguće da je Gotovac čuo za ove ideje od njih, Schneider odgovara nedvosmisleno potvrdno, napominjući kako je Gotovac u klubu bio gotovo svakodnevno, no isto tako ističe da je njihov snimljeni materijal bio mnogo manje radikalan od onoga što je Gotovac 1964. godine realizirao u Beogradu (intervju sa Schneiderom i Trokutom, Belc, 2017). Postavlja se pitanje kako bi taj Schneiderov i Radićev zagrebački materijal izgledao, da ga je snimao vrstan snimatelj poput Petra Blagojevića (Aranđelovića).

***Putovanje*, Bojana Vujanović (1972)**

Vujanović je jedna od malobrojnih redateljica koje su stvaralački djelovale u amaterskom krugu jugoslavenskog eksperimentalnog filma. U Akademski kinoklub došla je 1968. godine, i u njemu je realizirala desetak minijatura od kojih su prema shvaćanju autorice – primarno zbog postojanja parateksta, dakle uvodne i odjavne špice – dovršeni samo filmovi *Život u čizmi*, *Laž* i *Putovanje* (godine prvih dvaju filmova nepoznate; privatna

korespondencija, 2018). Nakon završenog Filološkog fakulteta u Beogradu Vujanović studira na Filmskoj školi u Łódźu (PWSFTiT, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodz), gdje je na klasi bila sa slovenskim redateljem Francijem Slakom, no taj studij prekida i seli u London gdje završava MA iz filma na Kraljevskoj umjetničkoj školi (Master of Art at the Royal College of Art). Po povratku u Beograd ne uspijeva se baviti filmom kao redateljica, tako da je glavnina njena opusa dovršena prije završetka filmske škole.

Putovanje je nastalo 1972. godine i nadahnuto je Aranđelovićevim snimateljskim radom na filmu *Kružnica*, koju autorica u to vrijeme nije vidjela nego je samo o njemu slušala, a izvorno je film trebao biti dio šireg projekta *Beograd koji nestaje*, započetog još 1968. godine (Kuc, 2014).[318] Snimateljski rad na filmu pogrešno je dugo bio pripisivan Radoslavu Vladiću, no film je snimala sama Vujanović, a sniman je u naizgled jednom kadru, kružnim pokretima kamere u starinskom liftu, čiji su zidovi od stakla i koji se kreće prema gore, tako da se stječe dojam spiralnog kretanja. U uglu tog skučenog lifta stoji žena koju ne vidimo prilikom svakog okreta kamere, a njeno se lice u krupnom planu montažno povremeno pojavljuje u filmskoj strukturi. Film je sniman kombinacijom crno-bijele i vrpce u boji, koja se izmjenjuje u pravilnim razmacima, a kako pojašnjava sama autorica: "Putovanje predstavlja život. Mi se vrtimo, idemo nekud, i na kraju završavamo u kovčegu, ili iza bilokojih rešetaka" (Vujanović, 2014). U zadnjem kadru, naime, vidimo protagonisticu filma Bogumilu Marković, kako se nalazi s vanjske strane lifta, iza rešetkastih vrata, dok je sama kamera još uvijek smještena unutar njega.

S jedne strane *Putovanje* možemo promatrati kao dovršenje Gotovčeve *Kružnice* kroz ideju spiralnosti koju Gotovac nije uspio postići u svom filmu, a moguće se i poigrati idejom spirale kao principa otvorenosti i nedovršenosti, u odnosu na zatvorenost i solipsizam kruga, ili, kako je rekla Patricia Mellencamp, za razliku od ravne linije (pravca!), spirala dozvoljava revizije (1990: x). Vujanović je pritom u ovom filmu istraživala ne samo kretanje već i odnose između boja, napomenuvši da su svi postupci u *Putovanju* bili svjestan eksperiment kojemu je cilj bilo upravo formalno istraživanje različitih filmskih elemenata.

[318] Dio tih materijala tojest sirovina za *Beograd koji nestaje* nalazi se u arhivu Akademskog filmskog centra u Beogradu.

Prije podne jednog fauna, Tomislav Gotovac i Vladimir Petek (1963)

Film koji su isprva zajedno potpisivali Gotovac i Petek zajedno bio je jedan od prvih radikalnijih eksperimentalnih filmova u Kinoklubu Zagreb i u jugoslavenskom amaterskom kontekstu općenito. Petek je Gotovca, koji je prema vlastitom priznanju osjećao velikih strah od tehnike (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 22, 27), potaknuo da snimi svoj prvi film *Smrt* (koji se danas smatra izgubljenim), a na Petekovu je inicijativu snimljeno i *Prijepodne jednog fauna*. Gotovac film opisuje kao manifest programske strukture (ibid. 23), a postupci koje koristi u filmu ponovno nisu jedino i samo ti postupci, već se iza njih, kao i iza naslova, kriju reference na filmove i autore koje je u to vrijeme gledao i cijenio, ali i na njegov osobni život.

Film se sastoji od tri kadra, i Gotovac ga također zove trilogijom (ibid. 27). Prvi kadar prikazuje bolesnike na terasi bolnice, dok kamera stoji nepomično na stativu i fiksira prizor. Kao tonsku podlogu ovog dijela Gotovac je uzeo glazbu iz filma *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), koji je ujedno poslužio i kao strukturna matrica ili inspiracija za *Prijepodne*. U drugom kadru kamera u laganom približavanju fiksira dio raspucanog zida, i ova je dionica nijema, dok u posljednjem dijelu filma kamera naizmjeničnim približavanjem i udaljavanjem (*zoom in* i *zoom out*) fiksira parkirane autobomile na ulici. Ova zumiranja i odzumiravanja, koja mijenjaju tempo, naizmjenično prate prekidi crnim i bijelim kvadratom, a u pozadini čujemo tonsku pistu iz filma *Vremenski stroj* (*Time Machine*, George Pal, 1969), preciznije – segment sukoba između glavnog junaka i Morloka koji proždiru ljudske žrtve (prema Gotovac u Trbuljak i Turković, 1977/2003: 23).[319] Film je izvorno pratio (među)natpis "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući" no u nekom trenutku Gotovac je taj tekst izbacio iz filma, ostavivši samo slikovnu strukturu,[320] a Šijan u svojoj knjizi *Kino Tom* pretpostavlja da se Gotovac za to odlučio nakon spoznaje o postojanju struje strukturalnog filma, zbog čega mu se ovo učinilo kao nešto što značenjski opterećuje film i "kvari [...] apstraktnost minimalističke forme" (2012: 31).

Prijepodne jednog fauna ponovno je moguće čitati kao svojevrstan filmski dnevnik ili refleksiju/reakciju na odgledane filmove, ali i u autobiografskom ključu. S jedne strane, već spomenut sinestetički doživljaj Hawksovih filmova kroz oblik trokuta i brojku tri nametnuo je Gotovcu trojnu strukturu filma (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 24), dok je Godardov *Živjeti*

[319] Iako se nigdje ne navodi lokacija snimanja zadnjeg dijela, prilikom svakog idućeg gledanja sve sam sigurnija da se radi o zagrebačkom Ilirskom trgu.
[320] Moguće je da su natpisi uništeni prilikom Petekova premontiravanja filma, zbog čega je došlo do sukoba među ovom dvojicom autora (usp. Šijan, 2012: 23-25).

svoj život na trojnost *Prijepodneva* utjecao kroz osobitu kombinaciju scena koje Gotovac pamti iz tog filma. Na početku filma, sama se špica odmata kroz tri statična profila Anne Karine, na kojima muzika počne i završava prije kraja svakog kadra, te u jednom trenutku u samom filmu kada Karina stoji oslonjena na zid, a u tri ili četiri kadra kamera se okreće prema automobilima na ulici i vraća ponovno na nju. Film je prezentiran kao priča u 12 slika (tabloa), što je također moglo utjecati i na vizualni izgled *Prijepodneva*, a Gotovac ovdje vjerojatno misli na tablo 10 – Trotoar/Muškarac/Nema radosti u sreći (usp. Gotovac, ibid. 23). U *Živjeti svoj život* zidovi i njihova tekstura prisutni su kao bolna mjesta koja Godard prikazuje kroz oči svoje junakinje, prostitutke Nane (Anna Karina), dok privodi svoju prvu mušteriju u hotelsku sobu (tablo 5 – Vanjski bulevari/Prvi muškarac/Soba), a emotivno stanje u kojemu je Gotovac bio dok je režirao *Prijepodne* moguće je povezati s Naninom financijskom egzistencijalnom situacijom. Naime, kako pojašnjava sam Gotovac, prijepodne nije samo referenca na pjesmu *Faunovo poslijepodne* (*L'Apres-midi d'un Faune*, 1876) francuskog simbolističkog pjesnika Stéphanea Mallarmé i skladbu Claudea Debussyja nastalu nešto kasnije, već ovo *prijepodne* simbolizira Gotovčevu čežnju za slobodnim gradskim životom koja mu je zbog administrativnog zaposlenja u Narodnoj banci (Gotovac u Trbuljak i Turković, 1977/2003: 20) i kasnije Vinogradskoj bolnici (Šijan, 2012: 169) bila uskraćena u prijepodnevnim satima (Gotovac u Trbuljak i Turković, 1977/2003: 24). Cilj "akcije zaposlenje", kako ju je Gotovac nazvao, bilo je sakupiti što više novca kako bi se mogao baviti filmom (ibid. 19), stoga nije nemoguće da se Gotovac u tom smislu prepoznao u Godardovom filmu. Sličnu interpretaciju ponudio je i Petar Blagojević (Aranđelović), tumačeći čitav film kao izraz nemogućnosti da Gotovac izađe iz sredine u kojoj se našao: zid je raspadanje u temelju zgrade (u kojoj je Gotovac možda radio), a promjena žarišne duljine u posljednjoj sekvenci simbolizira znak uzbune kao poziv upomoć (2014: 108).

Slobodan Šijan *Prijepodne jednog fauna* također čita u autobiografskom ključu, pa treći dio filma, u kojemu čujemo Morlake, interpretira kao referencu na vlajski mentalitet Gotovčeva oca – s kojim Gotovac nije bio u dobrim odnosima – a jukstaponiranje intelektualnosti i sofisticiranosti francuskih autora s divljačkom prirodom Morlaka kao pokušaj pomirenja dviju suprotnosti unutar samog autora (2012: 102-110).

No čini se da postoji još jedan važan aspekt strukture *Prijepodneva*. Naime, Gotovac u Godardovom filmu pronalazi upisane razne filmske reference, nešto što je dostupno samo pasioniranim filmofilima, i smatra kako iza ovog prvog sloja Godardovog filma – priče o prostitutki – postoji još jedan dublji sloj, odnosno svrha čitavog filma. Za Gotovca, Godardovi filmovi predstavljaju "pražnjenje od svih onih nagomilanih stvari koje je dotad

[vidio?] ... Ti su filmovi tako nabijeni užasom memorije" (Trbuljak i Turković, 1977/2003: 23). Za Gotovca to je prepoznavanje poznatog filmskog materijala u Godardovim filmovima bilo izuzetno intenzivno iskustvo – "spojevi od kojih je meni pucala glava" (Gotovac, ibid.) – stoga je moguće Gotovčeve strukturalne filmove također čitati i kao svojevrsno emotivno, vizualno i mentalno pražnjenje kroz samu praksu bavljenja filmom. Činjenica da Gotovac često spominje kako kao reference za svoje eksperimentalne radove uzima autore profesionalne kinematografije budući da se i u njegovoj filmskoj praksi uvijek radi o filmu – "da bih pokazao kako to nije ništa drugo nego *movie* koji gledam u kinima" (Gotovac, ibid.), "jer sam mislio da sve te stvari koje radim nisu ništa drugo nego ono isto što rade i oni" (Gotovac, ibid. 28) – upućuje i na tezu Dominiquea Nogueza: eksperimentalni film "ne zahtijeva neke posebne definicije: to je isto film" (2010: 23).

4. 5. Filmski jezik 2 – montaža/pripovijedanje

Govoreći o strukturalnom filmu Le Grice kaže kako smatra da je jedino adekvatno polje primjene koje ovaj termin može imati – montaža (2001: 15). No Sitneyjevo je shvaćanje strukturalnog filma daleko šire od samog rada na montažnim procesima, i čini se da Le Grice u ovom slučaju doslovno shvaća pojam *strukture*. Montaža je bila dominantan stvaralački princip u Beogradskoj školi amaterskog filma, posebno u ejzenštejnovskom smislu kod Dušana Makavejeva, koji je i svoje kasnije filmove estetski temeljio na montažnim principima. Kasnije se javila i ideja *serbian cuttinga*, ili srpskog reza, koju je popularizirao Mihailo P. Ilić u istoimenoj knjizi iz 2008. godine, a idejni začetnici su mu Branko Vučićević (teorija) i Dušan Makavejev (praksa). U svojoj knjizi *Paper Movies* (1998) Vučićević ironično postulira ideju ovog montažnog stila – toliko šaljivo da ju je na trenutke teško shvatiti kao ozbiljan teorijski prijedlog – temeljeći ga na inherentno kasapskoj prirodi filma (*cutting*) i koljačkoj prirodi Balkanaca i Srba: "Ima li se u vidu sklonost srpskog (balkanskog) čoveka da za rešavanje problema u privatnom životu i ratu poseže za šiljatim i oštrim elementima pribora za jelo i njima srodnom (kasapskim) alatkama, prirodno je očekivati da postoji samosvojan srpski stil filmske montaže" (ibid. 36), piše Vučićević, "Srbi = Klanje" (ibid. 29). U osnovi se kod *serbian cuttinga* radi o korištenju nađenog materijala (dokumentarnog, arhivskog, igranofilmskog i slično) u drugom filmu, to jest njegovoj inkorporaciji u postojeću filmsku strukturu. Radi se o, kako sam Vučićević kaže, vrlo uskoj definiciji montaže: "to je metod korišćenja tuđih filmova u zamenu za ono što recimo autor nije snimio" (RTS, 2016; usp. također De Cuir, *Serbian cutting*, 2011). Srpski rez započinje

Makavejevljevim *Ljubavnim slučajem ili tragedijom službenice PTT* (1967), a nastavlja se u filmovima kao što je *Nevinost bez zaštite* (Makavejev, 1968) ili potpuno radikalizirano u *Plastičnom Isusu* (Lazar Stojanović, 1971). No u amaterskom miljeu i unutar okvira eksperimentalnog filma niz autora istraživao je montažne norme kroz niz različitih načina. Među njima, jedan od nesumnjivo najvažnijih svakako je Ivan Martinac.

Rondo (1962), *Sve ili ništa* (1967), *I'm Mad* (1967), Ivan Martinac

Iz Martinčeve filmografije – kako profesionalne tako i amaterske – teško je izdvojiti samo jedan film. Ako se to i čini, obično se radi o već kanonski visoko vrednovanom djelu (kao što je slučaj s *Monologom o Splitu* [1961-1962]) ili o filmovima koji pogađaju senzibilitet osobe koja o njima piše. Kada se govori o istraživanju montaže i montažnih normi (odnosno filmskog jezika), čini se da bi čitav Martinčev opus mogao biti predmetom pomne analize, pa čak i u onim filmovima za koje sam Martinac tvrdi da im pitanje montaže nije bilo u prvom (istraživačkom) planu, kao što je to primjerice slučaj s *Fokusom* (usp. Munitić, 2011: 97, 100-101, 141). Naime, kako sam autor kaže: "[J]a sam stalno snimao samo dvije vrste filmova. Prvo, takve u kojima – gledajući izvana – preteže fenomen montaže. Drugo, filmove u kojima preteže trajanje" (Munitić, 2011: 118). No iako je smatrao kako je u nekim filmovima zbog reduciranosti rezova u prvom planu trajanje – npr. filmovi poput *Izlaska* [1978], kod kojih dominira "čeličnosivo oko kamere" u odnosu na filmove poput *Monologa o Splitu*, kod kojih se osjeća "nasilje škara" (ibid.) – Martinac će svejedno naglašavati važnost reza u oba tipa filmova. "[R]ez je primaran, bez obzira koliko je vidljiv ili nevidljiv. Po meni prizor nikad nije primaran, primaran je rez" (ibid. 119). Ovaj interes za formalne filmske principe Martinac kaže da je osvijestio i razvio uz Tomislava Gotovca, koji mu je pomogao da shvati kako se film sastoji od dva plana: drugi, sekundaran plan obuhvaća polje sadržajne komponente filma, dok se prvi, primaran plan bavi problemima filmskog jezika, odnosno kinestetičnih svojstava filma (ibid. 51). Prema vlastitom priznanju, nije dolazilo u obzir da se bavim ičime drugime osim prvog, primarnog plana filma (ibid.), a slobodno možemo zaključiti da se montaža nalazi upravo u tom prvom, formalnom planu filma (prema Martincu i Gotovcu).

Rondo, koji je Martinac snimio u okviru Kinokluba Beograd, prema autorovom mišljenju posjeduje tri lica (Martinac, 2001: 65). Prvo je ono specifične atmosfere dnevničkog i komornog karaktera, koje autor povezuje s kasnijim Zafranovićevim filmom *Dnevnik*. Drugo lice odnosi se na sam sadržaj filma: u jednoj prostoriji nalazi se petoro mladih ljudi, i

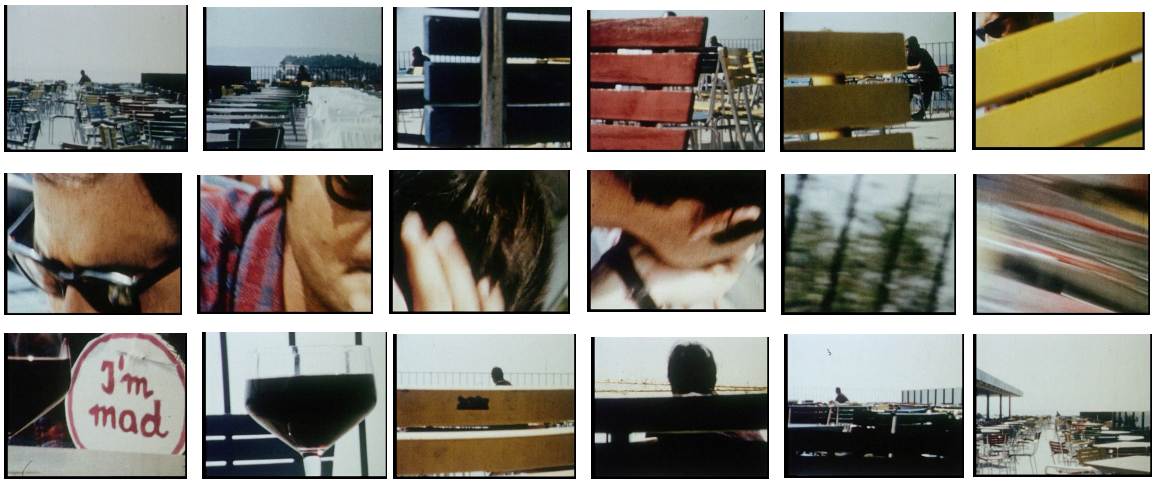
svatko je u svom mikrouniverzumu egzistencijalnog ili kreativnog *ennuia*. Dvije žene i jedan muškarac zamišljeno gledaju u daljinu ili upijaju atmosferu oko sebe, dok se preostalo dvoje zabavljaju vlastitom umjetničkom praksom – žena svira na klaviru, dok muškarac crta. Treće lice, kako kaže Martinac, neopisivo je, a odnosi se na "zvuk u vremenu, duša Beethovenove i moje duše" (ibid. 65-66). Film naime u glazbenoj podlozi ima Beethovenovu *Sonatu br. 11 u B-duru, op. 22, 4. stavak (Rondo)* koju svira djevojka za klavirom (tadašnja Martinčeva djevojka Mirjana Živković), no pored ova tri "lica" filma *Rondo* je prvenstveno zanimljiv zbog svoje montažne strukture kojom gradi ovaj atmosferski *ennui*. Sama struktura ronda kao glazbene kompozicije obično u sebe uključuje jednu frazu koja se ponavlja uz nekoliko varijacija, i upravo na toj osnovi Martinac temelji mikro- i makrostrukturu svog filma. U prvom dijelu filma – koji počinje nakon parateksta koji se ne sastoji od klasičnih titlova već od kadra glazbene partiture na kojoj piše *Rondo allegretto* – Martinac varira četiri temeljna motiva odnosno radnje četiriju likova, ponavljajući iste kadrove po ABCD shemi. Tu shemu ponavlja tri puta (ABCDABCDABCD), nakon čega se usredotočava na krupne planove ruku protagonista te vraća na sam početak filma, prije parateksta, a koji se sastoji od četiri kadra: ulične lampe (1), kadra prozora na kojemu iz daljine vidimo muškarca sa sunčanim naočalama kako gleda u daljinu (tadašnji Martinčev cimer Ješa Denegri; 2), njegovog lica u krupnom planu (3) te potom njegovih leđa snimanih iz interijera (4), samo što u ovoj varijaciji raspored kadrova slijedi shemu 431. U drugom dijelu filma Martinac snima protagoniste u polutotalu interijera, i sada se svatko počinje kretati nekom svojom putanjom; ponavljaju se motivi, ali kadrovi više nisu u potpunosti isti. Unutar ove dionice Martinac iskušava i neke nove mikromontažne strukture (primjerice, ustajanje Borka Niketića, koji je crtao, Martinac ponavlja tri puta, svaki puta snimano iz drugog ugla). Kada završava ova dionica, Martinac se ponovno vraća na početak filma prije parateksta, ovog puta ispravnog redoslijeda – 123 – a u četvrtom kadru Dengri je sniman s leđa ali krupno, i ovoga puta okreće glavu prema sobi i društvu iza sebe i odlučuje im se pridružiti. U zadnjem dijelu filma protagonisti su okupljeni oko klavira, svatko je ponovno zabavljen nekom svojom radnjom, a zadnji kadar prikazuje svjetlosni prekidač i ruku koja se diže da ugasi svjetlo. Kraj filma.

Sve ili ništa film je konceptualno slične strukture kao film *Život je lijep* (1966), u kojemu Martinac kao osnovu uzima svakodnevicu na splitskoj rivi, poigravajući se planovima, kadriranjem i montažom kako bi izgradio određenu atmosferu. U odnosu na *Život je lijep*, *Sve ili ništa* puno je složenije strukture; kako sam autor kaže: "Meni se čini da je to moj najkompleksniji film. ... Sve ili Ništa sam iz sebe raste" (Martinac, Vimeo kanal autora). Film se sastoji od šest cjelina nejednakog trajanja, ispresijecanih međunatpisima

INTERLUDIJ – SVE – ILI – NIŠTA, i statičnom fotografijom Che Guevarina lica u krupnom planu. Film otvaraju usporene snimke ljudi u odijelima koji hodaju splitskom rivom, izrez kadra spada u američki plan, a kamera se nalazi negdje u visini struka. Nakon natpisa *INTERLUDIJ* Martinac se posvećuje portretima muškaraca u kafićima; svi su uglavnom snimani u krupnom planu, a redom se izmjenjuju frontalni kadrovi, profili, poluprofili i kadrovi snimani s leđa. Potom slijedi natpis *SVE* i ovdje (uvjetno rečeno) nakon interludija počinje film. Nižu se kadrovi Splita, mora, barki, pučine i gradskih vizura, a ovaj dio također završava kadrovima ljudi na splitskoj rivi, ovog puta snimanima u kasno predvečerje, što snimku čini tamnom, zrnatom i kontrastnom. Nakon natpisa *ILI* Martinac gledatelja seli u interijer, u kojemu ponovno snima ljude u američkom planu ali ovog puta u protusvjetlu tako da zapravo gledamo u njihove siluete. Ova dionica filma nabijena je sakralnom atmosferom, kako zbog specifičnog osvjetljenja tako i zbog komorne skladbe Césara Francka. Slijedi završni natpis naslova filma, *NIŠTA*, i ovdje Martinac ponovno snima ljude ali ovog puta makroobjektivom, koji na trenutke prikazane motive pretvara u potpuno neraspoznatljive apstraktne teksture. Nižu se kadrovi usana, trepavica, kose, očiju, nosa... čiju montažnu međuigru prekida krupni kadar statične fotografije Che Guevare, nakon čega slijedi još samo jedan snimljeni kadar: nečega što izgleda poput mliječno-bijele kože (ruku, grudiju?) preko koje kamera prelazi sve dok film ne završi crnim blankom.

Slike 43. 1. – 43. 24. Iz filma *Sve ili ništa* (1967), Ivan Martinac.
Izvor: https://vimeo.com/ivanmartinac

Filmom *I'm Mad* Martinac ulazi u nekoliko polja istraživanja istovremeno, no i ovaj film u svojoj osnovi počiva na "nasilju škara". Protagonist filma je Martinčev klupski kolega Ranko Kursar, koji sjedi na praznoj terasi ljetnog kafića, ispunjenog šarenim drvenim stolicama rebrastog naslona. I ovaj film nosi čista montažna struktura, pojačana glazbenom podlogom američkog bubnjara Maxa Roacha *Drums Unlimited* (1966), koja se sastoji isključivo od zvuka bubnjeva. Film počinje statičnim totalom muškarca za stolom na praznoj ljetnoj terasi. Mijenja se pozicija kamere, ali plan ostaje isti, i nakon ovih dvaju uvodnih dužih statičnih kadrova (A) Martinac polako počinje protagonista snimati sve krupnije, koristeći rebraste naslone stolica iz različitih uglova kako bi ga s jedne strane vizualno zarobio, a s druge pojačao unutarnju dinamiku kadra (B). Slijedi niz izrazito kratkih kadrova i brzih rezova koji u krupnom planu hvataju detalje protagonista – njegove ruke, naočale, košulju, kosu, čašu, dijelove stolica koji ga okružuju, a ova se montažna sekvenca pretvara u verzottijevsku kameru koja prostor gotovo da razmazuje debelim potezima kista, u kombinaciji švenkova i različtih planova koji sve što uđe u objektiv svedu na apstrakciju (C). Iduća dionica sastoji se dva statična kadra: čaše vina i kadra protagonista, ali ovog puta izokrenutog za 90 stupnjeva (što je također moguće odrediti kao snimateljsko-montažnu dionicu A), a nakon ovog kratkog intermezza Martinac ponovno nakratko odlazi u potpunu snimateljsko-montažnu apstrakciju (C) te film konačno završava nizom statičnih srednjih planova i totala poput onih s početka filma (B, A). Slijedeći ovako abecedno obilježenu strukturu filma, ponovno je moguće uočiti njen varirajući cirkularni ritam koji počiva na promišljanju mikro- i makromontažne strukture filma: ABC–A–CBA.



Slike 44. 1. – 44. 18. Iz filma *I'm Mad* (1967), Ivan Martinac.
Izvor: https://vimeo.com/ivanmartinac

4. 6. Filmski jezik 3 – filmski tabloi Karpa Godine

Iako bi filmovi Karpa Ačimovića Godine u okviru ovakve raspodjele filmova mogli biti svrstani i u eksperimente s kamerom (*Anno* Passato, 1966; *Divjad*, 1965), istraživanja dijelova filmskog aparata (*Piknik v* nedeljo, 1968) ili pak kategorizirani kao performansi za kameru (*Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk*, 1970), jedna od najupečatljivijih karakteristika koju je u svom stvaralačkom opusu razvio i po kojoj je postao prepoznatljiv jest fiksirani kadar odnosno tablo. Ačimović Godina slovenski je redatelj i snimatelj koji je svoju stvarateljsku karijeru započeo početkom 1960-ih godina kao student kazališne režije (jer tada još nije bilo katedre za filmsku režiju) pri slovenskoj Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo i kao član ljubljanskog Kinokluba Odsev.[321] Već su njegovi rani filmovi poput spomenutog filma *Divjad* ili *Blues No. 7* (1965) izazvali pažnju u festivalsko-amaterskim krugovima, a profesionalnim kratkim filmovima *Sonce, vsesplošno sonce* (1968) snimljenim u produkciji zagrebačkog FAS-a, i *Zdravi ljudi za razonodu* (1971), koji je producirala novosadska Neoplanta, privukao je i pozornost cenzora, zbog čega mu je neko vrijeme bila uskraćena mogućnost redateljskog rada (intervju s Karpom Godinom, 2013: 57-61), stoga se bio usredotočio na snimanje tuđih filmova.

Njegovi rani radovi snimani su u crno-bijeloj tehnici kamerom koja se aktivno kretala u prostoru, a dosljedno provođenje postupka tabloa kao i prvu upotrebu boje prvi put koristi u filmu *Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk* (tu je tehniku "naslutio" pri radu na *Pikniku* [ibid. 2013: 37], nakon čega snima još dva filma u formalno istom stilu: *Zdravi ljudi za razonodu* i *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441. kvadratom* (1972). "Eksperimentirao sam s dinamikom kamere. Baš kao što sam kasnije eksperimentirao s potpuno statičnom kamerom" rekao je sam Godina (ibid. 29). Formativne utjecaje Godina je nesumnjivo baštinio od oca i djeda koji su se bavili fotografijom (Kranjc, 2013: 93), a sam ističe kako je za njega u stvaranju kratkih filmova ishodišna točka uvijek bila slika koju vidi i čiji sadržaj potom nastoji dodatno obogaćivati ili ga koristiti na pripovjedni način (prema Kranjc, 2013: 99). Navedeni se filmovi također mogu promatrati i kao svojevrsna estetska trilogija, od kojih svaki nosi i određeni politički naboj, a rodovski gledano neprestano laviraju između etnografskog dokumenta (Meden, 2013: 125), dokufikcije i muzičkog spota, što dodatno obogaćuje značenjsku dinamiku njihovog statičnog kvadrata. Godina pritom ističe kako sam

[321] Kako pojašnjava sam Godina, naziv kluba odsev (refleksija) upućivao je na odraz profesionalne kinematografije (Intervju s Karpom Godinom, 2013: 24).

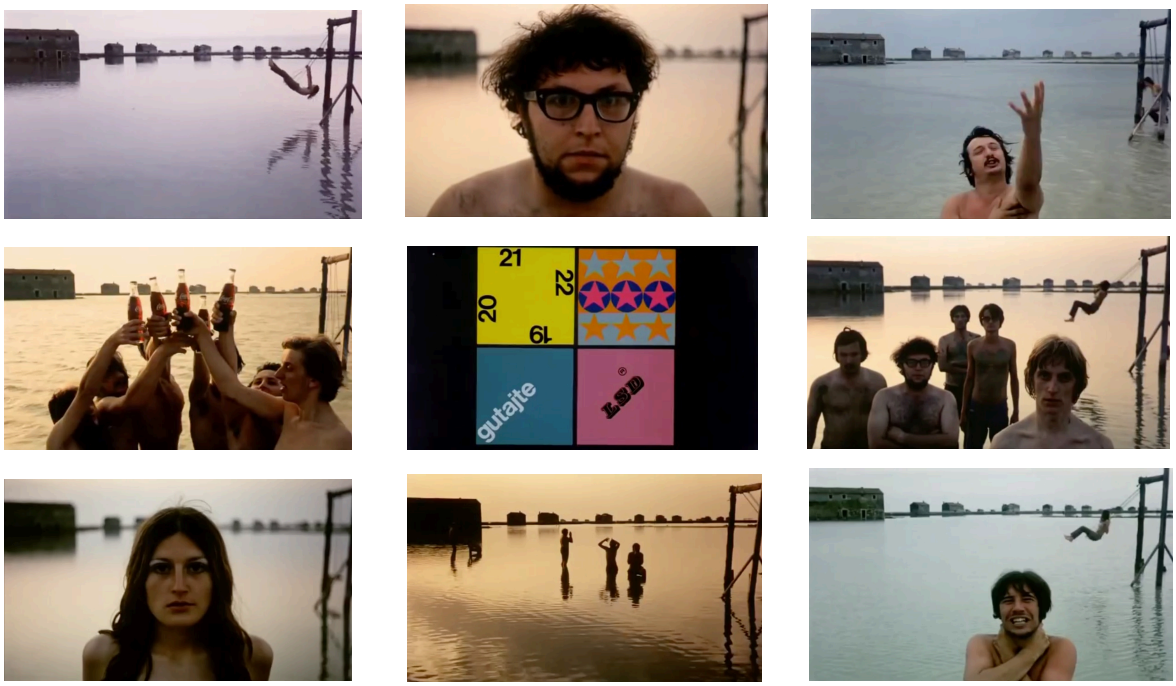
nikada ne bi nazvao svoje filmove "eksperimentalnima" niti smatra da je radio u tom ključu, već su to sve djela nastala iz spontane potrebe i osobnog izraza, "individualne forme ekspresije, mog vlastitog vizualnog jezika" (Intervju s Karpom Godinom, 2013: 57).

Gratinirani mozak sniman je na poljima soli u slovenskom priobalnom mjestu Portorož, gdje je Godina prethodno već snimao, a nakon što mu je odbijen scenarij na kojemu je radio s članovima eksperimentalne kazališne skupine *Pupilija Ferkeverk*, odlučio se iskoristiti ovu lokaciju kako bi zajednički kreativno i stvaralački kompenzirali ovaj "neuspjeh". Film u nizu tabloa prikazuje uvijek istu scenu: morski plićak, u daljini nekoliko kuća, i u desnom dijelu kadra, na samom rubu, veliku drvenu ljuljačku, koju je ekipa izgradila za potrebe snimanja *Gratiniranog mozga*. U filmu glume isti ljudi koji su godinu ranije izveli predstavu *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (zloglasnu po klanju kokoši na samom kraju), i Godina ih redom predstavlja na početku filma: Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Ivo Svetina, Milan Jesih, Oblak Bard, i gotovo na samom kraju predstavljena Manca Čermelj. Film je sniman za vrijeme različitih doba dana i vremenskih uvjeta (zora, večer, dan, kiša, sunce, vjetar...), a elementi izvedbe, ili teme, koje protagonisti izvode u filmu – ispijanje kokakole, pušenje cigara, čitanje časopisa u vodi, nagi ples sa smiljem, gutanje LSD-a, plutanje u vodi potrbuške, pokušaj samoubojstva davljenjem i slično – unaprijed su bile skriptirane, no sama je izvedba u kompozicijskom i koreografskom smislu nastajala u improvizaciji na licu mjesta (ibid. 37).

Kadrove razdvajaju upečatljivi grafički tabloi poznatog beogradskog dizajnera Slobodana Mašića,[322] koji za vrijeme trajanja čitavog filma predstavljaju glumce, redatelja, produkcijsku kuću, naslov filma, pa tako na trenutke djeluje kao da gledamo jednu dugačku uvodnu ili odjavnu špicu. Između ovih informacija na grafičkim tabloima se također ispisuju i tekstualne poruke: *verujte*, *diktatura*, *samoubistvo*, *smrt*, *ljubav*, *oplodite* i *gutajte LSD*, čime

[322] Mašić je među ostalim radio plakate i dizajn za beogradski Atelje 212, Bitef, SKC i Dom Omladine, surađivao je s Borom Ćosićem na grafičkom uređivanju časopisa Rok, a održavao je prijateljske odnose s Ivanom Piceljom, Mihajlom Arsovskim i sličnima u Zagrebu, gdje je često štampao svoje plakate u tiskari Studentskog centra. Kako sam kaže: "Taj kvalitetni svilotisak se nalazio u Zagrebu. Najkvalitetnija radionica bila je grafička radionica zagrebačkog Studentskog centra. ... Ja bih doputovao u jutarnjim satima i vraćao se u Beograd u popodnevnim satima. ... Dobili smo jedan apsolutno svetski kvalitet i on je omogućio da budu izlagani na velikim svetskim izložbama. ... Puno ljudi se javljalo iz sveta, upravo dobrim delom zahvaljujući tom izuzetnom grafičkom kvalitetu otisaka koji je centar imao. Imao je zato što taj Centar su vodili ljudi izuzetnog kvaliteta, pre svega Branko Horvat koji je bio direktor Grafičkog centra, koji je istoričar umetnosti" (Mašić, 2015, izvor: https://www.designed.rs/intervju/slobodan_masic, pristup: 5. 9. 2019.).

se povremeno opisuju scene i izvedbe koje vidimo na ekranu. Slovenski kustost Jurij Meden ovaj film tumači kao "film o svemu i ničemu istovremeno" – moguću snimku rituala, tripanja ili performansa, domaću verziju *Gorućih stvorenja* (*Flaming Creatures*, 1963) Jacka Smitha i zahtjev za slobodom i individualnošću, "smrtonosnu kapsulu zaraznog entuzijazma" (2013: 125). Slovenska filmologinja Maja Kranjc (2013: 101) također ističe kako se u središtu filma nalazi zahtjev za slobodom, praćen glorifikacijom umjetnika i pobunom protiv tradicionalnih društvenih vrijednosti – vojske, vlade, države, konzumerizma i autoriteta. U kontekstu performansa za kameru, iako formalno bez izravnih zajedničkih karakteristika, ovaj je film na konceptualnoj razini srodan filmu *Kap po kap do zdrave kose* (1966) zagrebačkog amatera Ive Lukasa (opisan u 5. poglavlju), prije svega jer ocrtava duh jednog vremena i bilježi zajedništvo i prijateljstvo određene skupine stvaratelja. Važno je još napomenuti da glazbenu podlogu *Gratiniranog mozga* čini skladba irske grupe *Taste – On the Boards* (1970), koja svojom specifičnom kombinacijom bluesa, rocka i jazza s elementima psihodelije filmu daje posebnu audio-vizualnu teksturu.



Slike 45. 1. – 45. 9. Iz filma *Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk* (1970), Karpo Godina.
Izvor: Slovenska Kinoteka / Karpo Godina.

Sljedeći film nakon *Gratiniranog mozga* koji je Godina snimio bila je posveta jugoslavenskoj kulturalnoj heterogenosti, sažetoj u sintagmi bratstva i jedinstva i lokaliziranoj odnosno utjelovljenoj u autonomnoj pokrajini Vojvodini. Godina se s vojvođanskom

heterogenošću susreo prilikom pregledavanja lokacija za Žilnikove *Rane radove* na kojima je radio kao direktor fotografije, i kako sam kaže, snimati u Vojvodini bila je za njega prilika da "snimi malu Jugoslaviju" (intervju s Karpom Godinom, 2013: 45). Na to ga je prije svega potakla činjenica da su ove različite etničke zajednice na tlu Vojvodine svoje kuće bojale u različite boje kako bi se već izvana mogle raspoznavati, a ključ za ulazak u njihove male miljee i mentalitete bili su razgovori s duhovnim vođama svake pojedine nacionalne manjine, koje u filmu slijede portreti njihovih pripadnika."Od samog početka intervjuirao sam duhovne vođe kako bih pokazao fragilnu koegzistenciju različitih religija, koje su igrale važnu ulogu u povijesti Jugoslavije i Balkana", rekao je sam Godina o navedenom filmu (ibid.), tumačeći ga zapravo kao formalno prekrasno djelo čija ljepota prikriva njegov istinski sadržaj: "nepovjerenje u 'Bratstvo i jedinstvo' i opstojnost Jugoslavije" (ibid. Godina ovdje zapravo parafrazira jedan *Politikin* članak koji je na ovakav način analizirao film).

Zdravi ljudi za razonodu nastali su u produkciji Neoplanta filma, prije svega zahvaljujući beskrajnom povjerenju koje je tadašnji direktor Svetozar Udovički imao u Godinu i njegovog prijatelja Želimira Žilnika, i formalno odlaze korak dalje od *Gratiniranog mozga*. Naime, dok su u prethodnom filmu statični bili uglavnom sami kadrovi, u *Zdravim ljudima* i sami protagonisti postaju "nepomični". Kako ističe Maja Kranjc (2013: 101), ovaj film sa svojim *tableaux vivants* nalikuje fotografskom albumu, ironijskoj multietničkoj razglednici na kojoj se pred autorovom kamerom smjenjuju nizovi naizgled statičnih portreta svećenika i stanovnika Vojvodine. Godina je pritom doista svojim subjektima govorio kako ih fotografira, i ljudi nisu bili svjesni da se pred njima nalazi filmska, a ne fotografska kamera (intervju s Karpom Godinom, 2013: 45). Od tridesetak nacionalnih manjina, koliko ih živi na vojvođanskom tlu, Godina se odlučio za šest najbrojnijih – Ruse, Hrvate, Mađare, Slovake, Rumunje i Rome, a Srbi – iako također spadaju među jednu od najbrojnijih etničkih skupina u Vojvodini – se pojavljuju tek u glazbenoj podlozi. Nju su napravila braća Vranešević (Laboratorija Zvuka) iz Novog Sada, a jednostavnu glazbenu melodiju također prate i minimalistički stihovi koji se ponavljaju iz scene u scenu. "Mi volimo Hrvate, Hrvati vole nas; Mi volimo Mađare, Mađari vole nas" čuje se u pjesmi, pri čemu "Mi" reprezentira Srbe, a jedino odstupanje od ove ljubavne mantre jest u pitanju Rusa. Umjesto stiha "I Rusi vole nas" čujemo tako stih: "Mi volimo Ruse, u Rusima je spas". Budući da Godina nije htio imati niti jedno slovo u filmu, otpjevana je također i odjavna špica, što podsjeća i na pristup koji je koristio Lazar Stojanović u filmu *Plastični Isus*. Budući da je francuski Novi val, a pogotovo filmovi Jean-Luca Godarda, predstavljao veliki utjecaj na pripadnike Novog jugoslavenskog filma, ne bi bilo promašeno povezati ovaj postupak s postupkom koji na uvodnoj špici filma

Prijezir (*Le Mepris*, 1963) koristi upravo Godard: dok se, hodajući uz kameru na tračnicama, filmska ekipa približava kameri-oku koja snima njihov film, glumci i ostalo kreativno i tehničko osoblje nije ispisano preko ekrana već su njihova imena čitana naglas.

Slike 46. 1. – 46. 9. Iz filma *Zdravi ljudi za razonodu* (1971), Karpo Godina.
Izvor: Slovenska Kinoteka / Karpo Godina.

Treći film u ovoj tablo-trilogiji jest *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441. kvadratom*, koji je naručio vojnofilmski centar Zastava film. Navedena se produkcijska kuća bavila proizvodnjom vojno-propagandnih i edukacijskih filmova (aktivnost koju je prenijela u 21. stoljeće), a do Godine su došli kada je autor služio vojsku, a središnjica poduzeća saznala kako se radi o talentiranom, mladom režiseru te su od njega naručili propagandni film. Godina se nadahnuo člankom koji je pročitao u vojnom časopisu, o makedonskom mjestu Štip u kojemu se u neposrednoj blizini garnizona s oko 15-ak tisuća vojnika nalazi mjesto s nekoliko tisuća žena (tekstilnih radnica, medicinskih sestara i drugih) među kojima nema nikakvog kontakta, što je odlučio poetski razraditi, a od Zastava filma dobio je u potpunosti otvorene ruke. "1000 vojnika na 1000 žena, a dece nema", stihovi su iz pjesme braće Vranešević, koji su također radili glazbu i za ovaj film, a *O ljubavnim vještinama* na formalnoj razini reprezentira spoj *Gratiniranog mozga* i *Zdravih ljudi*; kamera je i dalje fiksirana u tablo, a pred njom se izmijenjuju podjednako portreti djevojaka kao i vojnika, dok vojnici usto u koreografiranoj izvedbi defiliraju impresivnim vizurama makedonskih brda u pokrajini

Krivolak/Saramazalino (koja pritom evociraju Antonionijev *Zabriskie point* [1970] odnosno istoimenu lokaciju u američkoj Dolini smrti koju Michelangelo Antonioni koristi u svom filmu). Film je napravljen u hipijevskom duhu (*make love, not war*), no u Zastava filmu nisu bili zadovoljni ovom slobodnom interpretacijom vojničkog (su)života što je Godinu zamalo odvelo u zatvor, a film je trebao biti uništen sjekirom (Kornet intervju).[323] Godina je srećom spasio nulte, laboratorijske testne kopije, pa je film tako dostupan i danas.

Svoju tablo-formu Godina je prethodno već koristio u Žilnikovim *Ranim radovima*, a kasnije ga je – slijedeći trag upravo te estetike – kao direktora fotografije pozvao Bahrudin Bato Čengić, kojemu je Godina bio direktor fotografije na filmovima *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1971) i *Slike iz života udarnika* (1972), a na oba filma kao koscenarist potpisan je i Branko Vučićević. Godina je kasnije nastavio režijski raditi na svojim filmovima, od kojih valja istaknuti *Splav meduze* (1980), koji scenaristički također potpisuje Branko Vučićević, i koji je estetski na tragu tablo-trilogije, dok je tematski u potpunosti u polju avangarde, bavećи se jugoslavenskim zenitističkim pokretom.

Slike 47. 1. – 47. 6. Iz filma *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441. kvadratom* (1972), Karpo Godina. Izvor: Slovenska Kinoteka / Karpo Godina.

[323] Čitava priča pomalo podsjeća na *Adebar* (1957) Petera Kubelke, film koji je izvorno trebao biti reklama za noćni klub, a postao je jedan od najranijih kultnih metričkih filmova. Ne treba napominjati kako vlasnik noćnog kluba nije imao razumijevanja za Kubelkinu poetiku, ali Kubelka je bio zadovoljan da se domogao malo filmske vrpce i dobio priliku za rad.

5. FILMSKI DISPOZITIV I FILM KAO NADILAŽENJE POKRETNE SLIKE

> *dispositif, n. m. 1. TECH Agencement des divers organes d'un système mécanique ; le système, l'appareil lui-même*
>
> (Dictioinnaire Hachette, 2000: 364)

Iako se termin dispozitiva u suvremenoj teoriji uglavnom koristi u fukoovskom smislu – kao skup različitih diskursa sa svojim funkcijama u okviru odnosa moći (Agamben, 2011; Biti, 2000: 86) – ovdje ga koristim u njegovom izvornom francuskom značenju kao tehnički termin koji označava različite dijelove mehaničkog sistema ili aparata, to jest sam taj aparat. U pitanju je, naravno, cjelokupan tehničko-materijalni "diskurs" koji okružuje tehnologiju filma: filmska kamera, filmski projektor, filmska vrpca, kemikalije za njenu obradu, tehnička pomagala poput svjetlomjera i rasvjete te sama projekcijska sala, odnosno kinodvorana.

Pitanje dispozitiva u prvi je plan u jugoslavenskom amaterskom eksperimentalnom filmu došlo s pojavom GEFF-a i antifilma, kada su autori (svjesno ili nesvjesno, namjerno ili nenamjerno) počeli raščinjavati dispozitiv kinematografskog aparata i istraživati njegove elemente. Takvi se istraživački filmovi u 1960-ima i 1970-ima nisu javljali samo u Zagrebu i isključivo vezano za GEFF, već su nastajali i u drugim sredinama, a pored njih u ovom će poglavlju biti obrađeni i filmovi koji pokretnu sliku nadilaze odnosno prerastaju, nadmašuju, nadvladavaju, prevladavaju i prerastaju (sve što je inače obuhvaćeno srpskom riječju "prevazilaženje").

5. 1. Filmski dispozitiv 1 – materijalnost filmske vrpce

Ova stvaralačka struja, kako ističe Le Grice, paralelna je s razvojem na polju slikarstva u to vrijeme, u okviru kojega su se autori bavili "fizičkim svojstvima materijalnosti" koja su postala nosivo ili gradivno značenjsko tkivo njihovih djela (Le Grice, 2001: 16), što je na polju slikarstva u jugoslavenskom kontekstu usporedivo s "radikalnim enformelom Ive Gattina i Eugena Fellera" (Denegri, 2016). Eksperimenti koji se tiču materijalnosti filmske vrpce u sebe uključuju sve njene aspekte i načine izražavanja (perforacije, prašinu, grebanje po vrpci), a Le Grice kao jedan od pionirskih radova na tom polju izdvaja film Georgea Landowa *Film u kojemu se pojavljuju perforacije, slova na rubovima, čestice prašine i dr.*

(*Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dust Particles etc*., 1965) (Le Grice, 2001: 16).

Kariokineza, Zlatko Hajdler (1965)[324]

Na zagrebačkom GEFF-u 1965. godine u okviru službenog natjecateljskog programa održana su tri pokusa pod nazivom *Kariokineza 139, 140* i *141* autora Zlatka Hajdlera. Pokusi su se sastojali u provlačenju filmske vrpce ispred žarulje projektora, pri čemu bi se emulzija vrpce rastapala i projektor je na platnu prikazivao šareno raspadanje celuloida. Hrvoje Turković napominje kako se radilo o vrpci marke ORWO (2005), a operateri koji su rukovali kamerom bili su Zenon Häusler i Zlatko Domić. Budući da sam naziv kariokineze označava diobu stanične jezgre, opaska KKZ-ovca Vedrana Stipčevića (sudionika vremena) kako je izvorni autor ovog filma i koncepta zapravo Tomislav Kobia, koji je po struci bio liječnik, čini se smislenom (intervju s autorom, Belc, 2018). Kobia je navodno sličan eksperiment prethodno izveo u KKZ-u, a Heidleru je dao nedvosmisleno dopuštenje da se koristi idejom za potrebe GEFF-a (ibid). *Kariokineza* spada u niz antifilmova čiji su autori bili duhovitog antigeffovskog raspoloženja, stoga Hrvoje Turković ističe kako se u ovom slučaju zapravo radi o "ironijskoj persiflaži" (2005) antifilmskog pokreta, što ipak ne umanjuje njegovu vrijednost. Sličnog je mišljenja bio i geffovski žiri te 1965. godine, pa je *Kariokineza* prepoznata kao jedan od izuzetnih primjera antifilma, što je ona u osnovi doista i bila. Naime, i Pansinijevo *Čisto nebo bez oblaka* – jedan od ključnih geffovskih antifilmova – također je, kako sam autor kaže, snimljen kao "vic", baš poput *Kariokineza* (Pansini, KKZ transkript), pa je taj opušteni provokatorski sentiment nesumnjivo jedno od sastavnih obilježja antifilma. Štoviše, na samom GEFF-u ideja umjetničkog djela višestruko se preispitivala, i govoreći o *Kariokinezi* Pansini i Gotovac slažu se da je "deplasirano govoriti o umjetnosti" (MM centar, KKZ transkript). Pansini *Kariokinezu* vidi kao "krunu" jednog stvaralačkog perioda u Kinoklubu Zagreb, a koju je obilježio prelazak s mučeničkog, ozbiljnog bavljenja filmom na zabavno istraživanje ovog medija (ibid.).

Još je jedan aspekt rada s filmskom vrpcom važan za značenje *Kariokineze*: kako ističe Pansini, *Kariokineza* je zapravo bila gesta oživljavanja jedne uspomene i svakodnevice filmskih stvaratelja (i gledatelja), kojima se nemali broj puta događalo da u projektoru pukne

[324] Početni dio teksta o *Kariokinezi* objavljen je u programskoj knjižici 50. Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva, u ponešto izmijenjenom obliku (Belc, 2018: 48-49).

film i da počne gorjeti (ibid.). Pritom napominje kako se u slučaju *Kariokineze*, a pogotovo u slučaju Petekovih eksperimentalnih filmova, uvijek radilo o svjesnom istraživanju vrpce, o isticanju i naglašavanju materijalnosti tog medija koji im je svima tada bio izuzetno blizak (ibid.).

Srna No. 1 (1962), *Sretanje* (1963) i *Most* (1963), Vladimir Petek

Vladimir Petek jedinstveni je stvaratelj u kontekstu jugoslavenskog eksperimentalnog filma. Za njegova istraživanja filmske vrpce 1960-ih godina mogli bismo reći da su jedna od najranijih u okvirima zapadnog neoavangardnog eksperimentalnog filma (usp. Levi, 2013: 151), i u Petekovim ranim radovima ta je karakteristika – materijalnosti eksperimenta – temeljan stvaralački princip. Nažalost, do sada je samo jedan Petekov film objavljen na DVD-u (*Sretanje*), dok su ostali filmovi mahom nedostupni istraživačima ili kruže na DVD-kopijama u vrlo lošoj kvaliteti. Petekovi su se filmovi počeli javljati usporedno s razvojem ideje antifilma; oni nisu njome bili izravno potaknuti (Petek nije sudjelovao na razgovorima u Kinoklubu Zagreb), ali su autorima koji su o antifilmu diskutirali stigli kao potvrda ispravnosti njihovih ideja i stremljenja (Pansini, 2003a: 7). Budući da početkom 1960-ih u KKZ-u nije bilo filmske vrpce za rad, Petek je isprva stvarao u žanru *found footagea,* da bi kasnije u filmove počeo i fizički intervenirati (ibid.; Petek u Janjatović, 2001: 25). Tada je razvio i ideju "lutajućeg kadra" (ibid. 25-26), a radilo se o fizički istom materijalu – jednom kadru – koji bi koristio u više različitih filmova. U svojoj filmskoj karijeri napravio je preko stotinu radova, a 1970-ih godina pokrenuo je FAVIT koji mu je postao platforma za najrazličitije multimedijalne, višeekranske i proširenofilmske eksperimente i inovacije (više o tome u Janjatović, 2001). Jedan od njegovih najranijih filmova, *Srna No. 1*, ujedno je i među prvim njegovim "materijalnim" filmovima, i u trajanju od jedne minute i 40 sekundi sastoji se od crteža ucrtanih izravno na filmsku vrpcu. Uz ovaj film postoje još i *Srna No. 2* (1963), film u kojemu je docrtavano na filmsku vrpcu, i *Srna No. 3* (1967) gdje je Petek na prozirni blank lijepio selotejp u boji (podaci navedeni prema opisu ispod filmova, filmografija u Janjatović [2001: 73-75]).

Iako Petek kaže kako je nadahnuće za *Srnu No. 1* (16 mm) dobio **slušajući i čitajući** o eksperimentima Normana McLarena (Janjatović, 2001: 31), ovaj je film moguće usporediti i s ranim eksperimentalnim filmskim apstrakcijama Harryja Smitha (1946-1957). Ključna razlika između Smitha i Peteka, doduše, jest Petekov znatno neuredniji crtež koji djeluje uglavnom neorganizirano i nasumično. Petek u filmu ne razvija neki pojedini oblik, već se koristi

pretežito tankim i debelim vijugavim linijama i donekle okruglim formama, u narančastoj, roza, žutoj, crvenoj i zelenoj boji (koliko je to moguće procijeniti s obzirom na dostupnu kopiju filma), koje u nepravilnom ritmu varira kroz film. Za *Srnu No. 1* sam Petek kaže (Janjatović, 2001: 31):

> U slikarskom smislu to je apstrakcija, a u tehnološkom otišao je dalje od McLarena, jer je apsolvirao pitanje pozadine, koja je postala obojena (kod McLarena je ili lik izgreban na emulziji tako da ostane već ranije snimljena pozadina, ili je igra na čistoj bijeloj pozadini). Poznavajući svojstva nekih boja ja sam najprije crtao – animirao određenu sekvencu, a nakon toga bi se kadar po kadar oplemenjivao s pozadinom u raznim nijansama – to je jedna od mojih prvih inovacija koje sam primijenio u realizaciji filmova.

Na postojećoj verziji filma nalazi se skladba *Nut Rocker* (1962, B.Bumble & The Stingers) no nije potpuno jasno o kojoj se izvedbi skladbe radi.[325]

Film *Sretanje* radikalno se odmiče u svom pristupu filmskoj vrpci od *Srne No. 1*, i predstavlja jedan od Petekovih najzaokruženijih ranih eksperimentalnih filmova (dostupnih u dobroj kvaliteti). U ovom filmu Petek spaja eksperimente iz ranijih filmova – bojanje na vrpcu kao u *Srni No. 1* te pokrete kamere kao u filmu *Pastelno mračno* (1960) – i širi polje intervencije sa 16 mm na 35 mm filmski format, snimajući dijelove filma i na tonskom negativu, čime je pojačao kontraste slike koji su potom bili izuzetno pogodni za ručno oslikavanje.[326] *Sretanje* prikazuje portret djevojke (Ksenija Filipović-Bekić, koja je prethodno glumila i u *Pastelno mračno*) snimane primarno krupno i izbliza te uglavnom pred bijelom pozadinom, uz iznimku nekolicine kadrova snimanih na krovu i pred zidom od cigle. U oko

[325] Budući da je glazbena podloga *Srne No. 2* skladba Karlheinza Stockhausena, *Gesang der jünglinge* (1955/56) moguće da se i kod *Srne No. 1* radi o autentičnom glazbenom odabiru autora. Naime, iako je Stockhausen Zagreb posjetio tek 1965., već na Muzičkom biennaleu Zagreb 1961. godine (22. 5., 11:00, HGZ) Kölnski ansambl za novu glazbu (Ensemble für Neue Musik) izvodio je, među ostalim, i Stockhausenove skladbe (izvor: http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=blog&id=29&year=1961&lang=hr, pristup: 4. 9. 2019).

[326] Pitanje rada na tonskom negativu (ton negativ) posebno je zanimljivo i u kontekstu hrvatskog modernističkog filma. Naime, zbog nedostatka materijalnih sredstava za rad, Krunoslav Heidler donosio bi iz Zora filma ostatke tonskog negativa na kojemu bi onda klubaši snimali svoje filmove, a razvijao ga je Drago Doppler u Pionirskom gradu kao preobratni film (MM Centar, KKZ transkript; Heidler, KKZ transkript). Kako pojašnjava Ivica Hripko, tonski negativ je ortokromatska vrpca koja nije osjetljiva na crvenu boju, i koristi se samo za snimanje tonskog zapisa koji se potom kopira u filmsku kopiju (Hripko, KKZ transkript), a njegova speficičnost je u tome što daje sliku visokog kontrasta i pojačanog zrna. Vatroslav Mimica – odnosno, njegov snimatelj Tomislav Pinter – koristio je tonski negativ za snimanje sekvenci sjećanja u filmu *Prometej s otoka Viševica* (1964), i iako i Pinter i Mimica naglašavaju da je riječ o Pinterovom "izumu" (Pinter u Černjul, 2004: 43; Pinter, 2010: 80; Mimica u Radić, 2000: 20-21), Tomislav Gotovac sugerira kako je moguće da je Mimica, zbog svog posjećivanja GEFF-a, upravo na tom festivalu i od KKZ-ovaca dobio ideje za primjenu ovog postupka u navedenom filmu (MM Centar, KKZ transkript).

šezdesetak kadrova Petek intervenira na nekoliko načina: prikazuje sliku u negativu, rotira kameru za 90 i 180 stupnjeva, boja filmsku vrpcu u cijelosti (primjena filtera?) i u dijelovima, buši je te na nju selotejpom lijepi 16mm i 8mm formate bez perforacija na kojima se nalaze portreti drugih osoba (oko 15-ak različitih portreta, uglavnom žena, također snimanih izbliza). Ovi portreti lijepljeni su pored portreta protagonistkinje – s njene desne strane – a Petek tumači kako iz ove međuigre "ostalih likova koji su igrali oko glavnog lika, svaki u svom formatu, svaki u svojoj frekvenciji, svaki sa svojim sadržajem" (Janjatović, 2001: 34), odnosno iz njihova **"sretanja"**, proizlazi i sam naziv filma (ibid.).

Dosljednost primijenjenih postupaka i njihovo naizgled ritmično variranje tijekom trajanja čitavog filma čine *Sretanje* vrlo kompaktnom vizualnom cjelinom. Ovaj film se, međutim, do sada uglavnom čitao primarno kroz njegov reprezentacijski kontekst: Vanja Obad smatra da se u *Sretanju* prvenstveno radi o portretnom dokumentarnom filmu u materijalno-filmskoj izvedbi te da su "fizičke intervencije na materijalnoj osnovi filma u funkciji [...] izlagačkih stilizacija kojima se pospješuje snimljeni prizor, sama portretna situacija, odnos prema djevojci, njenu zabilježenom portretu" (2014: 24). Filmska kritičarka Diana Nenadić također ovaj film identificira kao jedan od najznačajnijih hrvatskih portretnih filmova, te iako ne izbjegava spomenuti materijalne intervencije u vrpci, njihovu funkciju također svodi na ovu izlagačkih stilizacija, nazivajući *Sretanje* "filmski inventivnijim rođakom *Ekranskih proba* (*Screen Tests*) koje je Andy Warhol počeo raditi 1964. godine kako bi istražio naizgled urođenu mogućnost filma da svakoga pretvori u 'zvijezdu'" (Nenadić, 2014). S obzirom na intencije autora, oblike intervencija iskušavane u filmu te njihovu godinu nastanka, ovakve se usporedbe čine u mnogočemu promašenima reducirajući značaj filmskog eksperimenta u korist konvencionalne filmske forme. Naime, iako je Petek u svojim filmskim minijaturama često portretirao žene (npr. *Sybil* [1963], *Miss No One* [1964], *Oživljena* [1965], *Akvarel* [1966], *Aline* [1967][327]) on je isto tako često u te snimke intervenirao, a kod *Sretanja* portret je ovdje gotovo isključivo u funkciji materijalnog eksperimenta. Naime, Đorđe Janjatović u bio-filmografskom razgovoru s Petekom ističe (2001: 22):

> Ti se, kao mnogo drugi iz te generacije, nisi opredijelio za foto-plag, za filmski strip, za dramsko kazivanje – dakle za film kao egzistenciju drugih umjetnosti. Nije te zanimao

[327] U *Aline* "glumi", to jest portretirana je Srna Vuković, autorica nekolicine tekstova citiranih u ovom radu, koja je u 1960-im godina objavljivala kritike amaterskih festivala i pisala o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu.

> glumac. Ličnost. Čovjek. [...] Rastvarao si [...] [p]rirodu materije. Energiju materijala. Materiju filma, zar ne?

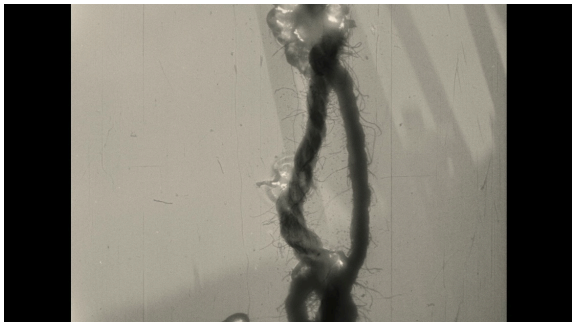
Petek mu na to odgovara da nije "želio raditi konvencionalno" (ibid.), a nešto kasnije u istom razgovoru, govoreći o *Sretanju* tek uzgredno spominje Kseniju Filipović-Bekić, kao nekoga tko je snimljen na određeni način, što mu je "kasnije dobro došlo za sve vrste intervencija" (ibid. 33), te nastavlja detaljnije opisivati različite tehničke eksperimente koje je koristio u ovom filmu, stavljajući naglasak na istraživačko-eksperimentalni aspekt *Sretanja*. Sam Petek pritom ovaj film naziva "filmskim kolažom" (ibid. 34), dok ga Janjatović – uz ostale radove – opisuje kao "kinetičku skulpturu" (ibid.). Govoreći o *Kariokinezi*, Pansini je spomenuo i Petekovu svijest o materijalnosti medija (MM Centar, KKZ transkript):

> ... ti eksperimenti su uvijek išli na konkretan film, a uvijek se išlo na to da se pokaže ovo tu preda mnom, a to je vrpca. To je Petek stalno tvrdio, on je te vrpce slagao jednu na drugu, on ih je bušio, dakle on je bušio vrpcu i sad budi svjestan da je to vrpca i sad ta vrpca gori.

Ovaj bi se film, dakle, mogao ubrojiti u filmove koje Peter Gidal naziva strukturalno/materijalističkim filmovima, u kojima je reprezentacijska stvarnost ili reprezentacijski sadržaj sekundaran u odnosu na materijalnost samog medija filma. Kako kaže Gidal, "sadržaj služi kao funkcija na kojoj, iznova i iznova, filmski stvaratelj radi na stavljanju filmskog događaja u prvi plan" i gdje "stvarni sadržaj postaje forma" (1978: 2). Takav film ne reprezentira i ne dokumentira, već prvenstveno proizvodi odnose između elemenata, "između onoga u što je kamera uperena i načina na koji je ta 'slika' prezentirana" (ibid. 1), a dijalektika takvog djela ostvaruje se, prema Gidalu, u tom prostoru između pokreta, svjetla, zrna i reprezentirane stvarnosti (ibid.). *Sretanje* ne glamurizira ličnost interpretkinje, ne stvara od nje zvijezdu, ne pita se tko je tko jugoslavenske umjetničke i kulturne scene, ne lavira između fotografije, filma i skulpture na način na koji to čini Warhol u svojim portretnim filmovima (Osterweil, 2007: 102). Warholovi filmovi, u kojima je od portretiranog subjekta tražio potpunu ukočenost poze inače namijenjene fotografijama za službene isprave, snimljeni su u neprekinutom kadru koji se projicirao usporeno (brzinom nijemog filma), i u izravnoj su suprotnosti razigranoj, opuštenoj i raspričanoj glumici prikazanoj na oko šezdesetak kadrova u *Sretanju*. Za razliku od Warholovih portreta, u čijem je središtu osobnost subjekta, njegovo lice, aura, specifična magija njegove ličnosti, *Sretanje* lice svoje protagonistkinje reže, izokreće, pretvara ga u negativ i prekriva žutom, zelenom i

narančastom bojom. Portretirani subjekt u *Sretanju* platno je za pravi cilj Petekova filma – materijalni eksperiment u mediju filmske vrpce.

U *Mostu*, koji djeluje kao *found footage* film, Petek kombinira nekoliko različitih 16mm sekvenci, od kojih je najdominantnija scena s mostom. Dok se po metalnim gredama ispod mosta penje muškarac u bijeloj košulji, noseći u ruci uže (ili dinamit?), mostom maršira vojnik u uniformi sa šljemom i puškom u ruci, a preostale scene iz prikazuju rasplinute prizore nekog filma i/ili razgovorne emisije (?). Duž gotovo čitavog filma u nepravilnim nizovima titra niz bijelih točkica, što su zapravo ubodi igle – film je bušen šivaćim strojem – a u nekoliko navrata vidi se i konac kojim je film (najvjerojatnije) prošiven. *Most* traje svega dvije minute i Petek ga nije posebno spominjao u razgovoru s Janjatovićem na kojemu se temelji njegova monografija, ali je dobar primjer širine intervencija i eksperimentalnih zahvata koje je Petek primjenjivao na filmsku vrpcu.



Slika 48. (lijevo). Iz filma *Sretanje* (1963), Vladimir Petek. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS/Hrvatska kinoteka.
Slika 49. (desno). Iz filma *Most* (1963), Vladimir Petek. Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS/Hrvatska kinoteka.

***Jukebox*, Ante Verzotti (1966)**

U katalogu retrospektivne projekcije filmova povodom 30. obljetnice Kino kluba Split autori su po svom izboru priložili tekstove kao popratnu građu svojih filmova. Neki su pisali o svojim radovima, drugi su priložili svoje pjesme, a dio njih odlučio se za citate poznatih snimatelja, redatelja i filozofa. Ante Verzotti citirao je antifilmske postavke prezentirane na GEFF-u: "Film prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti. Ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen" (nav. prema Fradelić, 2012: 141). U skladu s ovim citatom, Verzotti je u okviru Splitske škole amaterskog eksperimentalnog filma autor najčišćeg i najrazrađenijeg/najzaokruženijeg eksperimentalnog izraza, no kako piše

Sunčica Fradelić, u njegovim radovima istraživanje i eksperiment ipak postoje kako bi se prenijela neka autorska ideja, "što znači da eksperiment nikada nije svrha sam sebi" (2017). U filmu *Jukebox* Verzotti odlazi na popularno splitsko kupalište Bačvice i snima tijela kupača, mahom muškaraca, dok igraju picigin. Kamera je ovdje promatračko-istraživačka i ulazi među igrače hvatajući dinamične trenutke. Čini se da Verzotti snima teleobjektivom i u fokusu je često lopta pa se tijela velikim dijelom svode na torzo i noge u pokretu, što dodatno sabija i dinamizira prostor kupališta vizualno sveden na kvadratne metre koje ispunjavaju morska voda i njena pjena u plićaku, nastala u igri. U skladu s Verzottijevim pristupom glazbi, koji je uglavnom osnova ritma slike, i ovdje zvuk doprinosti ritmizaciji slike. Originalna zvučna podloga je izgubljena, a nova je napravljema prema uputama autora: u prvom dijelu filma radi se o kolažu nekoliko različitih rock skladbi, od kojih je prepoznatljiva jedna – *Keep on Running* (1965) u izvedbi The Spencer Davis Group.

Mnoštvo kupača u gotovo jednakim kupaćim gaćicama te potpuni izostanak reklama u prostoru kao i komercijalne turističke ponude 21. stoljeća, kroz Verzottijeve brze švenkove doprinose jednoobraznosti i repetitivnosti vizualnih motiva pa ovaj picigin djeluje gotovo kao apstraktan vizualni *loop*. U nekoliko navrata i sama kamera kao da razmazuje sliku i ona postaje gotovo apstraktna, a radi se o formalnom (tehničkom, tjelesnom) postupku koji će autor u potpunosti dosljedno primijeniti u svom sljedećem filmu*, Fluorescencije* (1967).

Otprilike na sredini filma, u trećoj minuti, mijenjaju se glazba i slika. Iz prethodnog izuzetno brzog auralnog rock-kolaža zvučni prostor odjednom se pretvara u razvučeni, makabrični usporeni zvuk, dok slika istovremeno postaje sve sporija i prelazi iz pozitiva u negativ. More i njegova pjena pod nogama kupača počinju izgledati kao blato ili nafta, i nakon svega par trenutaka ekran ispuni "čvarak" – rastapanje emulzije same filmske vrpce, koje ispunjava drugi dio, pretvarajući sliku u apstraktnu igru mjehurića i uzmicanja gorućeg celuloida. Sam kraj filma jest gotovo jednominutni kadar plaže, plavog mora i jednog vala, s glazbenom dionicom u petlji, koji implicira svojevrsno iskupljenje i olakšanje. Iako bi se iz Verzottijeve teorijske naklonosti GEFF-ovskom čistom eksperimentu, kao i iz strukture samog filma, moglo zaključiti kako je u njegovom središtu materijalni eksperiment, stoga Nenadić i čita ovaj film u gidalovskom ključu strukturalno/materijalnog filma (usp. 2012: 69), interpretacija Sunčice Fradelić (koja je nesumnjivo u razgovoru s autorom provela mnogo vremena), kao i same Verzottijeve opaske, upućuju na prvenstvo sadržaja kojemu je forma u dramaturškoj i – uvjetno rečeno – pripovjednoj funkciji, što je u izravnoj opreci sa strukturalno/materijalnim filmom. Naime, kako ističe Fradelić, *Jukebox* (kao i nakon njega *Fluorescencije*) bavi se temom masovnog uništenja (2017) – treba imati na umu da je 1960-

ih, za vrijeme Hladnog rata, aktualna bila Kubanska nuklearna kriza (1962) te da su SAD u to vrijeme kontinuirano provodile pokuse atomske bombe.[328] Prema Fradelić, goruć celuloid reprezentira aktiviranu atomsku bombu (2017), na što upućuje i sam Verzotti u već citiranom intervjuu, u kojemu kaže da je "moto" njegovih apstrakcija često "nekakva apokalipsa" te nedvosmisleno ističe da se u *Fluorescencijama* svakako bavi eksplozijom atomske bombe.

Naglasak na materijalnosti filmske vrpce koja u ovom filmu ima "pripovjednu" i reprezentacijsku svrhu – upućivanja, dakle, na nešto što nije ona sama – usporedivo je s teorijama Ivana Martinca o filmu kao tijelu, živom organizmu koji reflektira ljudski organizam. Verzottijev *Jukebox* možda nije gidalovski strukturalno/materijalni film, ali nesumnjivo jest unutar sfere Le Griceove tipološke odrednice filma prema kojoj se autor bavi njegovom fizičkom prirodom (2001: 16), u kojoj postoji svijest o materijalnosti medija i u kojoj "fizička svojstva materijala postaju osnova jezika, suprotstavljajući se, kontekstualizirajući ili poričući asocijativnu i iluzionističku prirodu slike" (ibid.).

Slike 50. 1. – 50. 6. Iz filma *Juke box* (1966), Ante Verzotti. Izvor: Kinoklub Split/Ante Verzotti.

[328] Fotografije američkih testiranja nuklearne bombe, i njihovu povremenu teksturalnu sličnost s goruć celuloidom, moguće je vidjeti u ovom članku: https://www.theatlantic.com/photo/2011/05/when-we-tested-nuclear-bombs/100061/
(pristup: 7. 9. 2019.).

Ruke ljubičastih daljina, Sava Trifković (1962) i *Gavran*, Nikola Đurić (1973)

Iako po tipu eksperimenta ne pripadaju nužno isključivo u istraživanje same materijalnosti medija, filmovi *Ruke ljubičastih daljina* (1962) Save Trifkovića i *Gavran* (1973) Nikole Đurića usredotočeni su na istraživanje materijalnih mogućnosti celuloida – kojega gledatelj postaje u potpunosti svjestan prilikom gledanja ovih radova – u okviru izražajnih mogućnosti filmske slike. Stoga je ova kategorija najprikladnije mjesto za njihovu analizu.

Film Save Trifkovića nesumnjivo je jedan od najranijih eksperimenata tog tipa u kontekstu jugoslavenskog istraživačkog amaterizma. *Ruke ljubičastih daljina* svojom dramaturgijom i načinom izlaganja još uvijek pripadaju u ranu fazu jugoslavenskog eksperimentalnog filma koju karakteriziraju nadrealistička poetizacija i pripovjedna simbolizacija, a prikazuju mladu ženu koja luta pustopoljinom i šumom, bježi od nekoga ili nečega, zapliće se o granje i drveće i putem susreće konje koji vuku mrtvačku kočiju bez lijesa i kočijaša. Trifković u filmu koristi nekoliko različitih postupaka koji razbijaju filmske konvencije: prije svega, film je sniman izuzetno kontrastno, u visokom crno-bijelom ključu, što pojačava grafizam slike, pogotovo u slučajevima subjektivnih kadrova snimljenih iz unutrašnjosti (praznih!) mrtvačkih kola, a dodatno pojačava dojam i svih segmenata filma u kojima Trifković koristi nekonvencionalne filmske metode, odnosno istražuje montažu, vrpcu, sliku i pokret. Kamera vrlo često lišće i prirodu postupno pretvara u apstrakciju, autor pritom koristi višestruke ekspozicije (ili superimpozicije) te sliku mjestimice pretvara iz pozitiva u negativ ili na pojedinim motivima (uglavnom konja) radikalno pojačava kontrast do potpunog bezobličenja. Tijekom filma prisutna su i tanatografija, blic-montaža te usporavanje slike koja protječe u svega nekoliko kadar-sličica u sekundi, što ujedno i simulira upotrebu optičkog printera. Trifković je film navodno montirao godinu dana zbog želje za postizanjem apsolutnog savršenstva (Petrović, 2009: 103), a Dušan Stojanović i Živojin Pavlović smatrali su *Ruke ljubičastih daljina* jednim od nenadmašenih dometa jugoslavenskog amaterskog filma (ibid. 102; Brčić, 2008/2013: 58).[329]

Mogući ključ za čitanje filma nalazi se na samom kraju, u paratekstu, gdje autor citira stih iz zbirke pjesama *Gradinar* (1913) indijskog pjesnika Rabindranatha Tagorea. Radio se o stihu u 82. pjesmi u navedenoj zbirci, koji glasi: "... udar smrti vinuo ju je u život..." (prema

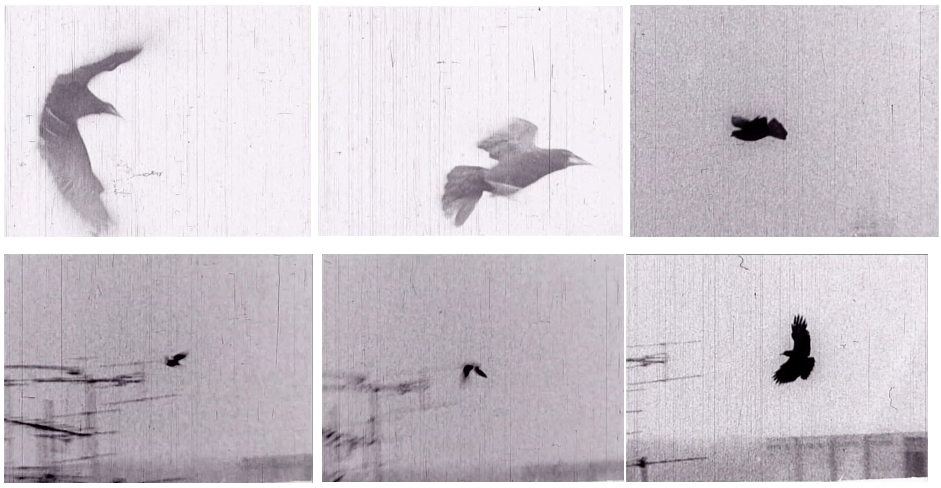
[329] Zanimljivo je da, iako je Trifković od 1960-ih godina pa sve do aktualnog, 21. stoljeća, kao ličnost prisutan i aktivan na sceni alternativnog (amaterskog, eksperimentalnog) filma – kao sudionik okruglih stolova, član žirija i slično – ovo je jedini film koji je ikada napravio.

Ruke ljubičastih daljina, 1963). Navedena zbirka pjesama bavi se ljubavlju pjesnika prema ženi, prirodi i svijetu, a film ujedno i imitira zvukove same pjesme. Naime, u *Rukama* nema glazbe već Trifković koristi šumove vjetra, lišća i krikove, a radi se upravo o zvukovima koji su temelj Tagoreove pjesme: zvukovi vjetra i prirode koji prate pjesnikovo pripovijedanje (Lago, 1976: 34). U pjesmi se, kao i u filmu, pojavljuje razbijeni instrument (harfa u *Gradinaru*, violina u *Rukama*) i Smrt koju pjesnik poziva da dođe po njega s konjima i mrtvačkom kočijom.

Slike 51. 1 – 51. 4. Iz filma *Ruke ljubičastih daljina* (1962), Sava Trifković.
Izvor: Akademski filmski centar/Sava Trifković.

Posebnost eksperimenta u filmu *Gavran* Nikole Đurića leži prvenstveno u činjenici da je napravljen na ručno rađenom optičkom printeru koji je Đurić konstruirao spojivši 16 mm projektor i staru 16 mm kameru. Đurić o filmu detaljno govori u razgovoru s Miroslavom Petrovićem (Petrović, 2009: 153-155), objašnjavajući kako je film nastao pod utjecajem GEFF-a, i kao testiranje optičkog printera: nakon realiziranih efekata autor je shvatio kako je od dobivenog materijala moguće napraviti film te je potom snimio dodatan materijal na kojemu je eksperimentirao s optičkim printerom. *Gavran* je također izuzetno visokog crno-bijelog kontrasta (što je zapravo nastalo kao greška prilikom razvijanja negativa), pa čitav film izgleda kao stilizirana grafička bravura u pokretu. Đurić snimljeni materijal usporava na otprilike tristotinjak kadar-sličica različitog trajanja i faznih pomaka; dio filma sastoji se od

različitih kadrova gavrana u letu na različitim mjestima odnosno gradskim vizurama, dok dio materijala zadržava kontinuitet pokreta, ali ga autor usporava tako da izgleda kao svojevrsna piksilacija. Dijelovi filma potpuno su apstraktni – učinak koji je nastao ili zaustavljanjem odabranih kadar-sličica na kojima je motiv u pokretu pa samim time i vizualno nerazgovijetan, ili dodatnom obradom samog filma – dok se u zadnjoj trećini filma pokret ponovno vraća usporenom kontinuitetu i završava sa "živom" snimkom. Film čitavo vrijeme lavira između fotografije i filma: snimljeni kadrovi pretvaraju se u fotografske slike koje se potom ponovno prebacuju u medij filma – ostaju statične ali traju u vremenu – i iako je film moguće čitati kroz prizmu studije filmske vrpce, to jest materijalnosti medija, sam Đurić napominje kako se zapravo radi o studiji pokreta (intervju s autorom, Belc, 2018). Glazbu za film skladao je Branko Kovačić, koji je zajedno sa skupinom glazbenika odsvirao kompoziciju za vrijeme gledanja filma, i ta je snimka postala *Gavranova* zvučna podloga. Đurićev film svakako je moguće ubrojati i u skupinu filmova čiji autori preispituju filmski dispozitiv, razvijaju njegove tehničke mogućnosti i stvaraju nove instrumente za obradu pokretne slike (usp. Brenez, 2006: 30-35).



Slike 52. 1. – 52. 6. Iz filma *Gavran* (1973), Nikola Đurić.
Izvor: Akademski filmski centar/Nikola Đurić.

5. 2. Filmski dispozitiv 2 – kamera/tijelo

Pitanje kamere kao medija bilježenja slike u pokretu i kod Le Gricea i kod Brenez pronalazi svoje osobito mjesto. Le Grice kameru sažima na njena materijalna načela pa filmove tipološki svrstava u kategoriju radova čiji su autori preokupirani njenim mogućnostima i ograničenjima, poput aspekata koje nameće objektiv – širina otvora blende, polje oštrine, fokus, izrez kadra – ili sama kamera – ubrzavanja, usporavanja, vožnje i slično (2001: 14). Le Griceova je tipologija dakle primarno formalno-estetska, odnosno očituje se na razini slike. Brenez, s druge strane, kameru smješta u šire diskurzivno polje tehničkih instrumenata u okviru industrijskog filma (u kojemu i zbog kojega se najčešće filmska oprema i razvija), te u ovoj kategoriji ističe redatelje koji opremu koriste u odstupanju u odnosu na industrijski (Hollywoodski) standard (2006: 36). Kod Brenez u pitanju je dakle i ideološki odnos prema srednjostrujaškoj kinematografiji.

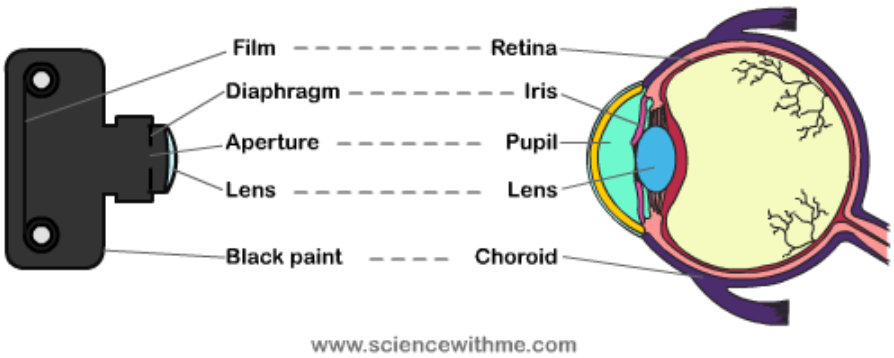
Kamera je bila u središtu istraživanja – ili, kamera je bila oruđe istraživanja – nekolicine autora jugoslavenskog eksperimentalnog filma, od kojih su možda najreprezentativniji radovi Ante Verzottija, Mihovila Pansinija i Nikole Đurića, a sve ih povezuje i specifičan odnos s tijelom autora. Valja pritom istaknuti i film Jovana Jovanovića, *Mlad i zdrav kao ruža* (1971) u kojemu kamera snimatelja Petra Lalovića u posljednjem dijelu filma koristi približavanje i udaljavanje objektivom (*zoom in* i *zoom out*) na izrazito dominantan i vizualno agresivan način, pa bi se i dijelovi ovog filma mogli smatrati eksperimentalnima, kako po Le Griceovoj (preokupacije određene kamerom) tako i po tipologiji Nicole Brenez (korištenje opreme iznad ili ispod njenih mogućnosti i standarda koje zahtijeva industrija).

Objektiv (1966) i *Fluorescencije* (1967), Ante Verzotti

Kao profesionalni snimatelj i autor koji se jednako tako aktivno bavio medijem fotografije, Verzotti je jedan svoj film posvetio i kameri, odnosno samom objektivu. U vrlo krupnom planu snimao je oko, u čijem je središtu zjenica u kojoj vidimo odbljesak objektiva kamere. Film traje sedam minuta i tijekom tog vremena autor daje gledatelju nekoliko tema za razmišljanje, od kojih je ona najočitija – veza između ljudskog oka i objektiva. Kamera je oblikovana prema ideji čovjekove perspektive, dijelovi njene leće nose nazive anatomije ljudskog oka (primjerice iris ili šarenica, leća), a registrirana slika u izvrnutom obliku pada na film odnosno retinu, koja potom optičkim živcem impulse šalje u mozak, dok je u slučaju

filma optički živac osoba koja pomoću kemikalija razvija film. No iako je poslužilo kao model za ovaj aparat, ljudsko je oko naizgled manje savršeno – zjenica mu povremeno bježi u nemogućnosti da ostane u potpunosti fiksirana na dati objekt, umara se, kapak se nevoljno zatvara, a oko se ispunjava tekućinom. Jedina ograničenja s kojima se bori objektiv kamere su ona ljudske ruke i šake, snage u mišićima, preciznosti i stabilnosti; sam postupak registracije objektiva u tom je smislu mnogo savršeniji, i oku u konačnici omogućava da vidi ono što samo na takav način ne bi moglo. Objektiv doista postaje ekstenzija ljudskog tijela, mekluanovski medij koji u ovom slučaju vrlo plastično postaje i poruka filma.

Verzotti i u *Objektivu*, kao i u *Jukeboxu*, otvara pitanje usporedbe i sličnosti tijela i filmskog kinematografskog aparata, njihove zajedničke taktilnosti i analognosti (tim izraženije nakon pojave digitalne tehnologije), njihove slične registracije slike koja je u odnosu na vezu između oka i digitalne kamere/projektora puno bliskija i organska. Je li i na ideje koje stoje u podlozi ovog filma utjecala Martinčeva teorija o filmu kao ljudskom organizmu? Možemo li vidjeti u leći/zjenici onaj prostor koji je sposoban za fotogeničnost? Koliko se temeljnih pitanja u vezi prirode filma, i rane teorije ovog medija, ispisuje u samo sedam minuta Verzottijeva *Objektiva*? "U dubini zenice objavljuje se neki duh. Želeli bismo da dotaknemo taj duboki pogled da nije ispunjen tolikom, možda opasnom snagom. ... Iz središta očnog sočiva nazire se zbrkan i protivrečan svet u kojem se prepoznaje univerzalni monizam Smaragdne table, jedinstvo pokretnog i nepokretnog, sveprisutnog istog života, težina misli i duhovnost tela", zapisao je Jean Epstein u svojoj *Inteligenciji jednog mehanizma*, udahnjujući – baš poput filma – život nepomičnoj materiji (1978: 137).



Slika 53. Dijagram odnosa kamere/fotoaparata i ljudskog oka.
Izvor: https://sites.google.com/site/humaneye12/resume

U *Fluorescencijama* Verzotti istražuje tehničke mogućnosti kamere, intervenirajući kao snimatelj vlastitom tjelesnošću na inovacije koje se očituju u slici. Slika u filmu negdje je na pola puta između impresionizma i ekspresionizma, gestualnost autorove ruke upisuje se duboko u tkivo filmske teksture, i iako su snimljeni motivi rasplinuti ili "razmazani" – a radi se o urbanim dijelovima Splita, od rive s autobusima i automobila, preko starog grada do vizura zgrada gledanih iz zaljeva – kamera se na njima zadržava dovoljno dugo da oni ipak ostaju perceptivno raspoznatljivi. Kako sam Verzotti kaže, ovu je tehniku snimanja otkrio radeći na *Jukeboxu*: "kameru sam tresao i okretao u svim smjerovima i tako se dogodilo da se neke sličice dvostruko preklapaju jedna preko druge i da se dobije dojam na trenutke kao da je dva puta snimano na istom filmu, a zapravo nije, te se tako snimljene susjedne sličice međusobno spajaju u novu cjelinu, to je davalo na projekciji neuobičajene efekte." (Barun, s. a.). I ovaj se film bavi destrukcijom, a u jednom trenu Verzotti snima i avion iznad grada koji izgleda kao da će pasti, dok se u daljini vidi i ratni brod. Film završava noćnim svjetlima koja u ovoj tehnici izgledaju kao "krijesnice" (ibid.), a frenetičnu atmosferu impasto namaza Verzottijeve kamere dodatno dinaminiza ubrzana verzija skladbe *I've Got a Woman* američkog pjevača Raya Charlesa (1954).

Slike 53. 1. – 53. 2. (lijevo i sredina). Iz filma *Objektiv* (1966). Izvor: Kinoklub Split/Ante Verzotti.
Slika 54. (desno). *Fluorescencije* (1967), Ante Verzotti. Izvor: Kinoklub Split/Ante Verzotti.

***Seoski put*, Nikola Đurić (1972)**

Nikola Đurić beogradski je snimatelj i član Akademskog kinokluba, koji je prije studija kamere na FDU apsolvirao povijest umjetnosti, što je nesumnjivo utjecalo na oblikovanje njegova pristupa filmu. Štoviše, kako sam kaže, na njegov je rad puno više utjecalo slikarstvo (koje je izvorno namjeravao upisati), a kada se počeo baviti filmom i istovremeno se o njemu teorijski educirati, pokušavao je upravo raditi filmove o dijelovima filmskog jezika (intervju s autorom, 2018). U svojoj filmografiji, koja broji oko petnaestak naslova, *Seoski put* – uz već spomenutog *Gavrana* i *Samoglasnike* (1973) te *Sećanje* –

zauzima posebno mjesto, ne samo zbog svoje vizualnosti, već i načina na koji je film napravljen. Kako pojašnjava sam autor u intervjuu koji je dao Miroslavu Petroviću, film je rađen s ciljem prijave na novoosnovani festival ŽISEL (Život Sela) u Omoljici, koji je prikazivao filmove tematski usmjerene – kao što sam naziv festivala i upućuje – na ruralne motive (Petrović, 2009: 153). Zajednički izlet u selo Nakučane s kolegama kinoklubašima pretvorio se u malu filmsku koloniju, gdje su osmišljavali nove načine snimanja i eksperimentiranja s medijem filma. Početak i kraj *Seoskog puta* uokvireni su živim slikama, tabloima karakterističnima za filmove Karpa Godine (u ovom slučaju, posebice *Zdravi ljudi za razonodu*), u kojima Đurić prikazuje ishodišni i završni motiv, (vjerojatno) osnovnu školu s velikim natpisom ЖИВЕО ТИТО (Živeo Tito), te bilježi okolnu arhitekturu, fragmente jednog seoskog imanja, fotografski koreografirane članove jedne seoske porodice i naposljetku đake ovog mjesta. Središnji dio filma, koji prati skladba *Goodbye Jungle Telegraph* (Julie Driscoll, Brian Auger and The Trinity, 1967) zauzima prelazak seoskog puta, koji je nastao specifičnom interakcijom autora s njegovom kamerom: "Stavio sam kameru na grudi i prošao jedan seoski put dugačak nekoliko kilometara i škljocao jednu sličicu na jedan korak. Dobio se efekat munjevitog kretanja kamere kroz prostor. 24 koraka za jednu sekundu" (Đurić, ibid.). Dobiveni materijal također izgleda poput slike u pokretu, uslojenog i istodobnog prostor-vremena utisnutog u celuloid, u koji se putem kamere upisalo ujedno i tijelo autora. Možemo li ovdje govoriti o gestualnoj kinematografiji, haptičkom filmu, u kojemu (posve pansinijevski) očima moramo opipati ono tjelesno što je izvedeno naslanjanjem kamere o tijelo i pritiskanjem okidača, autorovim gestama koje su u tih "nekoliko" kilometara dosljedno izvođene u trajanju od barem nekoliko sati? Hodajući putem, Đurić zapravo izvodi svojevrstan performans, a *Seoski put* njegova je istodobna materijalizacija ali i dokumentacija interakcije kamere s tijelom njenog korisnika, autora filma.

Slike 55. 1. – 55. 10. Iz filma *Seoski put* (1972), Nikola Đurić.
Izvor: Akademski filmski centar/Nikola Đurić.

Scusa Signorina, Mihovil Pansini (1963)

Pišući o fotografskoj gesti, filozof i teoretičar Vilém Flusser kaže da je "[i]maginacija aparata veća ... od one svakog pojedinog fotografa i svih fotografija koje postoje" (2007: 58-59). Taj prostor imaginacije aparata pokušao je istražiti Mihovil Pansini 1963. godine, kada je napravio jedan od svojih teorijskih filmova[330] *Scusa Signorina*, koji spada među nesumnjivo najčešće spominjane i proučavane filmove jugoslavenskog eksperimentalizma. Film je nastao za potrebe festivala GEFF 63, kako bi Pansini demonstrirao svoje teorije o antifilmu, odnosu znanosti i umjetnosti, i svojim shvaćanjima kamere odnosno njenih mogućnosti. O samom nastanku filma Pansini detaljno priča u *Knjizi GEFF-a 63* (1967: 127-128), dok njegov smisao pojašnjava i godinama kasnije u intervjuu o povijesti Kinokluba Zagreb. Cilj *Scusa Signorine* bilo je eksperimentalno ispitivanje jednog elementa kinematografskog aparata, preciznije – kamere: "ovdje je taj element bio što znači kamera, što znači objektiv" (Pansini, KKZ transkript). Zanimalo ga je kako kamera kadrira kada ju se prepusti samoj sebi, što je suština znanosti o kompoziciji, na koji se način slažu linije, utječe li na to autor/snimatelj, koja je njegova uloga u kreiranju (smisla i značenja) filma, ili je moguće i jednom proizvoljnom gestom dobiti suvisle, smislene rezultate?

"Pa kad uzmete kameru, a da niste [...] u tom kadriranju intervenirali a da vam kamera sama po sebi kadrira i da možete reći pa taj je kadar dobro napravljen, pa pogledaj kako je ona pametna. O tome je to bilo, koliko je ona pametna", retrospektivno se na film osvrće njegov autor (Pansini, KKZ transkript). Spomenuta gesta kojom je Pansini oslobodio kameru sastojala se od davanja tehničkih uputa tom aparatu – namještanje leće s obzirom na svjetlosne uvjete – i njegovog potpunog prepuštanja logici slučaja. Za vrijeme šetnje kameru je objesio na leđa (iz tog čina proizlazi i naziv filma, koji je aluzija na spolni odnos "zguza" [Pansini u Bukovac, 2008]), nosio je ispod ruke, a kako bi je oslobodio i vlastite tjelesnosti – "[b]udući da sam kameru držao u rukama, koje bi ipak na određeni način pokazivale moj pokret htio sam je barem kratko osloboditi i toga" (Pansini, *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 128) – povremeno bi je spuštao na tlo ili na kantu za smeće (ibid.). Kada je razvio film, vidio je "da kamera komponira gotovo jednako tako dobro kao i čovjek" (ibid).[331]

[330] Moj termin za filmove koje je Pansini napravio za potrebe GEFF-a 63, kako bi demonstrirao svoje antifilmske teorije (*K3 [Čisto nebo bez oblaka]*, *Scusa Signorina* i *Dvorište*). Sam Pansini *Scusu Signorinu* nazvao je ne filmom, već "prilogom diskusiji" (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 120).

[331] U svjetlu odnosa profesionalne, industrijske kinematografije i amaterskog eksperimentalnog filma, zanimljivo je istaknuti kako Pansini napominje da je s njim u montaži prilikom prvog pregledavanja materijala bio i Vatroslav Mimica (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 128).

Kamera je registrirala ulične kadrove u visini koljena, vizure zagrebačkog Zrinjevca, fragmente prolaznika, njihova lica i kaputе, dijelove izloga, "trgovačke radnje s naslovima" (Pansini, 1967: 128), automobile i tramvajske šine, ugao Jurišićeve i Draškovićeve, a na trenutak vidimo i krupno lice samog autora dok kameru diže s tla i povlači duž svog tijela sve do iznad glave, kako bi snimila ono što je u takvim slučajevima oku snimatelja nedostupno. Umjesto glazbe čuje se ritmički zvuk udarca (navodno je zvuk radio sam Pansini [Turković, 2005]), a na samom početku filma kao da čujemo i mijaukanje mačke, što je vjerojatno potaknulo ideje o zajedljivim novinskim naslovima koji su film svodili na "vješanje kamere mački o rep" (usp. Novaković, *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 207).

Često isticano poštovanje koje je Pansini želio iskazati kameri u ovom je slučaju poslužilo i kao primjer temeljne redukcije intervencije autora na djelo (jedno od načela antifilma), preispitivanje statusa umjetničkog djela te kao primjer eksperimentalnog, znanstvenog korištenja filmskog aparata u svrhu čistog istraživanja, što su također bile teme kojima se bavio GEFF. U tom smislu Pansini kao da slijedi predviđanja Waltera Benjanima koji je u svom kultnom eseju "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije" (1935/2006) zapisao kako će "[j]edna od revolucionarnih funkcija filma bit[i] ... da omogući spoznaju identičnosti umjetničke i naučne vrijednosti fotografije" (2006: 27). No prije svega, ova Pansinijeva kamera razotkriva i prikazuje ono što Benjamin u istom tekstu (u tezama koje preuzima iz "Kratke povijesti fotografije" [1931]) naziva optičkim nesvjesnim (ibid. 28), onu prirodu koja se obraća samo kameri, prostor prožet nesvjesnim (ibid.). To čega nismo svjesni ujedno je i sve što nas okružuje, a u što ne gledamo dok hodamo ulicom – scene koje nam se nalaze iza leđa, iz vizure koljena ili prsa, prostor koji se prostire oko nas iznad naše glave. Ako je Benjamin pojavu fenomena filma i njegov utjecaj na čovjekovu urbanu svakodnevicu poistovjetio s razornim učincima dinamita, sasvim je prikladan komentar na film *Scusa Signorina* s društvene mreže Letterboxd (koja služi za praćenje i evaluaciju odgledanih filmova): "Kako bi trebalo ocijeniti jedan anti-film? Pet implodirajućih supernova?" (korisnik Graeme Cole, s. a.).

Ovdje je nužno spomenuti i zanimljivu podudarnost Pansinijeva filma s austrijskom filmskom neoavangardom. Naime, govoreći o nastanku filma *Scusa Signorina* Pansini ističe kako je Franjo Zenko predložio snimanje s dvije kamere – jedna bi bila okrenuta naprijed, a druga natrag – što se potom trebalo projicirati na dva paralelna ekrana koja bi obuhvatila cjelinu prostornog kretanja (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 128). Nešto je vrlo slično napravila VALIE EXPORT u svom filmu *Adjungierte Dislokationen* (1973), montiravši na prsa i na leđa po jednu 8mm kameru, čije je snimke projicirala upravo kako je zamislio Zenko. U

skladu s njenom filmsko-izvedbenom praksom tijelo je imalo jednu od svjesnih i namjeravanih središnjih uloga, no i u slučaju filma *Scusa Signorina* izvedbenost tijela, to jest interakcija tijela autora i kamere također su jedan od ključeva kroz koje je moguće čitati ovaj film. Ova podudarnost ujedno svjedoči i radikalnosti te izuzetno ranom sazrijevanju eksperimentalno-filmske misli u jugoslavenskom kontekstu, u kojemu u kulturnim i institucionalnim krugovima – za razliku od ovih austrijskih – nije bilo toliko sluha i razumijevanja.

Slike 56. 1. – 56. 6. (lijevo). *Adjungierte Dislokationen* (1973), VALIE EXPORT.
Izvor: https://www.valieexport.at/
Slike 57. 1. – 57. 3. (desno). *Scusa Signorina* (1963), Mihovil Pansini.
Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS.

5. 3. Film kao nadilaženje pokretne slike

Usporedno s pojavom Nove umjetničke prakse u jugoslavenskom se eksperimentalnom filmu javio niz djela koja su film koristila kao jedan od umjetničkih medija/alata, ignorirajući njegove navodne inherentne zadatosti ili zakone njegove esencije – poput pripovijedanja, montažnog kontinuiteta, pravilnog kadriranja ili kinestetičnosti. Umjesto korištenja filmskog jezika ili njegovog istraživanja autori su medij filma u ovim slučajevima koristili kako bi ga podredili svojoj ideji, transformirajući njegove karakteristike i stvarajući novo umjetničko djelo koje pokretnu sliku nadilazi u samom procesu njenog korištenja. Radi se o heterogenoj skupini autora s vrlo heterogenim radovima i pozadinama – od amatera preko likovnih umjetnika do filmskih stvaratelja – a svima su im zajednički

radovi koji djeluju unutar nove "filmske" logike: filma kao alata u službi jedne (njihove, nove) ideje. Film se ovdje nalazi na prescjecištu svih umjetnosti, baštineći podjednako one koje su bile (slikarstvo, glazba, poezija) kao i one koje će tek doći, anticipirajući povremeno video-art, novomedijske, digitalne umjetničke prakse, kao i kratke digitalne društveno-mrežne forme (gif, YouTube, Vine i slično). Ovaj je fenomen dobro artikulirao Naško Križnar, slovenski etnolog, vizualni antropolog, amater i pripadnik grupe OHO koji je glavninu svog opusa ostvario 1960-ih godina, u intervjuu Mihi Pečeu, Marku Šerceru i Toni Račkom (2000: 35):

> **Zašto neke filmove zovete projektima?**
> Zato, jer sam imao osjećaj, da nisu pravi filmovi i da se radi o novom načinu vizualnog, filmskog djelovanja. Ta klasifikacija je bila dana već prije samog snimanja. Projekt je bio primjerice to, da sam staro gradivo izmontirao u nekakvu novu vizualnu skulpturu, vizualiju.

5. 3. 1. Film kao nadilaženje pokretne slike 1 – slika i tekst

Na poti za Dajlu, OHO/Naško Križnar (1965)

Slovenskoj skupini/pokretu OHO iz Kranja danas se atribuira niz filmova, njih čak 36 (Gurshtein, 2010: 153), koje uglavom potpisuje Naško Križnar, iako se uz njega kao stvaratelji na par naslova pojavljuju još i Marko Pogačnik, Tone Rački i Iztok Geister.[332] Pitanje pripadnosti tih filmova grupi OHO pojašnjava sam Križnar, ističući kako OHO potpisuje svega jedan film – *Konice špic* (1966) – dok su ostali filmovi njegova, Križnarova, djela (filmski proizvodi), koji su ipak nesumnjivo nastajali u okviru onoga što je OHO bio, a to je sinergijski oblik djelovanja skupine autora (Peče, Šercer, Rački, 2000: 26).[333] U tom smislu Križnar kaže "da se ne treba bojati interpretirati svoje filmove s postavkama OHO-a kao pokreta" i istovremeno napominje da su ti filmovi rezultat osobne ideologije, a

[332] Podaci navedeni prema filmografiji OHO-a u članku Ksenyje Gurshtein, "When Film and Author Made Love: Reconsidering OHO's Film Legacy" (2010: 153-154). Pored autora navedenih ovdje u tekstu (i u spomenutoj filmografiji), slovenski kustos i teoretičar Igor Zabel u članku "OHO – From Reism to Conceptual Art" spominje još i Marjana Cigliča, Milenka Matanovića i Davida Neza (1994/2018: 48).
[333] Slijedeći opaske Bore Ćosića, Igor Zabel skreće pozornost na činjenicu da je OHO u prvoj fazi prvenstveno bio pokret, a manje grupa (2018: 47).

"ideologija" OHO-a bila je "uporabiti za svoje zamisli najučinkovitiji medij. Moraš pronaći pravi medij i osposobiti se da lako ispovijediš svoju ideologiju" (ibid. 26).

Zašto je važno upozoriti na ove stvari? Prije svega zbog toga što su Križnarovi filmovi često nastajali kao rezultat inspiracije (ibid. 36) i u tom smislu *Na poti za Dajlu* odudara od ostatka opusa (ibid. 35) – baš kao što je i čitav Križnarov/OHO-ov filmski opus sam po sebi heterogen (usp. Gurshtein, 2010: 129) – ali i stoga što se, kako Križnar kaže, u filmu teško može postići reizam koji je prije svega "problem pogleda na svijet, a ne pitanje sadržaja filma" (ibid. 36). Reizam je, naime, bio teorija ili filozofija prve faze OHO-a kao pokreta koja je označavala povratak stvarima i dehijerarhizaciju odnosa subjekta i objekta, te iziskivala svojevrsnu "zrcaljenu svijest" koja je u sebi ogledala same stvari (Zabel, 1994/2018: 43-44). Termin je preuzet od slovenskog filozofa Tarasa Kermaunera koji ga je upotrijebio pri opisu Šalamunove poezije (ibid. 43), a artikulirali su ga Iztok Geister i Marko Pogačnik u manifestu OHO-a (u Brejc, 1978: 14):

> Predmeti su stvarni. Stvarnosti predmeta približavamo se tako što predmet prihvaćamo onakav kakav jest. Ali kakav je predmet? Prvo što opažamo jest da predmet šuti. Ipak, predmet ima što da pruži! Riječju možemo iz predmeta izmamiti nečujan glas. Jedino riječ čuje taj glas. Riječ registrira ili naznačuje taj glas predmeta. Govor iskazuje taj glas označen riječju. Tu se govor susreće s glazbom, koja je sluhom uhvatljiv glas predmeta.

Film *Na poti za Dajlo* nastao je u istarskom mjestu Dajla, gdje je Križnar boravio u svojevrsnoj umjetničkoj koloniji s Marko Pogačnikom, koji je crtao, i Francom Zagoričnikom, koji je "skupljao inspiraciju za pjesme" (ibid. 34). Prema Zagoričnikovoj pjesmi *Na poti za Dajlu* (1965) Križnar je upravo i snimio svoj istoimeni film, koji se sastoji od teksta pjesme (napisanog ugljenom na zidu) i jednog kadra snježnog urbaniziranog krajolika koji Križnar umeće između stihova. Taj se kadar pojavljuje u filmu oko 40-ak puta, a kamera uvijek iznova kreće iz iste pozicije te se postupkom fiksacije približava krovu jedne kuće u daljini. Ovi *zoomovi* prema kraju postaju sve brži, da bi se u završnoj dionici serije kadrova u potpunosti ubrzali. Prateći stihove odnosno vizualni oblik pjesme, struktura filma je sljedeća:

NA POTI ZA DAJLO

kadar 3x zoom in

na poti
na poti za dajlo
nikamor ne prideš

ne dosežeš je
ne dohitiš je
ne presežeš je

kadar 10 x zoom in

na poti
na poti za dajlo
ni poti

le pot ti lije s čela
sol seda na lica
pot potiš
poti pa ni

ostariš
osiviš
klecneš
pogineš

kadar 15x zoom in

na poti
na poti za dajlo
ni poti

kadar 16x zoom in

hočem
ne pridem
daj daj dajla

Kao glazbenu podlogu Križnar koristi skladbu *Smoke Gets in Your Eyes* u izvedbi skupine The Platters (1958), a svaki puta kada približavanje završi svoju putanju glazba se naglo utiša i s idućim kadrom *zooma* ponovno kreće. Iako Križnar smatra da je reizam teško doseći u filmskoj formi, čini se da je film *Na poti za Dajlu* nesumnjivo moguće razmatrati u okvirima reističke filozofije odnosno topografske poezije kakvu je pisao Zagoričnik, a koju je karakteriziralo radikalno odricanje referencijalne funkcije jezika (Pavlič, 2014: 197). Topografska poezija, koju Zabel još zove konkretnom ili vizualnom poezijom, pretvarala je tipografski znak u samosvojnu iskaznu značenjsku jedinicu, koja izvan svog konkretnog pojavnog oblika ne upućuje ni na kakav smisao – radi se o nezavisnom "samoidentičnom entitetu" (Zabel, 1994/2018: 48). Razmatramo li stihove ove pjesme samo po rimi i zvučnosti, moglo bi se zaključiti da se i određenom smislu ponavljaju, baš kao što se ponavljaju i kadar i njegov pokret. Imamo li u vidu i semantičku, značenjsku razinu, nedostižnost mjesta odredišta i nemoć da se to izmijeni također se reflektiraju u ponavljajućem kadru zimskog krajolika, koji zauzvrat ove misli postvaruje ili opredmećuje, svodeći ih na oblik i teksturu zida koje kao da svojom gestom približavanja i udaljavanja dodatno naglašava. Zabel, naime, filmsku kameru u OHO-ovim filmovima promišlja kao "reističko oko" koje pretvara u objekte ono što prikazuje (dok su, s druge strane, za Zabela neki OHO-ovi filmovi već sami po sebi stvari)

(ibid. 48). Ksenya Gurshtein u svojoj interpretaciji filma smatra da je Križnar u potrazi za prostorom, točnije – da film reprezentira "vizualnu metaforu poetskog jezika koji istovremeno proizvodi svoj prostor u jeziku i koristi izmijenjenu percepciju moguću u ovom prostoru kako bi izmijenio i zauzeo prostor stvarnog svijeta" (2010: 132). U svakom je slučaju ovaj film moguće promatrati i kao knjigu u pokretu, u kojoj materijalna forma jezika i obesmišljavanje prikazanog isječka stvarnosti kroz njeno ponavljanje jedna drugu komplementiraju u svojim dvostrukim mogućnostima konkretno-vizualne i smisaono-značenjske razine.

Ostali filmovi u kojima je Križnar koristio medij pisanog teksta su *Nomama* (1967), *Športni tip* (1968), *Projekt 2* (1969-1970) i *Film o filmu* (1960-1970) (Gurshtein, 2010: 131), pri čemu Križnar upozorava da se u filmu *Na poti za Dajlo* radi o susretu filma i književnosti, na što ukazuje i Zabel, kada piše da je u prvoj fazi književnost, a pogotovo poezija, u OHO-ovom stvaralaštvu igrala značajnu ulogu (1994/2018: 47-48). Kada se govori o reističnosti samih filmova, ovdje treba istaknuti da Križnar kao svoj najreističniji film navodi *Žalik ženu* iz 1967. godine (Peče, Šercer, Rački, 2000: 36).

Početnica 1, 2, 3**,** Mladen Stilinović (1973)

Pored djelovanja u okviru amaterske skupine *Pan 69* (koju je osnovao zajedno s Milivojem Puhlovskim), konceptualni umjetnik Mladen Stilinović u Kinoklubu Zagreb snimio je dva filma – *Početnica 1, 2, 3* i *Traže te* (1973).[334] Njegov umjetnički rad obilježen je, u skladu s Novom umjetničkom praksom kojoj stvarateljski pripada, trans- i intermedijalnom heterogenošću, a u više je navrata motive i koncepte koristio podjednako u filmovima kao i u mediju fotografije (primjerice, film *Za Dürera* [1976]) ili fotografskih intervencija (*Vrijeme* [1976]) (Stipančić, 2011: 16). Jedan od takvih filmova, u kojima Stilinović filmski materijal koristi i u drugim medijima, je *Početnica 1, 2, 3*, koja je uz svoju filmsku inkarnaciju bila napravljena i kao *leporello* knjiga (nije, doduše, potpuno jasno radi li se o sličnom ili istom materijalu).[335] Knjiga kao medij bila je, naime, prisutna u Stilinovićevom radu (Stipančić, 2011: 15), a Janevski još spominje *Mixed Media* (1970) Bore Ćosića kao jedno od djela koje je imalo formativni utjecaj na umjetnika (Janevski, 2012c: 15-16), pri čemu je zanimljivo istaknuti da je istu knjigu navela i Katalin Ladik kao jedan od važnih stupova u vlastitom kreativnom sazrijevanju (intervju s umjetnicom, Belc, 2018). Valja pritom napomenuti da je

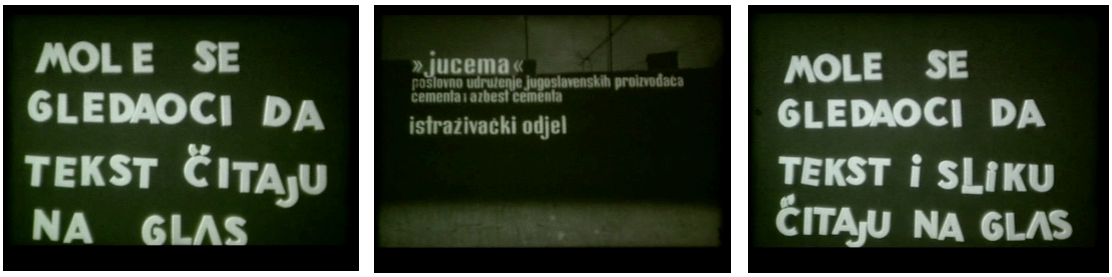
[334] Stilinovićeva filmografija broji 26 filmova i tri video-rada (prema Stipančić, 2011: 240-241).
[335] Opisani motivi korišteni u knjizi vrlo su slični onima koji se pojavlju u filmu (usp. Stipančić, 2011: 15).

navedenu knjigu dizajnirao Branko Vučićević, i sam svestrana intelektualno-avangardna figura poslijeratne kulturne scene druge Jugoslavije, indirektno šireći svoj utjecaj poljem eksperimentalnog filma u Jugoslaviji.

Temelj *Početnice 1, 2, 3* jest odnos slike i teksta, vizualno usidren u materijalu velikim dijelom nastalom na ulici – bilježenjem različitih gradskih reklamnih natpisa u Vlaškoj ulici u Zagrebu, te samim preslagivanjem odnosno animacijom bijelih slova na tamnoj pozadini i njihovom interpolacijom u statičnu sliku. Za ovakav pristup izradi navedenog filma postoje dva razloga. S jedne strane, riječi i jezik činili su temelj Stilinovićevih (ranih) radova i njih je istraživao podjednako kao značenjske sustave, ali i kao formalne oblike (Stipančić, 2011: 14; Janevski, 2012c: 18). S druge strane, Stilinović je kroz odrastanje izgradio poseban interes za urbanu sredinu i prostor grada, posebice "pismoslikarski" aspekt uličnog prostora – razni natpisi, ispisane cijene i slično (Janevski, ibid. 16) – te se gradski motivi često pojavljuju u njegovim filmovima. Branka Stipančić ovaj Stilinovićev interes za uličnom tipografijom odnosno "uličnim dizajnom" tumači kroz prizmu niske razine vizualne, dizajnerske pismenosti u socijalizmu, bilo da se radilo o profesionalnim dizajnerima ili samoukim autorima uličnih reklamnih natpisa (2011: 16).

Sama *Početnica* sastoji se od tri dijela, pri čemu Stipančić kaže kako se radi o tri kratka, nijema filma u jednom, od kojih se u jednom pojavljuje Stilinovićeva poezija (ibid. 15). Na samom početku autor poziva odnosno moli gledatelje da "tekst čitaju naglas", nakon čega slijedi serija uličnih reklamnih natpisa Vlaške ulice – elektroradionica, reklame za pekarske proizvode, reklame za proizvode od voska, krojački saloni, tapetarije i tako dalje. Središnji dio filma naslovljen je *Čitanka*, i ovdje autor animira slova riječ po riječ, razmještajući povremeno njihov raspored (JA – AJ) i ispisujući ih nepravilnim ritmom, što otežava samo čitanje. Vjerojatno se radi o Stilinovićevoj pjesmi koju spominje Stipančić, a koju je autor želio dekonstruirati na razini same riječi uporabom "filmskog vremena" (2011: 15). Treći dio filma je *Slikovnica* i u ovom dijelu gledaoci su zamoljeni da pored teksta naglas čitaju i samu sliku. Radi se o navodnoj basni odnosno kratkom dijalogu između lisice i (vjerojatno, teško je razaznati što je na slici zbog loše kopije filma) lavice, koja završava nečime što naizgled djeluje kao etička maksima na mjestu pouke (*plemenito* [*se*] ne sastoji samo u mnoštvu), a prilikom čitanja slika doista reprezentira figuru koju prikazuje, tako da Stilinović u ovom dijelu filma doista izjednačava slikovnu i tekstualnu razinu znaka (jezika) koji se kroz govor aktualizira na potpuno istovjetan način. Jednostavnost filma i njegove izvedbe kompenzirani su infantilizacijom materijala kroz imenovanje segmenata dječjim edukativnim materijalima (početnica, čitanka, slikovnica), a Nikica Gilić u tom kontekstu

spominje i ludizam i humor kao karakteristike Stilinovićeve *Početnice*, koje ovaj film kroz uporabu navedenih poetskih načela povezuju s ranom, povijesnom avangardom (2019: 124).



Slike 58. 1. – 58. 3. *Početnica 1, 2, 3* (1973), Mladen Stilinović.
Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS/Branka Stipančić.

Etimologija, Ljubiša Grlić (1966)

Ljubiša Grlić jedan je od zanimljivijih i produktivnijih autora koji su 1960-ih godina djelovali u amaterskom kontekstu. Matični klub bio mu je Kinoklub Zagreb, a kako je već istaknuto, Grlić je stric danas mnogo poznatijeg Grlića, Rajka, kojemu je poklonio prvu kameru i uveo ga u svijet filma. Ljubiša Grlić ostvario je međunarodnu karijeru kao stručnjak za opojne droge, a bavljenje filmom očito mu je predstavljalo obožavani hobi. Među 14 danas dostupnih njegovih filmova *Etimologija* se izdvaja svojom jednostavnošću i pristupom odnosu pitanja slike i teksta, iako je malo vjerojatno da je Grlić u ovo istraživanje krenuo iz premisa s kojih su polazili tadašnji jugoslavenski novomedijski umjetnici. Grlićeve filmove odlikuje inteligencija u promišljanju medija koja je utemeljena na duhovitosti, ali i na jezičnim igrama u širem smislu. Poznat je njegov film *Luk i voda* (1965) u kojemu vizualno realizira ovu metaforu, prikazujući doslovno jednu glavicu luka kako pluta, odnosno spušta se niz potok. *Film o raznim stvarima* (1968) doista prikazuje razne stvari, koje autor potom i duhovito tekstualno opisuje. Primjerice, nakon prilično tamnog kadra s jedva razaznatljivim cestovnim prometalima (djelomično i zbog loše kopije), autor slovima ispisuje natpis – "to se voze razni automobili i tramvaji" / "samo se slabo vide jer se voze po mraku"; kadrove tvorničkih dimnjaka prati natpis – "razni dimovi kako se puše", zatim slijede kadrovi sušenja donjeg veša na užetu, koje prati natpis – "i gaće kako se suše". Pri snimanju portreta stanovitog čovjeka Grlić svaki plan prati i tekstualnim opisom: "Šandor sprijeda", "Šandor straga", "Šandor u profilu", "Šandor odozdo", "Šandor u koloru" (film je snimljen u crno-

bijeloj tehnici), i tako dalje. Film *Kanali i mostovi* (1963) doista prikazuje venecijanske kanale i mostove, dok u ostalim filmovima često parodira i holivudsku filmsku industriju.

Etimologija (1966), film nazvan prema istoimenoj grani znanosti "koja proučava postanje, razvoj oblika i značenja riječi prema korijenu riječi" (Hrvatski jezični portal) u potpunosti je posvećen slovima, a u skladu s nazivom filma autor se igra promjenama u korijenu raznih riječi. Etimologija tako postaje entomologija, zoologija se pretvara u zoofobiju, a riječi uskoro prelaze i granicu zaumnoga. Redom se na ekranu ispisuju riječi zööa, söva, soba, quoba, üoba, roba, kobac, köbasa, kübasa, køb, køta, køtač i tako dalje, mijenjajući se slovo po slovo i slog i po slog, i tako mijenjajući i svoje značenje. Sva ta slova odnosno tipografija koju autor koristi u filmu zapravo su trodimenzionalni, plastični oblici, kakvi su se često koristili u amaterskom filmu (i kakve često pronalazimo na potpisnim špicama jugoslavenskih amaterskih filmova).[336] Glazbena podloga koja prati film jest skladba *Just Can't Stand It* u izvedbi Matta Bianca, no datirana je u 1986. godinu, dok je film iz 1966., stoga se radi o vrlo vjerojatno naknadno dodanoj glazbi. Ostaje otvoreno pitanje da li je autor sam odabrao i odobrio ovu glazbu ili se radi o nečijoj intervenciji.

Ostali radovi

Od filmova koji na sličan način nadilaze pokretnu sliku, baveći se odnosom fotografije i filma ili uključujući medij pisanog teksta u značenjsku strukturu filma, treba svakako spomenuti filmove *Kako su me prvi put fotografisali* (1972) Milenka Jovanovića i *Tetraedar* (1967) Vjekoslava Nakića. Jovanovićev film traje svega pedeset sekundi, od čega paratekst traje 49 sekundi, a sam film jedva sekundu (vjerojatno se radi tek o jednoj kadar-sličici). Kao što sam naslov filma sugerira, radi se o fotografskom portretu autora koji se na ekranu pojavljuje u vremenskom trajanju istovjetnom onome koje je fotografskom aparatu bilo potrebno da je izvorno načini, a na kraju filma kao redatelj i scenarist potpisan je Milenko Jovanović, dok je kao fotograf potpisan (vjerojatno njegov otac) Zoran Jovanović. Radi se dakako o vizualnom gegu, filmu s konceptualnom potkom koji koristi takozvanu pokretnu sliku kako bi oživio ono što joj je prethodilo – medij fotografije – postavljajući već spomenuti tanatografski princip (izdvojenu fotografsku sličicu) u samo središte ovog rada.

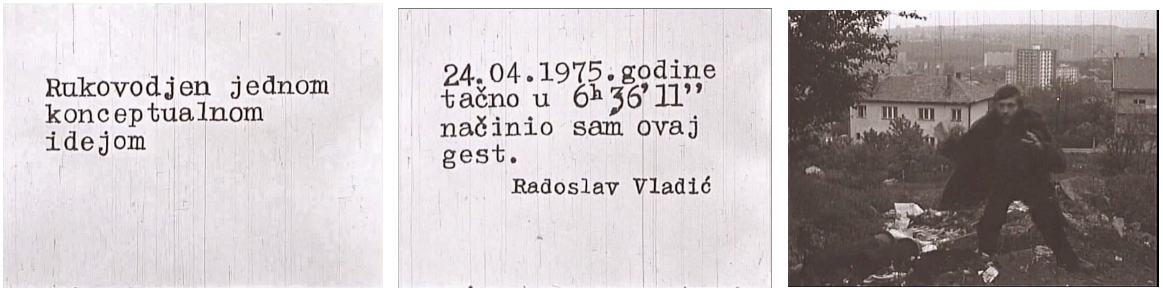
[336] Vjerojatno se radi o slovima marke Rowi (ili sličnima), koja su se koristila upravo za analognu fotografiju, dijapozitive i kućne, amaterske filmove.

Nakićev *Tetraedar* zalazi u nekoliko istraživačkih polja istovremeno: odnosa slike i teksta, strukture i montaže te svojevrsnog metafilmskog diskursa. Film je podijeljen u šest cjelina koje autor naziva smislovima, a niže ih brojevima koji ne idu po redu: *Smisao 1 – Vrijeme, Smisao 3 – Ljepota, Smisao 5 – Prostor, – Smisao 2 – Život, Smisao 4 – Biće, Smisao 6 – Opijanje*. Svaka od ovih dionica ima zasebnu strukturu, uglavnom izuzetno brze montaže, pri čemu se smjenjuju crno-bijeli i dijelovi u boji, a u središtu svake dionice nalazi se po jedan portret sniman uglavnom u krupnom planu iz nekoliko različitih uglova. U prvom dijelu koji se bavi vremenom, autor snima Ivana Martinca dok gleda svoj film *Život je lijep* (1966), drugi dio (*ljepota*) prikazuje muškarca na ranžirnom kolodvoru, sekvenca posvećena *prostoru* stukturirana je oko portreta muškarca u zatvorenom prostoru i žene u čekaonici (?), pri čemu ovdje Nakić uvodi boju kojom prikazuje ženu. *Život* nastavlja s montažnom strukturom žene koja je uvedena u prethodnom poglavlju, a njen portret Nakić paralelno montira sa crno-bijelim kadrovima vlakova koje smo prethodno vidjeli u drugoj dionici posvećenoj *ljepoti*. *Biće* se također montažno usredotočava na portret jedne nove žene, ovog puta na otvorenom prostoru, a i ovdje se autor montažno vraća na kadrove vagona. Film završava *opijanjem*, koje prikazuje žensku figuru kako potrbuške leži na podu, dok kamera kruži oko nje brzim rezovima i kratkim kadrovima.

Na dramaturškoj razini zanimljivo je korištenje paralelne montaže uvođenjem svakog lika već u prethodnoj dionici. Sam Nakić ističe kako ovaj film ne bi mogao izmontirati da nije bilo Martinčeve pomoći (Trifković, 2012). U razgovoru sa Savom Trifkovićem Nakić daje jedan maleni ključ za tumačenje filma: govoreći o grafičko-dizajnerskoj dimenziji filma, napominje da se tu također radi i o estetici, kao u sekvenci *ljepote*, u kojoj se ljepota iskazuje u grubim stvarima, te da su njegovi filmovi uglavnom često "muzički" – vjerojatno imajući na umu gotovo spotovsku ritmizaciju materijala (ibid.). Nakićevi *smislovi* ujedno su i filozofski koncepti (izuzev opijanja), a svaku je dionicu moguće promatrati kao autorov osoban vizualno-misaoni iskaz o navedenoj temi, svojevrsnu autoetnografiju psihe ili autoetnografski vizualni prikaz unutrašnjeg, subjektivnog doživljaja ovih kategorija. Film samo uvjetno evocira Martinčeve filmove, pogotovo one u kojima se autor bavi ljudima i gradom, no istovremeno se Nakić od Martinca odmiče razigranijim i opuštenijim montažnim strukturama i kutovima snimanja, te – paradoksalno – naoko složenijom i slojevitijom dramaturškom strukturom. Kako je u već spomenutom razgovoru istaknuo Sava Trifković, u Martinčevim je filmovima dominirao matematičko-formalistički pristup montaži koji je potom apsorbirao i same protagoniste, dok su u Nakićevim filmovima "živi ljudi od krvi i mesa koji su jednostavom u nekom svom trenutku dok tragaju sami za sobom" (ibid.).

5. 3. 2. Film kao nadilaženje pokretne slike 2 – performans za kameru

Film *Dokument* (1975) Radoslava Vladića moglo bi se reći da na jednostavan način reprezentira kategoriju performansa za kameru i gotovo da figurira kao kratak, filmsko-teorijski iskaz. *Dokument* izgleda kao da je nadahnut poetikom Nove umjetničke prakse, ali je lišen njene umjetničke samoozbiljnosti i u tom je smislu bliži poetici ranog hrvatskog videoarta (poput radova Gorana Trbuljaka ili Dalibora Martinisa), u kojemu autori kao središnji motiv uzimaju dovitljivu gestu – često vezanu uz karakteristike samog medija videa – oko koje potom stvaraju svoj film.[337] Vladić u *Dokumentu* ogoljava pitanje izvedbe i svodi je na jednu jedinu gestu, dok medij filma samo naizgled stavlja u podređen položaj kao sredstvo njene dokumentacije. Naime, čini se da su ovdje i izvedba i film koji je bilježi na ravnopravnoj razini, budući da je izvedba namijenjena samoj kameri, pa stoga i možemo govoriti o performansu za kameru. Na početku filma autor stavlja natpis: "Rukovođen jednom konceptualnom idejom 24. 04. 1975. godine tačno u 6h 36' 11" načinio sam ovaj gest. Radoslav Vladić", nakon čega vidimo kratak kadar eksterijera i autora koji raširenih ruku odjednom iskače pred gledatelja/kameru. *Dokument* se doista sastoji od jedne kratke geste, koju film dnevnički bilježi, čime se uzajamno oba ova čina (medija, geste) pretvaraju u jedno malo, dovitljivo umjetničko djelo.



Slike 59. 1. – 59. 3. Iz filma *Dokument* (1975), Radoslav Vladić.
Izvor: Akademski filmski centar/Radoslav Vladić.

[337] Kako naglašava Jasna Tijardović u slučaju filmova beogradskog umjetnika Neše Paripovića, za razliku od drugih umjetnika koji svoje izvedbe dokumentiraju, Paripović i izvedbu i film stavlja u ravnopravan odnosno simetričan položaj po principu "dokument jest umjetnički rad": "U ovom slučaju on podrazumijeva da je dokumenat o nekom umetničkom radu u isto vreme i sam taj rad" (1978: 58).

***Kap po kap do zdrave kose*, Ivo Lukas (1966)**

Ivo Lukas također pripada u skupinu izuzetno aktivnih autora KKZ-ovskog kruga 1960-ih godina, a sudeći prema njegovim dostupnim filmovima (*Kap po kap...*, i *Brisani prostor* [1967]), čini se da su njegovo i Gotovčevo stvaralaštvo bilo u znatnoj mjeri isprepleteni, ili barem poetički utjecali jedno na drugo. *Kap po kap do zdrave kose*[338] prikazuje skupinu eksperimentalista amatera Kinokluba Zagreb na kupalištu na Savi, i testament je jednog razdoblja, jednog druženja i jednog prijateljstva. Mihovil Pansini smatra da je to "film o Kinoklubu Zagreb" (Pansini, KKZ transkript), Mikuljan ističe kako je čitava jedna generacija klubaša snimljena u tom filmu (Mikuljan, KKZ transkript), a od protagonista u filmu Željko Radivoj prepoznaje Anđelka Habazina, Ivu Lukasa, Vedrana Stipčevića i Toma Gotovca (Crnobrnja & Co, KKZ transkript). Film otvara zvuk bubnjeva i natpis *film posvećujem generaciji kino kluba zagreb 1959 – 1966* te slijede (Lukasova) imena te generacije: T. Gotovac, A. Habazin, Ž. Haberštok, T. Kobija (sic), I. Lukas, M. Panić, J. Rajković, V. Stipčević. Početni kadar prikazuje četvoricu muškaraca u odijelima kako pušeći koračaju drvenim pontonom i polako se približavaju kameri. U nekoliko navrata rez ih vrati unazad, a kada napokon stignu pred objektiv, kamera ih snima u krupnom planu dok oni, držeći svoje cigarete, prijetećim izrazom lica gledaju publiku.

U film Lukas ubacuje statične fotografije sa setova snimanja klupskih filmova, od kojih je prepoznatljiva ona Tomislava Kobije na setu filma *Štake i čežnja* (1958). Četvoricu protagonista vidimo kako leže na kupalištu, trče livadom ispod njega, pužu četveronoške, šeću se pored raznih natpisa gledajući u kameru, koriste dijelove drvene konstrukcije kako bi izvodili sitne geste, a u jednom se trenutku trojica golih muškaraca snimana s leđa, jedan po jedan, udaljavaju od kamere i rezom "nestaju" iz kadra.[339] Muškarci su snimani i na samoj rijeci u dugim, tamnim kišnim ogrtačima, kako naprosto zajednički bivaju. Umjesto glazbene podloge autor koristi zvukove koji simuliraju konkretnu glazbu i dijelove predavanja (ili radijske emisije?) o bolestima kose, njenom gubitku i ćelavosti, često ponavljajući i distorzirajući dijelove riječi, što podsjeća na zvučne eksperimente Mihovila Pansinija (primjerice, film *Dvorište*).

Film je nesumnjivo nastao u duhovnoj atmosferi GEFF-a i izvedbenih aktivnosti koje karakteriziraju djelo Toma Gotovca, ukazujući s jedne strane na zafrkantsku narav ondašnjih

[338] Dijelovi tog filma korišteni su kasnije u filmu Lazara Stojanovića, *Plastični Isus.*
[339] Radivoj napominje kako se Habazin nije želio skinuti, stoga je on vjerojatno onaj četvrti protagonist koji u ovom kadru nedostaje (Crnobrnja & Co, KKZ transkript).

kinoklubaša – njihovo puzanje četveronoške po livadi očigledna je reakcija na natpis s kupališta u kojemu se zabranjuje dovođenje pasa – kao i na kolektivizam i zajedničko djelovanje koji su karakterizirali tu generaciju. Fascinira pritom sloboda tjelesne izvedbe i spremnost protagonista na izlaganje (zajedničko skidanje), a unatoč dramaturškoj hermetičnosti odnosno strukturi filma i rasponu zabilježenih izvedbenih gesti koje na trenutke djeluju proizvoljno, i u ovom slučaju otvara se prostor za čitanje filma *Kap po kap do zdrave kose* u ključu performansa za kameru. Poetičke karakteristike ovog filma bliske su i filmovima *Kuda idemo ne pitajte* (Gotovac, 1966) i *Brisani prostor* (Lukas, 1967), u čijim je središtima također tijelo u izvedbi.

Slike 60. 1. – 60. 6. Iz filma *Kap po kap do zdrave kose* (1966), Ivo Lukas.
Izvor: Kinoklub Zagreb/Hrvatska Kinoteka/Ivo Lukas.

***Divjad* (1965), Karpo Godina; *Danas...?* (1965), Ante Verzotti, *Kuda idemo ne pitajte* (1966), Tomislav Gotovac; *Brisani Prostor* (1967), Ivo Lukas**

Kada se govori o izvedbi za kameru, u jugoslavenskom eksperimentalnom filmu postoje čak četiri filma upadljivo slične forme, nastala unutar svega dvije godine. Nije mi poznato jesu li se autori međusobno tematski i sadržajno nadahnuli, iako je *Divjad* Karpa Godine uvrštena u Stojanovićev nacrt odabrane filmograije jugoslavenskog nekonvencionalnog filma 1965. godine te u tekst o tezama o antifilmu iz 1966. godine. S druge strane, Lukas i Gotovac bili su prijatelji i kolege iz Kinokluba Zagreb, pri čemu je

Lukas glumio u gore navedenom Gotovčevom filmu, dok je Verzotti u potpunosti bio prisutan u festivalskom krugu tog doba, tako da postoji i velika vjerojatnost da su autori međusobno bili svjesni svih navedenih radova.

U središtu svakoga od ovih crno-bijelih filmova jest osoba koju kamera prati kroz grad, iako je značenjska logika filmova drugačija. U filmovima Lukasa, Verzottija i Gotovca kamera aktera prati u kontinuitetu s leđa, dok u slučaju Godine kamera svoju protagonistkinju "lovi" kroz gradsku vrevu, susreće je i gubi na trenutke, hvatajući lica ostalih prolaznika. *Divjad* (koji autorski potpisuju Godina i Jure Pervanje) je za Godinu bilo istraživanje dinamike kamere koju je u to vrijeme dobio od majke (intervju s Karpom Godinom, 2013: 25, 29), a protagonistkinja je bila Nika Pirjevec, njegova tadašnja djevojka i kći uglednog slovenskog filozofa Dušana Pirjeveca (ibid. 27). Godina tako na neki način zavodi svoju "divljač", flerta s njom preko objektiva kamere da bi se pri samom kraju filma i sam pojavio u njemu među prolaznicima na ulici, a kamera nije tek aparat kojim je uhodi već u nekoliko navrata Godina iskušava razne mogućnosti snimanja i koristi vlastito tijelo kao savršen derenovski stativ,[340] odabirući švenkove i kutove snimanja kakvi će biti mogući tek kada će Gotovac za potrebe filma *Glenn Miller 1. Srednjoškolsko igralište 1* (1977) dati izraditi stativ Pan-Mudri, s rotirajućom glavom u osi od 360 stupnjeva (fotografija stativa nalazi se u Šijan, 2012: 200). Iako se ovdje radi o istraživanju mogućnosti sredstava za registraciju slike, čini se da filmom ipak dominira izvedba tijela koje pozira kameri, svjesno njene prisutnosti i vlastitog zadatka. Prvenstveno je to izvedba Nike Pirjevec, koja također s kamerom flerta, gledajući je, zavodeći je, ignorirajući je, bježeći od nje, izazivajući je, a kroz nju zapravo sve te geste upućuje snimatelju, koji se i sam na kraju filma pojavljuje u kadru, gledajući u isti taj objektiv koji je postavio između sebe i objekta svoje fascinacije.

Verzottijev *Danas...?* poetski je na razmeđi *Divjadi* i *Kuda idemo ne pitajte*. Kamera je oslobođena i također se nalazi u ruci snimatelja, a u potpunosti je fiksirana na potiljak muškarca koji hoda gradskom rivom (Ranko Kursar) i kojega čitavo vrijeme, netremice, prati. Prema pisanju Sunčice Fradelić (2017), film treba tumačiti kroz tekst glazbene podloge Adriana Celentana, *Mondo In Mi 7ª*, u kojemu autor čita današnje novine i zgraža se nad društvenom situacijom u svijetu; od prijetnje ratovima i atomskim oružjem, preko svjetske gladi i koncentracije moći u rukama pojedinaca, sve do glorifikacije nasilja i nepravde.

[340] U tekstu *Amater nasuprot profesionalca* (1965) Deren piše kako "još uvijek nije napravljen niti jedan stativ koji je toliko čudesno svestran u kretanju kao kompleksan sustav potpore, zglobova, mišića i živaca koji predstavljaju ljudsko tijelo, koje, uz malo vježbe, omogućava ogromnu raznovrsnost kutova kamere i vizualne akcije" (2018: 59).

Tematski je ovo sasvim u skladu s Verzottijevim interesima odnosno preokupacijama oružjem masovnog uništenja i globalno nestabilnom hladnoratovskom situacijom, kojima se bavio u filmovima *Fluorescencije* i *Jukebox*. "Pjesma aludira da su novine od danas i da su vijesti stalno iste. I Kursar nekamo ide, a zapravo se vrti u krug. Oni koji poznaju Split, primjetiti će da se Kursar malo kreće rivom prema kolodvoru, malo od kolodvora prema rivi, te da ide sam sebi u susret" piše Fradelić (ibid.). I ovdje se također radi, kao i u slučaju Godininog filma, podjednako o izvedbi za kameru kao i o istraživanju mogućnosti samog aparata (obojica autora su snimatelji), pri čemu je ipak naglasak na interakciji Kursarova tijela i kamere koja mu se prilagođava.

Gotovčev film *Kuda idemo ne pitajte* u današnjoj, postojećoj verziji, prema mišljenju Slobodana Šijana, nije istovjetan verziji snimljenoj 1966. godine, prvenstveno zbog toga što Gotovac u svojim filmovima nije bio izravno političan prije zbližavanja s Lazarom Stojanovićem (Šijan, 2012: 90-93) te da su intervencije na vrpcu koje vidimo u filmu dodane nakon 1968. godine (ibid. 158-159). U prvoj polovici filma kamera iz poludonjeg rakursa fiksira u polukrupnom kadru hodača s leđa (Ivo Lukas), obučenog kao protagonista kakvog film *noira*, pri čemu se oko njega vidi samo nebo i vrhovi drveća, a tek će se na sredini filma kamera spustiti u visinu struka, obuhvatiti američki plan izvođača i otkriti drvored, ulicu i automobile. Nešto prije posljednje trećine filma glazba nestaje, a kadar Gotovac boja crvenom bojom; vrpca se prekida i vidimo kadrove ulične lampe, osvijetljene staklene prozore zgrade, a kada muzika ponovno krene odjednom se pojave kadrovi iz Lukasova filma *Kap po kap do zdrave kose*, upravo oni u kojima se KKZ-ovci pod kišobranom nalaze na obalama Save, a Gotovac prilazi objektivu i rukom ga zaklanja. Nakon ovog *intermezza* vraćamo se ponovno na hodača, ovog puta u protusvjetlu i krupnom planu. U kadru vidimo samo obris njegove glave i obod šešira kako se ocrtavaju na bijelini neba, dok preko filmske vrpce Gotovac grebe ravne, horizontalne i vodoravne linije. Linije poprimaju obrise križa, pojavljuju se i nestaju, a na trenutke Gotovac ubacuje kadrove ulične lampe i osvijetljenih prozora koje smo maločas vidjeli, dopunjavajući ih vizurama svjetala automobila u noćnoj ulici. One linije ugrebane u vrpcu na samom kraju filma polako se pretvaraju u svastiku, pojavljujući se i nestajući s ekrana diskretno i bojažljivo, da bismo na samom kraju filma vidjeli na trenutak svjetla jurećih automobila u prolazu i čuli izvedbu Dizzyja Gillespiea *Swing Low, Sweet Cadillac* (1956). Film je posvećen Jean-Lucu Godardu i Glennu Milleru, čiju numeru *American Patrol* (1942) Gotovac koristi u prvom dijelu filma, a Šijan ove reference interpretira kao aluziju na koreografije umiranja Jean-Paula Belmonda u *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960) i marširanja američkog vojnog orkestra s jedne strane, dok sukobi crvene boje (komunizam) i

ideje "Američke patrole" impliciraju ujedno i kulturnu hegemoniju SAD-a na europskom kontinentu kao i hladnoratovski sukob dviju suprotstavljenih ideologija (ibid. 161).

Za Šijana je ovaj Gotovčev film također dio crnovalovskog korpusa filmova i smatra ga prvim eksplicitno političkim Gotovčevim filmom (ibid. 161-162), iako sam Gotovac nikada nije o ovom filmu govorio u političkim već isključivo formalnim okvirima, kao eksperimentu koji je trebao – u skladu s prethodnim geometrijskim postavkama njegovih radova – biti čista ploha u pokretu (ibid. 159). No Lazar Stojanović svjedoči da su Gotovčevi filmovi zapravo oduvijek u sebi nosili političke poruke koje je autor vješto prikrivao iza apstraktnih motiva (prema Šijan, ibid. 91), što je u svakom slučaju danas teško dokazivati ili opovrgavati s obzirom da Gotovac u svojim tekstovima i intervjuima nije davao prostora ovakvim tvrdnjama. No posveta koreografiji umiranja Michela Poiccarda (Belmondo) iz Godardova *Do posljednjeg daha*, iako logična kao Šijanova interpretacija, mogla bi zapravo biti posveta sceni šetanja Patricie (Jean Seberg) i Michela niz Elizejske poljane, prilikom njena prodavanja *New York Herald Tribunea*. Naime, *Kuda idemo ne pitajte* sniman je iz invalidskih kolica (ibid. 157), što je danas kultna tehnička gesta Godardova snimatelja Raoula Coutarda koju je primijenio prilikom snimanja ovog kadra, ali i zbog toga što se na pola navedene scene Seberg i Belmondo, koje je kamera do tada pratila s leđa, okreću prema kameri, i nastavljaju hodati unaprijed. Isti je, naime, postupak navodno upotrijebio i Gotovac u *Kuda idemo ne pitajte,* iako se to u filmu izravno ne vidi (ibid.).

Lukasov *Brisani prostor* također prati mušku figuru s leđa u polukrupnom planu; kamera se nalazi u visini očiju, a oko protagonista (Željko Haberštok) promiču prolaznici, tramvaji i automobili. Izvođač hoda zagrebačkom Gundulićevom ulicom, zalazi za ugao i nastavlja se kretati Ilicom prema Mesničkoj, a za razliku od Verzottijeva i Gotovčeva hodača, u Lukasovom slučaju protagonist je svjestan kamere i povremeno se osvrće preko ramena gledajući izravno u objektiv, kao da je svjestan zajedničkog putovanja i provjerava prati li ga njegov suputnik. Negdje oko polovice filma kamera odjednom više ne fokusira protagonista, koji kao da sam odjednom postaje fokalizator, te se polje pogleda premješta na samu uličnu vrevu koju sada promatramo iz hodačeve perspektive – no on ipak odjednom izranja u uličnoj vrevi ali samo na trenutak koji mu je potreban kako bi zamaknuo za ugao i nestao u mraku uličnog dvorišta. Kamera se osvrće po prostoru i traži ga, fokusira zgrade i krovove, i odjednom se susreće s njim naslonjenim na suprotan zid, samo da bi hodač ponovno nestao negdje u dubini dvorišta. Zadnja trećina filma sastoji se od kamere-oka koja luta po dvorištu i vizurama grada (u daljini se vide zvonici Zagrebačke katedrale), istražujući ovaj "nevidljivi" prostor grada od vrha do dna – ulično dvorište par metara od Ilice, sa zemljanim podovima i

ciglenim fasadama, čini se kao da više pripada nekom ruralnom kraju zemlje nego glavnom gradu tadašnje SR Hrvatske.

Ivo Lukas nije bitnije zabilježen u povijesti Kinokluba Zagreb; njegovi filmovi nisu restaurirani, ne postoje tekstovi posvećeni njegovom radu, s njim nije napravljen intervju za potrebe snimanja dokumentarnog filma o Kinoklubu Zagreb, tako da je bez ikakvog ključa vrlo teško interpretirati filmove koje je ostavio iza sebe. Željko Radivoj i Vedran Stipčević, Lukasovi suvremenici, ništa ne znaju o filmu *Brisani prostor* (korespondencija s Radivojem, 2019), ali ono što je neosporno jest Lukasov odnos s Tomislavom Gotovcem (i drugim autorima KKZ-a) te filmovi koje su zajednički radili, stoga bi se u tragovima tih zajedničkih suradnji možda trebale tražiti i niti za razumijevanje Lukasova opusa.

Slika 61. (gore lijevo). *Divjad* (1965), Karpo Godina. Izvor: Slovenska Kinoteka/Karpo Godina.
Slika 62. (gore desno). *Danas...?* (1965), Ante Verzotti. Izvor: Kinoklub Split/Ante Verzotti.
Slike 63. (dolje lijevo). *Brisani prostor* (1967), Ivo Lukas. Izvor: Kinoklub Zagreb/Ivo Lukas.
Slike 64. (dolje desno). *Kuda idemo ne pitajte* (1966), Tomislav Gotovac.
Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS/Institut Tomislav Gotovac.

Komunikacija gastronomije (1971), Nuša Dragan

Slovenska redateljica, edukatorica i videoumjetnica Nuša Dragan – po struci pedagoginja i sociologinja – sama je, i sa svojim partnerom Srečom Draganom, autorica nekolicine eksperimentalnih filmova i videoradova. Radila je na polju filmskog obrazovanja

mladih (Pionirski dom u Ljubljani), predavala estetiku videoumjetnosti na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, a bila je prisutna i na sceni amaterskog filma prvenstveno kroz festival GEFF-a na kojemu je prikazala rad nastao u koautorstvu sa Srečom, *120 pogledov na Nušo* (1970), s kojim je snimila i jedan od prvih videoradova u Jugoslaviji (*Belo mleko belih prsi* [1969]). Draganovi su surađivali i sa skupinom OHO, njihovi su radovi uvršteni u dokumentaciju Nove umjetničke prakse Marijana Susovskog (1978), a danas ih se smatra onom strujom eksperimentalista koja je pripadala likovnim umjetnicima (Milošević, 2010/2013: 74).

Prema dostupnoj filmografiji (*Kino 11/12*, 2010: 106) *Komunikacija gastronomije* njezin je prvi film u boji, snimljen je na 8 mm vrpci i nalazi se negdje između antropološkog istraživanja, dokumentacije izvedbe i izvedbe za kameru. Četvoro sudionika, kojima se pridružila i sama autorica, u zadatak je dobilo da za kameru jede kuhane kobasice s kruhom i senfom. Kamera je fiksirana i kadar je uvijek isti, kao i raspored hrane na stolu, a izmjenjuju se jedino protagonisti. U pozadini čujemo sudionike koji govore "hrana, apetit, akumulacija", dok se pred kamerom svatko od njih u jednom trenutku zaustavi usred jela. Kako kaže sama autorica (Baskar, 2010: 104):

> Jako me zanimalo kako različiti ljudi različito reagiraju, unatoč tome da su u istom prostoru, da je sve isto. To je također proizlazilo iz problema psihologije, s kojima sam se bavila. Istovremeno me nije toliko zanimala gastronomija sama po sebi, već ta vizualnost hrane ... Sve koji sudjeluju u filmu sam stoga stavila u isti prostor, za isti stol, s istim stvarima, u istu situaciju. Potom su jeli, svakih trideset sekundi sam rekla "Stop" i svi su ostali, svatko na svoj način, svatko sa svojim kretnjama i posebnostima. To mi se činilo jako zanimljivim, što je sve moguće doznati o čovjeku kroz kameru, koja zna biti jako kruta.

S jedne strane ovaj film je moguće čitati kao svojevrstan performans za kameru, u kojemu kamera za naknadno tumačenje bilježi tijelo i geste izvođača, a takvo što ne bi bilo moguće postići niti kroz medij fotografije niti izvedbom uživo. S druge strane, radi se pritom i o nastavku geffovskog istraživanja spoznajne ili istraživačke mogućnosti kamere. Što nam kamera, kao alat, može reći o svijetu i o nama samima? Sličnu je logiku u mediju filma Dragan već upotrijebila u jednom od svojih prvih radova, jednominutnom filmu iz 1968. godine *Zato in tako*, u kojemu autorica i dvoje protagonista u kombinaciji *stop motiona* i žive snimke u krupnim planovima izvode grimase za kameru. Naime, zanimalo ju je kako lice

izgleda na filmu ako se primijeni tehnika snimanja sličicu po sličicu (ibid. 101), stoga *Komunikaciju gastronomije* možemo promatrati kao dio jednog razvojnog luka.

Slike 65. 1. – 65. 3. Iz filma *Komunikacija gastronomije* (1971), Nuša Dragan.
Izvor: Kolekcija Marinko Sudac.

Ostali radovi

U kontekstu performansa za kameru nužno je spomenuti i takozvane filmove umjetnika.[341] Među njih pripadaju filmovi zagrebačke Grupe šestorice autora (Sven i Mladen Stilinović, Željko Jerman, Vlado Martek, Boris Demur i Fedor Vučemilović) koji su kamerom podjednako dokumentirali svoje performanse kao što su ih i izvodili za nju, dok su u beogradskom krugu filmove u vidu performansa za kameru – i u mediju celuloida – radili Neša Paripović (*N. P. 1975* [1975], *N. P. 1977* [1977], *N.P. 1978* [1978]) i Zoran Popović (*Glava/Krug* [1969]), a Naško Križnar/OHO snimio je 1969. *Bijele ljude* na 35 mm vrpci i u produkciji Neoplante. Film scenaristički potpisuju Križnar, Nez i Matanović, a u cjelini promatrano može se čitati kao suma prethodnih filmskih interesa Križnara/OHO-a, odnosno kao "katalog nekih OHO-ovih akcija" (Križnar, nav. prema Gurshtein, 2010: 148).

5. 3. 3. Film kao nadilaženje pokretne slike 3 – prošireni film

Iako se danas proširenim filmom (*expanded cinema*) smatraju filmovi koji izlaze izvan okvira klasičnog kinoprikazivačkog formata – dakle doslovno izvan okvira platna ili ekrana – izvorni termin upotrijebljen je prvi puta 1965. godine, a razrađen u istoimenoj knjizi Genea Youngbloodea (1970). U Youngbloodovoj studiji taj je termin označavao filmove koji se ne šire samo izvan granica fizičkog okvira, već ujedno – ili primarno – šire svijest svojih gledatelja: "Kada kažemo prošireni film zapravo mislimo proširena svijest" (Youngblood, 1970: 41). Ovaj segment rada ipak će se usmjeriti na filmove koji fizički proširuju klasičan

[341] Pod tom su sintagmom navedeni radovi pripadnika Nove umjetničke prakse u istoimenoj knjizi koju je uredio Marijan Susovski, a točan popis filmova vidjeti u Susovski (1978: 105).

prikazivački format i zalaze u ono što je Pavle Levi nazvao filmom drugim sredstvima (Levi, 2013). Mnogi od njih upravo zbog svoje forme nisu sačuvani pa tako niti dostupni za gledanje. Jovan Jovanović prošireni film povezuje s Vogelovim subverzivnim filmom odnosno filmom kao subverzivnom umjetnošću i to upravo zbog njegovih tendencija višestrukih eliminacija ili destrukcija: filmske realnosti, ekrana, filmske iluzije i filmske realnosti (1991b/2013: 291).

Jedan od prvih (a možda i prvi) proširenih filmova u kontekstu amaterskog eksperimentalizma je film *Automatofonicum et Panopticum – Automatofoni* (1963) zagrebačkog kinoklubaša Tomislava Kobie, koji se čuva u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu. *Automatofoni* su dvoekranski film [342] (mogli bismo ga nazvati i dvoekranskom proto-instalacijom), a osnovu za film sačinjavaju snimke muzičkih automata – automatofona i raznih dijelova njihovih mehanizama koje Kobia snima uglavnom u krupnim planovima. Nastanak ovog filma koincidira s izložbom koja se održala u svibnju 1963. godine u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt, pod nazivom *Automatofoni, muzički automati* (Simić-Bulat i Gerersdorfer, 1963) i čini se sasvim izglednim da je materijal za film Kobia snimio upravo na toj izložbi. Unatoč vrlo suvremenom pristupu konstrukciji filma i načinu njegove prezentacije, tematski, sadržajno i vizualno *Automatofoni* u sebi spajaju poetiku nijemog filma – kroz tabloe s natpisima karakteristične za filmove s početka 20. stoljeća – pripovjednu formu, kroz najavu "Casanove – velebne filmske tragedija u tri čina (akta)" (*Automatofoni*, 1963), stop-animaciju te protagoniste poput cirkuskog snagatora, Sherlocka Holmesa, žena u devetnaestostoljetnom donjem rublju i visokih časnika koji ih zavode, odjeveni u nešto nalik husarskim uniformama. Ovaj koloplet likova i zbivanja isprecijecan je snimkama dijelova automatofona, čija glazba ujedno i prati cjelokupnu vizualnu konstrukciju, a *Automatofone* kao djelo Pansini razmatra u okviru antifilmskih istraživanja te ističe da se radi o možda jednom od najznačajnijih filmova iz tog perioda koji je ipak prerijetko bio prikazivan (Pansini, KKZ transkript). Iako termin panopticuma podsjeća na ideje sustava nadzora (zatvora) koje je u 18. stoljeću razvio engleski filozof Jeremy Bentham, ovaj je dio naslova iz filma moguće povezati i s posebnim muzejima voštanih figura posvećenih populističkim prezentacijama raznih bizarnosti, koji su se razvili u Njemačkoj krajem 19. stoljeća. *Castan's Panopticum* bio je jedno od prvih takvih mjesta, koja su se kasnije proširila

[342] Film je navodno danas nešto drugačiji nego u izvornom obliku, budući da je bio u potpunosti uništen, a postupka njegove restauracije bio se prihvatio Branko Bubenik (Bubenik, KKZ transkript).

diljem zemlje, a izložbe i izvedbe prikazivali su kao diorame, živa kazališna izvođenja i u obliku voštanih figura (Ciarlo, 2011: 81-88)

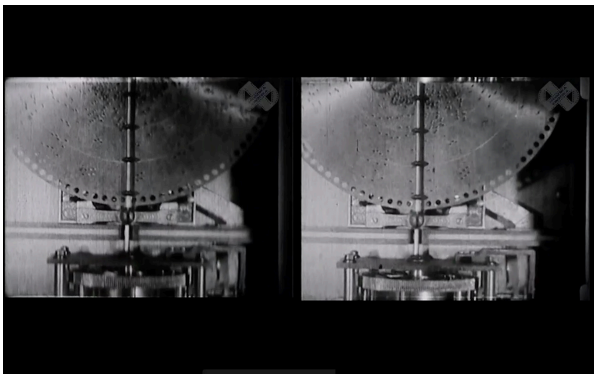
Lukasov happening *Zaljev prasaca* (1967) detaljnije je opisan u poglavlju o GEFF-u – osim fragmenata o filmu navedenih u tom poglavlju u ovom trenutku nije pronađeno više informacija o Lukasovom hepeningu – a ovdje treba još jednom uputiti na vezu između Lukasova i Gotovčeva stvaralaštva. Naime, iste je godine Gotovac zajedno s Ivom Lukasom i Hrvojem Šercarom izve *Happ – naš happening* (ili *Naš Hap*) u Podrumu poezije KD "Pavao Markovac" u Zagrebu (Matičević, 1978: 21), a Suzana Marjanić podcrtava kako se radi o jednoj od prvih procesualnih akcija "na ovim prostorima" (2009). Navedeni će happening kasnije upotrijebiti i Ante Peterlić u svom igranom filmu *Slučajni život* (1969) za čije će potrebe Gotovac i kolege napraviti njegovu re-izvedbu.

Godine 1971. u okviru Filmforuma, filmskog programa koji se održavao u beogradskom SKC-u, Milenko Jovanović i Miša Avramović – autori iz AKK-a – izveli su hepening pod nazivom *Kabare Crno Brašno* (Petrović, 2009: 301). Unutar tog hepeninga publici je bila ponuđena proto-filmska naprava pod nazivom *Trepljoskop* kao surogat za gledanje filma. Radilo se o komadu kartona unutar kojega se nalazila 8mm filmska vrpca, a s prednje strane bile su ispisane upute za upotrebu (objekt reproduciran u Levi, 2013: 218):

> Stroj TREPLJOSKOP uzeti u lijevu ruku, desnom prihvatiti početak vrpce FILMOTREPLJA No. 1/1971 obilježenog crnom strijelom. Vrpcu vući ravnomjernom brzinom od 6.1 cm/sec. Tijekom toga žmigati 16 puta u sekundi.

Miroslav Bata Petrović ističe kako se film *Trepljoskopa* može gledati samo teorijski (2009: 301), dok je za Pavla Levija ovaj film-objekt (Petrović, 2009) dokaz jedinstva teorije i prakse i kao takav utjelovljuje temeljnu istinu filmskog medija (2013). Autorstvo *Trepljoskopa* koje se pripisuje Jovanoviću i Avramoviću ovdje ipak treba dovesti u pitanje, budući da je Dragiša Krstić – koji je s autorima također sudjelovao u *Kabareu Crno Brašno* – u razgovoru za potrebe ove disertacije usputno napomenuo kako je navedenoj izvedbi u Filmforumu kontribuirao svojim projektom *Trepljoskopa* (intervju s autorom, Belc, 2014). Krstiću pritom atribucija autorstva nije bila važna, no čini mi se bitnim spomenuti ovaj detalj, makar kao prilog činjenici zajedničke suradnje autora koji su djelovali u okviru beogradskog alternativnog filma, a prije svega kao specifične atmosfere i zajedničkog svjetonazora koji su dijelili.

Krajem 1970-ih godina Nikola Đurić radi svoj zadnji amatersko-eksperimentalni film, *Sećanje* (1978). Nakon nekoliko godina stanke (zbog služenja vojnog roka i drugih obaveza) te nesređenih međuljudskih odnosa u Akademskom kinoklubu, Đurić se odlučio oprostiti s filmom i za MAFAF je napravio film *Sećanje*. Radi se o prozirnoj kutiji od pleksiglasa u koju je autor ubacio filmsku vrpcu, i za njega "[t]o je bilo opraštanje ne samo od amaterskog filma i filmske trake, nego i od svega onoga što me je kao sećanje opterećivalo i nerviralo. ... Pretvaranje memorije i emocija u jedan eksterni objekat koji više nisam ja. I kraj" (Đurić u Petrović, 2009: 156-157). Nakon tog filma Đurić se više nije bavio amaterskim eksperimentalnim filmom, a *Sećanje* također možemo gledati kao film-objekt, filmsku instalaciju, prošireni film, konačni film kao subverzivnu umjetnost ili film drugim sredstvima. U najmanju ruku, radi se o samoj ideji filma koja, kroz ritualno emocionalno čišćenje autora postaje za njega oslobađanje kroz negaciju temeljne filmske geste potrebne da bi film "oživio": prolaska filmske vrpce kroz projektor. *Sećanje* je istovremeno i najčišća esencija filma – razvijena filmska vrpca u koju se **gleda** – i konačno filmsko "širenje" – prelazak filma izvan svih zadatosti, okvira i ekrana, i vraćanje ili njegova sublimacija u onaj temeljni oblik: želju, ideju i pokretnu psihičku sliku.



Slika 66. Iz filma *Automatofoni* (1963), Tomislav Kobia. Izvor: Kinoklub Zagreb/Hrvatska Kinoteka.

Slika 67. *Sećanje* (1978), Nikola Đurić. Izvor: Levi (2012: 111)/Akademski filmski centar/N. Đurić.

6. ZAKLJUČAK

> Bilo je potrebno više od 70 godina da se globalni čovjek usuglasi s medijem filma, da ga oslobodi kazališta i književnosti. Morali smo pričekati da naša svijest uhvati korak s tehnologijom. No iako je novi film prvi i jedini istinski filmski jezik, on je još uvijek korišten kao instrument bilježenja. Bilježeni subjekt, međutim, nije objektivno izvanjsko ljudsko stanje već svijest samog filmskog stvaratelja, njegova percepcija i njeni procesi. Ako smo i tolerirali određeno odsustvo discipline, bilo je to u korist slobode kroz koju će se razviti novi jezik. Spajanjem estetskog senzibiliteta i tehnološke inovacije taj je jezik napokon dosegnut. Novi film se pojavio kao jedini estetski jezik koji je u stanju parirati okolini u kojoj živimo.
>
> – Gene Youngblood (1970: 75-76)

Prvi prošireni film u okvirima jugoslavenske filmske (neo)avangarde, u youngbloodovskom smislu širenja svijesti, mogao bi biti – ili, nesumnjivo, jest – *K3 (Čisto nebo bez oblaka)* Mihovila Pansinija. Film je to koji je u trenutku svoga nastanka donio radikalan epistemološki rez s dotadašnjom filmskom praksom u Jugoslaviji, kako na polju amaterskog eksperimentalnog filma tako i u okvirima profesionalne kinematografije. Iz suvremene perspektive, iz koje je pisan ovaj rad, filmolozima, filmofilima ili eksperimentalnofilmskim entuzijastima vjerojatno je teško zamisliti koliko su doista radikalne bile te bijele dvije minute i trideset sekundi, a praznina filma *K3* istodobno u sebi sažima i nekoliko mjesta važnih za ovu disertaciju. S jedne strane *K3* paradigmatski je primjer eksperimentalnog filma kao zasebnog filmskog roda, koji je često ujedno i teorija filma njime samim, s druge – pokazuje status, mogućnosti i dosege eksperimentalnog filma u Jugoslaviji 1960-ih godina (i implicitno 1970-ih) te naposljetku ukazuje na fragilnost dokumenata, odnosno istraživačke građe na kojoj se temelji ovaj doktorat (amaterski tekstovi i tekstovi o amaterizmu, oralna povijest i osobna sjećanja).

K3, jednako kao i *Dvorište* i *Scusa Signorina*, teorijski su filmovi nastali kao vizualni prilozi debatama vođenima na festivalu GEFF-a, i u tom smislu Pansini primjerice *Scusa Signorinu* – koja je izazvala podsmijeh i sablazan – niti ne naziva filmom (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 120), već poticajem i pozivom na razgovor. Nakon projekcije filma *K3* velik dio publike i kritike također je bio u šoku, a film je isprva shvaćen kao nemoć autora, ali i filma da se bavi ozbiljnim istraživanjima u tom mediju (Babac u *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 180).

Gledaoci nisu mogli vidjeti film i sve što su bili u stanju percipirati bilo je izgužvano i naborano platno na kojemu se on projicirao (Makavejev, 1966/2013: 237; Marinčić u *Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 203). Tek je Dušan Stojanović na bjelini tog platna vidio minimalističku poantu bjeline filma *K3* – "[O]djednom [sam] shvatio da je zaista jedan beli blank koji se u bilo kom filmu pojavio sa namerom da pokuša da nađe nešto novo, ili sa namerom da izrazi jedan stav prema jugoslovenskom filmu kao celini, stvarno značajniji od 80 naših dugometražnih igranih filmova i značajniji od bar nekoliko stotina naših dokumentarnih filmova koji su jedna totalna glupost i lutanje i totalno blefiranje" (nav. prema Babac, 2001: 332-333), a Pansini kao da je svojim djelima vidio i (u) budućnost (vidi fusnotu 118). No unatoč svim istraživačkim naporima, svjesna sam da nam puni kontekst osjećanja i razumijevanja radikalnosti tih djela i njihove recepcije ipak izmiče: "Vi kroz film možda možete vidjeti vrijeme, ali teško je nekome danas vidjeti taj kontekst" (Pansini u Marin, 1987: 235).

U *Knjizi GEFF-a 63* Pansini navodi neke od razloga nastanka *K3-a*: inzistiranje na redukciji do njenih krajnjih granica, filmski paralelizam monokromnim platnima Novih tendencija, eliminaciju grafičkih, vizualnih i kinetičkih elemenata iz umjetnosti koja počiva na uokvirenom pokretu, dekonstrukciju zvuka koji se inače oslanja na instrumente[343] i konačno – spoj umjetnosti i znanosti. U svojim prisjećanjima na taj period Pansini pojašnjava kako je film nastao iz šale, potaknut jednom zabunom koja se odigrala na međunarodnom liječničkom predavanju u Kliničko-bolničkom centru Šalata (Zagreb). Stanoviti talijanski liječnik želio je prikazati na filmskoj vrpci snimku svoje operacije, no zbog tehničkih poteškoća umjesto nje sve što je publika vidjela bilo je projicirano ništa (Pansini, KKZ transkript), i pritom je beskrajno uživala (Pansini, 2008). U tom iščekivanju u kojemu se ništa nije dešavalo Pansini je prepoznao umjetnost i antifilm (ibid.) te snimio film u kojemu užitak predstavlja spoznaja potpune nedogađajnosti (*Knjiga GEFF-a 63*, 1967: 148). Moglo bi se reći da je *K3* bilježenje autorove svijesti i njegovih spoznajnih procesa, komprimirana teorija antifilma do koje je u tom trenutku došao.

No je li to bio pravi razlog nastanka *K3*, ili je poticaj došao od Makavejeva, koji je na razgovorima u okviru prvog GEFF-a, u potpunoj nemoći da prihvati neprekinuti kadar nedogađajnog dugog trajanja, žustro branio ejzenštejnovsku montažu i provokativno upitao:

[343] Verzija filma na kojoj se temelji ova interpretacija objavljena je na DVD-u *Rani eksperimentalni film i video u Hrvatskoj* (2007), a nije mi poznato radi li se samo o digitaliziranom filmu ili je on ujedno i restauriran. Na toj verziji filma, naime, nema nikakvog zvuka, iako Pansini u *Knjizi GEFF-a* (1967: 148) govori kako zvuk u filmu *K3* postoji, i kako se radi o "mikrofomiranju" (vjerojatno mikrofoniranju?).

"Dobro, što bi bilo da snimimo jedan slobodni kadar neba, na kojem nema oblaka i koji bi trajao neverojatno dugo?" (ibid. 124). Je li mu Pansini filmsko-teorijski odgovorio, ili se radi o nevjerojatnoj slučajnosti budući da, samo dvije stranice kasnije, (koliko bi to bilo razgovornih minuta, dvadesetak?) Pansini kaže: "Napravio sam tri filma, koje ćete vidjeti. Jedan je *K3 (Čisto nebo bez oblaka)* ..." (ibid. 127).

Pišući gotovo 50 godina kasnije o filmovima Kinokluba Zagreb – još jednom od tekstova korištenih u ovom radu za rekonstrukciju povijesti i teorije eksperimentalnog filma u Jugoslaviji – Pansini je krenuo "od sjećanja kao osobne slike i ponekad i kao konfabulacije" (2003b), pojašnjavajući kako njegova verzija "neprofesionalnog filma" može biti jedino osoban pogled, sastavljen od dijelova stvarnosti, snova, mašte i (ne)istinitih sjećanja. Takvih je pogleda u ovoj disertaciji nesumnjivo mnogo: počevši od novinskih članaka i tekstova s prisjećanjima na 1960-e i 1970-e (KKZ transkripti; Petrović [2009]; Babac [2001]; *Kino!* [2010]; Turković [2007]), osobnih formalnih i neformalnih razgovora s akterima tog perioda (Krstić [2014]; Turković [2015]; Godina [2017]; Vujanović [2018]; Radivoj [2018, 2019]; Đurić [2018]; Ladik [2018]), tekstova (budućih) teoretičara i redatelja koji su o tim filmovima tada pisali (Stojanović, Turković, Tadić, Žižek, Petek, Vuković, Novaković) i individualnih teorija i pogleda suvremenih znanstvenika, kustosa i filmskih kritičara koji su se njima bavili u 21. stoljeću (Benčić, Janevski, Kirn, Krajnc, Levi, Meden, Nenadić, Vuković...) – izazivajući heterogenošću i pluralnošću svoga pristupa ujedno i ideju "znanosti o umjetnosti".

U *Filmskim sveskama* 1976. godine objavljena je prepiska između Hrvoja Turkovića i Dušana Stojanovića, nazvana "Rasprava o filmološkim pitanjima" (1976: 90-109), a nekoliko segmenata iz te korespondencije donekle mi je olakšalo istraživački put i pristup temi disertacije, pretvorivši se u malu duhovnu i intelektualnu nit vodilju (1976: 90, 91, 94, 105).

> Dragi Duško,
>
> Upravo sam u toku čitanja Vaše knjige, što činim dosta sporo, s jedne strane jer želim čitati temeljito, a s druge jer osjećam otpor metodološke naravi, i to upravo prema onim značajkama s kojim ratujem i u svojem vlastitom pisanju. Riječ je o stanovitom esejizmu i interdisciplinarnom eklekticizmu. Pojedinačni teorijski stavovi i ne moraju biti u pitanju: ono što me smeta jest nedostatak metodološke rigoroznosti. (...)
>
> Srdačno Vas pozdravljam, Hrvoje.

> Dragi Hrvoje,
> čestitam Vam na "probijanju" kroz moju knjigu! Što se tiče interdisciplinarnog eklekticizma, moram da priznam kako se protiv njega nisam borio; naprotiv, to kao da mi je bio i nekakav ideal. (...)
>
> [iz drugog Stojanovićeva pisma]
> Ja ne mislim da se film može teorijski tumačiti posredstvom jednosmernog pristupa, bio on i semiološki, i sasvim ozbiljno i danas uzimam staru Cohen-Séatovu postavku po kojoj filmologija može da bude jedino eklektička disciplina sve do jednog budućeg trenutka kada se upravo zahvaljujući slučajnom kombinovanju raznih disciplinarnih pristupa "napipa" poseban metod koji bi odgovarao specifičnoj nauci o filmu. (...)
>
> [iz trećeg Stojanovićeva pisma]
> Filmologija, kako sam je ja video, nije nikakvo negiranje naučne metodologije u ime esejizma ili obratno, već umnoženost teorijskog pristupa koja omogućava "prebacivanja" iz jednog registra u drugi u zavisnosti od trenutka u kojem se istraživanje izvodi. (...)
> Mnogo pozdrava, Duško

Način istraživanja i sinteze u ovom doktoratu nesumnjivo naginje Stojanovićevu pristupu, no prije svega, tekst ovog doktorata, njegova metodologija – pa samim time i njegov sadržaj – zrcale predmet svoga istraživanja. Istraživanje je pritom bilo uvjetovano manjkom hrvatske literature posvećene eksperimentalnom filmu (u međuvremenu je ipak izašao prijevod Vogelova *Filma kao subverzivne umjetnosti* [2018]) kako na teorijskoj tako i na historiografskoj razini, stoga se prvenstveno nametnula potreba definicije eksperimentalnog filma kako bi se locirala njegova povijesnost odnosno pripovijest o njemu kao mediju, s ključnim pitanjem: pripada li on u povijest filma ili povijest vizualnih umjetnosti. Potom je uslijedila nužna elementarna sistematizacija mogućih tipologija koje bi pomogle razumjeti eksperimentalni film kao filmski rod, koja zauzima drugi dio drugog poglavlja. Smatrala sam nužnim strukturirati i pojasniti kontekstualne aspekte koji su mi se činili ključnima za razumijevanje nastanka i razvoja eksperimentalnog filma u specifično jugoslavenskom kontekstu, stoga je pitanje jugoslavenskog društvenog i ekonomskog uređenja prožimalo tematske fragmente trećeg poglavlja. S obzirom da se na eksperimentalni film često gleda kao na "neposlušnu", subverzivnu, prevratničku, antiindustrijsku, antiiluzionističku, ponekada i antikapitalističku filmsku praksu, također mi se učinilo nužnim ocrtati temeljne obrise idejno-

ideološkog okvira unutar kojega je on u Jugoslaviji nastajao. Kinematografija šestog i sedmog desetljeća 20. stoljeća u mnogim je zemljama bila obilježena svojim odnosom prema politici, stoga ni postojanje političkog filma u Jugoslaviji nije bilo iznimka. Jugoslavija je slijedom relevantne literature (Škrabalo, Kolanović, Goulding, Vučetić) razmatrana u okvirima svojih ideoloških, državnih i društvenih proturječja; kombinacije jednopartijskog društvenog uređenja s elementima tržišne privrede, razvojnim lukom koji je na različite načine oblikovao svako od njenih pet desetljeća, trećim putem i idejama Nesvrstanih, te svojom utemeljenošću u ideologemu Narodnooslobodilačke borbe i ideologiji marksizma, koji su bili glorificirani i preispitivani u službenoj i alternativnoj kinematografiji. Unatoč pojedinačnim slučajevima cenzura i zabrana, gledano iz vizure eksperimentalne i amaterske kinematografije te pripadajućih teorijskih i kritičarskih tekstova – sloboda stvaralaštva i kritičkog razmišljanja u Jugoslaviji bila je ista ili čak i veća nego u zemljama zapadne demokracije.

Od posebnog je značaja u radu bilo pitanje amaterizma, kako u ekonomskom tako i u ideološkom smislu. Amateri su isprva kroz kinoklubove djelovali kao male zadruge, ostvarujući sitne prihode kroz razne oblike tržišnih djelatnosti (usluge snimanja i razvijanja filmova, prodaja časopisa, održavanje filmskih projekcija i slično), a važan je bio i njihov institucionalni status, kao dijela Narodne tehnike, te njihov odnos s profesionalnom kinematografijom. Naime, službena i amaterska kinematografija u drugoj Jugoslaviji razvijale su se gotovo paralelno, često dijeleći obrazovnu i materijalnu bazu, što je ujedno i rezultiralo podređenim položajem amatera u odnosu na profesionalce. Eksperimentalni film, koji je nastajao i razvijao se u okvirima organiziranog amaterizma, tako je bio i instrumentaliziran u korist profesionalne kinematografije, budući da se često doživljavao tek kao izvor svježih, kreativnih kadrova, a ne kao zaseban filmski rod.

Narodna tehnika imala je stanovitu homogenizacijsku ulogu u stanovništvu, pa se na toj podlozi razmatralo i pitanje amaterskih filmskih festivala u kojima su sudjelovali svi jugoslavenski klubovi. Ta je mreža festivala bila važna kako zbog već spomenute homogenizacije tako i zbog razmjene ideja i ostvarivanja kontakata, odnosno međusobnog prepoznavanja eksperimentalnofilmskih sličnomišljenika. Posebna je pažnja u trećem poglavlju stoga posvećena festivalima GEFF (1963-1970), MAFAF (1965-1990), IF STAF (1970-1974) i Sabor alternativnog filma (1977-1987), na kojima je eksperimentalni film uživao specijalan status. Na tim se festivalima jednim dijelom razvijala i teorija eksperimentalnog filma koja je donekle skladno pratila i pojedine amaterske (eksperimentalne) filmske škole, stoga je jedan od ključnih zadataka također bio napraviti njihov pregled. Uz beogradsku školu vezan je pojam alternativnog filma, koji se idejno i

teorijski najkasnije razvio, zagrebačka je škola bila obilježena antifilmom koji je bio jedna od najranijih artikulacija eksperimentalnofilmske svijesti u jugoslavenskom kontekstu, dok je splitskom školom dominirao stvaralački duh Ivana Martinca, sineasta koji je sam razvio svoju korporealnu teoriju (eksperimentalnog) filma.

Jedno od važnih pitanja otvorenih u drugom poglavlju jest i pozicija žena u eksperimentalnom filmskom stvaralaštvu. Iako su žene, zahvaljujući svom sudjelovanju u NOB-u i ranom ustavnom prepoznavanju njihovih potreba, u Jugoslaviji barem deklarativno imale ravnopravan društveni položaj, praksa je ukazivala na njihovu sustavnu strukturnu diskriminaciju. U filmskoj industriji kao i u amaterskoj kinematografiji žene uglavnom nisu bile na rukovodećim pozicijama, a kao stvarateljice u okviru eksperimentalnog filma javljale su se tek sporadično. Zbog opsega i strukture disertacije dio autorica nažalost je izostavljen iz teksta, no imena stvarateljica s čijim sam se izuzetno zanimljivim filmovima susrela prilikom istraživanja zaslužuju biti zabilježena barem u zaključku: Divna Jovanović (KK Beograd), Dunja Ivanišević (KK Split), Erna Banovac (KK Beograd), Slavica Tanasijević (Omoljica) i umjetnica Dubravka Rakoci (Zagreb). U Zagrebu je također djelovala i Zlata Bilić,[344] bliska prijateljica Tomislava Gotovca i Ive Lukasa, koju je Vera Robić Škarica nazvala čudesnom ženom koja je "došla na ideju da zapravo ona osim što može gledati njihove filmove, što je ravnopravna u tim filmovima da može razgovarati, da može i sama napraviti filmove" (Robić, KKZ transkript). Iako monografija Kinokluba Zagreb bilježi tek jedan njen film (*Put*, 1970), Robić Škarica prisjeća se da ih je bilo nekoliko, a sama Bilić u privatnoj mi je korespondenciji rekla sljedeće (2019):

> Davno je to bilo. Dobri dani punih lijepih druženja, optimizma i velike ljubavi prema filmu. Nažalost filmove nemam. Izgubljeni su negdje u mojim čestim selidbama. Naslove pamtim a to su *Put*, *Lady*, *Mansarda* i *Happy Day*. Kao što znate to je crno bijela osmica. Tema je žanr film. Što znači ideja pretočena u pokretne slike. *Put* i *Lady* su nagrađeni prvim nagradama na festivalu amaterskog filma u Zagrebu i u Novom Sadu. *Mansarda* je dobila diplomu za najboljeg debitanta na festivalu Mala Pula. Kao prilog šaljem Vam ove fotografije kao mali spomen na te moje filmske dane.

[344] Hvala Diani Nenadić što mi je skrenula pozornost na ovu autoricu i njene mrežne stranice, preko kojih sam naposljetku i kontaktirala s Bilić.

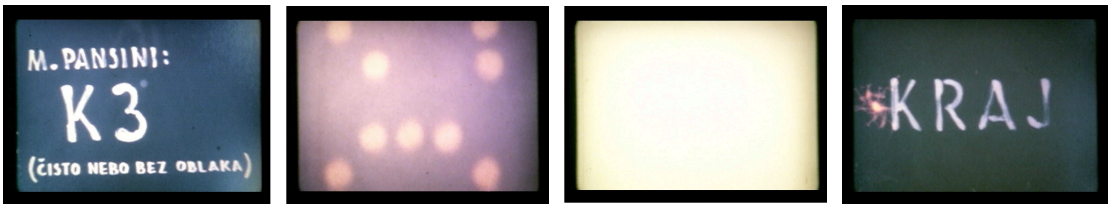
Slika 68. (gore lijevo). Lordan Zafranović, Zlata Bilić i Ivo Lukas. Izvor: Arhiva Zlate Bilić.
Slika 69. (gore desno). Nagrade za osvojene filmove. Izvor: Arhiva Zlate Bilić.

Korpus ženskih filmova, njihova poetika i status unutar (amaterskog) eksperimentalnog filma – ali i službene, profesionalne kinematografije – nesumnjivo su tema koju je nužno u budućnosti dubinski i sustavnije istražiti.

Pri odabiru tipologija nastojala sam zahvatiti što širi interpretativni luk, s jedne strane određen mogućnostima koje su pružali jugoslavenski eksperimentalni filmovi odnosno načinom na koji dostupan korpus može korespondirati s već postojećim teorijama, a s druge omeđen potrebom uvažavanja kako kanonskih tekstova teorije eksperimentalnog filma (još uvijek nedostupnih u prijevodnom obliku, poput P. Adamsa Sitneyja i Malcolma Le Gricea), tako i teorije rijetkih hrvatskih teoretičara koji su se njome bavili (Turković). Iako u konačnici nisu sve tipologije adekvatno primijenjene na svaki pojedini film opisan u tekstu (što ne znači da to nije ujedno i moguće), nakon kratkog pregleda postojećih sistematizacija filmova – periodizacijski (Turković), formalno-stilski (Obad, Milošević) i paradigmatski (Vuković) – odabrani filmovi grupirani su u četiri velike cjeline prepoznate kao četiri dominantna polja filmskog istraživanja u jugoslavenskom kontekstu: sadržaj/slika, filmski jezik, filmski dispozitiv i film kao nadilaženje pokretne slike. Odabir filmova bio je pritom određen i dostupnošću (digitalizirane) filmske građe, a interpretacija uvjetovana oskudnošću materijala, odnosno iskaza i pojašnjenja samih autora o svojim radovima, što je često jedan od važnih aspekata za razumijevanje eksperimentalnog filma. Odabrani filmovi usto kao da odgovaraju na jedno od temeljnih pitanja s kojima sam se susrela još na samom početku – što je to eksperimentalni film – a u skladu s pravilima ovog filmskog roda, svaki to pritom čini na jedinstven način, potvrđujući još jednom sintagmu eksperimentalnog filma kao "osobnog filma", i svjedočeći umjetnički i kreativno neograničenim stvaralačkim mogućnostima u tadašnjoj Jugoslaviji.

Svi ti filmovi istovremeno komplementiraju, komentiraju, ispravljaju, opovrgavaju ili izazivaju jugoslavensku kinematografiju kao kontekst u kojemu su nastali. "Povijest filma koji se odupire industrijskoj perspektivi u cijelosti preostaje biti napisana. […] Zadatak je ogroman, kao i sama mogućnost da se naglavačke preokrenu kriteriji koji su se do sada koristili u povijesti filma", zapisala je Nicole Brenez u tekstu "For an Insubordinate (Or Rebellious) History of Cinema" (2009: 198-199). Taj bi zadatak uvelike olakšala dostupnost arhivske građe i cjelovita digitalizacija filmskog materijala kako bi se filmovi mogli pregledavati, prikazivati i analizirati. Potrebno bi bilo objediniti i ustanoviti dokumentacije svih nekadašnjih republičkih Kinosaveza kao i Kinosaveza Jugoslavije – ukoliko one još uvijek postoje – i napraviti detaljan popis svih (pobjedničkih) filmova u kategoriji žanra, kako bi se stekao cjeloviti pregled nad ovom granom kinematografije. Opseg posla je velik, a trenutno ga obavlja nekolicina pojedinaca individualno u svojim sredinama i miljeima, vrlo često kao jednu u nizu stvari kojima se bave.

Svaka je (slobodno odabrana) disertacija svojevrstan intelektualni otisak osobnih opsesija, interesa i traganja. Ova je, kako mi se sada čini, odzrcalila idealnu projekciju s početka ovog teksta: potrebu za ozbiljnim višegodišnjim istraživačkim projektom s istraživačima koji su u potpunosti posvećeni ovoj materiji i koji usko surađuju s filmskim arhivistima i restauratorima kojima su na trajnom raspolaganju telekino i/ili filmski skener za substandardne formate. Na takav bi se način brzo i učinkovito, uz minimalnu entropiju, sredila i sistematizirala građa, s kojom bi se onda moglo početi raditi na najuzbudljivijem aspektu eksperimentalnog filma: interpretativnim, teorijskim i analitičkim mogućnostima koje on pruža, a koje nisu ni izbliza obrađene, istražene ili makar dotaknute u ovom radu.



Slike 70. 1. – 70. 4. Iz filma *K3* (*Čisto nebo bez oblaka*) (1963), Mihovil Pansini.
Izvor: Kinoklub Zagreb/HFS/Hrvatska kinoteka.

> Od djetinjstva kao pred čudom, koje mi ni jedno tumačenje ne može protumačiti, stojim pred gramofonskom pločom i namotajem filmske trake. To vremenskoprostorno jedinstvo [..] znači mi magiju i naučni zadatak.
>
> – Mihovil Pansini (Komosar i Stojanović, 1967: 68)

BIBLIOGRAFIJA

1. KNJIGE, ČLANCI I ZNANSTVENI RADOVI

Agamben, Giorgio. 2011. "Što je dispozitiv?", izvor: https://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/ (pristup: 13. 9. 2019.).

Allcock, John B. 2000. *Explaining Yugoslavia*. London: C. Hurst & Co.

Aranđelović, Petar Dositej. 2014. *Fi fenomen*. Beograd: Dom kulture Studentski grad.

Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm, i Astrid Söderbergh Widding. 2010. *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Vol. 17. Kungliga biblioteket.

Arthur, Paul. 1992. "Routines of emancipation: alternative cinema in the ideology and politics of the sixties", u: David James (ur.). 1992. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press. str: 17-48.

Aumont, Jacques (Omon Žak). *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, 2006.

Babac, Marko. 2001. *Kinoklub Beograd*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.

Bago Ivana i Antonija Majača. 2013. "Dissociative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience: Between Action and Exodus in the Art of the 1960s and 1970s in Yugoslavia." u: Ivana Bago et al., *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters*. Zagreb: BLOK — Lokalna baza za osvježenje kulture i DeLVe — Institut for Duration, Location and Variables. str. 250-309.

Balsom, Erika. 2013a. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Balsom, Erika. 2013b. "Original Copies: How Film and Video Became Art Objects", u: *Cinema Journal* br. 53/1, 2013. University of Texas Press.

Battista Ilić, Aleksandar i Nenadić, Diana (ur.). 2003. *Tomislav Gotovac: When I Open My Eyes in the Morning I See a Movie/Tomislav Gotovac: Čim ujutro otvorim oči, vidim film*, Zagreb: Hrvatski filmski savez and Muzej suvremene umjetnosti.

Baskar, Nil. 2010. "Pogovor z Ano Nušo Dragan", u: *KINO-INTEGRAL! Prispevki k zgodovini slovenskega eksperimentalnega filma*. 2010. Društvo za širenje filmske kulture KINO!: KINO!, br. 11-12/2010. str. 100-107.

Bavoljak, Jasmina (ur.). 2012. *Refleksije vremena 1945. — 1955.*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.

Becker, Howard S. 2009. *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Belc Krnjaić, Petra. 2019. "Some Remarks on the Position of Women in the History of Yugoslav Experimental Cinema: The Case of Tatjana Ivančić", u: Carotenuto, Silvana et al. 2019. *Disrupting Historicity, Reclaiming the Future.* Napoli: Unior Press. str. 249-270.

Belc, Petra. 2016a. "Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 85, 2016. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 5-33.

Belc, Petra. 2016b. "Eksperimentalni film sa ženskim potpisom: kratak pregled odabranih tema i filmova", u: *Hrvatski filmski ljetopis,* br. 88/2016. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 57-78.

Belc, Petra i Milica Popović. 2014. "Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama", u: *Život umjetnosti*, br. 94/2014. Zagreb: IPU. str. 18-35.

Benčić, Branka i Aleksandra Sekulić. 2012. "MAFAF – Nevidljiva istorija. Pogled iz Beograda". Beograd: CZKD, Pula: MMC LUKA.

Benčić, Branka. 2012. "Sve je povezano", u: Sunčica Fradelić (ur.). 2012. *Splitska škola filma – 60 godina Kino kluba Split*. Split: Kinoklub Split. str. 14-34.

Benjamin, Walter. 2006. "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", u: *Život umjetnosti*, br. 78-79/2006. Zagreb: IPU. str. 22-32.

Bezinović, Igor. 2008. "Diskretni šarm autorstva: uz ciklus filmova FAS-a", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 53/2008. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 62-67.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Blaetz, Robin (ur.). 2007. *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Duke University Press.

Bloom, Harold. 2014. *The Western Canon*. Houghton Mifflin Harcourt.

Blundell, Sue. 2001. *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press.

Bordwell, David. 2005. *O povijesti filmskog stila*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Bogdanović Emilija. 1966. "Otuđenost – moja intimna opsesija", razgovor s Lordanom Zafranovićem, u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 365-367.

Bogojević, Maja. 2013. *Cinematic gaze and the construction of gender in Yugoslav film: 1945-1991.* Podgorica: Univerzitet Donja Gorica.

Bonfiglioli, Chiara. 2008. *Belgrade, 1978. Remembering the Conference "Drugarica Zena. Zensko Pitanje–Novi Pristup?"/"Comrade Woman. The Women's Question: A New Approach?" Thirty Years After*. MS thesis. 2008.

Borčić, Barbara i Igor Španjol. "Videodokument. Video art in Slovenia 1969-1998". http://www.videodokument.org/cronology.htm (pristup: 17. 2. 2019.).

Boynik, Sezgin. 2014. *Towards a theory of political art: cultural politics of 'Black Wave' film in Yugoslavia, 1963-1972*. No. 511. University of Jyväskylä.

Boynik, Sezgin. 2013. "Marxist-Leninist Roots of Zenitism: On Historical Avant-garde Corrections Introduced by Karpo Godina's Film SPLAV MEDUZE", u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 133-139.

Boynik, Sezgin. 2012. "On Makavejev, On Ideology: The Concrete and the Abstract in the Readings of Dušan Makavejev's films." u: Kirn, Gal, Dubravka Sekulić i Žiga Testen (ur.). 2012. *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema*. Amsterdam: Jan van Eyck Akademie. sr. 106–70.

Bošnjaković, Mata. 1979. "Filmovi mlađih autora – polazište za nova istraživanja", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 347-354.

Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležiana: pismo ne o avangardi.* Zagreb: Jesenski i Turk/Arkzin.

Brenez, Nicole. 2006. *Cinémas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du cinéma.

Brenez, Nicole. 2009. "For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema", u: *Framework: The Journal of Cinema and Media* br. 50.1-2 (2009). str. 197-201.

Brenez, Nicole, and Christian Lebrat. 2011. *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris: Cinémathèque française.

Brčić, Tomislav. 2008. "Aktivnost kinoklubova u poslijeratnom razdoblju (reaktiviranje kino-kluba 'Zagreb')", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 52-63.

Brčić, Tomislav. 2008. *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF*. Zapis br. 62, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Britton, Celia. 1992. *The nouveau roman: Fiction, Theory and Politics*. London: The MacMillan Press; New York: St. Martin's Press, INC.

Brejc, Tomaž. 1978. "OHO kao umjetnosna pojava, 1966-1971.", u: Marijan Susovski (ur.), 1978. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti. str. 14-19.

Buden, Boris i Žilnik, Želimir. 2013. *Uvod u prošlost.* Novi Sad: kuda.org

Büchner, Georg. 1950. *Dantonova smrt: drama u četiri čina*. Zagreb: Zora.

Büchner, Georg (Georg Bihner). 1989. *Celokupna dela*. Novi Sad: Zajednica.

Buljubašić, Ivana. 2017. "Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije", u: *Anafora*, Vol. 4., No. 1., 2017. str. 15-35.

Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-garde*. Vol. 4. Manchester University Press.

Camper, Fred. s/a. "Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film". https://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html (pristup: 15. 3. 2017.).

Camper, Fred. 2005. "Definiranje avangardnog/eksperimentalnog filma", Zarez br. 161/2005. http://www.zarez.hr/clanci/definiranje-avangardnogeksperimentalnog-filma (pristup: 15. 3. 2017.).

Ciarlo, David. 2011. *Advertisting Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany*. Harvard University Press.

Cubitt, Sean. 2001. "Preface: The Colour of Time", u: Malcolm Le Grice. 2001. *Experimental cinema in the digital age*. British Film Institute. str. vii-xvi.

Culler, Jonathan. 2000. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Curtis, David. 1971. *Experimental cinema*. Universe Books.

Černjul, Vanja. 2004. *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*. Zagreb: VBZ.

Ćurčić, Branka. 2007. "Television as a Symbol of Lost Public Space" https://web.archive.org/web/20130515113453/http://transform.eipcp.net/correspondence/1197491434#redir (pristup: 20. 9. 2019.).

Daković, Nevena. 2003. "The Unfilmable Scenario and Neglected Theory. Yugoslav Avant-garde Film, 1920-1990", u: Dubravka Đurić i Muško Šuvaković (ur.). 2003. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. MIT press. str. 466-489.

Denegri, Ješa. 2016. "Radikalni enformel Ive Gattina i Eugena Fellera", u: Ars Adriatica, br. 6, 2016. str. 231-240.

Denegri, Ješa. "Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija". Izvor: http://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html (pristup: 8. 4. 2014.).

Denegri, Ješa. 1978. "Problemi umjetničke prakse poslednjeg decenija", u: Marijan Susovski (ur.). 1978. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti. str. 56-60.

De Cuir, Jr, Greg. 2014. "Early Yugoslav Ciné-Amateurism: Cinéphilia and the Institutionalization of Film Culture in the Kingdom of Yugoslavia during the Interwar Period", u: Malte Hagener (ur.). 2014. *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*. Vol. 16. Berghahn Books. str. 162-179.

De Cuir, Jr, Greg. 2012. "The Yugoslav Black Wave: The History and Poetics of Polemical Cinema in the 1960s and 1970s in Yugoslavia", u: Anikó Imre, (ur.). 2012. *A companion to Eastern european cinemas*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell. str. 403-424.

De Cuir, Jr, Greg. 2011. "Serbian cutting: assemblage and the archival impulse in the films of Dušan Makavejev", u: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* No. 53, summer 2011. izvor: http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/deCuirSerbia/index.html (pristup: 20. 8. 2019.).

Deren, Maya. 1959. "Amater naspram profesionalca", u: Lana Kosovac et al., 2018. *50. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva*. Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb. str. 58-59.

Di Chiara, Francesco. Re, Valentina. 2011. "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond," u: *Cinémas* 212-3, 2011. str. 131–151.

Didion, Joan. 2008. *Slouching towards Betlehem.* Farrar, Straus and Giroux (Classics). epub.

Dimić, Ljubodrag. 1988. *Agitprop kultura*. Beograd: Rad.

Dimitrijević, Branislav. 2011. "(Titovo) sklonište za umetnost", http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1084&nav_id=499087 . (pristup: 6. 4. 2017.).

Dimitrijević, Branislav. 2016. *Potrošeni socijalizam: kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga.

Dixon, Wheeler Winston i Gwendolyn Audrey Foster (ur.). 2002. *Experimental Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge.

Doknić, Branka. 2013. *Kulturna politika Jugoslavije: 1946-1963*. Beograd: Službeni glasnik.

Dorsky, Nathaniel. 2019. *Kino posvećenost.* Zagreb: Multimedijalni institut.

Dukat, Zdeslav. 1983. "Bilješke", u: Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću.* Zagreb: August Cesarec. str. 59-490.

Dunford, Mike. 1981. "Praksa eksperimentalnog/ avangardnog/ revolucionarnog filma", u: *Filmske sveske,* XIII, br. 4/1981. Beograd: Institut za film. str. 303-315.

Durgnat, Raymond. 1999. *WR-Mysteries of the Organism: (WR Misterije Organizma)*. British Film Institute.

Đilas, Vukica. 2003. "Napomene", u: *Reč* br. 72.18/2003. str. 111-211.

Egbert, Donald D. 1967. "The idea of 'avant-garde' in art and politics", u: *The American Historical Review* br. 73.2/1967: str. 339-366.

Elsaesser, Thomas. 2009. "Archives and archaeologies: the place of non-fiction film in contemporary media", u: Vinzenz Hediger and Patrick Vonderau. 2008. *Films at Work*. Amsterdam University Press, str. 19-34.

Elsaesser, Thomas. 2005. *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.

Epstein, Jean (Žan Epsten). 1978. *Inteligencija jednog mehanizma*, u: Dušan Stojanović (ur.). 1978. *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 136-141.

Film Implosion!, 2015. http://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-09/FLYER_film.pdf. (pristup: 6. 4. 2017.).

Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2.

Filmski katalog Vojvodine. 1973. Janja Šakić i Branko Milošević (ur.). Novi Sad: Televizija Novi Sad – programski sektor.

Filmska enciklopedija. 1986. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod" Miroslav Krleža".

Flusser, Vilém. 2007. *Filozofija fotografije*. Zagreb: Scarabeus-naklada.

Fradelić, Sunčica (ur.). 2012. *Splitska škola filma: 60 godina Kino kluba Split*. Split: Kinoklub Split.

Franceschi, Branko. 2003. "Zbirke videoumjetnosti u Hrvatskoj", u: *Život umjetnosti*, br. 69/2003. Zagreb: IPU. str. 10-25.

Friedberg, Anne. 1993. *Window shopping: Cinema and the postmodern*. Univ. of California Press.

Fritz, Darko. 2008. "Nove tendencije", u: *Oris*, br. 54, 2008. str. 176-191.

Gaal-Holmes, Patti. 2015. *A History of 1970s Experimental Film: Britain's Decade of Diversity*. Palgrave Macmillan.

Gass, Lars Henrik. 2019. *Film and Art After Cinema*. Zagreb: Multimedijalni Institut.

Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Vol. 20. Cambridge University Press.

Gidal, Peter. 1978. *Structural film anthology*. British Film Institute.

Gilbert, Mark. 2014. *Cold War Europe: The Politics of a Contested Continent*. Rowman & Littlefield.

Gilić, Nikica. 2019. "Eksperiment, avangarda, alternativa: zaigrani odnos s tradicijom", u: Luka Ostojić (ur.). 2019. *Čisti amaterizam. 91 godina Kinokluba Zagreb*. Zagreb: Kinoklub Zagreb. str. 116-125.

Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.

Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.

Golubović, Predrag. 1974. "Naš ratni film je savremeni film našeg društva" (ulomak), u: Stevo Ostojić (ur.). 1977. *Rat, revolucija, ekran*. Zagreb: Spektar. str. 50.

Goulding, Daniel. 2004. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945. –2001. – oslobođeni film*. Zagreb: VBZ.

Graf, Alexander i Scheunemann, Dietrich (ur.). 2007. *Avant-Garde film*. Vol. 23. Rodopi.

Guilbaut, Serge. 1985. *How New York stole the idea of modern art*. University of Chicago Press.

Gurshtein, Ksenya i Sonja Simonyi. 2016. "Experimental cinema in state socialist Eastern Europe", u: *Studies in Eastern European Cinema*, 7:1, 2016. str. 2-11.

Gurshtein, Ksenya. 2010. "When Film and Author Made Love: Reconsidering OHO's Film Legacy", u: *KINO-INTEGRAL! Prispevki k zgodovini slovenskega eksperimentalnega filma*. 2010. Društvo za širenje filmske kulture KINO!: KINO!, br. 11-12/2010. str.128-153.

Hagener, Malte. 2007. *Moving forward, looking back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press.

Hansen, Miriam. 1983. "Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: the construction site of counter-history." *Discourse* 6 (1983). str. 53-74.

Halliwell, Stephen. 2009. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press.

Harley, James. 2002. "The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis", u: Computer Music Journal, 26:1, 2002. MIT. str. 33-57.

Harrison, Charles, and Paul Wood, (ur.). 1995. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell.

Hart, Gail K. 2009. "Schiller's" An die Freude" and the Question of Freedom", u: *German Studies Review*. 2009. str. 479-493.

Hatfield, Jackie. 2003. "Expanded cinema and narrative: some reasons for a review of the avant-garde debates around narrativity", u: *Millennium Film Journal*, vol 39/40, 2003. str. 50-65.

Hayward, Susan. 1996. *Key concepts in cinema studies*. Routledge.

Horak, Jan-Christopher. 1995. *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919–1945*. Univ of Wisconsin Press.

Hripko, Ivica. 1966. "Na redu – autorska kinematografija", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 156-157.

Ilić, Mihailo P. 2008. "Iz geneze Serbian Cuttinga", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 269-282.

"Intervju s Karpom Godinom". 2013., u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 18-89.

IRWIN (ur.). 2002. *East Art Map: A (re)construction of The History of Art in Eastern Europe*. New Moment, br. 20. Ljubljana: New Moment.

James, David E. 2005. *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles*. Univ of California Press.

James, David E. 1992. *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*. Princeton University Press.

James, David. 1994. "The Distinction of Idioms." u: Holly Willis (ur.), 1994. *Scratching the Belly of the Beast: Cutting Edge Media in Los Angeles* 1992–1994. str. 36-37.

Jordan, Larry, 1983. "Survival in the Independent, Non-Commercial, Avant-garde, Experimental, Personal, Expressionist Film Market of 1979", u: Scott MacDonald (ur.). 2008. *Canyon Cinema: The life and times of an independent film distributor*. University of California Press. str. 329-338.

Janevski, Ana. 2012a. "'We can't promise to do more than experiment' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies". MACBA — https://www.macba.cat/uploads/publicacions/quaderns_portatils/QP_27_Janevsky.pdf (pristup: 21. 9. 2019.).

Janevski, Ana. 2012b. "We Cannot Promise To Do More Than Experiment. On the Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 1960s and 1970s" u: Kirn, Gal, Dubravka Sekulić i Žiga Testen (ur.). 2012. *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema*. Amsterdam: Jan van Eyck Akademie. str. 46-56/73-77.

Janevski, Ana, (ur.). 2010. *As soon as I open my eyes I see a film: experiment in the art of Yugoslavia in the 1960s and 1970s*. Warsaw: Museum of Modern Art.

Janjatović, Đorđe. 2001. *Vladimir Petek*. Zagreb: Hrvatski Filmski Savez.

Janša, Janez. 2013. " Reconstruction 2, On Reconstructing *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilčeks*", u: Cvejić, Bojana i Sergej Pristaš (ur.). 2013. *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-aligned Poetics*. Beograd: TKH / Zagreb: Akademija dramske umjetnosti. str. 54-75.

Jelača, Dijana, Maša Kolanović i Danijela Lugarić (ur.). 2017. *The cultural life of capitalism in Yugoslavia:(post) socialism and its other*. Springer.

Johnston, Claire. 1973. "Women's cinema as counter-cinema", u: Bill Nichols (ur.). 1976. *Movies and methods* Volume I. Berkeley: University of California. str. 208-217.

Jovanović, Nebojša. 2014. *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema, 1947–1962.*, doktorska disertacija.

Jovanović, Nebojša. 2011. "Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme.", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 65-66/2011. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 47-59.

Jovanović, Jovan. 1994. "Od amaterskog do alternativnog filma 1950-1993.", u: Miroslav Bata Petrović. 2009. *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*. Beograd: Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad. str. 24-29.

Jovanović, Jovan. 1991a. "Nastanak amaterskog filma u Srbiji. Amaterski film, avangarda i eksperiment na filmu. Pokušaji definisanja poetike amaterskog filma", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 64-68.

Jovanović, Jovan. 1991b. "Akademski kinoklub – Akademski filmski centar, 33 godine (AKK tokom sredine i kraja šezdesetih godina", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 288-302.

Jovanović, Jovan. 1991c. *Akademski kino klub. Akademski filmski centar. 33 godine*. Beograd: Dom kulture "Studentski grad". str. 5-24.

Jovanović, Jovan. 1978. "Od porodičnog filma ka novim filmskim strukturama"; u: Miroslav Bata Petrović. 2009. *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*. Beograd: Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad. str. 318-320.

Jukić, Marijana. 2016. "Narodna tehnika Hrvatske-Hrvatska zajednica tehničke kulture, 70 godina tehničke „svestranosti i masovnosti "mladih", u: *Arhivski vjesnik* 59.1/2016. str. 207-222.

KINO-INTEGRAL! Prispevki k zgodovini slovenskega eksperimentalnega filma. 2010. Društvo za širenje filmske kulture KINO!: KINO!, 11-12/2010.

Kadić, Vesko. 1977/78. "Ogledi o estetici neprofesionalnog filma – porodični film", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 342-346.

Kirn, Gal. 2017. "On Yugoslav Market Socialism Through Živojin Pavlović's When I Am Dead and Pale (1967)" u: Dijana Jelača et al. 2017. *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia*. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. str. 139-158.

Kirn, Gal. 2013. "Aesthetics of Politics in the Early Works of Karpo Godina", u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 115-122.

Kirn, Gal. 2012. "New Yugoslav cinema: a humanist cinema? Not really.", u: Kirn et al. (ur.) 2012. *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments*. Amsterdam: Jan van Eyck Akademie. str. 10-46.

Kirn, Gal, Dubravka Sekulić i Žiga Testen (ur.). 2012. *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema*. Amsterdam: Jan van Eyck Akademie.

Knjiga GEFF-a 63. 1967. Mihovil Pansini et al. Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a.

Klasić, Hrvoje. 2012. *Jugoslavija i svijet 1968*. Zagreb: Naklada Ljevak

Knowles, Kim. "Slow, methodical, and mulled over: analog film practice in the age of the digital." Cinema Journal 55.2 (2016): 146-151.

Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač. Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije.*Zagreb: Naklada Ljevak.

Kolešnik, Ljiljana. 2012. "Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina", u: Ljiljana Kolešnik i Petar Prelog (ur.). 2012. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti*. str. 376-412.

Kolešnik, Ljiljana (ur.). 2012. *Socijalizam i modernost.* Zagreb: MSU.

Kolešnik, Ljiljana. 2006. *Između Istoka i Zapada*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Kolešnik, Ljiljana (ur.). 1999. *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi,* Zagreb: Centar za ženske studije.

Kolešnik, Ljiljana (ur.). 1999. *Hrvatska likovna kritika 50-ih, izabrani tekstovi*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.

Kovács, András Bálint. 2007. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press.

Kovačić Ana. 2015. "Grupiranje umjetnika u Hrvatskoj: od Gorgone do RZU Podroom". Filozofski fakultet, Zagreb. Diplomski rad.

Kožul, Franjo. 1967. "Idejni stav SKJ prema rastućoj moći privatne inicijative", u: Ante Fiamengo (ur.), *Komunisti i samoupravljanje*, zbornik radova učesnika naučnog savjetovanja "SKJ u uvjetima društvenog samoupravljanja" (Zagreb, 19.-21. siječanj 1967.). Zagreb: Fakultet političkih znanosti. str. 161-168.

Kranjc, Maja. "Akvarelne fotografije: Avantgarda v kratkih filmih Karpa Godine", u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 92-107.

Krelja, Petar. 2011. "Promatrač s Plave plaže – filmsko i televizijsko stvaralaštvo Miroslava Mikuljana" u: *Hrvatski filmski ljetopis* br. 65–66/2011. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 78–85.

Krelja, Petar. 2008. *Kao na filmu: Ogledi 1965 — 2008.* HFS: Zagreb.

Krnić, Rašeljka i Benjamin Perasović. 2013. *Sociologija i party scena.* Zagreb: Naklada Ljevak.

Kršić, Dejan. 2012. "Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950–1975", u: Ljiljana Kolešnik (ur.). *Socijalizam i modernost*. Zagreb: MSU. str. 219–286.

Kuc, Kamila. 2014. "Factory of New Film Expressions": Alternative Film/Video Festival, Belgrade, Academic Film Centre, 10-14 December 2013". Jump Cut: A Review of Contemporary Media*,* Jump Cut, No. 56, winter 2014-2015. izvor: https://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/KucFestival/index.html (pristup: 20. 4. 2015.).

Lago, Mary. 1976. *Rabindranath Tagore: A Biographical Study*. Ardent Media.

Lampe, John R. 2000. *Yugoslavia as History: Twice there was a Country*. Cambridge University Press.

Lee, Richard E. (ur). 2012. *The longue durée and World-Systems analysis*. Suny Press.

Le Grice, Malcolm. 2001. *Experimental cinema in the digital age*. British Film Institute.

Le Grice, Malcolm. 1972. "Thoughts on Recent'Underground'Film", u: *Afterimage* br. 4/1972. str. 78-95.

Liehm, Mira i Antonín J. Liehm. (Mira i Antonin Lim). *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Beograd: Clio. 2006.

Lebhaft, Karla. 2012. "Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu", u: *Sic,* god. 3, br. 1. str. 1-15.

Levi, Pavle. 2007. *Disintegration in frames: aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav cinema*. Stanford University Press.

Levi, Pavle. 2009. "Raspad Jugoslavije na filmu." *Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Levi, Pavle. 2013. *Kino drugim sredstvima*, prev. Đorđe Tomić, Beograd: MSU, Filmski centar Srbije.

Lóránd, Zsófia. 2018. *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia.* Springer.

Lorenzo Della Rovere et al. 2013. "Behind an Experimental Film Heritage: Preservation and Restoration Protocols and Issues", u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 109-113.

Lorenzo Della Rovere et al. 2013. "Behind an Experimental Film Heritage: Preservation and Restoration Protocols and Issues", *Journal of Film Preservation* 89 (November 2013), str. 115–125.

Luketić, Željko. 2014. "Genre film festival (GEFF) 1963. – 1969.: Propuštena obljetnica", u: *Oris*, br. 86, 2014. str. 212-219.

Lukić, Vladeta. 1970. *Uzani film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Machiedo, Višnja. 2000. "Ionescovo 'kazalište apsurda' i onkraj njega", u: Eugène Ionesco. 2000. *Ćelava pjevačica. Stolice*. Zagreb: SysPrint. str. 7-17.

Maciunas, George. 1969. "Some comments on Sturctural Film by P. Adams Sitney", u: P. Adams Sitney, (ur.). 2000. *Film culture reader*. Cooper Square Press. str. 349.

Macke, August. 1912. "Masks", u: Harrison, Charles, and Paul Wood, (ur.). 1995. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell. str. 100-101.

Majcen, Vjekoslav. 1998. "Hrvatski neprofesijski film – 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928-1998)", u: *30. Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 52-77.

Majcen, Vjekoslav. 1994. *Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza: 1954–1993*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Makavejev, Dušan. 1958. "Proizvođači snova", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 96–97.

Makavejev, Dušan. 1966. "Antifilm i GEFF – prvi, drugi, treći", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 235–245.

Malone, Michael P. 2013. *James J. Hill: Empire builder of the northwest*. Vol. 12. University of Oklahoma Press.

Maljevič, Kazimir. 1916. "From Cubism and Futurism to Suprematism: The new Realism in Painting", u: Harrison, Charles, and Paul Wood, (ur.). 1995. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell. str. 166-176.

Margetić Urlić, Renata. 2008. "Arhietktonski nestašluci u enformelističkom društvu – razgovor s Andrijom Mutnjakovićem", u: *Život umjetnosti*, br. 82, 2008. Zagreb: IPU. str. 52-64.

Marin, Miljenko. 1987. "Mihovil Pansini – postmodernost, metafora, 'životna priča'", razgovor s Mihovilom Pansinijem, u: *Quorum*, br. 1/2, 1987. Zagreb: RZ RK SSOH. str. 235-259.

Marks, Laura. 2000. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Martinac, Ivan. 2001. *Martinac. 41. Godina filmskog stvaralaštva, 1960-2001.* Split: Opus; Zagreb: HFS.

Matičević, Davor. 1978. "Zagrebački krug", u: Marijan Susovski (ur.). 1978. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti. str. 21-28.

Medosch, Armin. 2016. *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*. Mit Press.

Meden, Jurij. "Cinema, happiness. The Short Films of Karpo Godina", u: Filmkollektiv Frankfurt (ur.). 2013. *On the cinema of Karpo Godina: or A book in 71 383 Words*. Frankfurt am Main, Filmkollektiv – publication No. 2. str. 123-127.

Mellencamp, Patricia. 1990. *Indiscretions: avant-garde film, video, and feminism*. Indiana University Press.

Mekas, Jonas. 2016. *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971*. Columbia University Press.

Metz, Christian. 1973. *Ogledi o značenju filma I*. Beograd: Institut za film.

Michelson, Annette (Anet Majklson). 2003. *Filosofska igračka*. Beograd: Samizdat B92.

Michelson, Annette. (Anet Majklson) 1969. *Film i radikalna težnja*. u: *Filmske sveske*, vol. 2., br. 6. str. 406-422.

Michelson, Annette. 1969. "Bodies in space: Film as carnal knowledge", u: *Artforum* 7.6. 1969. str. 54-63.

Midžić, Enes. 2006. *Govor oko kamere*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Mikulić, Borislav. 2009. "Poietički pojam prakse i njegov kulturno-politički kontekst 60-ih", Zbornik Zagrebačke slavističke škole. 2009. str. 83-99. izvor: http://filoz.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2011/09/66___dok.doc_.pdf (pristup: 20. 3. 2018.).

Miltojević, Branislav. 2008a. "Rani radovi Živojina Pavlovića", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 283-287.

Miltojević, Branislav. 2008b. *Celuloidni zalogaji* Bojana Jovanovića. Beograd: Dom kulture Studentski grad.

Miltojević, Branislav. 2011. "Vreme kinoklubova ili nekolke teze o prvim (anti)filmskim/ alternativnim istraživanjima i eksperimentima", u: Miodrag Milošević (ur.), 2011. *Alternative Film/Video 2010: Vreme kino-klubova*. Beograd: Dom kulture Studentski grad. str. 6-45

Miltojević, Branislav. 2013. "(Be)smisao (super)osmice ili kako se (ra)stopila estetika filma i videa", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 5-17.

Milošević, Miodrag. 2013. "Strukturalni film u Beogradu". izvor: http://www.alternativefilmvideo.org/program2013.html (pristup: 20. 3. 2018.).

Milošević, Miodrag. 2011. "Vreme kinoklubova", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 71-76.

Mortimer, Lorraine. 2009. *Terror and joy: The films of Dušan Makavejev*. Univ. of Minnesota Press.

Mraović, Boriša. 2016. "Heroizam rada: Antifašistički front žena i socijalistički dispozitiv 1945.–1953." u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ur.). 2016. *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*. Sarajevo: Udruženje za kulturu i umjetnost CRVENA. str. 119-143.

Munitić, Ranko. 2012. *Pitanje filmske kritike*. Beograd: Filmski centar Srbije.

Muratović, Amir. 2011. *Slatka strast periferije: enciklopedija Ivice Matića*, Fojnica: Štamparija Fojnica.

Munitić, Ranko. 2011. *Martinac*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Munitić, Ranko. 2005. *Adio, jugo-film!*. Beograd: Centar film.

Nenadić, Diana. 2012. "'Splitska škola' između klupske i osobnih mitologija", u: Sunčica Fradelić (ur.). 2012. *Splitska škola filma–60 godina Kino kluba Split*. Split: Kinoklub Split. str. 40-98.

Neufeld, Jonathan A. 2015. "Aesthetic disobedience." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73.2 (2015): 115-125.

Nietzsche, Friedrich. 2001. *Filozofija u tragičkom dobu Grka*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Nochlin, Linda. 1999. "Zašto nema velikih umjetnica?", u: Ljiljana Kolešnik (ur.), 1999. *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi,* Zagreb: Centar za ženske studije, str. 1-25.

Noguez, Dominique. 2010. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris Expérimental: Centre Pompidou.

Noguez, Dominique (Dominik Noge). 1989. "Politička dimenzija filma", u: Tomislav Gavrić (ur.). 1989. *Moć imaginacije: eseji o filmskom žanru.* Beograd: Rad. str. 185-192.

Novaković, Slobodan. 1970. *Vreme otvaranja: ogledi i zapisi o novom filmu.* Novi Sad: Kulturni centar.

Novaković, Slobodan. 1964. "Relativnost i dimenzije eksperimenta, povodom susreta filmskih eksperimentatora u Zagrebu", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 227-234.

Nowell-Smith, Geoffrey. 2008. *Making Waves. New Cinemas of the 1960s.* New York –London.

Obad, Vanja. 2014. "“Dokumentarne” tendencije u hrvatskom i svjetskom eksperimentalnom filmu", u: *Umjetnost riječi* 1/2014. str. 17-40.

Orelj, Ksenija et al. 2017. *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte*. Rijeka: MMSU.

Osterweil, Ara. 2007. "Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol, Catalogue Raisonné, Volume One (review)", u: *The Moving Image*, Volume 7, Number 1, Spring 2007. str. 100-103.

Ostojić, Stevo (ur.). 1977. *Rat, revolucija, ekran.* Zagreb: Spektar.

Piškur, Bojana et al. (ur). 2010. This is All Film: Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991 (Vse to je film: Eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991), Ljubljana: Museum of Modern Art.

Płażewski, Jerzy (Ježi Plaževski). 1971/1972. *Jezik filma I i II.* Beograd: Institut za film.

Penley, Constance i Janet Bergstrom. 1978. "The Avant-Garde Histories and Theories", u: Bill Nichols (ur.). 1985. *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press. str. 287-300.

Pollock, Griselda. 1999. "Modernost i prostori ženskosti", u: Kolešnik, Ljiljana (ur.). 1999. *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi,* Zagreb: Centar za ženske studije. str. 157–213.

Pansini, Mihovil i Miloje Radaković. 1984. *Pansini Antifilm*. Beograd: Dom Kulture Studentski Grad.

Pansini, Mihovil. 1967. "Što je to antifilm", u: Mihovil Pansini et al. 1967. *Knjiga GEFF-a 63*. Organizacioni komitet GEFF-a.

Pavlič, Darja. 2014. "Jezikovni obrat in slovenska eksperimentalna poezija", u: Primerjalna književnost, letnik 37, št. 1, Ljubljana, junij, 2014. str. 185-200.

Pavlović, Živojin. 1996. *Đavolji film: Ogledi i razgovori*. Novi Sad/Beograd: Prometej.

Peče, Miha. 2011. "Organizirani filmski amaterji (Slovenski filmski amaterizem med 1930 in 1980)", u: *KINO-INTEGRAL! Prispevki k zgodovini slovenskega eksperimentalnega filma*. Društvo za širenje filmske kulture KINO!: KINO!, 11-12/2010. str. 5-88.

Peče, Miha. 2010a. "...da je za svetlobo in gibanjem še nekaj drugega...' Pogovor z Vinkom Rozmanom, nekdanjim filmskim amaterjem", KINO!, br. 11–12, str. 199-206.

Peče, Miha, Marko Šercer i Tone Rački. 2000. "Na konicah špic. Pogovor z Naškom Križnarjem", u: Rački, Tone. 2000. *Avtorji amaterskega filma. Jaka Bregar. Vinko Rozman. Naško Križnar*. Ljubljana: KUD Cineast. str. 24-38.

Peče, Miha. 2000. "Prijateljica kamera: Pogovor z Jakom Bregarjem", u: Rački, Tone. 2000. *Avtorji amaterskega filma. Jaka Bregar. Vinko Rozman. Naško Križnar*. Ljubljana: KUD Cineast. str. 4-10.

Pejić, Bojana (ur.). 2010. *Gender Check, a Reader: Art and Theory in Eastern Europe*. W. König.

Pejić, Bojana. 2009. "Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Difference and Dominance in Eastern European Art." u: Bojana Pejić (ur.). 2009. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien: Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; W. König. str. 19-29.

Perojević, Adriana. 2012. "60 godina 'ćakule' o filmu", u: Sunčica Fradelić (ur.). 2012. *Splitska škola filma – 60 godina Kino kluba Split*. Split: Kinoklub Split. str. 110-137.

Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Petrolle, Jean, and Virginia Wright Wexman. 2005. *Women and experimental filmmaking*. University of Illinois Press.

Petrović, Miroslav. "Debitanti u Ju filmu (Statistika)" u: *Yu Film Danas*, br. 17-18, 1990/1991. str 32-35.

Petrović, Miroslav Bata. 2015. *Dragiša Krstić – film, igra, eksperiment.* Beograd: Dom kulture "Studentski Grad".

Petrović, Miroslav Bata. 2012. *Dragiša Krstić: 50 godina umetničkog rada*. Beograd: Službeni glasnik (neobjavljeno).

Petrović, Miroslav Bata. 2009. *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*. Beograd: Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad.

Petrović, Miroslav Bata. 1989. "Kratak pregled filmskog amaterizma u Jugoslaviji (Nešto malo predistorije)", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 25-32.

Pinter, Tomislav. 2010. *Blijeda sjećanja: autobio-filmografija*. Zagreb: Durieux.

Piotrowski, Piotr. 2011. Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989., Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Popović, Duško (ur.). 2003. *Kinoklub Zagreb 1928./2003.* Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb.

Popović, Milica. 2013. "(Bivša) Jugoslavija u očima posljednjih pionira", u: *Zarez*, br. 368/2013. 10. listopada 2013. (izvor: http://www.zarez.hr/clanci/bivsa-jugoslavija-u-ocima-posljednjih-pionira, pristup: 29. 9. 2019.).

Poggioli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Nolit, 1975.

Radaković, Miloje (ur.). 1984. *Pansini Antifilm*. Beograd: Dom kulture "Studentski grad".

Rabinovitz, Lauren. 2003. *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. University of Illinois Press.

Rabinovitz, Lauren. 1991. "Wearing the Critic's Hat: History, Critical Discourses, and tje American Avant-Garde Cinema", u: David James (ur.). 1992. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press. str: 268-283.

Rački, Tone. 2000. *Avtorji amaterskega filma. Jaka Bregar. Vinko Rozman. Naško Križnar*. Ljubljana: KUD Cineast.

Raspor, Vicko. 1950. "Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci Saveza filmskih radnika Jugoslavije", u: Vicko Raspor, 1988. *Riječ o filmu*. Beograd: Institut za film. str. 11-26.

Raspor, Vicko et al. 1951. "Izjava o eksperimentalnom filmu kod nas", u: Vicko Raspor, 1988. *Riječ o filmu*. Beograd: Institut za film. str. 170-173.

Rees, A. L. 2016. *Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb:* Udruga 25 FPS.

Rimkutė, Agnė. "Negotiating Self-Management While Producing Films – Yugoslav New Wave and *Neoplanta Film* Studio in 1966 – 1972". Master Thesis. CEU.

Robson, Anne Deirdre. 1988. *The market for modern art in New York in the nineteen forties and nineteen fifties: a structural and historical survey*. Diss. University of London. izvor: http://discovery.ucl.ac.uk/1348749/1/324692.pdf (pristup: 14. 12. 2018.).

Rudolf, Davorin i Saša Čobanov. 2009. "Jugoslavija: unitarna država ili federacija povijesne težnje srpskoga i hrvatskog naroda – jedan od uzroka raspada Jugoslavije", u: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu, 46* (2). str. 287-314. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/38206

Rukavina, Katarina. 2011. "Mimesis i apstraktna umjetnost. Prilog o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti", u: *Metodički ogledi, 18* (2), 91-102. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/82317

Sabo, Klaudija. 2017. *Ikonen der Nationen: Heldendarstellungen im post-sozialistischen Kroatien und Serbien*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Salazkina, Masha i Enrique Fibla-Gutierrez. 2018. "Introduction: Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions", u: Film History br. 30.1/2018. str. i-xxiii.

Saveski, Zoran. 2006. *Avangarda, alternativa, film: kulturološki aspekti alternativne umetnosti na primeru filma*. Dom kulture" Studentski grad".

Schiller, Friedrich. 1985. *Friedrich Schiller, Poet of Freedom*. Vol. 1. New Benjamin Franklin House.

Sitney, P. Adams. 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde: The American Avant-Garde*. Oxford University Press, USA.

Sitney, P. Adams (ur.). 1978. *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press.

Sitney, P. Adams. 1969. "Structural film", u: P. Adams Sitney, (ur.). 2000. *Film culture reader*. Cooper Square Press. str. 326-348.

Smulewicz-Zucker, Gregory. 2016. "Introduction to the second edition", u: Jonas Mekas, 2016. *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971*. Columbia University Press. str. ix-xxxvi.

Stipančić, Branka. 2011. "Auction of Red. A look at the 70s", u: Branka Stipančić (ur.), 2011. *Mladen Stilinović SING!*. Budapest: Ludwig Museum. str. 12-21.

Stojanović, Dušan. 2011. *Magija filma*. Beograd/Niš: YU film danas.

Stojanović, Dušan. 1998. *Velika avantura filma*. Novi Sad/Beograd: Prometej/Institut za film.

Stojanović, Dušan. 1991. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga/Institut za film.

Stojanović, Dušan. 1974. *Sistematizacija teorije filma u svetu i u nas*. Beograd: Institut za film.

Stojanović, Dušan. 1965a. "Ispravka i dopuna 'Nacrta odabrane filmografije jugoslovenskog nekonvencionalnog filma'", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 417-418.

Stojanović, Dušan. 1965b. "Velika avantura filma", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 223-226.

Stojanović, Dušan. 1956. "Začeci jedne avangarde", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 85-89.

Stojanović, Dušan. 1966. "Teze o antifilmu danas", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 218-219.

Stonor Saunders, Frances. 1999. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War.* London: Granta Books.

Susovski, Marijan (ur.). 1978. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti.

Suvin, Darko. 2014. *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije 1945.-72., uz hipoteze o početku, kraju i suštini*. Rosa Luxemburg Stiftung; Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu.

Šakić, Tomislav. 2012. *Manifestni, diskretni i radikalni modernizam u hrvatskom filmu*. rukopis doktorske disertacije.

Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*. Zagreb: Disput.

Šijan, Slobodan. 2015. *Filmus: Priče o filmu*. Beograd: Službeni glasnik.

Šijan, Slobodan. 2012. *Kino Tom: Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*. Beograd/Zagreb: Muzej savremene umetnosti i Hrvatski filmski savez.

Šijan, Slobodan. 2010a. *Razgovori oko filma*. Beograd: Dom kulture Studentski grad.

Šijan, Slobodan. 2010b. "Kolaž o Tomu u 24 kvadrata", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 64, 2010. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 6-47.

Šimunović, Luja. *GEFF (Genre film festival) 1963. – 1970.: kontekstualni i teorijski presjek* (FFZG, 2018., 42-46); http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10364/1/GEFF%20-%20Diplomski%20-%20S%CC%8Cimunovic%CC%81.pdf, pristup: 28. 3. 2019.).

Šklovski, Viktor. 1986. "Umjetnost kao postupak", u: Miroslav Beker (ur.), 1986. *Suvremene književne teorije: ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalizam u suvremenoj američkoj kritici, estetika recepcije, marksistički orijentirana kritika*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. str. 121-131.

Šklovski, Viktor. 2015. *Umetnost kao postupak*. Beograd: FMK.

Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*. NZ Globus, 1998.

Škulje, Rapa. 1976. "Žene kao stvaraoci filma", u: *Žena na filmu*. 1976. Zbornik radova simpozija 6. međunarodnog filmskog festivala FEST. Milutin Čolić et al. Beograd: Studio Structure. str. 26-32.

Tadić, Zoran. 2009. "Tatjana Ivančić — morski mini-dokumentarci", u: Zoran Tadić, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu.* Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 143-147.

Tijardović, Jasna. 1978. "Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom", u: Marijan Susovski (ur.). 1978. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti. str. 55-59.

Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije.

Todorova, Maria. 2010. *Dizanje prošlosti u vazduh: ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Trifković, Sava. 1982. "Završni razgovor sa smotre Alternative film 1982.", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 425-455.

Turković, Hrvoje. 2016. *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. izvor: https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmska-opredjeljenja/ (pristup: 20. 9. 2019.).

Turković, Hrvoje. 2007. "Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma", u: Maković, Zvonko (ur.). 2007. *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. izvor:https://www.academia.edu/7189351/Hrvatski_eksperimentalni_film_%C5%A1ezdesetih_i_videoumjetnost_sedamdesetih_kao_avangardno_krilo_modernizma_Croatian_experimental_film_in_the_sixties_and_videoart_in_the_seventies_as_an_avant-guarde_wings_of_modernism (pristup: 15. 5. 2018.).

Turković, Hrvoje. 2005/2006. Tipovi filmskog izlaganja: nacrti predavanja i ispitna literatura/Akademija dramske umjetnosti. rukopis.

Turković, Hrvoje i Vjekoslav Majcen. 2003. *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija: 1991-2002*. Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.

Turković, Hrvoje. 2002. "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?." *Zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza* 38. izvor: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192 (pristup: 30. 9. 2019.).

Turković, Hrvoje. 1998. "Kad je film nacionalan?", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 16/1998. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 29-37.

Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Turković, Hrvoje. 1985. "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma", u: Hrvoje Turković. 1985. Filmska opredjeljenja, Zagreb: CEKADE. str. 15-39.

Turković, Hrvoje. 1981. "Što je to eksperimentalni film?", u: *Filmske sveske: Eksperiment i Avangarda*, br. 4/1981. Beograd: Institut za film. str. 253-261.

Turković, Hrvoje. 1980. "Nacrt za povijest jugoslavenskog eksperimentalnog filma". *Bilten Filmoteke 16,* 7. lipanj 1980. str. 19–38.

Turković, Hrvoje i Dušan Stojanović. 1976. "Rasprava o filmološkim pitanjima", u: *Filmske sveske*, vol. 8, br. 1/1976. Beograd: Institut za film. str. 90-109.

Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press.

Usai, Paolo Cherchi, et al. 2008. *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*. Vol. 9. Wallflower Press.

Velčić, Nikola. 1997. "Kinoklub Jadran", u: Ervin Dubrović (ur.). *Kinematografija u Rijeci*. 1997. Rijeka: Muzej grada Rijeke.

Vesić, Jelena. "The Conference Comrade Woman – Art Program (On Marxism and Feminism and Their Mutual Political Discontents)", http://tranzit.org/exhibitionarchive/the-conference-comrade-woman-art-program/, zadnji pristup 3. 4. 2017.

Vidan, Aida. 2016. "Irresistible irreverence: Dušan Makavejev's amateur films and the Yugoslav cine-club scene", u: *Studies in Eastern European Cinema*, *7*.1., 2016. str. 53-67.

Vidović, Boris. 1999. "Film i jezik – metafora bez pokrića", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20, 1999. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 21-25.

Vogel, Amos. 2018. *Film kao subverzivna umjetnost*. Zagreb: Mizantrop.

Vogel, Amos. 2005. *Film as a subversive art*. D.A.P./CT Editions.

Von Kleist, Heinrich. 1951. "On the gradual construction of thoughts during speech." *German Life and Letters* 5.1 (1951). str. 42-46.

Vrdlovec, Zdenko, et al. 2001. *Boštjan Hladnik*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Vreg, France. 1991. Perspektive političkoga pluralizma u Jugoslaviji ili "sjaj i bijeda" novih demokracija. *Politička misao, 28* (1), 95-109. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/113331

Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

Vučićević, Branko. 2003. "Napomene uz Napomene", u: Vukica Đilas, "Napomene." *Reč* 72.18/2003. str. 208-209.

Vučićević, Branko. 1998. *Paper Movies*. Beograd&Zagreb, Arkzin&B92.

Vučićević, Branko. 1984. *Avangardni film, 1895–1939.* Beograd: Radionica studentskog izdavačkog centra.

Vuković, Stevan. 2012. "Da li film mora da postoji da bi bio film", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 106–107. str. 460-461.

Vuković, Stevan. 2010. "Notes on paradigms in experimental film in socialist Yugoslavia", u: Piškur, Bojana et al. (ur). 2010. This is All Film: Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991 (Vse to je film: Eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991), Ljubljana: Museum of Modern Art. str. 49-63.

Vuletić, Branko. 1998. "Eliptičnost, slikovitost, prostornost, govornost, poetičnost. O bezglagolskoj rečenici u pjesništvu Jure Kaštelana", u: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti,* 42/1998. str. 101-124.

Williams, Raymond. 1973. "Base and superstructure in Marxist cultural theory", u: New left review, br. 82/1973. str. 3-16.

Wollen, Peter. 2004. "The Two Avant-Gardes"*:* First published in Studio International, November/December 1975, u: Shepherdson, Karen J. *Film theory: critical concepts in media and cultural studies*. Vol. 4. Taylor & Francis, 2004.

Wollen, Peter. 1975. "The Two Avant-Gardes," u: *Studio International* vol. 190, br. 978/1975. str. 171–175.

Wollen, Peter. 1972. "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*," u: Bill Nichols (ur.). 1985. *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press. str. 500-509.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded cinema*. London: Studio Vista.

Zečević, Božidar. 2013. *Srpska avangarda i film: 1920-1932*. Udruženje filmskih umetnika Srbije.

Zimmermann, Patricia Rodden. 1995. *Reel families: A social history of amateur film*. Indiana University Press.

Žilnik, Želimir et al. 2005. "Transkript debate povodom otvaranja izložbe 'Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka'", u: Centar za nove medije_kuda.org (ur.). 2006. *Izostavljena istorija*. Frankfurt: Revolver — Archiv für aktuelle Kunst. str. 18-49.

Žena na filmu. 1976. Zbornik radova simpozija 6. međunarodnog filmskog festivala FEST. Milutin Čolić et al. Beograd: Studio Structure.

2. MANIFESTI

Mike Everleth, *The First Statement of the New American Cinema Group*, izvor: http://www.undergroundfilmjournal.com/the-first-statement-of-the-new-american-cinema-group-september-30-1962/ (pristup: 17. 2. 2019.).

Manifest ZAG "Camera". 1966. u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107. str. 158-160.

3. NOVINSKI ČLANCI, INTERVJUI, KATALOZI I KUSTOSKI TEKSTOVI

25. MAFAF – katalog festivala. Pula: RO FIJF.

Alternative Film/Video razgovori 2016/17. Umetnički pokreti / Subverzija. 2018. Miodrag Milošević (ur.). Dom kulture Studentski grad.

Alternative katalog. 1982. Beograd: Dom kulture Studentski Grad.

Ajanović, Midhat Ajan. 2007. "DIGNITY OF A FILM. About 'Expending the culture of loving a film'." https://www.kinotekabih.ba/en/casopis.html (pristup: 10. 3. 2018.).

Anderson, Lindsay. 1964. "In 'Free cinema': Angleška kinematografija po letu 1945", u: *Ekran* br. 19/20, 1964. Ljubljana: Odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. str. 818-825.

Belc, Petra. 2018. "*Kariokineza* u magnetskoj petlji *Planina*", u: Lana Kosovac et al., 2018. *50. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva*. Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb. str. 47-49.

Bojko, Velimir. 1984/85. "Vratiti žanrove", u: *Sineast*, br. 63-64, 1984/85. str. 274.

Bošnjaković, Mata. 1978. "Svečanost lošeg filma – amaterski film u krizi", u: *Filmograf*, br. 9/1978. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 95.

Barun, Marina. "Intervju: Ante Verzotti". izvor: http://kinoklubsplit.hr/dogadanja/intervju-ante-verzotti/ (pristup: 20. 8. 2019.).

Dedić, Amir H. i Mirko Komosar. 1968. "Ante Babaja (razgovor). O Zamkama i zečevima", u: *Sineast*, br. 3. 1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 43-52.

Dedić, Amir H. 1968a. "1. GEFF – vraćanje životu; 2. Priredbe GEFF-a – dnevnik impresija", u: *Sineast* br. 3, 1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 57-62.

Dedić, Amir H. 1968b. "Krug se širi. IV republički festival amaterskog filma u Trebinju", u: *Sineast* br. 5/1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 83.

Filmska kultura: jugoslavenski časopis za filmska pitanja. br. 100/1975. Zagreb: Novinsko izdavačko poduzeće.

Filmograf, br. 12/1979. "Komisija za kinematografiju: Izveštaj; – Samoupravna interesna zajednica kinematografije SR Hrvatske: Program kinematografske djelatnosti za 1979. godinu". 1979. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 17-19.

Filmograf, br. 1/1976. Informativni pregled postava izložbe "Antifilm 1963/64; 1965-70. (sic) / Filmovi umetnika / Film kao dokument umetničkog rada" u Salonu muzeja

Savremene umetnosti u Beograd (23. lipanj – 16. sripanj 1976.). 1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 116.

Fradelić, Sunčica. 2017. "Ante Verzotti – filmovi iz 60tih", 26. 9. – 25. 12. 2017., GALUM, Split. izvor: https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1553/ (pristup: 15. 8. 2019.).

Franić, Severin. 1976. "Nov časopis", u: *Filmograf*, br. 2/1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 151-152.

Gilić, Nikica. 1993. "Gotovac Tomislav I dio", razgovor s Tomislavom Gotovcem. *Kinoteka*. 1993. Filmski mjesečnik "Filmoteke 16". str. 20-25.

Grčar, Miša. 1968. "Happening v Zagrebu – III. GEFF, Zagreb, decembar 1967.", u: *Naši razgledi*, 10. 2. 1968. str. 81.

Grčar, Miša, "II. GEFF v Zagrebu, Za svetlobo in gibanjem je iskanje", *Naši razgledi*, 25. 12. 1965. str. 504.

Grozdanić, Josip. 2007. "40 godina FAS-a: FAS ili svjetlo u tunelu dirigirane kinematografije", Transkript razgovoru u povodu četrdesete godišnjice osnutka Filmskog autorskog studija. Zapis, br. 60. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32310 (pristup: 21. 9. 2019.).

Gržinić, Marina. 2004. "Razgovor sa Želimirom Žilnikom", u: *Zarez*, 15. 7. 2004. izvor: http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-zelimirom-zilnikom (pristup: 15. 3. 2018.).

Janevski, Ana. "Pan 69" – dio neobjavljenog razgovora s Mladenom Stilinovićem. izvor: https://monoskop.org/Pan_69 (pristup: 5. 3. 2019.).

Janevski, Ana. 2012c. "'Ako točno znate što je avangarda i kako je nazvati, onda to vjerojatno i nije osobito avangardno, zar ne?' O eksperimentalnim filmovima Mladena Stilinovića", u: *Mladen Stilinović: Početnica 1, 2, 3 – Eksperimentalni filmovi i videoradovi*, DVD. 2012. Zagreb: HFS. str. 13-20.

Joksić, Dušan. 1978. "Udruživanje – jedina šansa", u: *Filmograf*, br. 10/1978. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 105.

Jovanović, Nebojša. 2009. "Čitajući Pavla Levija u Sarajevu". http://www.republika.co.rs/456-459/25.html (pristup: 21. 9. 2019.).

Jovanović, Jovan. 1982. Transkript razgovora s festivala *Alternative* 1982. godine. u: *Alternative Film 1982.* Dom kulture Studentski grad/Akademski filmski centar.

Jovanović, Jovan. 1986. "Film kao mogućnost samosvesti – autorski opus Biljane Belić", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107. str. 339-341.

Jovanović, Jovan. 1980. "Raznovrsnost autora – Filmovi KK Mursa, Osijek, 1974-1978", u: *Filmograf*, br. 14/1980. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 76-77.

Jovanović, Jovan. 1979a. "Film i privatni svet", u: *Filmograf*, br. 11, 1979. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 113-116.

Jovanović, Jovan. 1979b. "Od tradicionalnog do ličnog pristupa: Filmovi filmskog kluba Doma omladine Beograd", u: *Filmograf*, br. 12/1979. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 115-116.

Komosar, Mirko. 1967. "Zašto uprkos i nasuprot", u: *Sineast*, br. 1-2/1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 68-69.

Komosar, M. i N. Stojanović. 1967. "Treći bienale žanr film festivala. GEFF 67 (Razgovor sa Mihovilom Pansinijem)", u: *Sineast*, br. 1-2/1967. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 67-68.

Langford, Michael. 2003. "Kluge, Alexander". izvor: http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/kluge/ (pristup: 4. 8. 2019.).

Lavanić, Zlatko. 1968. "Sineasti maleni – mi smo vojska prava", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 139-150.

Lorencin, Nikola. 1990. "Povodom dvadesetpete obljetnice MAFAF-a", u: *25. MAFAF – katalog festivala*. Pula: RO FIJF. (s. l.)

M. M., VL, 1970, 2. 4., Fallicos Antropos.

Marjanić, Suzana. 2009. "Antonio G. Lauer ili 'Ja sam usamljeni nosorog. HATARI!': kolažno o akcijama, akcijama-objektima i performansima". izvor: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32599#.XZf1KeczaRs (pristup: 12. 9. 2019.).

Martinac, Ivan. 1968. "Iskaz no. 3", u: *Sineast*, br. 5, 1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 59-62.

Mimica, Vatroslav. 1968. "GEFF 67. Treći susret filmskih istraživača. Izjava o GEFF-u", u: *Sineast*, br. 3, 1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 56.

Nenadić, Diana. 2014. *Ecounter* (*Sretanje*), http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/experimental-cinema-in-eastern-europe/experimental-film-in-croatia-and-serbia/k3-straight-line-encounter.html, (pristup 6. 4. 2017.).

Orozović, Ratko. 1975. "Festival za zaštitu šašavih događaja: uz 10. festival jugoslovenskog amaterskog osammilimetarskog filma", u: *Sineast*, br. 29/1975. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 132.

Orozović, Ratko. 1969a. "Za drugojačiji festival", u: *Sineast*, br. 7/1969. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 45-47.

Orozović, Ratko. 1969b. "Novi jugoslovenski producenti –filmografije", u: *Sineast*, br. 7/1969. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 75-82.

Ožegović, Nina. 2008. "Mladen Stilinović – europski uspjeh hrvatskog umjetnika anarhista", u: Nacional br. 640, 2008. izvor: http://arhiva.nacional.hr/clanak/42845/mladen-stilinovic-europski-uspjeh-hrvatskog-umjetnika-anarhista (pristup: 10. 2. 2017.).

Pajkić, Nebojša. 1976a.. "Filmovi za festivale", u: *Filmograf*, br. 1/1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 114-115.

Pajkić, Nebojša. 1976b. "Žanr film ili budućnost dokumentarca", u: *Filmograf* br. 3, 1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 95.

Pansini, Mihovil. 2003a. "Pet razdoblja kinokluba Zagreb", u: Duško Popović (ur.). 2003. Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb. str. 4–9.

Pansini, Mihovil. 2003b. "Popratni tekst uz tri projekcije kinematograma kino-kluba Zagreb", u: *Zapis*, br. 42. izvor: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=310#.XZQd7uczaRs (pristup: 20. 8. 2019.).

Pansini, Mihovil. 2001. Pogovor monografiji Vladimira Peteka. *Zapis*, br. 36, 2001. izvor: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=143 (pristup: 20. 8. 2019.).

Pansini, Mihovil. 1969/1970. "Komentar za GEFF 69' u 70", u: *Sineast*, br. 10, 1969/1970. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 58-59.

Pansini, Mihovil. "Prešućeni GEFF", *Telegram*, 12.1.1968., str. 7

Pavlinić, Vjeran. 2002. "Prvih sedam desetljeća kinokluba Zagreb", izvor: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=226 (pristup: 13. 2. 2019.).

Pavlović, Cvijeta. 2014. "Issidore Ducasse otpadnik mrka lica, u: http://www.matica.hr/vijenac/528/isidore-ducasse-otpadnik-mrka-lica-23299/, (pristup: 6. 3. 2019.).

Petter-Kalinić, Jasminka. 1977/78. "Multi-media i kolektivno stvaralaštvo", u: Branislav Miltojević (ur.). 2013. *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas br. 106–107, str. 165-168.

Petek, Vladimir. 1977/78. "Alternativni film. Povodom II. sabora jugoslavenskog neprofesionalnog i alternativnog filma u Splitu 27-30. ožujka 1978.", u: *Sineast*, br. 39, 1977/78. str. 109-113.

Petek, Vladimir. 1973. "Autorski film i oko njega". u: *Sineast*, br. 21-22, 1973. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 135-138.

Petek, Vladimir. 1971b. "Informativni centar filma". u: *Sineast*, br. 15-16, 1972. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 12-20.

Petek, Vladimir. 1971a. "Beogradski filmski dani FEST '71". u: *Sineast* br. 13-14. str. 69-72.

Petek, Vladimir. 1970/1971. "Slobodni film. Osnivanje jugoslovenske filmske kooperative Jufiko"; "Inicijativni sastanak za osnivanje jugoslavenske kooperative slobodnog filma Jufiko", transkript razgovora, u: *Sineast*, br. 12, 1970/71. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 70-74.

Petek, Vladimir. 1968. "1. Od Miletića do GEFF-a. Razvoj filmskog amaterizma u Jugoslaviji. 2. Makavejev evocira...", u: *Sineast*, br. 5/1968. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 85-88.

Petrović, Miroslav-Bata. 1983. "Ivan Kaljević – hroničar privatnih budala", u: *Sineast* br. 58-59, 1983. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 153-159.

Petrović, Miroslav. 1981. *Filmograf*, br. 20-21/1981. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 136

Petrović, Miroslav. 1979. "Kako afirmisati i omasoviti amatersko stvaralaštvo", u: *Filmograf*, br. 11/1979. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 112.

Petrović, Miroslav. 1978. "Kriza amaterizma. XX festival amaterskog filma SR Srbije", u: *Filmograf*, br. 7/1978. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 104.

Polimac, Nenad. 1980. "Žena i o ženi u jugoslavenskom filmu", u: Žena, god. 38, br. 6, Zagreb: Konferencija za aktivnost i ulogu žene u društvenom razvoju RK SSRNH, str. 23-31.

Programska knjižica GEFF-a '67. 1967.

Radić, Damir. 2000. "Najljepši i najuzbudljiviji posao: Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 23, 2000. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 3-38.

Radojević, Saša. 1987. *Filmograf*, br. 36-37, 1987. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 85.

Raspor, Vicko. 1959. "O eksperimentalnom centru kod nas", u: *Filmska kultura*, god. 3, br. 10 (ožujak 1959.). Zagreb: Novinsko izdavačko poduzeće. str. 1-8.

Rastegorac, I. i M. Stanisavljević. 1963. "Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma", u: *Student: list beogradskih studenata*, br. 7, 1963. str. 8.

Rees, A. L. 2011. On a History of Experimental Film and Video, An Interview with A. L. Rees, LUX, izvor: https://lux.org.uk/writing/history-experimental-film-video-interview-l-rees (pristup: 2. 4. 2017.).

SAM svoj majstor, br. 2, 1977. "Dobrim starim veslom – dvije nagrade". str. 111.

Sineast, br. 1-2, 1967. "NJF ili 'NJF': Razgovor o stanju u našem filmu, njegovim mogućnostima i perspektivama, koji je vođen u organizaciji "Sineasta" 10. X. 67. u Sarajevu". Sudjelovali: Nikola Stojanović, Dušan Makavejev, Sadudin Musabegović, Slobodan Novaković, Velimir Stojanović, Nikola Stojanović, Srboljub Slijepčević, Puriša Đorđević, Živojin Pavlović, Zlatko Lavanić, Mirko Komosar, Ratko Orozović i Petar Ljubojev. *Sineast*, 1967. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 6-13.

Sineast br. 5. 1968. "Anketa 16mm". Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 44-45.

Sineast, br. 8-9. 1969. "Dijalog s debitantima". Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 50-65.

Schuman, Petar B. 1968/69. "Revolucija od unutra prema vani", u: *Sineast*, br. 6, 1968/1969. Kinoklub Sarajevo. str. 97-99.

Simić-Bulat, Anka i Ivan Gerersdorfer. 1963. "Automatofoni, muzički automati – Muzej za umjetnost i obrt, 10. V – 26. V 1963." Zagreb: Tehnička knjiga.

Sitney, P. Adams. (P. A. Sitni). 1969/70. "Pisma P. Adamsa Sitnija o projekcijama Novog američkog filma u Europi, fragmenti", u: *Sineast*, br. 10, 1969/70. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 6-9.

Stipančić, Branka. 2012. izvor: https://mladenstilinovic.com/bio/, pristup: 6. 3. 2019.

Stojanović, Dušan. 1970., u: "Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam", *Filmska kultura* br. 72, Zagreb, 24.7.1970., str. 23-53.

Stojanović, Nikola. 1968. "A kao Akademija, Amaterizam", u: *Sineast* br. 4/1968. Sarajevo: Kinokubo Sarajevo. str. 56-57.

Šamanović, Vedran, "Sažeta povijest hrvatskog eksperimentalnog filma", u Zapis: 59/ http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1923#.WODkXv0lFz1, (pristup 2. 4. 2017.).

Tadić, Zoran. 1967. "Nesporazumi i slabosti. Povodom GEFFa, Zagreb 19-22- 12. 1963.", u: Mihovil Pansini et al. 1967. *Knjiga GEFF-a 63*. Organizacioni komitet GEFF-a. str. 217-219.

Tadić, Zoran. 1965. "GEFF 65", u: *Telegram*, 17.12.1965. str. 6.

Tirnanić, Bogdan. 1969. "Nacionalne kinematografije: da ili ne?", u: *Sineast*, br. 7/1969. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 22-30.

Trbuljak, Goran i Hrvoje Turković. 1977. "Sve je to movie. Razgovor s Tomislavom Gotovcem", u: Battista Ilić, Aleksandar i Nenadić, Diana (ur.). 2003. *Tomislav Gotovac: When I Open My Eyes in the Morning I See a Movie/Tomislav Gotovac: Čim ujutro otvorim oči, vidim film*, Zagreb: Hrvatski filmski savez and Muzej suvremene umjetnosti.

Trifković, Sava. 1981. *Filmograf*, br. 20-21, 1981. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 135.

Tršar, Toni. 1967. "Okrogla miza: Svoboda in nepredvidljivost", u: *Ekran* br. 47, 1967. Ljubljana: Odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. str. 480-482.

Turković, Hrvoje. 2012. "Croatie, La Voici (Festival Hrvatske u Francuskoj, rujan – prosinac 2012). Filmski laboratorij: Kino klub Zagreb (Program 4). Uz filmove Gotovca, Pansinija, Peteka i Šameca". izvor: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=34137 (pristup: 14. 7. 2019.).

Turković, Hrvoje. 2005. "Žiri predstavlja: Rani eksperimentalni film i video u Hrvatskoj – *Kariokineza*", 25fps festival, 2005. izvor: https://www.25fps.hr/film/kariokineza (pristup: 12. 3. 2017.).

Turković, Hrvoje. 2005. "Žiri predstavlja: Rani eksperimentalni film i video u Hrvatskoj – *Scusa Signorina*", 25fps festival, 2005. izvor: https://www.25fps.hr/film/scusa-signorina (pristup: 12. 3. 2017.).

Turković, Hrvoje. 1967. "GEFF 67 – teorijska polazišta GEFF-a", u: *Studentski list* br. 3, 9. 1. 1968. str. 11.

Tyler, Parker. 1969. "Šta znači fraza 'halucinacija Hollywooda", u: *Sineast*, br. 7, 1969. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 14-20.

Samac, Snježana. "Za mene je umjetnost istina – razgovor s Mladenom Stilinovićem". izvor https://bit.ly/2EzG953 (pristup: 5. 3. 2019.)

Šijan, Slobodan. 1976. "Amateri bolji od profesionalaca? Martovska osmica: 12. festival 8 mm filma Jugoslavije, Novi Sad, 21. – 27. marta 1977", u: *Filmograf* br. 3, 1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 98.

Vidojević, Vesna. 1976. "Amaterski film najvitalniji izvor jugoslovenskog filma / časopis *Student* br. 17", u: *Filmograf* br. 1, 1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 85.

Vuković, Srna. 1968/1969. "Nismo bili amateri", u: *Sineast*, br. 6, 1968/1969. Sarajevo: Kinoklub Sarajevo. str. 91-92.

Weber, Mark. 2006. *Shoot shoot shoot / British Avant-Garde Film of the 1960-1970.* DVD. Re:Voir.

Weiss, Delo, 9. januar, 2015, http://www.delo.si/sobotna/mirjana-borcic-restavracija-svetilke-cevapcici-in-pevec-jazza.html (pristup: 15. 4. 2019.).

Zabel, Igor. 1994. "OHO – From Reism to Conceptual Art", u: *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 14/2018. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu. str. 43-53.

Zečević, Božidar. 1988. "Things to go", u: *Alternative Film-Video*, katalog festivala, 1982. Beograd: Dom kulture "Studentski grad". str. 5-10.

Zečević, Božidar. 1979. "O merilima i dostojanstvu", u: *Filmograf*, br. 12/1979. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 6.

Zupanc, Dragomir. 1976. "Zašto nema 16mm bioskopa?", u: *Filmograf*, br. 1/1976. Beograd: Udruženje filmskih i televizijskih radnika SR Srbije. str. 108-109.

Žižek, Slavoj. 1968. "Odsotnost sveta - Knjiga GEFF-a", u: *Ekran*, br. 53, 6. 3. 1968. Ljubljana: Odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. str. 168.

4. NEOBJAVLJENA ARHIVSKA GRAĐA

Fotokino Savez Jugoslavije, interni pravilnik. 1960. KKZ, arhivska građa.
Bilten KKZ-a 2/1964.

GEFF

Informativni bilten GEFF-a, KKZ, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
Festivalske novine, GEFF '70, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '69, obavijest 2, 1970, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '69, obavijest 1, 1970, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '69, Bilten 2, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '69, obavijest 2, 6. 3. 1970, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '67, Informativni bilten 3 – Interdisciplinarne priredbe, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '67, Informativni bilten 8, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '67, Bilten A2, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '65, Bilten 4, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
GEFF '65, Bilten A6-A7, arhivska građa, Hrvatska kinoteka.
M. B., V, 4. 4. 1970/ GEFF arhiva, Hrvatska kinoteka.

Izvorni transkripti razgovorâ "Antifilm i mi" 1962. i 1963. godine, arhivska građa, KKZ/HFS.

Multimedijalni Centar

Fascikl "Inozemna korespondencija 79-81".

Zbirka MAFAF

MAFAF – 28
MAFAF – 157
MAFAF – 27
MAFAF – 107
MAFAF – 30
MAFAF – 53
MAFAF – 116

MAFAF – 29
MAFAF – 33
MAFAF – 31
MAFAF – 56

IF STAF

Programska knjižica 1970.
Programska knjižica 1971.
Dokumentacija Save Trifkovića – IF STAF-a 1974.

Sabor alternativnog filma Split

1. sabor, transkript simpozija, 1977.
2. sabor, Bilten 1, 1978.
2. sabor, Bilten 2, 1978.
3. sabor, Bulletin, 1979.
8. sabor, radni materijal za izradu elaborata.

Transkripti nedovršenog dokumentarnog filma o povijesti kinokluba zagreb

Bubenik, KKZ transkript.
Crnobrnja & Co, KKZ transkript.
Grlić, KKZ transkript.
Heidler, KKZ transkript.
Hodak, KKZ transkript.
Hripko, KKZ transkript.
Mikuljan, KKZ transkript.
MM Centar, KKZ transkript.
Pansini, KKZ transkript.
Radić, KKZ transkript.
Škarica, KKZ transkript.

5. USMENI IZVORI

Intervju sa Savom Trifkovićem, Ivkom Šešićem i Nikolom Đurićem (Ivan Velisavljević, 2018).

Arhivska audio snimka razgovora Save Trifkovića s Vjekoslavom Nakićem, 23. 5. 2012. "Alternativni filmovi Vjekoslava Nakića", Mala sala DKSG-a. AFC arhiv: A/05/12 A/04-05/12.

Arhivska video snimka razgovora Jovana Jovanovića s Bojanom Vujanović. 28. 5. 2014. "Alternativni filmovi Bojane Vujanović". Mala sala DKSG-a. AFC arhiv: bez signature.

Inervju s Karpom Godinom, Ljubljana, 18. 1. 2017.
Intervju s Katalin Ladik, Zagreb/Budimpešta, 8. 5. 2918.

Intervju s Dragišom Krstićem, Beograd, travanj, 2014.
Intervju s Aleksandrom Ivančićem, Zagreb, veljača 2018.
Intervju s Nikolom Đurićem, Zagreb/Beograd, 24. 6. 2018.
Intervju s Darkom Schneiderom i Vladimirom Dodigom Trokutom, Zagreb, lipanj, 2017.
Intervju sa Željkom Radivojem, Zagreb, 25. 8. 2017.
Intervju s Vedranom Stipčevićem, Zagreb/Vrlika, 14. 11. 2018.
Elektronička korespondencija s Bojanom Vujanović, 2018/2019.
Elektornička korespondencija sa Željkom Radivojem, 2018/2019.

6. OSTALI MREŽNI IZVORI

ARHIV JUGOSLAVIJE — http://www.arhivyu.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna_navigacija/arhivska_gradja/fondovi_i_zbirke/fondovi_iz_perioda_nakon_1945_godine/fondovi_nakon_1945.html (pristup: 30. 3. 2019.).

Letterboxd, Graeme Cole – *Scusa Signorina*, izvor: https://letterboxd.com/film/excuse-me-miss/ (pristup: 1. 9. 2019.).

FDU — https://www.fdu.edu.rs/strane/katedra-za-filmsku-i-televizijsku-reziju/228 (pristup: 30. 3. 2019.).

Ustav Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 31. januar 1946. izvor: http://www.arhivyu.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna_navigacija/leksikon_jugoslavije/konstitutivni_akti_jugoslavije/ustav_fnrj.html (pristup: 30. 3. 2019.).

Hrvatska Zajednica Tehničke Kulture (HZTK) — http://www.hztk.hr/clanice-hztk/nacionalni-savezi-tehnicke-kulture/popis-nacionalnih-saveza/ (pristup: 30. 3. 2019.).

Slovenski filmski centar — https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/2598/dve-koracnici/ (pristup 10. 1. 2019.).

http://www.medienkunstnetz.de/works/dot/video/1 (pristup: 30. 3. 2019.).

http://www.iffmh.de/portfolio/geschichte-1963/ (pristup: 30. 3. 2019.).

https://dof.princeton.edu/about/clerk-faculty/emeritus/p-adams-sitney (pristup: 15. 6. 2015.).

7. VIDEO IZVORI

"Art zona: Vukica Đilas — Domaći filmovi 1970-199?". RTS/Danijela Purešević.

Druga linija, dokumentarni film, 2016. red.: Nenad Milošević. MrV Production. Nezavisni filmski centar Kino Klub Novi Sad.

"Godina i 18 minuta – KORNET intervju sa Karpom Godinom". https://www.youtube.com/watch?v=ijDYrhVPTdQ (pristup: 15. 9. 2019.).

Ljudi za sutra. red.: Mihovil Pansini, Vladimir Petek i Viktor Farago. 1958. KKZ/KSH.

Mihovil Pansini – Brodovi ne pristaju. red.: Milan Bukovac, 2008. HFS.
"Ostavi sve i čitaj: Branko Vučićević", RTS/Gorica Zarić Jovanović. https://www.youtube.com/watch?v=cGmQOEI7wVM (pristup: 15. 9. 2019.).

Pansini (U podrumu socijalizma). red.: Željko Radivoj. 2011. KK Zagreb/SF/HFS.

"Portreti: Dušan Makavejev – Misterija Makavejev", RTS/Dragomir Zupanc. https://www.youtube.com/watch?v=V0v80pLfNGM (pristup: 20. 4. 2018.)

Sve ili ništa, Ivan Martinac. https://vimeo.com/253952853 (pristup: 15. 9. 2019.).

The Sixties: A Long March to Freedom, CNN, red.: Christopher G. Cowen i Simon Brown.

8. FILMOGRAFIJA

13 jezera (*13 lakes*), James Benning, 2004. James Benning.
1976-77 (Četka), Dragiša Krstić, 1976/77. Kinoklub 8.
Adebar, Peter Kubelka, 1957.
Adjungierte Dislokationen, VALIE EXPORT, 1973. VALIE EXPORT.
Ahasfer, Borko Niketić, 1965. Kinoklub Beograd.
Akvarel, Vladimir Petek, 1966. Kinoklub Zagreb.
Aluvij, Dušan Tasić, 1977. Kinoklub Split.
Aleluja za planine (*Hallelujah the Hills*), Adolfas Mekas, 1963. Vermont Productions.
Aline, Vladimir Petek, 1967. Kinoklub Zagreb.
Andaluzijski pas (*Un Chien Andalou*), Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929.
Antonijevo razbijeno ogledalo, Dušan Makavejev, 1957. Kinoklub Beograd.
Arnulf Rainer, Peter Kubelka, 1960.
Automatofonicum et Panopticum, Tomislav Kobia, 1963. Kinoklub Zagreb.
Autoriteti i kičme, Tomislav Kobia, 1959. Kinoklub Zagreb.
Bardo Follies, George Landow, 1967.
Barijera (*Bariera*), Jerzyj Skolimovski, 1966. Zespol Filmowy "Kamera".
Bela maramica, Kokan Rakonjac, 1955. Kinoklub Beograd.
Beogradska trilogija (*Pravac – Kružnica – Plavi Jahač*), Tomislav Gotovac, 1964. Akademski kinoklub.
Bez naslova, Petar Trinajstić, 1979. Foto-kinoklub Jadran.
Beli ljudi, Naško Križnar, 1970. Neoplanta Film.
Bitka na Neretvi, Veljko Bulajić, 1969. Udruženi jugoslavenski producenti / Igor film, Rim / Eichberg film, München.
Blues No 7, Jure Pervanje, 1965. Kinoklub Odsev.
Braća (Kain i Avelj), Marko Babac. 1959. Kinoklub Beograd.
Brisani prostor, Ivo Lukas, 1967. Kinoklub Zagreb.
Brodovi ne pristaju, Mihovil Pansini, 1955. Kinoklub Zagreb.
Buđenje pacova, Živojin Pavlović, 1967. Filmska radna zajednica Beograd.
Crni film, Želimir Žilnik, 1971. Neoplanta Film.
Crno sunce, Aleksander Bassin.
Deset neba (*Ten skies*), James Bebbing, 2004. James Benning.

Diderotov Rameauov nećak (zahvaljujući Dennisu Youngu) Wilme Schoen (*Rameau's Nephew by Diderot [thanx to Dennis Young] by Wilma Schoen*), Michael Snow, 1974. Michael Snow.
Do posljednjeg daha (*A bout de souffle*), Jean-Luc Godard, 1960. Georges de Beauregard.
Doručak, Srđan Karanović, 1963. Kinoklub Beograd.
Draga moja iza, Vojko Duletić, 1979.
Dvorište, Mihovil Pansini, 1963. Kinoklub Zagreb.
Čovek nije tica, Dušan Makavejev, 1965. Avala Film.
Čvor, Krsto Papić, 1969. Zagreb Film.
Danas...?, Ante Verzotti, 1965. Kinoklub Split.
Dernek, Zoran Tadić, 1974. Zagreb Film.
Devojka, Puriša Đorđević, 1965. Avala Film.
Divjad, Karpo Godina, 1965. Kinoklub Odsev.
Dnevnik, Lordan Zafranović, 1964. Kinoklub Split.
Do posljednje kapi, Tatjana Ivančić, 1973. Kinoklub Zagreb.
Dobro staro veslo, Tatjana Ivančić, 1973. Kinoklub Zagreb.
Dokument, Radoslav Vladić, 1975. Akademski filmski centar.
Druga obala, Miroslav Mikuljan, 1972. Kinoklub Zagreb.
Etimologija, Ljubiša Grlić, 1966.
Film o raznim stvarima, Ljubiša Grlić, 1968. Kinoklub Zagreb.
Film u kojemu se pojavljuju perforacije, slova na rubovima, čestice prašine i dr. (*Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dust Particles etc*.), George Landow, 1965.
Fluorescencije, Ante Verzotti, 1967. Kinoklub Split.
Fokus, Ivan Martinac, 1967. Filmski Autorski Studio.
Gavran, Nikola Đurić, 1973. Akademski filmski centar.
Glen Miller I: Srednjoškolsko igralište I, Tomislav Gotovac, 1977. Centra za multimedijalna istraživanja SC-a.
Grad u izlogu, Tatjana Ivančić, 1969. Kinoklub Zagreb.
Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, Karpo Godina, 1970. Neoplanta Film.
Grč (*Krč*), Božo Šprajc, 1979. Viba Film.
H, Vjekoslav Nakić, 1972. Akademski kinoklub.
Hitch...Hitch...Hitchcock, Zoran Tadić, 1969. Filmski Autorski Studio.
Home Movies, Vukica Đilas, 1970-199?. Vukica Đilas.
Igra života, Tatjana Ivančić, 1973. Kinoklub Zagreb.
Intervju sa ljubavnicom, Ivica Matić, 1969. Kinoklub Sarajevo.
Intimno osvjetljenje, (*Intimni osvetleni*), Ivan Passer, 1965. Ceskoslovenský Státní Film/ Filmové studio Barrandov.
Iris, Željko Radivoj, 1972. Kinoklub Zagreb.
I'm Mad, Ivan Martinac, 1967. Kinoklub Split.
Izdah, Ivan Obrenov, 1976. Akademski kinoklub.
Izuzetan dan (*Un giornata particolare*), Ettore Scola, 1977. Compagnia Cinematografica Champion/Canafox Films.
Juke box, Ante Verzotti, 1966. Kinoklub Split.
Jutro, Puriša Đorđević, 1967. Dunav Film.
K3 (Čisto nebo bez oblaka), Mihovil Pansini, 1963. Kinoklub Zagreb.
Kabinet doktora Caligarija (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Robert Wiene, 1920. Decla-Bioscop AG.
Kad budem mrtav i beo, Živojin Pavlović, 1968. Filmska radna zajednica Beograd.
Kad se gadovi zaljube, Ivan Martinac, 1966. Kinoklub Split.

Kaja, ubit ću te!, Vatroslav Mimica, 1967. Jadran Film.
Kako su me prvi puta fotografisali, Milenko Jovanović, 1972. Akademski filmski centar.
Kanali i mostovi, Ljubiša Grlić, 1963. Kinoklub Zagreb.
Kap po kap do zdrave kose, Ivo Lukas, 1966. Kinoklub Zagreb.
Kapi, vode, ratnici, Živojin Pavlović, Marko Babac, Kokan Rakonjac, 1962. Sutjeska Film.
Kaplje, Janez Mayer.
Kariokineza, Zlatko Hajdler, 1965. Kinoklub Zagreb.
Kirway Sv. Antuna Padovanskog, Ivan Faktor, 1977. Kinoklub Mursa.
Kišno (Nevina subota), Lordan Zafranović, 1965. Kinoklub Split.
Komunikacija gastronomije, Nuša Dragan, 1971. Kolekcija Marinko Sudac.
Kuda idemo ne pitajte, Tomislav Gotovac, 1966. Kinoklub Zagreb/Institut Tomislav Gotovac.
Kulješev, Rajko Grlić i Goran Marković.
Kvar, Miša Radivojević, 1978. Film Danas.
Kvarljivo voće, Artur Hofman.
Lakat kao takav, Ante Babaja, 1959. Zagreb Film.
Lavirint, Živojin Pavlović, 1961. Kinoklub Beograd.
Lipanjska gibanja, Želimir Žilnik, 1969. Neoplanta Film.
Lov na jelene, Fadil Hadžić, 1972. Filmski Autorski Studio.
Ludnica u 24 kvartu, Ivan Kaljević, 1974. Amaterski Filmski Klub Dom Omladine.
Luk i voda, Ljubiša Grlić, 1965. Kinoklub Zagreb.
Luis Garcia, Néstor Lescovich, 1970.
Ljubavna pjesma (*Un Chant d'Amour*) Jean Genet, 1950.
Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT, Dušan Makavejev, 1967. Avala Film.
Ljudi u prolazu, Lordan Zafranović, 1966. Filmski Autorski Studio.
Ljudi za sutra, Mihovil Pansini, Vladimir Petek i Viktor Farago, 1958. KKZ/KSH.
Masculin Feminin (*Muško Žensko*)*,* Jean-Luc Godard, 1966.
M. D.: Zelena kutija, Vukica Đilas, 1990. TV Galerija.
Mars, Branko Bubenik i Melita Matulić, 1976. Kinoklub Zagreb.
Mašince, Matjaž Žbontar.
Međučin (*Entr'acte*), René Clair, 1924. Les Ballets Suédois.
Metamorfoza, Marko Babac, 1955. Kinoklub Beograd.
Miss No One, Vladimir Petek, 1964. Kinoklub Zagreb.
Mlad i zdrav kao ruža, Jovan Jovanović, 1971. Dunav Film.
Moderato Cantabile, Peter Brook, 1960. Documento Film Iéna Productions.
Most, Vladimir Petek, 1963. Kinoklub Zagreb.
Na papirnatim avionima (*Na papirnatih avionih*), Matjaž Klopčić, 1967. Viba Film.
Na poti za Dajlo, OHO/Naško Križnar, 1965. OHO/Naško Križnar.
Nedjelja, Lordan Zafranović, 1969. Filmski Autorski Studio.
Neke od budala okolo / Leto 72, Ivan Kaljević, 1972. Amaterski filmski klub Doma Omladine Beograda.
Nevinost bez zaštite, Dušan Makavejev, 1968. Avala Film.
Neobavezni pogled na svijet broj 4, Miša Budisavljević, 1969.
Noć, Vladimir Petek, 1970. ZAG Camera.
O, Milenko Jovanović, 1971. Akademski kinoklub.
O ljubavnim veštinama ili film sa 14441. kvadratom, Karpo Godina, 1972. Zastava Film.
Objektiv, Ante Verzotti, 1966. Kinoklub Split.
Odjek i odgovor (*Odmev in odziv*), Vinko Rozman, 1966. Kinoklub Ljubljana.
Odmor, Vladimir Petek, 1963. Kinoklub Zagreb.
Osuđeni, Mihovil Pansini, 1954. Kinoklub Zagreb.

Oživljena, Vladimir Petek, 1965. Kinoklub Beograd.
Parada, Dušan Makavejev, 1962. Kinoklub Beograd.
Pas, Milan Jelić, 1967. Akademski kinoklub.
Pastelno mračno. Vladimir Petek, 1960. Kinoklub Zagreb.
Pastorala, Ivko Šešić, 1976. Akademski filmski centar.
Pečat, Dušan Makavejev, 1955. Kinoklub Beograd.
Penelopa 77, Biljana Belić, 1977. Kinoklub 8.
Pietà, Biljana Belić, 1970. Kinoklub 8.
Pijesak, Tatjana Ivančić, 1975. Kinoklub Zagreb.
Piknik u nedjelju (*Piknik v nedeljo*), Karpo Godina, 1968. Filmski Autorski Studio.
Pioniri maleni, Želimir Žilnik, 1967. Neoplanta Film.
Piston Polka, Sidney Manasseh, 1970.
Pjesme 1-25 (*Songs 1–25*), Stan Brakhage, 1965/67. Stan Brakhage.
Pjesnikova krv (*Le Sang d'un poète*), Jean Cocteau, 1930. Vicomte de Noailles.
Plastični Isus, Lazar Stojanović, 1971. Centar Film.
Početnica 1, 2, 3, Mladen Stilinović, 1973. Kinoklub Zagreb.
Podne, Puriša Đorđević, 1968.
Ponedjeljak ili utorak, Vatroslav Mimica, 1966. Jadran Film.
Poslije potopa, Vjekoslav Nakić, 1967. Kinoklub Split.
Pošto nema boga sve je dozvoljeno, Nikola Đurić, 1969. Akademski kinoklub.
Pravda, Ante Babaja, 1966. Zagreb Film.
Praško proljeće (*Praška pomlad*), Vinko Rozman, 1969. Kinoklub Ljubljana.
Preludij, Ivan Martinac, 1960. Kinoklub Beograd.
Prijepodne jednog fauna, Tomislav Gotovac i Vladimir Petek, 1963. Kinoklub Zagreb.
Prometej s otoka Viševice, Vatroslav Mimica, 1964. Jadran Film.
Prozor, vod, pomicanja bebe (*Window, water, baby moving*), Stan Brakhage, 1959. Stan Brakhage.
Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret, Vladimir Petek i Željko Borčić, 1973. ZAG Camera.
Proces, Ivica Matić, 1970. KFC.
Putositnice, Tatjana Ivančić, 1976. Kinoklub Zagreb.
Putovanje, Bojana Vujanović, 1972. Akademski filmski centar.
Ram za sliku moje drage, Mirza Idrizović, 1968. Studio Film.
Rani radovi, Želimir Žilnik, 1969. Avala Film.
Rekvijem, Vasko Pregelj, 1966.
Rondo, Ivan Martinac, 1962. Kinoklub Beograd.
Rondo, Divna Jovanović, 1963. Dunav Film.
Ruke ljubičastih daljina, Sava Trifković, 1962. Akademski filmski centar.
SAD bljeskovi (*U.S.A. Flashes*), Rolf Mandolesi, 1971. Cineclub di Merano e alla Fedic.
San, Puriša Đorđević, 1967. Avala Film.
Samoglasnici, Nikola Đurić, 1973.
Scusa Signorina, Mihovil Pansini, 1963. Kinoklub Zagreb.
Sećanje, Nikola Đurić, 1978. Akademski filmski centar.
Sedmologija, Martinac, Verzotti, Buljević, Zafranović, Crvelin, Kursar, 1966. Kinoklub Split.
Seoski put, Nikola Đurić, 1972. Akademski filmski centar.
Sjene zaboravljenih predaka (*Тіні забутих предків*) Sergej Paradžanov, 1964. Dovzhenko Film Studios.
Slike života, Vladimir Petek. 1970. ZAG Camera.
Slike iz života udarnika, Bahrudin Bato Čengić, 1972. Studio Film.
Sloboda, Vjekoslav Nakić, 1966. Kinoklub Split.

Slučajni život, Ante Peterlić, 1969. Filmski Autorski Studio.
Smrt, Vladimir Petek i Tomislav Gotovac, 1962. Kinoklub Zagreb.
Spomenicima ne treba verovati, Dušan Makavejev, 1958. Kinoklub Beograd.
Sretanje, Vladimir Petek, 1963. Kinoklub Zagreb.
Srna No. 1, Vladimir Petek, 1962. Kinoklub Zagreb.
Srpske freske, Želimir Žilnik, 1966. Kinoklub Novi Sad.
Strukture, Slobodan Šijan, 1970.
Sunce, sveprisutno sunce (*Sonce, vsesplošno sonce*), Karpo Godina, 1968. Filmski Autorski Studio.
Suze, Kokan Rakonjac, 1959. Akademski filmski centar.
Sve ili ništa, Ivan Martinac, 1967. Kinoklub Split.
Sve jedno drugo pojede, Rajko Grlić, 1971. Filmski Autorski Studio.
Sybil, Vladimir Petek, 1963. Kinoklub Zagreb.
Štake i čežnja, Tomislav Kobia, 1958. Kinoklub Zagreb.
T, Tomislav Gotovac, 1969. Kinoklub Zagreb.
Tata ili promjena uloga, Petar Trinajstić, 1974. Foto-kinoklub Jadran.
Termiti, Milan Šamec, 1963. Kinoklub Zagreb.
Tetraedar, Vjekoslav Nakić, 1967.
Tiho, tiho, Miki dušo, Dragomir Zupanc, 1970.
Točka (*Dot*), Dieter Roth, 1960.
Topljenje (*Melting*), Thom Andersen, 1966.
Tragovi čovjeka, Ivan Martinac, 1961. Kinoklub Beograd.
Tratinčice (*Sedmikrásky*), Věra Chytilova, 1966. Filmové studio Barrandov.
Treperenje (*The Flicker*), Beverly i Tony Conrad. 1966.
Tri, Aleksandar Petrović, 1965. Avala Film.
Triptih o materiji i smrti, Živojin Pavlović, 196. Akademski kinoklub.
Twist-twist, Ante Verzotti, 1962. Kinoklub Split.
U potkrovlju kod suludog Mihajla, Mirko Komosar.
Ubrzanje, Ivan Martinac, 1969. Filmski Autorski Studio.
Učiti, učiti, učiti..., Ivan Kaljević, 1970. Akademski kinoklub.
Uska vrata, Ivan Martinac, 1968-74. *Dunav film*, Beograd, FRZ *Marko Marulić*, Split.
Varijacije, Tatjana Ivančić, 1975. Kinoklub Zagreb.
Vatromet (*Fireworks*), Kenneth Anger, 1947.
Veselo društvo na obali, Ivica Matić, 1971. KFC.
Vertikale, Ljubiša Grlić, 1964. Kinoklub Zagreb.
Veza (*The Connection*), Shirley Clarke, 1961. Lewis Allen, Shirley Clarke.
Vlak, Ivica Bošnjak, 1977. Kinoklub Split.
W.R.: Misterije organizma, Dušan Makavejev, 1971. Neoplanta Film.
Za dosljednost svijeta (*Pour La Suite Du Monde*), Michel Brault, 1963. National Film Board of Canada (NFB)/Office national du film du Canada (ONF)
Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni, 1970. MGM.
Zahod, Mihovil Pansini, 1963. Kinoklub Zagreb.
Zaklon, Vladimir Petek, 1967. Filmski Autorski Studio.
Zato in tako, Nuša Dragan, 1968. Kolekcija Marinko Sudac.
Zdravi ljudi za razonodu, Karpo Godina, 1971. Neoplanta Film.
Zid, Kokan Rakonjac, 1960. Akademski kinoklub.
Zlatno doba (*L'Age d'Or*), Luis Buñuel, 1930. Vicomte de Noailles.
Živa istina, Tomislav Radić, 1972. Filmski Autorski Studio.
Živjeti svoj život (*Vivre sa vie*), Jean-Luc Godard, 1962. Les Films de la Pléiade/ Pathé Consortium Cinéma

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Petra Belc Krnjaić diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove i završila obrazovni program Centra za ženske studije. Tekstove je objavljivala u *Zarezu*, *Životu umjetnosti*, emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija, *Filmonautu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, časopisima *Kazalište*, *Sociološka istraživanja*, *Čitanka*, *Kulturpunkt* i drugdje. Sudjelovala je na međunarodnim umjetničkim radionicama i konferencijama (Beograd, Berlin, Budimpešta, Bukurešt, Dubrovnik, Hamburg, Oberhausen, Salzburg, Zagreb) na kojima je izlagala o temama s područja eksperimentalnog filma i ženskog stvaralaštva, a kao članica žirija i filmska selektorica surađivala je s festivalima *Organ Vida*, *Pssst!*, *25fps*, *Nepredviđeni*, Kinoklubom Zagreb, BLOK-om i Centrom za kulturnu dekontaminaciju (Beograd). Kustosica je nekolicine izložbi i galerijskih filmskih programa (Lauba, Greta, GMK, BAZA, CZKD) i autorica niza filmskih kino i TV *trailera*, koji su nastajali u okviru njenog samostalnog djelovanja kao i dugogodišnjeg rada na televiziji. Niz godina uređivala je časopis *Plan B* i radila kao filmska edukatorica u udruzi *Sedmi Kontinent*. Članica je Hrvatskog društva filmskih kritičara i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika, a trenutno volontira u Kinoklubu Zagreb gdje vodi Odsjek za očuvanje baštine.

Objavljeni radovi / izbor:

Belc Krnjaić, Petra. 2019. "Some Remarks on the Position of Women in the History of Yugoslav Experimental Cinema: The Case of Tatjana Ivančić", u: Carotenuto, Silvana et al. 2019. *Disrupting Historicity, Reclaiming the Future.* Napoli: Unior Press.

Belc, Petra. 2019. "'Nisam od jučer' – eksperimentalni pogled unazad", u: Luka Ostojić, (ur.), 2019. *Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb*, KKZ, Zagreb.

Belc, Petra. 2018. "'To engage or not engage is a moral question': RE:Starting the Future – a view from below", u: *Film in the Present Tense: Why can't we stop talking about analogue film?*, Philipp Widman et al. (ur.), 2018. Berlin: Archive Books.

Belc, Petra. 2017. "Video kao ideja i radna metoda", u: *Dalibor Martinis – Data Recovery 1969—2077*, Leila Topić (ur.), 2017. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Belc, Petra, Judith Waldman i Sarah Werkmeister (ur.), 2017. "Chapter on 13th Istanbul Biennale", u: *I CAN'T WORK LIKE THIS: A Reader on Recent Boycotts and Contemporary Art*. Joanna Warsza et al. (ur.), 2017. Sternberg press and Salzburg International Summer Academy.

Belc, Petra. 2016. "Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 85, 2016. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Belc, Petra. 2016. "Eksperimentalni film sa ženskim potpisom: kratak pregled odabranih tema i filmova", u: *Hrvatski filmski ljetopis,* br. 88/2016. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str.

Belc, Petra. 2015. "Nan Goldin – fotografski diskurs o ljubavi", u: *O pričama i pričanju danas,* Marković, Jelena i Ljiljana Marks (ur.). Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.

Belc, Petra i Milica Popović. 2014. "Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama", u: *Život umjetnosti*, br. 94/2014. Zagreb: IPU. str. 18-35.

Belc, Petra. 2015. "Film i filozofija" – prikaz knjige *Film i filozofija* (Dominique Chateau), *Sociologija i prostor*, 53/2015. Zagreb: Institut za društvena istraživanja.

Belc, Petra, 2014. "Celuloidno oružje prošlosti u borbi za razumijevanje budućnosti" – prikaz knjige *Uvod u prošlost* (Boris Buden i Želimir Žilni,k 2013). 79-80/2014. *Hrvatski filmski ljetopis*. Zagreb: HFS.

Belc, Petra. 2014. "Sve je to movie!" –prikaz knjige *Kino drugim sredstvima* (Pavle Levi, 2013); Hrvatski filmski ljetopis 77-78/2014. Zagreb: HFS.

Belc, Petra. 2013. "Tko je Sophie Calle? Izvođenje sebstva na granici fikcije i fakcije", *Život umjetnosti*, 92/2013. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Belc, Petra. 2013. "(ne)Mogućnosti ispisivanja est/etike hepeninga kroz vizuru transparentnih slika", u: *Časopis Kazalište*, 55-56/2013. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Konferencije:

2018. "Yugoslav cinéclubs and the (art) market", izlaganje na znanstvenom skupu 7th Alternative Film / Video Research Forum – *International Kino Club Histories*, AFC/DKSG, Beograd, 12/2018.

2017. Sudjelovanje u panelu "RE:Starting the Future" – međunarodni simpozij o aktualnim događanjima u analognoj filmskoj kulturi i arhivistici *Film in the Present Tense*, UDK, Berlin, 10/2017.

2017. "Figures of collective creation: the humanism of GEFF and the liberatory strategies of Antifilm", izlaganje na međunarodnom poslijediplomskom seminaru *Forming Collectives: Strategies in Modern and Contemporary Art*, The Warburg International Seminar, The Warburg Institute, Hamburg, 10/2017.

2015. "Researching the archive: film, feminism and the gap between theory and practice", izlaganje na međunarodnom poslijediplomskom seminaru *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi* IUC, Dubrovnik, 5/2015.

2015. Sudjelovanje u međunarodnoj kustoskoj radionici "When the timing could not have been worse – on curating, boycotts, withdrawals and political upheavals", Joanna Warsza, International Summer Academy, Salzburg, 7/2015.
2014. "Womens experimental cinema in Yugoslavia", izlaganje na međunarodnom poslijediplomskom seminaru *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi* IUC, Dubrovnik, 5/2014.
2013. "Nan Goldin – fotografski diskurs o ljubavi", izlaganje na međunarodnom znanstvenom skupu *O pričama i pričanju danas*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 11/2013.

Kustoski projekti / izbor:

2019. *Spaces of Cinema: Salon of the Ciné-Amateurs* – razgovor i filmski program posvećen GEFF-u i jugoslavenskom eksperimentalnom filmu, kustosica, OFFoff cinema, Kunsthal Gent, Gent, 5/2019.
2018. *"I ovo je kinematografija": radikalne filmske prakse i kultura entuzijazma Kinokluba Zagreb 1928. – 2018.*, kustosica izložbe, GMK, Zagreb, 11/2018.
2018. *90 / 00 – testna projekcija*, kurirani program filmova iz arhive Kinokluba Zagreb, Greta, 4/2018.
2018–2016. *Stanovanje na filmu/ Politike reprezentacije/ Kolumbovo jaje* – serija filmskih programa o stanovanju, galerijsko-istraživački prostor BAZA / BLOK, kustosica, Zagreb, 5-7/2016–2019. Program: "Umjetnici za kvart".
2016. *Dis/Appearances: women's experimental film in Yugoslavia* – prezentacija istraživanja i kurirani filmski program, Alternative Film Festival, Beograd, 2016.
2016. *Anti/Film kao prostor slobode* – predavanje i prezentacija kuriranog filmskog programa jugoslavenskog eksperimentalnog filma 1960–1980, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2016.

Istraživački projekti:

2019. *Digitalna restauracija filmova Tatjane Ivančić* — vođenje projekta digitalne restauracije, istraživanje arhivske građe i umjetničkog djelovanja amaterske redateljice eksperimentalnih filmova T. Ivančić; KKZ/ Hrvatska Kinoteka/ Austrian Film Museum; sufinancirano sredstvima HAVC-a.

2016-2015. *Jugoslavenski eksperimentalni film* — serija od tri javna istraživačka seminara:
1) Opći pregled jugoslavenskoeksperimentalnog filma
2) Ženski eksperimentalni film
3) Arhivi eksperimentalnog i amaterskog filma
Galerija Greta, Zagreb, organizatorica i voditeljica,
sufinancirano sredstvima HAVC-a.