

Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina

Torić, Jakov

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:870612>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-07-02**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository of evaluation works](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopredmetni)



Jakov Torić

**Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj
1960-ih godina**

Diplomski rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina

Diplomski rad

Student/ica:

Jakov Torić

Mentor/ica:

Izv. Prof. dr. sc. Vinko Srhoj

Zadar, 2018.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Jakov Torić, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. ožujak 2018.

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. (FILMSKI) MODERNIZAM.....	3
3. PODJELA MODERNIZMA KAO STILSKE EPOHE	5
3.1. <i>Pojava i širenje modernizma (1949-1958)</i>	5
3.2. <i>Romantički modernizam (1959-1961)</i>	6
3.3. <i>Etablirani modernizam (1962-1967)</i>	6
3.4. <i>Politički modernizam (1967-1975)</i>	7
4. KLASIČNI VERSUS MODERNISTIČKI FILM	8
5. 1950-E U HRVATSKOJ	10
6. „DUH VREMENA“ I FORMIRANJE AUTORSKOG FILMA	12
6.1. <i>Novi val i novi film</i>	13
6.2. <i>Animirani film</i>	14
6.3. <i>Eksperimentalni film</i>	15
6.4. <i>Kinoklupski amaterizam</i>	16
7. FILMSKI AUTOR	17
8. AUTORSKI IGRANI DUGOMETRAŽNI FILM	18
8.1. <i>Prometej s otoka Viševice (1964)</i>	20
8.2. <i>Ponedjeljak ili utorak (1966)</i>	23
8.3. <i>Rondo (1966)</i>	25
8.4. <i>Kaja, ubit ću te! (1967)</i>	27
8.5. <i>Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata (1968)</i>	29
8.6. <i>Nedjelja (1969)</i>	31
8.7. <i>Slučajni život (1969)</i>	32
8.8. <i>Lisice (1969)</i>	35
9. ZAKLJUČAK	37
10. LITERATURA	39

Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina

Sažetak

Autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina nastajao je u sklopu kinematografije ondašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Nakon 1950-ih godina i dominacije „producentske kinematografije“ u proizvodnji filmova, s pojavom liberalnijeg socijalizma u Jugoslaviji dolazi do formiranja autorskog filma koji je nosio razne sinonimne nazive kao što su novi film pa i novi val, to jest novi valovi. Ovaj diplomski rad ima za cilj definirati pojam autorskog filma i filmskog autora u periodu u kojem je modernistički tip strukturiranja filma bio estetska dominantna, te kroz stilsku analizu na odabranim dugometražnim igranim filmovima pokušati izdvojiti i definirati one izlagačke postupke koji se karakteriziraju kao modernistički, odnosno autorski.

Ključne riječi: autorski film, modernizam, jugoslavenski novi film, francuski novi val

1. UVOD

Tema je diplomskog rada autorski igrani dugometražni film u Hrvatskoj 1960-ih godina. U socijalističkom periodu moderne Hrvatske igrani dugometražni film bio je u javnoj recepciji, kao i djelomice danas, gurnut na marginu umjetničke relevantnosti, barem što se europskog i svjetskog zemljovida tiče,¹ međutim, upravo u razdoblju 1960-ih godina igrani dugometražni filmovi u Hrvatskoj, koje možemo okarakterizirati kao autorske, savršeno se uklapaju u sve perodizacije i tipove klasifikacija koje je ponudila filmološka literatura o modernizmu.²

Smatram da je važno, odmah na početku rada, objasniti da se termini „autorsko“ i „modernističko“ preklapaju, ali i razlikuju. Sintagma „autorski film“ ponajprije se odnosi na filmsku poetiku koja naglašava individualno i inovativno stvaralaštvo prepoznatljivog autorskog rukopisa, koji ne mora biti modernistički usmjeren,³ to jest, autori su i redatelji koji nisu modernisti. Termin „modernizam“ u filmu usmjeren je prema stilističkom označavanju filmskih djela. U okviru jugoslavenskog, odnosno hrvatskog igranog filma u razmatranom razdoblju, autorski film uključuje i modernizam. Također, u ovo vrijeme i dalje nastaje čitav niz popularnih igranih partizanskih i drugih žanrovskih filmova diljem Jugoslavije,⁴ koji pripadaju klasičnom narativnom stilu.

Modernizam kao razdoblje obuhvaća period od kraja 18. stoljeća do kraja 60-ih godina 20. stoljeća, a upravo unutar modernizma nastaje i film, koji je sam po sebi moderan, stoga je potrebno diferencirati filmski modernizam od modernizma shvaćenog kao povijesno razdoblje, te unutar tih postavki odvojiti filmski modernizam kao stil i filmski modernizam kao vremenski period u kojem se formirao modernistički tip filma.

Podjela modernizma kao stilske epohe koju donosi András Bálint Kovács,⁵ dokazuje da je hrvatski autorski dugometražni igrani film moguće uklopiti u svaku od predloženih etapa: *pojava i širenje modernizma (1949-1958)*, *romantički modernizam (1959-1961)*, *etablirani modernizam (1962-1966)* i *politički modernizam (1967-1975)*.

¹ T. ŠAKIĆ 2016., 11.

² ISTI, 12.

³ N. GILIĆ 2010., 73.

⁴ ISTI, 74.

⁵ A. BÁLINT KOVÁCS., 2007.

Film se pojavio na našim prostorima vrlo rano - godinu dana po pariškoj premijeri Lumièrovih filmova,⁶ a od utemeljenja stalnih kino dvorana 1905. godine, formirala se postojana prikazivačko-distribucijska filmska kultura. Međutim, osim kontinuiteta u prikazivačko-distributerskoj razini, proizvodno krilo kinematografije u Hrvatskoj jedva se održavalo.⁷ Proizvodnja igranog filma odvijala se pretežito u trzajima, kratkoročnim poduzetničkim pustolovinama koje su često završavale bankrotom.

Završetak Prvog svjetskog rata i preinačenje kraljevske Jugoslavije, odnosno kratkotrajne Nezavisne Države Hrvatske u novu, federativnu i socijalističku državu, čijom je federalnom članicom bila i ondašnja Narodna Republika Hrvatska, doista je u mnogočemu bio prijeloman za tip povijesnog hoda filma na ovim južnoslavenskim područjima.⁸ Mit o socijalističkom razdoblju kao o povijesnom razdoblju filma za razliku od prethodnog pretpovijesnog razdoblja kinematografije nije posve bez osnove – jer tek je socijalističko uređenje bilo ono koje je uzelo u zadaću sustavno razviti kinematografiju u razgranatu i razrađenu kulturnu industriju i tek je ono u tome uspjelo.⁹

Pedesete godine 20. stoljeća bile su višestruko značajne za nastanak autorske kinematografije, naime, to je bilo razdoblje standardizacije kinematografskog sustava u Hrvatskoj u sklopu socijalističke Jugoslavije, ali i razdoblje u kojem poticaji za formiranje autorske kinematografije, osim sa Zapada, pristižu iz domaće sredine - u okviru *Zagrebačke škole crtanog filma*, filmskog amaterizma u sklopu kinoklubova i eksperimentalističkog pokreta - gdje je bilo manje političke intervencije nego u igranom filmu.

Središnji dio diplomskog rada obuhvaća stilsku analizu odabranih hrvatskih igranih dugometražnih filmova koji pripadaju konceptu autorskog filma. Pod stilom u kontekstu analize filmskog djela podrazumijeva se sveukupnost izlagačkih postupaka i elemenata koje možemo okarakterizirati kao autorske, odnosno modernističke, prvenstveno na razini forme, ali dijelom i sadržaja, premda izvorište individualnosti jest forma, dok je sadržaj nadindividualan. Pri određivanju filma kao autorskog tragat će se za onim elementima koji pokazuju otklon od klasičnog narativnog stila.

⁶ H. TURKOVIĆ 2005., 122.

⁷ ISTI, 122.

⁸ ISTI, 123.

⁹ ISTI, 123.

2. (FILMSKI) MODERNIZAM

Miško Šuvaković definira modernizam kao makrooblik ili megakulturu organizacije i razvoja kulture i umjetnosti od kraja 18. stoljeća do kraja 60-ih godina 20. stoljeća, te naglašava da priroda i povijest modernizma nije jedinstveni pravocrtni evolucijski slijed pokreta, uvjerenja, vrijednosti, metoda i oblika izražavanja, nego je kaotični i proturječni skup ekcesnih ali i umjerenih pokreta i individualnih umjetničkih učinaka.¹⁰

Kad govorimo o modernizmu u kontekstu filma, odnosno kinematografije, važno je razlučiti što se pod modernizmom u filmu podrazumijeva, to jest, odnosi li se na stil ili na razdoblje. Tomislav Šakić naglašava da se modernizam u kontekstu kinematografije bavi teorijom, odnosno tipologijom narativnih stilova u igranom filmu, dok modernizam kao povijesno razdoblje predstavlja povijesnu etapu.¹¹ Dakle, ako govorimo o modernizmu kao stilu, radilo bi se o stilistici filma, a ako je riječ o razdoblju u povijesti filma, govorimo o filmskoj historiografiji.

Filmolozi se slažu da postoje dva filmska modernizma, ističući kako je prva filmska moderna – modernizam i avangarda nijemog filma početka 1920-ih- bila odraz avangardi u drugim umjetnostima,¹² dok je druga filmska moderna- modernizam zvučnog filma 1960-ih- bila filmskostilski povijesni događaj.¹³ Nasuprot filmskom modernizmu shvaćenom kao tipološka kategorija- dakle kao stil, a ne kao pokret- filmski modernizam u užem smislu, shvaćen kao vremenski period u kojem je modernistički tip strukturiranja filma bio estetska dominanta, nosio je razne sinonimne nazive kao što su „*autorski film*“, *novi film* pa i *novi val*, to jest *novi valovi*. Razdoblje je to koje se obično poistovjećuje sa 1960-ima.

Može se tvrditi kako je upravo modernizam srušio koncepte nacionalnih filmskih tradicija,¹⁴ iako koncept „nacionalne kinematografije“ i dalje dominira u filmskoj historiografiji, učinio je svoje lokalne kinematografije međunarodno vidljivima, a lokalne filmske tradicije svjetski prepoznatljivima, za razliku od unificiranog klasičnog stila koji je rijetko privlačio pozornost gledatelja izvan matičnih sredina.¹⁵

¹⁰ M. ŠUVAKOVIĆ 2005., 380.

¹¹ T. ŠAKIĆ 2016., 12.

¹² Nadrealizam, ekspresionizam, futurizam, itd.

¹³ T. ŠAKIĆ 2016., 15.

¹⁴ ISTI, 121.

¹⁵ ISTI, 121.

Za razliku od svih stilskih pokreta u filmu, filmski modernizam međunarodni je fenomen-usprkos nacionalnim i geografskim predznacima,¹⁶ koji su im tradicionalno pridodani, novi film bio je istinski svjetski fenomen, jedinstven u svojoj heterogenosti.¹⁷ Stil, odnosno novi postupci, bio je međunarodan i raznolik, u raznim stupnjevima i oblicima otklona od klasičnog stila.

(Filmski) modernizam nije pokret,¹⁸ već ga treba gledati kao stilski kompozit različitih modernističkih strujanja u narativnom umjetničkom filmu, koji se simulatno pojavio u kinematografijama svijeta 1958-1978.¹⁹ Za razliku od stilskog pokreta, među pripadnicima filmske struje ne mora biti obvezatnih veza, filmska struja ne mora imati poetički program, a izbor stilskih značajki podložniji je individualnim varijacijama, što nas navodi na zaključak da na (filmski) modernizam trebamo gledati kao na filmsku struju.

U domaćem kontekstu, 1960-ih jugoslavenska kinematografija postaje kompozit pojedinih republičkih, a zapravo nacionalnih kinematografija te autorskih stilova. Može se ustvrditi da je upravo modernizam, otvorivši put izgradnji autorskih osobnih stilova i svjetova, razgradio ideju jedinstvene (nacionalne) jugoslavenske kinematografije.²⁰ Hrvatski modernistički film, naglašava Šakić, pratio je novovalni model, s povremenim radikalnim istupima i rijetkom eseizacijom diskursa, no u globalu ga je karakterizirao umjereni pristup modernizmu, odnosno poetizacija diskursa u tradiciji poetskog realizma i psihološkog art filma stanja, tj. razgradnja narativnih izlagačkih struktura poetskim, opisnim, a rijetko kad raspravljajčkim digresijama.²¹

3. PODJELA MODERNIZMA KAO STILSKE EPOHE

¹⁶ *Latinoamerički novi film, srpski crni talas, jugoslavenski novi film, mladi njemački film, čehoslovački novi film*, itd.

¹⁷ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 52.

¹⁸ Stilski pokret je ograničena stilska pojava koja veže skupinu autora i filmova sa zajedničkim stilskim i svjetonazornim programom, što se ne može primijeniti na (filmski) modernizam

¹⁹ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 52.

²⁰ T. ŠAKIĆ 2016., 126.

²¹ ISTI, 127-128.

András Bálint Kovács predlaže podjelu modernizma kao stilske epohe u nekoliko etapa: *pojava i širenje modernizma (1949-1958)*, *romantički modernizam (1959-1961)*, *etablirani modernizam (1962-1966)* i *politički modernizam (1967-1975)*.²² Šakić ipak smatra da se prikladnije držati tradicionalnog pogleda koji početak modernističke dominacije smješta na kraj desetljeća, prije svega u 1959.- godinu Truffautova i Resnaisova trijumfa na festivalu u Cannesu.²³ Iako 1950-e nisu dominantno modernističko razdoblje, vidljivo je da dolazi do raspada klasičnog stila u europskoj kinematografiji, a Hrvatska, odnosno Jugoslavija, nije zaostajala za tim ranomodernističkim tendencijama. Naposljetku, ne smijemo zaboraviti, da je kinematografija Jugoslavije bila ravnopravan sudionik (rano)modernističkih strujanja.

3.1. *Pojava i širenje modernizma (1949-1958)*

Prva etapa modernizma vrijeme je raspada klasičnoga narativnog stila. To se zbivalo prije svega u kasnom klasičnom stilu hollywoodske kinematografije, ali i putem (rano)modernističkih izlagačkih impulsa u američkom film *noiru* i u talijanskom neorealizmu.²⁴ Te dvije lokalne tradicije označile su postupan prelazak prema modernističkim izlagačkim strukturama koje će prevladavati 1960-ih. U to vrijeme jugoslavenski film iskušava različite oblike realizma.²⁵ U isto to vrijeme u hrvatskoj filmskoj produkciji odvija se i prvobitna akumulacija modernizma u hrvatskom igranom filmu: prvo kao odjek neorealizma, a onda i kao njegovo nadilaženje, u skladu s tendencijama talijanskog neorealizma, zatim i modernim dramskim filmom koji transcendiraju neorealističku strukturu, a također i – sasvim akronološki- izrazito modernističkim filmom, *Koncertom* Branka Belana (1954).²⁶ Modernizacijski se proces na Zapadu odvija od neorealizma prema modernim formama, dok je na Istoku Europe drugačije – neorealizam se vidi kao forma modernizacije.²⁷ U kontekstu hrvatske kinematografije modernizacija filma kreće od socijalističkog realizma prema neorealizmu kao modernoj formi.

3.2. *Romantički modernizam (1959-1961)*

²² A. BÁLINT KOVÁCS 2007.

²³ T. ŠAKIĆ 2016., 96.

²⁴ ISTI, 96.

²⁵ 1950-ih godina u Hrvatskoj nastaju filmovi koji pripadaju soerealizmu, neorealizmu i folklornom realizmu.

²⁶ T. ŠAKIĆ 2016., 98.

²⁷ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 282.

Drugo, kratko razdoblje, prijelazni je period u kojem je vidljivo da moderni film izrasta iz klasičnih formi, a tranzicija od klasičnog prema modernom filmu najbolje se može detektirati u tom razdoblju.²⁸ Romantična melodrama i film *noir* otvorili su put da se, u okviru i na temelju klasičnih izlagačkih oblika, uvedu oblici subjektivnog i autorski centriranog pripovijedanja u ozbiljnim, kao i u autorefleksivnim i ludičkim formama, napose razne forme mentalne apstrakcije te na mnoge načine povijesna i društvena stvarnost poistovjećena je s osobnom i subjektivnom percepcijom te stvarnosti.²⁹ U Jugoslaviji se autorska kinematografija formira u filmovima koji su nastali u okviru producentske kinematografije, i dalje su se koristili klasičnim izlaganjem, ali su ga pokušavali destabilizirati. Kao jedno od prvih ostvarenja filmskog modernizma, odnosno autorskog filma u Jugoslaviji, navodi se *Ples na kiši*, film slovenskog redatelja Boštjana Hladnika iz 1961. godine,³⁰ premda je i dalje opterećen klasičnim modelom i izlaganja i produkcije. Period „romantičkog modernizma“ vrijeme je *nastupa novog vala* u Francuskoj i formiranja novog sistema financiranja filmova, ne samo u Francuskoj već i u Jugoslaviji, Poljskoj, Čehoslovačkoj i drugim socijalističkim zemljama gdje se prelazi na model samostalnih filmskih jedinica i grupa.³¹

3.3. Etablirani modernizam (1962-1967)

Do 1962. godine moderan film posao je prihvaćen diljem Europe, njegove inovacije sad su predstavljale novu formu za drugi val mladih redatelja, a modernističko izlaganje postalo je izlagačkom normom narativnog filma.³² Godine od 1961. do 1968. označile su glavnu fazu modernizma i u jugoslavenskoj kinematografiji, u kojoj je to bilo desetljeće *novog jugoslavenskog filma*,³³ odnosno jugoslavenskog autorskog filma, koji se formirao s pojavom liberalnijeg socijalizma u Jugoslaviji 1960-ih. Svi hrvatski modernistički klasici nastaju upravo u okrilju etabliranog modernizma, s tim da se taj oblik potegnuo do kraja 1960-ih, usporedo sa sve većom politizacijom filmskog izlaganja koja u domaćem filmu doseže vrhunac 1968-1971.

²⁸ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 293.

²⁹ T. ŠAKIĆ 2016., 100.

³⁰ I. ŠKRABALO 1998., 317.

³¹ T. ŠAKIĆ 2016., 107.

³² A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 310.

³³ T. ŠAKIĆ 2016., 111.

3.4. *Politički modernizam (1967-1975)*

Ako je pokretačka snaga iza „romantičkog modernizma“ bila kritika konvencionalnih oblika filmske reprezentacije, i želja da se umjetnički film iznova obnovi u slijedu osobnog, subjektivnog iskustva, u drugoj polovici 1960-ih, generalan naglasak bio je na ponovnom otkrivanju pojma stvarnosti.³⁴ To je potaknuto burnim periodom 1960-ih koji je okončao u „revolucionarnoj“ 1968. godini, obilježenoj studentskim pokretima i demonstracijama te sovjetskom vojnom intervencijom u Čehoslovačkoj, koja je označila kraj liberalizacije u istočnom, komunističkom bloku.³⁵ Politički modernizam krajem 1960-ih i početkom 70-ih najistaknutiji je stil u svjetskom filmu, vidljiv i neposredno u procvatu (proto)žanra tzv. političkog filma, ali i šire, u generalnom prožimanju filmova političkim diskursom.³⁶ U Jugoslaviji i Hrvatskoj političnost je, kao i u drugim socijalističkim kinematografijama srednje i istočne Europe, bila prisutna i ranije, s obzirom na neizbježnu ideologiziranost filmskog diskursa u uvjetima nacionalizirane filmske industrije.³⁷ Razdoblje autorskog filma od 1960-ih označilo je svjestan napor da se film odmakne od direktne političke dimenzije u smislu svakodnevne politike i aktualne politiziranosti prema osobnoj „nazornoj utemeljenosti cjeline filma“.³⁸ U tom smislu sav je *novi film* u Jugoslaviji uvijek na neki način, manje ili više posredno, politički film.³⁹

³⁴ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 349.

³⁵ T. ŠAKIĆ 2016., 113.

³⁶ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 353.

³⁷ T. ŠAKIĆ 2016., 116.

³⁸ H. TURKOVIĆ 1988., 235.

³⁹ T. ŠAKIĆ 2016., 116.

4. KLASIČNI FILM VERSUS MODERNISTIČKI FILM

Većina filmologa određivala je modernistički film na podlozi klasičnoga narativnog stila, koji se shvaćao kao svojevrsno „*nulto stanje*“, prirodno stanje filmskog pisma, kao neutralni modus filmske prakse, odnosno temeljni realistički stil filmskog izlaganja.⁴⁰ Time se slijede tradicionalna pravila povijesti književnosti i umjetnosti koja uzimaju realizam kao mimetičan, „stvaran“, zanemarujući činjenicu da je i on artificijalna, umjetna tvorevina. Krunoslav Lučić navodi da se modernistički film često definira negativno, kao otklon od klasičnog filma, odnosno kao onaj film koji ne posjeduje značajke karakteristične za klasični film.⁴¹ Međutim, modernistički film samo je jedan od načina reprezentacije izvanjskog svijeta, kao i klasični film, no razlika je u tome što je modernistički film osvijestio svoju diskurzivnu artificijelnost, učinio je nju samu svojom temmom,⁴² postao je svjestan sebe, dok klasični film prikriva tragove svojih diskurzivnih strategija. Modernistički film definira zaokupljenost izrazom, odnosno jezikom vlastite umjetnosti, pri čemu se ta zaokupljenost manifestira u otklonima od realističkih modusa prikazivanja, što znači da je modernistički film suprotavljen idealu klasične nevidljive režije,⁴³ a njegovi modernistički postupci izlaganja razlikuju se od klasičnih.

U nastavku donosim opsežan popis modernističkih obilježja naracije, preuzetih od Kovácsa,⁴⁴ ključnog za detektiranje modernističkog filma: priča slabije motivirana žanrovskim pravilima, tj. koja je teže spojiva s nekim uobičajnim žanrom, epizodna struktura, uklanjanje rokova kao vremenskih motivacija u zapletu, ekstenzivno predočavanje drugačijih mentalnih stanja (snova, sjećanja, fantazija), samosvijest u stilskim i pripovijednim tehnikama, neprestani jazovi u pripovjednoj motivaciji i kronologiji, subjektivna stvarnost koja posreduje priču, slabljenje uzročno-posljedičnog lanca u zapletu, ekstenzivna upotreba slučaja kao motivacije, veći pripovjedni interes za psihičke reakcije nego za fizičke akcije, učestala upotreba simboličke, a ne realističke povezanosti slika, radikalno manipuliranje vremenskim poretom, otvoreni kraj, otvorena politička poučnost, kolažni princip, dominacija stila nad naracijom. Sve navedene značajke za klasični su film disfunkcionalne, ali u kontekstu modernističkog filma one su postale standard.

⁴⁰ T. ŠAKIĆ 2016., 62.

⁴¹ K. LUČIĆ 2017., 184.

⁴² T. ŠAKIĆ 2016., 62.

⁴³ A. PETERLIĆ 2008., 222-223.

⁴⁴ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 61-62.

Dok je klasični film težio uspostaviti narative obrasce koji se temelje na nekim svakodnevnim interesima ljudi i koji izoštravaju „objektivno“ polje društvenog zajedništva i promatračke angažiranosti filmske publike, dotle je modernizam shvatio film kao izražajno sredstvo uz pomoć kojeg individualac - autor priopćava svoju individualnost publici.⁴⁵ Klasični narativni stil određen je kao onaj oblik naracije u kojem je sve svrhovito podređeno prijenosu i recepciji priče, no ne možemo tvrditi da modernistički film nema svrhovitu naraciju jer modernistički film je i dalje funkcionalno ispričovijedan, samo se ta svrhovitost promijenila.⁴⁶ Izlagački i autorski interesi modernističkog filma drukčiji su nego kod klasičnog filma, riječ je o novom obliku izlaganja i nipošto ga ne smijemo shvatiti kao film bez priče.

Hrvoje Turković navodi norme prikazivanja u klasičnom stilu:⁴⁷

- a) norma interesne važnosti pokaznog zbivanja (*„sve što se pokaže treba da bude što je više moguće zanimljivo“*)
- b) norma povlaštenog promatračkog položaja (*„sve što je u prizoru zanimljivo treba biti promatrati s najpogodnije točke promatranja“*)
- c) norma prizorne motiviranosti ili fabulističke funkcionalnosti pripovijedanja (*„svaki pripovjedački potez mora prije ili kasnije pridonijeti boljem razumijevanju i-ili većoj interesantnosti problemsko-rješavačkog usmjerenja prizornog zbivanja“*)

Nasuprot takvu shvaćanju klasičnog stila, norme modernizma po Turkoviću su:⁴⁸

- a) norma originalnosti (*„i u izboru zbivanja i u pripovjednim postupcima treba težiti za onim što je novinom i u odnosu na tradiciju i u odnosu na druge suvremene autore“*)
- b) norma primjetne nazorne utemeljenosti cjeline filma (*„iza niza narativnih poteza mora se moći razabrati jedinstveno htijenje ili osjećanje“*)

⁴⁵ H. TURKOVIĆ 1988., 233.

⁴⁶ T. ŠAKIĆ 2016.,27.

⁴⁷ H. TURKOVIĆ 1988., 232.

⁴⁸ ISTI, 235.

4.1. 1950-E U HRVATSKOJ

Pedesete godine 20. stoljeća bile su razdoblje razrade i standardizacije kinematografskog sustava u Hrvatskoj u sklopu nove državne tvorevine- socijalističke Jugoslavije.⁴⁹ Vrijeme je to sazrijevanja klasičnog stila, ali i formiranja individualnih autorskih stilova koji će 1960-ih preuzeti stilsku dominaciju. Razlaz sa SSSR-om, to jest, Staljinovo izbacivanje Jugoslavije iz Komunističkog informacionog biroa 1948. godine izazvalo je politički sukob, a potom i sovjetsku blokadu Jugoslavije. Promjene u politici prema kulturi nisu bile odmah vidljive, ali postupno je stega popuštala, a sovjetski model socrealizma nije više bio apsolutno obvezatan, pa su umjetnici bili slobodniji u svojem estetskom izboru, premda se od njih i dalje očekivala ideološka pravovjernost, ali nije im se nametala tema ili žanr.⁵⁰

Osnivanjem Zagreb filma 1953. godine proizvodnja dugometražnih filmova odijelila se od proizvodnje kratkometražnih filmova. Također je poticana i razdvajana amaterska proizvodnja od profesionalne u skladu s prosvjetiteljskom idejom širenja tehničke kulture („tehnika narodu“), od 1945. kada je osnovana Narodna tehnika, a u njezinu su se sklopu osnivali kinoklubovi (prvi Kinoklub Split 1952. te obnova Kinokluba Zagreb 1953).⁵¹ Jugoslavenska kinoteka osnovana je 1949. godine i preuzela je nacionalne arhive te je s vremenom postala jedna od najvećih svjetskih kinoteka. Postupno su uvedeni filmski festivali- npr. festival jugoslavenskih filmova svih vrsta u Puli (utemeljen 1954), dok je iste godine u Beogradu utemeljen svejugoslavenski festival kratkog filma, a od 1957. počinju i revije amaterskog filma, republičke i savezne, koje su se naizmjenice godišnje održavale.⁵² Zbog političke važnosti pridavane kinematografiji, film se odmah počeo publicistički pratiti po dnevnim novinama, a popularizacijski po tjednicima i revijama.⁵³ Važna je i prijelomna bila 1951. godina, kada je dio filmskih zanimanja (redatelji, snimatelji, montažeri i dr.) isključen iz stalnog radnog odnosa u filmskim poduzećima i učinjen „slobodnim umjetnicima“, tj. ljudima koji po ugovoru ulaze u pojedine projekte, a socijalno i zdravstveno osiguranje dobivaju preko svojih „društava“ („*Društvo filmskih radnika Hrvatske*“).⁵⁴

Saveznim zakonom o filmu 1956. država više nije izravno financirala filmsku proizvodnju u okviru budžeta, već je dio utška od kinodistribucije izdvajan u poseban fond za domaću

⁴⁹ H. TURKOVIĆ 2005., 122.

⁵⁰ I. ŠKRABALO 2008., 54.

⁵¹ H. TURKOVIĆ 2005., 123.

⁵² ISTI, 123.

⁵³ ISTI, 123.

⁵⁴ ISTI, 124.

proizvodnju iz kojeg su se financirali filmski projekti. Za razliku od prethodne državne, nastupilo je razdoblje producentske kinematografije.⁵⁵ Svaki filmski projekt morao je proći „prevencijski“ filter prije mogućeg kinoprikazivanja, tj, svaki je projekt bio podvrgnut nizu ideoloških „čitanja“, počevši od prvog dogovora s producentom, preko „umjetničkih savjeta“, zatim odobravanje saveznog Komiteta za kinematografiju u Beogradu, pa do pregledavanja konačne verzije filma od skupine političkih ljudi.⁵⁶ Sve to moglo je utjecati na konačan izgled scenarija, montažni izgled filma, ili na to hoće li film uopće biti pušten u kino distribuciju ili ne. Iako je film bio podložan političko-ideološkom nadzoru i kriterijima, to nije značilo da ništa „slobodnog“ nije bilo moguće, jer i ideološke i estetske procjene bile su uglavnom posve varijabilne, podložne visokoj nesigurnosti zbog nužne složenosti i kreativnog posla i doživljaja.⁵⁷ Domaća kinematografija je bila pod utjecajem Zapada, odnosno *hollywoodske* produkcije i klasičnog narativnog stila, a to je utjecalo na filmove na našim prostorima. Film je trebao biti orijentiran na fabulu, koja je trebala biti „uvjerljiva“ i temeljiti se na dramatičnim temama i protagonistima- individualcima kao nositeljima dramske radnje.⁵⁸ S druge strane, socrealistička doktrina jasno je propisivala da se ne smije slijediti „kapitalističke“, „zapadnjačke“ teme i konkretne fabule (zato je uz realizam bila istaknuta i odrednica „socijalistički“).⁵⁹ Načelno se postuliralo da filmovi moraju pronalaziti vlastite („socijalističke“), tj. nove inovativne teme.⁶⁰ To je dovelo to toga da su se redatelji ugledali na klasičan narativan stil, a s druge strane, mogli su iskazati svoju tematsku inovativnost. I baš tada, unutar klasičnog stila, krajem pedesetih godina dolazi do pojave individualnih stilova, još u povojima, ali ipak vidljivi.

5. „DUH VREMENA“ I FORMIRANJE AUTORSKOG FILMA

⁵⁵ I. ŠKRABALO 2008., 62.

⁵⁶ ISTI, 125.

⁵⁷ ISTI, 125

⁵⁸ ISTI, 126.

⁵⁹ ISTI, 126.

⁶⁰ ISTI, 126.

U vrijeme kada se producerska kinematografija u Hrvatskoj i Jugoslaviji pokazala lošim rješenjem, jača i utjecaj autorske ideje sa Zapada- francuska kultura tu je, s časopisom *Cahiers du cinéma*, svakako bila najutjecajnijom, što se vidi i u hrvatskoj autorskoj kritici, koja je također kritizirala primitivni populizam tadašnjih filmova.⁶¹

No, ni utjecaj zapadnog filma ili zapadne kritike ne može biti dovoljno objašnjenje novih tendencija u (europskom) filmu 1960-ih, jer se modernistički, tj. autorski koncepti javljaju diljem Europe u isto vrijeme, te je stoga, izvan kategorije „duha vremena“ (*Zeitgeist*) teško naći točan razlog kako je i zašto do toga došlo svugdje, ali zato nimalo ne čudi što je do toga došlo i u nas.⁶²

Uostalom, fenomen je modernističkog filma što se pojavio istodobno u gotovo svim filmskim sredinama u svijetu, i stoga se ne može tvrditi ni da je hrvatski modernizam ili jugoslavenski novi film 1960-ih samonikla ili endemska pojava, ali niti da je riječ o nasljedovanju, imitiranju ili kopiranju stranih uzora.⁶³

Šakić navodi da se filmske, vizualne ideje šire drukčijom logikom, i na primjeru teorije kaosa objašnjava istodobnost modernističkih tendencija: „*Nešto se dogodi u Parizu, a sutradan sličnu ili istu ideju provodi filmaš u Poljskoj ili Japanu; nešto što radi filmaš u Brazilu sutradan se vidi u filmu na drugom kraju svijeta.*“⁶⁴ Nekad je bilo dovoljno čuti, vidjeti ili pročitati o nečemu što neki slični ljudi rade drugdje u svijetu, i to bi se pojavilo kao dio lokalnog mišljenja o filmu i filmskoj praksi.

Poticaji za formiranje autorske kinematografije u Hrvatskoj pristizali su, osim sa Zapada (prvenstveno sa francuskim *novim valom*) i unutar ondašnje socijalističke države u okviru animiranog filma, eksperimentalnog filma i filmskog amaterizma u kinoklubovima, gdje je bilo manje političkog nadzora nego u profesionalnom igranom filmu.

5.1. *Novi val i novi film*

⁶¹ N. GILIĆ 2010., 84.

⁶² ISTI, 84.

⁶³ T. ŠAKIĆ 2016., 38.

⁶⁴ ISTI, 38.

Sintagma novi film proširena je oznaka za modernističke filmske pokrete u različitim zemljama od 1960-ih pa nadalje. U uporabi je i danas kao naziv za svaku avangardnu tendenciju na filmu, no, originalno naziv je skovan po uzoru na francuski novi val, a kasnije se pridodavao svakoj uočenoj filmsko stilskoj struji ili pokretu koji se koristio modernističkim izlagačkim postupcima i pristupu temama. Tako se u socijalističkoj Jugoslaviji novi film naziva *novi jugoslavenski film* ili *jugoslavenski autorski film*.

Novi val (franc. *nouvelle vague*) modernistički je stilski pokret u francuskoj kinematografiji koji se pojavio potkraj 1950-ih godina, a početkom 1960-ih postao je svjetski utjecajan.⁶⁵ Ideja o autorskoj kinematografiji programski je uobličena u časopisu *Cahiers du cinéma* kao reakcija na postojeće akademske kinematografske prilike u Francuskoj.⁶⁶ Nasuprot takvoj kinematografiji istaknuta je „politika autora“ (*politique des auteurs*), prema kojoj su filmovi prvenstveno osobni iskaz redatelja, a proizvodnja filmova bi trebala biti podređena redateljevim stvaralačkim namjerama, te mu omogućiti operativnu i stvaralačku slobodu. Ubrzo su uslijedili i prvi novovalni filmovi Jacquesa Demya, Alaina Resnaisa, François Trauffauta, Jean-Luc Godarda, Claudea Chabrila i drugih, koja su se relativno ažurno prikazala i u kinodvoranama diljem Jugoslavije. András Bálint Kovács govoreći o francuskom *novom valu* tj. o *novovalnom stilu*, tvrdi kako je riječ o najraširenijem stilu modernog filma 1960-ih godina.⁶⁷ Glavne značajke toga stila po Kovácsu su ekstremna fragmentacija priče, prevlast verbalnih komentara, snimanje na lokacijama u urbanim miljeima, autorefleksivnost filmske forme, nedramska radnja i dokumentaristička kamera.⁶⁸ U hrvatskom autorskom filmu odjek novovalnog modernizama nastupa kao film o mladima i film mladih, kao oni filmovi koji zagovaraju novi realizam, ali i nov odnos prema filmu i popularnoj kulturi uopće, iako se u manjoj mjeri koriste modernističkim izlagačkim postupcima, svejedno krše klasične norme filmske naracije, odnosno klasične norme linearnosti i svrhovitosti naracije, kao i iskupljujućeg kraja,⁶⁹ ostajući u okvirima umjerenog pristupa modernizmu.

5.2. Animirani film

⁶⁵ ENCIKLOPEDIJA 1990., 242.

⁶⁶ Krajem pedesetih filmovi su se pretežno snimali u studiju, većinom su to bile adaptacije književnih djela.

⁶⁷ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 172.

⁶⁸ ISTI, 173-174.

⁶⁹ T. ŠAKIĆ 2016., 178-179.

Animirani je film ona grana hrvatske kinematografije u kojoj smo u svjetskoj razmjeni duhovnih dobara više dali, nego primili, posebno potkraj 1950-ih i tijekom 1960-ih godina.⁷⁰ Razvoj animiranog filma nije pratila odgovarajuća producerska i financijska potpora koja je bila potrebna da bi jugoslavensku animiranu kinematografiju plasirala na međunarodno tržište, no ipak je 1962. godine nagrada *Oscar* za najbolji kratki animirani film pripala *Surogatu* (1961) koji je nastao u sklopu Zagreb filma. Godine 1952. dekretom ministra financija Anke Berus ukinuto je specijalizirano poduzeće za proizvodnju crtanog filma *Duga film*,⁷¹ zatim je zabranjeno da se animacijom itko bavi bez dozvole, te je određeno da crtane filmove smije raditi samo Zagreb film. Dušan Vukotić, najutjecajnija ličnost u novoosnovanom Studiju crtanog filma (1956) u sklopu Zagreb filma, uvjetuje sustavnu stilsku artikulaciju proizvodnje u tom studiju prema modernističkim načelima.⁷² Kako, međutim, nije bilo dovoljno novaca, pribjeglo se štednji putem reducirane animacije. Taj naglašeno geometriziran, shematiziran, grafički plošan i „autorefleksivan stil, koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtavao na naglašeno „simbolički, shematiziran, intelektualni način, pokazao se pogodan za iskazivanje moralnih ali i filozofskih „poruka“.⁷³ Uvode se tada aktualne filozofske ideje,⁷⁴ koje su se prikazivale u alegorijskom i ironijskom, „gegovskom“ obliku.⁷⁵ Animirani filmovi Studija uočavaju se kao stilski moderni, prepoznati su kao koherentan umjetnički pokret te dobivaju etiketu „zagrebačke škole crtanog filma“. Upravo u okviru animiranog filma, koji nije u tolikoj mjeri bio okovan ideološko-političkim nadzorom dolazi do prodora slobodnijeg kreativnog pristupa u istraživanju forme, za poniranje u „nepopularne“ teme i ugođaje usamljenosti, otuđenosti, dehumanizacije, te za ironijski pristup suvremenosti, a takva orijentacija korespondira i s modernim svjetskim strujanjima, ne samo u animiranom filmu, već i u igranom filmu.

5.3. Eksperimentalni film

⁷⁰ I. ŠKRABALO 2008., 69.

⁷¹ ISTI, 69.

⁷² H. TURKOVIĆ 2009., 93.

⁷³ ISTI, 93.

⁷⁴ Iskazivanje vladajućih filozofskih tema „otuđenja“ modernog svijeta, prijeteće atomske bombe, „vječnih“ crta ljudske naravi, itd.

⁷⁵ H. TURKOVIĆ 2009., 93.

Začetnikom tretiranja eksperimentalnog filma kao medija istaživanja postupaka koji odstupaju od uobičajnih tehničkih i estetskih standarda snimanja, montaže i ozvučenja, smatra se zagrebački liječnik i filmski alternativac dr. Mihovil Pansini. U travnju 1962. godine Mihovil Pansini pokreće krugove razgovora naslovljene *Anitfilm i mi* u podrumskim prostorijama Kinokluba Zagreb.⁷⁶ Glavni cilj tih razgovora bio je pronaći novi model „avangardnog“ filma i to „eksperimentiranjem“. Pansini je postupno radikalizirao svoje stavove, pa je od polaznog odbacivanja komercijalnog filma i nijekanja aktualnih ugledanja u „klasične umjetničke filmove“ i uzdizanja filma kao iskaza osobne osjetljivosti autora, evoluirao do krajnje zaoštrenih formulacija prema kojima treba srušiti sve granice i „mitove“, raditi filmove kojima su „sve slobodne dozvoljene“, za koje „pravila ne postoje“ i koji trebaju biti orijentirani isključivo na otkrivanje i istraživanje.⁷⁷ Polazeći od takvih ideja sa skupinom istomišljenika i uz organizacijsku pomoć Zlatka Sudovića utemeljio je 1963. godine GEF, ⁷⁸ osebujni antifestival alternativnih filmova, profesijskih i neprofesijskih, koji je održan u Zagrebu bijenalno četiri puta do 1970 godine, okupljajući nekonvencionalne filmaše iz svih dijelova ondašnje Jugoslavije.⁷⁹ Uz ovaj eksperimentalni smjer, koji je, u tadašnjoj klimi postupnog oslobađanja kulture od dugogodišnjih ideoloških pritisaka, nedvojbeno imao avangardni karakter, uz Mihovila Pansinija valja svakako ubrojiti prve hrvatske generacije istaknutih filmskih alternativaca koji su stekli međunarodnu reputaciju: Tomislav Gotovac, Tomislav Kobia, Vladimir Petek, Milan Šamec, Ivo Lukas, Anđelko Habazin i Goran Švob. To nije bio samo filmski festival, već iznad svega stanje duha, međusobno traženje, sastajanje i djelovanje, i kao takav unio je živost u kulturni život 1960-ih godina i ostavio stanovitog traga u amaterskom filmu.⁸⁰ Eksperimentalni film dio je modernističkih strujanja u okviru autorske kinematografije, premda ne spada u kategoriju narativnog filma, a njegova forma radikalno je drukčija od one u igranom filmu, zasigurno je utjecao na formiranje autorske kinematografije u dugometražnom igranom filmu, ako ne formom, onda barem slobodom u stvaralačkom procesu.

5.4. Kinoklupski amaterizam

⁷⁶ H. TURKOVIĆ 2009., 93.

⁷⁷ ISTI, 94.

⁷⁸ *Genre Film Festival*

⁷⁹ I. ŠKRABALO 2008., 92.

⁸⁰ ENCIKLOPEDIJA 1986., 468.

U drugoj polovici 1950-ih i na prijelazu u 60-e u amaterskoj, kinoklupskoj sredini mladi umjetnički ambiciozni studenti počinju raditi filmove koji teže dočarati osobita duševna stanja, osjećaj egzistencijalne besciljnosti, izgubljenosti, zarobljenosti, i to čine istražujući asocijativno-sugestivan pristup strukturiranju filma nasuprot klasično narativnom koji je dominirao filmovima što su se prikazivali u kinima.⁸¹ Dva su istaknuta autora takvih filmova: Ivan Martinac i već spomenuti Mihovil Pansini. Prije osnivanja GEF-a, u sklopu kinokluba Zagreb, Pansini je 1955. godine snimio film *Brodovi ne pristaju*, te je nastavio raditi poetski orijentirane filmove do početka 60-ih. Usporedo sa Zagrebom, najvažniju ulogu u afirmiranju i ukorijenjivanju modernističke poetike u nekonvencionalnom filmu odigrao je splitski krug okupljen u Kinoklubu Split oko Ivana Martinca, koji je dosljedno propovijedao poetiku *undergrounda*, poštovao i tražio poštivanje stroge forme, a odbijao priznati filmom pokretne slike na novim tehnologijama.⁸² Još za vrijeme studija u Beogradu, Martinac je snimio niz filmova naglašenije meditativne strukture s protagnostima koji egzistencijalistički „ubijaju“ vrijeme. U njegovom plodnom autorskom opusu od pedesetak naslova ističu se (po Turkoviću) „*meditacije o uronjenosti pojedinca u njegov osobni svijet*“.⁸³ U krugu Martinca i pod njegovim utjecajem svojim su se djelovanjem istakli majstori amaterskog filma: Vjekoslav Nakić, Ranko Kursar, Andrija Pivčević, Ante Verzotti, Lordan Zafranović i drugi. Treba spomeniti i Alekandra Stasenka, iako je djelovao izvan ovog splitskog kruga, snima desetak zapaženih amaterskih eksperimentalnih filmova, većinom su to dokumentarci prožeti nostalgijom i fokusom na unutarnji svijet protagonista.⁸⁴

6. FILMSKI AUTOR

⁸¹ H. TURKOVIĆ 2009., 92.

⁸² I. ŠKRABALO 2008., 92.

⁸³ ISTI, 93.

⁸⁴ ISTI, 93.

Suprotstavljajući dotadašnjem producentskom sustavu novi koncept autorske kinematografije, zagovornici te ideje nisu se nikad dovoljno jasno odredili prema temeljnom pitanju: koga se može i treba smatrati autorom? Je li redatelj isključivi autor filma? Može li u jednom filmu najvažniji autor biti smatran redatelj, a u drugom pisac scenarija, a trećem snimatelj ili neki drugi kreativni suradnik?⁸⁵

Utvrđivanje filmskog autorstva složeno je zbog pretežno kolektivne naravi filmske proizvodnje koja podrazumijeva podjelu rada i usuglašeno stvaralačko sudjelovanje više ljudi.⁸⁶ U procesu stvaranja filma razlikujemo tehnička zanimanja od stvaralačkih ili autorskih zanimanja. Osobu koja u procesu proizvodnje filma stvaralački određuje cjelovitost filma nazivamo glavnim autorom filma. Različite autorske uloge kadikad se sjedinjuju (npr. ista osoba može biti i redatelj, scenarist, snimatelj i montažer filma).

Ideja da je redatelj u kreativnom procesu nastanka filma jednako važan kao producent ili pisac, to jest, da je pravi autor filma redatelj a ne producent ili pisac,⁸⁷ postala je dominantnom ideologijom i praksom u umjetničkom filmu šezdesetih i sedamdesetih godine. Ideja redateljeve intelektualne i umjetničke autonomije bila je sporadično prisutna u predratnoj kinematografiji, posebice unutar avangarde, ali četrdesetih godina bila je daleko od prihvaćene. Čak i u Francuskoj, gdje se gore spomenuta ideja počela formirati kasnih četrdesetih, po zakonu sve do 1957. godine autor filma nije bio nitko drugi nego producent.⁸⁸

7. AUTORSKI IGRANI DUGOMETRAŽNI FILM

⁸⁵ I. ŠKRABALO 1998., 316.

⁸⁶ ENCIKLOPEDIJA 1986., 53.

⁸⁷ A. BÁLINT KOVÁCS 2007., 218.

⁸⁸ ISTI, 218.

Nakon perioda u kojem je dominaciju imala producentska kinematografija koja je kontrolirala sve aspekte razvoja filmskih projekata, uslijedilo je razdoblje autorske kinematografije, u kojem autori, to jest, redatelji postaju važan čimbenik u postupku odlučivanja o temi, scenariju i proizvodnim okvirima svoga djela, te odabiru pristupa koji je njihov vlastiti a ne nametnut idelologijom ili producentskom kućom, i tek tada, kinematografija Hrvatske, odnosno socijalističke Jugoslavije uključila se u moderna strujanja svjetskog filma.

Bio je to oblik ustrojstva kinematografije u socijalističkoj Jugoslaviji koja nije nastala u kabinetima državnih organa niti je propisana dekretom, pa joj je stoga teško odrediti točno vrijeme nastanka i prestanka.⁸⁹ Autorska kinematografija obično se smješta u 1960-e godine, ali taj koncept počeo se razvijati već krajem pedesetih godina. Ipak, nekoliko je ključnih događaja tijekom šezdesetih godina pridonijelo razvitku i etabliranju ovog novog (modernističkog) koncepta kinematografije. Do decentralizacije Saveznog filmskog fonda po republikama došlo je 1962. godine, što se može dovesti u vezu s oblikovanjem identiteta republičkih kinematografija.⁹⁰ Dvije godine poslije na festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli (danas Pulski filmski festival) održane su projekcije filmova,⁹¹ koje možemo nazvati autorskim, odnosno modernističkim. Od 1967. godine novčana sredstva za proizvodnju filmova dodjeljivana su putem natječaja, na koji su autori izravno konkurirali sa svojim projektima, a odluke je donosila komisija sastavljena od stručnjaka iz svijeta filma i kulture.⁹² Na taj način producenti su bili isključeni iz procesa odlučivanja o financiranju odabranih projekata, a komisija, pod utjecajem vladajućih modernističkih i autorskih ideja, bila je sklona odobravati filmove novim i mlađim autorima sa originalnim scenarijima. Vjerojatno je novi sustav financiranja projekata bio najvažniji u etabliranju novog filma, odnosno filmskog modernizma, koji se u domaćoj kinematografiji etablirao pod imenom autorski film, to jest, autorska kinematografija.⁹³ Autorski, to jest, novi ili mladi film obrušio se na „stare“ - studijske, akademske, konvencionalizirane, hollywoodizirane kinematografije.

⁸⁹ I. ŠKRABALO, 1998., 315.

⁹⁰ ISTI, 316.

⁹¹ Od hrvatskih filmova bio je to *Prometej s otoka Viševice* (V.Mimica), a od srpskih *Tri* (A.Petrović), *Čovjek nije tica* (D. Makavejev) i *Neprijatelj* (Ž.Pavlović)

⁹² I. ŠKRABALO, 1998., 317

⁹³ T. ŠAKIĆ, 2016., 146.

Za novi film socijalističke Europe bio je to studijski, službeni film koji je prikazivao partijsku (sorealističku) sliku stvarnosti, a u Jugoslaviji je, i za hrvatski film, to bila producentska kinematografija i njezin razvijeni, kasni klasično-narativni stil.⁹⁴

U autorskom filmu dolazi do otklona od klasično-narativnog modela prikazivanja, kako ističe Tomislav Šakić - „nestaju“ klasične narativne konvencije, naturalizirane u klasičnom narativnom stilu; klasična funkcionalnost upotrebe diskursa, s dominacijom naracije kao temeljnog diskursa i podređenošću ostalih tipova izlaganja potrebama naracije, raspada se u korist nove izlagačke funkcionalnosti, u kojoj opisni ili argumentacijski diskurs postaju samodostatni, punovrijedni tipovi izlaganja, a naracija se koristi za punovrijedne ciljeve poetizacije ili argumentacije.⁹⁵ Ta nova funkcionalnost tipova izlaganja odnosi se na nov način prema naraciji- lomeći je i fragmentirajući je, koristeći se izlagačkom logikom sna, struje svijesti, itd. Otpor tradiciji klasičnog stila kod autorskog filma vidljiv je i u tome što nastaju izvan polja žanrovskog filma, riječ je o suvremenim dramama, mladenačke tematike kojima naracija nije primarna u smislu da to nisu fabulativni, akcijski ili populistički filmovi primarne narativne i zabavljачke funkcije, već je riječ o filmovima stanja, u kojima su u pojačanoj mjeri predočena psihološka i emocionalna stanja protagonista, pojedinca⁹⁶ Ti novi filmovi sada pristupaju „socijalističkim obilježenim temama“ iz perspektive pojedinca, uzimajući vladajuću ideologiju i sustav koji ta ideologija podržava kao represivni faktor ljudskog života ili kao pragmatički aspekt dnevnog života, od tek prigodne važnosti.⁹⁷ Šakić ističe da će suodnos filmske prakse, koja je s nastupom novog filma drastično drukčija, uvjeta proizvodnje i filmskih djela biti presudna razlika između novog filma, tj jest, filmskog modernizma i klasičnog stila.⁹⁸ S nastupom novog filma kamera izlazi iz filmskog studija u realni, vanjski prostor, a produkcija je ponekad nezavisna, i često gerilska.⁹⁹ Novi film bio je, generacijski „mladi film“- kao i s njime povezana generacijska, autorska kritika- s ciljanim programom da prikaže novi naraštaj na ekranu, što je bila jedna od glavnih preokupacija modernističkog filma. „novo“ se nije odnosilo samo na estetiku ni na nove izlagačke postupke, nego i na teme, sadržaj i likove.¹⁰⁰

7.1. *Prometej s otoka Viševice (1964)*

⁹⁴ T. ŠAKIĆ 2016., 138-139.

⁹⁵ ISTI., 141.

⁹⁶ ISTI., 219.

⁹⁷ H. TURKOVIĆ 2009., 96.

⁹⁸ T. ŠAKIĆ, 2016., 44

⁹⁹ ISTI, 128.

¹⁰⁰ ISTI, 137.

Prometej s otoka Viševice, redatelja Vatroslava Mimice, jedno je od ključnih ostvarenja hrvatskog filmskog modernizma. Radnja filma prati sredovječnog zagrebačkog direktora, Matu Bakulu, koji se vraća na rodni otok Viševicu,¹⁰¹ na proslavu dvadesete godišnjice oslobođenja od okupatora, gdje treba otvoriti spomenik borcima partizanskog rata, među kojima je bio i on.

Na otoku se prisjeća mladosti kada je kao aktivist pokušao donijeti socijalistički napredak na svoj otok u obliku struje, što je rezultiralo podsmijehom i otporom lokalnog stanovništva, ali i raspadom braka. Jurica Pavičić ističe da je to prvi jugoslavenski dugometražni film organiziran asocijativnom tehnikom struje svijesti,¹⁰² koja je podsjećala na proznu tehniku istog naziva, što je zasigurno bila novost za filmsku sredinu naviklu na konvencionalne narativne strukture klasičnog fabularnog stila. I tadašnji kritičari to opažaju, pa tako Petar Krelja naglašava da je Mimičina metoda nešto bliža suvremenoj prozi.¹⁰³ I zaista, film se doista sastoji od slijeda dojmova, opažanja i sjećanja protagonista, Mate Bakule, a središnji dio filma gotovo se u potpunosti sastoji od sekundarnog narativa u formi retrospekcije. Tehnika struje svijesti sredinom šezdesetih u književnosti nije bila novost. Pavičić ističe da književna historiografija rane primjere nalazi već u djelima kao što su *Podrezani lovori* (1887) Edouarda Dujardina ili *Zapisi* (1910) Maltea Laurdisa Briggea, dok je hrvatska i jugoslavenska proza nakon raskida s kratkotrajnim sočrealizmom kasnih 1940-ih i 1950-ih već sadržavala modernističke značajke (Vjekoslav Kaleb, Vladan Desnica, Slobdan Novak i drugi).¹⁰⁴

Retrospekcija u filmu je diskontinuirana, te istodobno ima i funkciju instrospekcije, a odnos autora spram svog glavnog junaka isprepleće se na tri razine: realističko prikazivanje sadašnjosti, psihoanalitičko dozivanje prošlosti i mitologijsko impliciranje svestremenosti i trajnosti.¹⁰⁵ Ova se tri sloja ponekad pojavljuju gotovo istovremeno, ali vizualno su izrazito razlučena različitim tonom fotografije jer je snimatelj Tomislav Pinter u dogovoru s Mimicom odlučio stilizirati prizore retrospekcije i na taj način vizualno ih odijeliti od suvremene okvirne radnje filma.

¹⁰¹ Otok Viševica je fikcionalni dalmatinski otok

¹⁰² J. PAVIČIĆ 2017., 123.

¹⁰³ ISTI, 134.

¹⁰⁴ ISTI, 134.

¹⁰⁵ I. ŠKRABALO 1998., 322.

To je postignuto korištenjem suviše eksponirane filmske vrpce što je rezultiralo neobičnom stiliziranom fotografijom koja je korištena samo u *flashbackovima*.¹⁰⁶ U filmu nema fabule u uobičajnom smislu te riječi. Putovanje Mate Bakule na rodni otok gdje se formirao kao čovjek i kao komunist predstavlja samo povod za poniranje u svijest i u tokove asocijacija toga čovjeka, a njih autor nastoji plasirati kao fragmente njegovih subjektivnih vizija.¹⁰⁷ Upravo način na koji se izlaže filmska priča fascinira više nego sudbina glavnog junaka, a Mimica to postiže vještim korištenjem svih raspoloživih vizualnih, zvukovnih i montažnih sredstava filmskog izraza.

Iako tijekom prvih deset minuta, film ostavlja dojam klasičnog, linearnog filma, modernistički postupci vidljivi su već u uvodnom dijelu, prije naslovnice, kada protagonist ispija piće i završava posao u uredu, da bi zatim ušao u automobil i odvezao se do glavnog kolodovora. Odmak od klasično-narativnog stila možemo uočiti u sceni vožnje koja je (nepotrebno) duga, a kamera snima protagonista sa zatljka ili iz poluprofila u krupnom planu čime se naglašava da se nešto važno događa u unutrašnjem, emotivnom životu lika, dok kao glazbena podloga s autoradija dopire moderna glazba, a cijela ta scena obogaćena je kadrovima grada snimanim iz automobila.

Prvi iskorak u metadijegetsko imamo u sceni kad se Mate Bakula nađe na trajektu za Viševicu, u vidu zvukova: naglašen, agresivan *off*-zvuk galebova i brodskog dizel-motora.¹⁰⁸ Unutar te iste scene je sekvenca kada jedan od partizanskih suboraca Mati pokaže fotografiju iz partizana na kojoj vidimo mladoga Bakulu. Fotografija u tom trenutku „oživi“ a mladi Bakula se pomakne uz zvukovni akcent. Dolaskom na otok *flashbackovi* postaju sve učestaliji, sada u obliku asocijativnih montažnih sekvenca u kojima se montažom izmjenjuju kadrovi napada na bunker, vojnika u trku, politički govor, prizori mrtvih talaca iz rata, itd. U sceni gdje Bakula sa sadašnjom suprugom baca kamenčiće u more, Mimica koristi gotovo eksperimentalnu izlagačku metodu kako bi prikazao Matinu bivšu ženu. Naime, kadar u kojem mladi Bakula i njegova bivša žena, Vesna koračaju plažom montažno ponavlja tri put za redom.

¹⁰⁶ N. POLIMAC 2016., 34.

¹⁰⁷ I. ŠKRABALO 1998., 323.

¹⁰⁸ J. PAVIČIĆ 2017., 136.

U središnjem dijelu filma mijenja se tehnika struje svijeti iz temelja, sada retrospektivni dijelovi postaju sve dublji, nisu više samo kadrovi, nego cijele scene. Počinje se nizati kronološkim redom. Taj dio filma zapravo je kronika Matina života od kasnih tridesetih do 1947., izložena kronološkim redom kroz bitne epizode: prijeratni klasni položaj, počeci romanse s Vesnom, sestrina smrt, početak antifašističke borbe, poslijeratni povratak iz partizana, razdoblje kad Mate vlada otokom, sukob sa seljanima, gubitak obitelji te poniženi odlazak.¹⁰⁹ Iako je središnji dio filma nešto linearnije naracije, redatelj izvodi još radikalniju tehniku struje svijesti kada se Mate prisjeća događaja u konobi gdje su se mještani izrugivali njegovoj opsesiji elektrifikacijom, u tom trenutku on vidi i čuje smrt vlastite sestre. Tu je riječ o metadijegetskom kadru unutar metadijegetske scene,¹¹⁰ što je prilično inovativan izlagački postupak, ne samo u okvirima hrvatske, odnosno jugoslavnske kinematografije, već u kontekstu europskog modernističkog filma uopće.

Tadašnja kinematografija još uvijek je bila opterećena (auto)cenzurom iz prethodnog desetljeća obilježenog producentskom kinematografijom, a Mimičin film tu je prepoznat kao iskorak jer se film bavi suvremenom temom. Nakon razdoblja klasičnog narativnog stila i sorealizma u kojem je film imao, manje ili više propagandnu funkciju, s nastupom autorskog filma, odnosno filmskog modernizma, osim odmicanja od stilskih normi prethodne produkcije, donio je i odmak i u ideološkom smislu, pa i propitivanje, ili čak potkopavanje dominantnog historigrafskog narativa o konstitutivnim mitovima društva, kao što je u jugoslavenskom slučaju bio partizanski rat.¹¹¹

¹⁰⁹ J. PAVIČIĆ 2017., 137-138.

¹¹⁰ ISTI, 138.

¹¹¹ ISTI, 144.

7.2. *Ponedjeljak ili utorak (1966)*

Ponedjeljak ili utorak, film redatelja Vatroslava Mimice, prati dan u životu novinara Marka Požgaja. Kako dan odmiče, uz vanjske događaje svjedočimo i protagonistovom toku svijesti koji očituje njegove preokupacije, ljubavi i traume iz prošlosti. Dok je Prometej s otoka Viševice barem formalno slijedio jednu nit zbivanja (putovanje) koju je često prekidao retrospektivnim interpolacijama, dotle *Ponedjeljak ili utorak* odbacuje sve što bi bilo nalik na fabulu, da bi složio mozaičnu sliku stanja umjesto zbivanja.¹¹²

Film započinje snimkama eksterijera grada Zagreba uz naraciju radijskog spikera preko uvodnih kadrova. Tomislav Šakić povlači paralelu sa Antonionijevom *Crvenom Pustinjom* (1964) koja započinje gradskom vizurom i industrijskim dimnjacima što vire iz smoga, dok je radna okolina simbolizirana ritmičkim sekvencama u kojima se montiraju dinamički kadrovi tiskarskih strojeva, uz svojevrsnu glazbu pisanih mašina i strojeva.¹¹³ U oba filma, rutinska svakodnevnica uvjetovana je upravo modernim, industrijaliziranim kontekstom, u kojem se više ne zna ni koji je dan u tjednu. Prikazi urbanog pejzaža u totalu dopridonose osjećaju egzistencijalne praznine, kao i uporaba zvuka različite glasnoće, ovisno atmosferskom efektu u pojedinoj sekvenci. Prikazu rutine i nedostatka komunikacije, suprostavljen je bolji život, no to nije prošlost, već svojevrsna nemogućnost- sugerirana dijalogom sa kulturnom poviješću, odnosno s kulturnim slojem, čemu se pridružuje i prirodni sloj, prikazan najčešće u stanju raspada, kao u filmu *Kaja, ubit ću te!* gdje se mediteranski drevni grad, Trogir, doslovce raspada, a korov i cvijeće niču posvuda, po pročeljima kamenih kuća, po antičkim ruševinama.¹¹⁴ U politički kodiranom podtekstu *Ponedjeljka ili utorka* ljudski je kulturni sloj uništio sam sebe budući da je okončao u Holokaustu.¹¹⁵ Glavni lik obilježen je ratom- otac mu je stradao od ustaša pa Marka prizori gradske gužve podsjećaju na Holokaust i Drugi svjetski rat općenito. Holokaust supostoji na istim razinama doživljajnosti kao i mašta, snovi, sjećanja i stvarnost u svijesti središnje fokalizatorske svijesti filma, Marka Požgaja; u prizorni svijet filma, sastavljen od sekvenci Požgajeve iskustvene stvarnosti, njegove percepcije, njegovih retrospekcija, kao i montažnih sekvenci u kojima se miješaju objektivne snimke grada, Požgajeve podsvijesti i snova, interpolirane su rezovima, kao analepse ili asocijativni kadrovi, fotografije i arhivske snimke iz koncentracijskih logora, ratne snimke, čak i filmski žurnal sa

¹¹² I. ŠKRABALO 1998., 324.

¹¹³ T. ŠAKIĆ, 2016., 236-237.

¹¹⁴ ISTI, 237.

¹¹⁵ ISTI, 237.

snimkom Hitlera, te- iz suvremenosti- snimke Vijetnamskog rata.¹¹⁶ Tako se kulturni sloj pojavljuje dvojako: kao industrijski okoliš urbanog modernizma, otuđenog grada, te kao sloj kulturnog raspada prikazanog kroz problematizaciju reprezentacije Holokausta na filmu i njegova traumatskog odnosa sa svakodnevnicom.¹¹⁷ Kadrovi koji prikazuju Holokaust pojavljuju se ravnopravni s fikcijskima, kao i s kadrovima gradske svakodnevnice koji pripadaju dijegetičkom svijetu filma, odnosno doživljajnom svijetu glavnog lika, a koji su zapravo dokumentaristički. Riječ je o radikalno diskontinuiranoj kolažnoj strukturi, o interpolaciji i narativno i audiovizualno raznorodnih filmskih izvora u kontinuiranu igranofilmsku strukturu, a u svrhu podupiranja jake autorske teze.¹¹⁸

Modernizam *Ponedjeljka ili utorka* ostvaruje se u obliku fikcijske strukture koja kolažnom metodom kombinira filmsku građu različitih rodova.¹¹⁹ Naracija u filmu nije ona klasična, linearna, već je razlomljena, visoko fragmentiranom strukturom u obliku struje svijesti, a logika izlaganja je poetska i opisna, dok interpolacija nefikcijskih elemenata građe u film esejizira izlaganje u visokom stupnju.¹²⁰ Vrijeme prikazano u filmu ne odgovara narativno ili kauzalno mišljenom tijeku vremena kako ono teče od jutra do večeri,¹²¹ već je koncipirano kroz isprepletenost različitih vremenskih razina u protagonistovoj svijesti koje diktira filmsko vrijeme, odnosno nizanje kadrova i scena. Redatelj filma ne odaje je li prizor koji gledamo filmska stvarnost ili protagonistov zamišljaj, a kako se film prebližava kraju, unutarnji i vanjski svijet sve više se isprepleću. U sceni gdje na ulici kočijaš ne može pomaknuti konja s mjesta, Požgaj promatra iz prikrajka, da bi se u sljedećem kadru pridružio i njegov (pokojni) otac, i na taj način dvije vremenske linije egzistiraju unutar istog kadra. Otac i sin, gledaju u televizor u izlogu trgovine, koji prikazuje prizore iz Vijetnamskog rata. Požgaj objašnjava da su prizori rata na televizoru arhivski, odnosno laže ocu mu ratova više nema, a da se oni prošli prikazuju kako ih ljudi ne bi zaboravili. Otac na to odgovara rečenicom: „*Zar mogu da zaborave? Pa strašnije i od samih logora bilo bi kad bi zaboravili*“. Tu se nalazi najveća i metaforička radikalizacija *Ponedjeljka ili utorka*, a posljedično, i u formi čiste kršćanske parabole, filma *Kaja, ubit ću te!* Riječ je o ideji da se Holokaust na neki način nastavlja putem njegova zaborava.

7.3. *Rondo* (1966)

¹¹⁶ T. ŠAKIĆ, 2016., 238.

¹¹⁷ ISTI, 238.

¹¹⁸ ISTI, 238.

¹¹⁹ ISTI, 239.

¹²⁰ ISTI, 239.

¹²¹ V. VUKAŠINOVIĆ 2016., 45.

Film *Rondo* (1966) redatelja Zvonimira Berkovića jedan je od desetak hrvatskih filmova koji kontinuirano, od premijere, privlače pozornost - u osvrtima u Hrvatskoj, to se djelo tumačilo i tumači kao jedan od paradigmatičkih primjera inačice filmskoga modernizma u Hrvatskoj, napose specifične tendencije u hrvatskom filmu toga razdoblja, tendencije prema poetici cirkularne strukture, takve koja se fabularno, a i sižejno razvija u formi kruga.¹²²

Rondo izlaže priču o umjetniku Feđi, njegovoj supruzi Nedi, i sucu za brakorazvodne parnice Mladenu, koji svake nedjelje dolazi na partiju šaha sa domaćinom. Postupno se Neda i Mladen počnu sviđati jedno drugome, a naposljetku dođe i do preljuba. Film započinje (modernističkim) kadrovima gradskog eksterijera snimljenog kamerom iz ruke, ali većina se filma odvija u zatvorenom prostoru, i to uglavnom u interijeru stana Nede i Feđe. Kao i u mnogim drugim modernističkim filmovima, izlaganje se oslanja na iterativni tip u formi cirkularnosti priče lišene jasne narativne svrhovitosti.¹²³ Motiv Mladenovih dolazaka i genealogija Mladenove i Feđine šahovske igre nikada u filmu nije u potpunosti objašnjena, a cjelokupna radnja svodi se na prikaz jedanaest susreta (deset nedjelja i jedna subota).¹²⁴ Gotovo svaki nedjeljni susret izgleda isto i uključuje Mladenov boravak u kafiću, uspinjanje stepenicama do Feđina i Nedina stana, srednje planove te polutotale Mladena i Feđe na krovu zgrade, susret s Nedom pred vratima stana u širem planu horizontalne kompozicije, krupni dvoplan Feđe i Nede, boravak u stanu i igranje šaha te odlazak Mladena niz stepenice kojima je i došao.¹²⁵ Posljednji susret Mladena, Nede i Feđe otkriva da je Feđa oprostio preljub, te dolazi do obnove nedjeljnog ritualna, a završnom scenom radnja počinje iznova, s mjesta od kojega i krenila. Kao i u glazbenoj formi ronda, i u filmu se narativna i vizualna situacija ponovila, a opet ništa nije ostalo isto.¹²⁶ Glavni signali modernizma u filmu su intermedijalnost i narativna struktura,¹²⁷ *Rondo* ima glazbenu strukturu, i to kružnu. Povezanost s drugim umjetnostima, prije svega s glazbom i književnošću, oznaka je modernizma, a veza s likovnom umjetnošću vidi se u interijerima slikarskog stana i poetskoj fotografiji snimatelja Tomislava Pintera.¹²⁸

¹²² B. KRAGIĆ 2006., 533.

¹²³ K. LUČIĆ 2017., 214.

¹²⁴ ISTI, 214.

¹²⁵ ISTI, 214-215.

¹²⁶ ISTI, 218.

¹²⁷ T. ŠAKIĆ 2016., 227.

¹²⁸ ISTI, 227.

Tomislav Pinter kadrove gradi po uzoru na slikarstvo Miljenka Stančića, pritom se posebno oslanja na Stančićeva rješenja u osvjetljavanju interijera putem postojećeg, iz jednog izvora usmjerenog osvjetljenja.¹²⁹ Pošto se najveći dio filma odvija u interijeru u kojem je izvor svjetla prozor ili svjetiljka, česta uporaba prigušenog svjetla doprinosi intimnoj atmosferi. Rondo pripada žanru psihološke (melo)drame kakva je nastajali prije, u klasičnom narativnom stilu. Kako je u interpretaciji filma istaknuo Šakić, film ima svega nekoliko neklasičnih obilježja naracije- svijest o vlastitoj formi, pripovjedni interes za psihičke reakcije, a ne za fizičke akcije, dominacija stila nad naracijom- a i njih ako ih se široko shvati.¹³⁰ U jednoj sekvenci u filmu lik Feđe sniman je u srednjem planu s potiljka i bočno, dok šeta gradom, u kontekstu modernističkog filma ovaj režijski postupak naglašava da se nešto važno događa u unutrašnjem, emotivnom životu lika. Zatim je tu jedna od scena u kavani koja započinje detaljom ruke, koja nervozno vrti šibice, da bi sljedeći kadar pokazao lice. Iako je to modernistički postupak, Šakić naglašava njegovu narativnu funkciju kojom se gradi slika emocionalnog stanja lika, to jest, početak prizora služi priči.¹³¹

Najistaknutija modernistička značajka Ronda- svijest o formi- sasvim je izvaneksternalna i zapravo je rezultat interpretacije filma. Naime unutar filmske strukture to se nijednom ne naznačuje nekim metadiskursnim signalom (pogled u kameru, obraćanje kameri, montažni postupci), nego se može samo interpretirati iz cjeline filma- naslov i glazbena tema koja prati film (Mozartov Rondo) oznaka su njegove narativne strukture.¹³² Mozartov Rondo u A-molu čuje se kao izvanprizorna glazba, a čuje se i kao prizorni zvuk, bilo s gramofonske ploče, bilo s klavira kada ga svira protagonistica.¹³³

7.4. *Kaja, ubit ću te! (1967)*

U uspavanom gradiću na moru, u kojem već stotinu godina nije bilo zločina, talijanska okupacija 1941. godine i radikalne političke podjele unose tjeskoban nemir među živote stanovnika. Naslovni protagonist (Kaja) dobrodušni je vlasnik dućana u gradu pod

¹²⁹ S. LOVRIĆ 2010., 60.

¹³⁰ T. ŠAKIĆ 2016., 227.

¹³¹ ISTI, 227.

¹³² ISTI, 227.

¹³³ B. KRAGIĆ 2006., 533.

talijanskom okupacijom, koji surađuje s pokretom otpora, a prijeteću rečenicu o ubojstvu izgovara njegov donedavno dobri znanac, hromi Piero, koji se doslovno preko noći prometnuo u crnokošuljaša.¹³⁴

Film redatelja Vatroslava Mimice započinje prikazom mediteranskog grada koji se raspada (kadrovi ulica obraslih biljem, kuća s kojih pada kamenje, polomljenih prozora, itd) dok njime luta stariji čovjek, neredne vanjštine, i pjevuši pjesmicu, potom slijedi sekvenca koja prikazuje djecu koja se igraju u moru, a zatim sekvenca u kojoj vidimo crkveni interijer. Kulturni sloj - antičko-renesansni uspostavljen je u suprotnosti sa svojim raspadom, koji će se vratiti u posljednjoj sekvenci filma, ali će i tijekom filma biti prisutan u motivima cvijeća i bilja koje izbija kroz kamena pročelja, kipova u katedrali koji, mokri, kao da plaču ili u kadrovima renesansnih skulptura uopće, kao i u sekvenci u kojoj manični fašisti, izluđeni vjetrom uništavaju slike i knjige te noževima napadaju kamene zidove i režu glavu kipu.¹³⁵

Raspad kulturnog sloja metaforički je posredovan u *Ponedjeljku ili utorku*, dok je u *Kaja, ubit ću te!* on doslovan. Ovaj film radikalniji je modernistički pothvat nego *Ponedjeljak ili utorka*, premda naizgled sasvim drugačiji- nije montažno ni narativno fragmentiran, a uočljivo se ne koristi zamrznuti kadar, odnosno izbjegavaju se gotovo svi karakteristično modernistički zahvati.¹³⁶ Ipak, Kajina smrt prikazana je u *slow motionu*, a zumiranje se koristi u nizu sekvenci, kamera zumira na detalj ili odzumirava s krupnog plana na cjelinu prizora, u total. Taj postupak u filmu je korišten toliko učestalo da je postao sam sebi svrhom, jer krupni plan s kojeg se odzumirava ili prema kojem se zumira nema funkciju u priči, niti opisnu funkciju jer su zumovi izvedeni toliko brzo i naglo. Oni su dio poetizacijskog postupka a doprinose temeljnoj temi filma i sugestiji o raspadu kulturnog sloja- koji je sugeriran kontrastiranjem pomoću detalja, kadrova korova i bilja koje raste iz zidova i pročelja.¹³⁷

U filmu se redovito provodi radikalno modernističko izmještanje konteksta, odnosno prizorno se dezorijentira gledatelj, ne samo esejizacijom izlaganja, nego i nekim mikrostilskim režijskim postupcima (kao i fotografskim- pomoću komadića stakla, kolorirani su dijelovi kadra), ili se kadar tintira tijekom svog trajanja.¹³⁸ Sekvence započinju detaljem da bi se onda

¹³⁴ N. POLIMAC 2006., 48.

¹³⁵ T. ŠAKIĆ, 2016., 241-242.

¹³⁶ ISTI, 239.

¹³⁷ ISTI, 241.

¹³⁸ T. ŠAKIĆ, 2016., 242.

iz detalja odzumiralo do srednjeg plana, što daje kontekst prizoru, ali i uvodnom detalju. Za razliku od klasičnog stila, gdje je uvođenje u sekvencu preko detalja ima funkciju u fabulativnoj cjelini, ovdje je riječ o poetizaciji ili naprosto o autoreferencijalnoj metodi kojom kamera, tj. autorska svijest, privlači pozornost sama na sebe, istražujući prostor tako neprirodnim, uočljivim i radikalnim pokretima kakav je zum ili obrnuto, zum s detalja na cjelinu prizora.¹³⁹

Od *Prometeja s otoka Viševice i Ponedjeljka ili utorka, Kaja, ubit ću te!* razlikuje se ponajprije po tome što, umjesto fokusa na unutarnji život protagnosta i vizualizacije njihovih preokupacija, misli i snova, izbjegava filmske mehanizme formiranja junaka, opet u alegorijskom modusu, prikazuje zlo koje se pojavljuje dolaskom rata.¹⁴⁰ Nakon ubojstva Kaje, etičke ograde padaju, a zlikovački nagoni izbijaju na površinu kako bi se uklopili u mehanizam mržnje i zločina. Mimica je svojim osobnim načinom filmskog izraza uspio sačuvati i vizualno nadograditi ovo sugestivno identificiranje Zla kao imanentno ljudskog poriva koji je kadar oživjeti i sebi hraniti uništenjem Dobrote čak i nakon duge pasivnosti, pa je zato neuništivost zlih nagona u čovjeku onaj psihološki rezervoar mržnje s kojim neljudske ideologije mogu računati.¹⁴¹

7.5. *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata (1968)*

Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata debitantski je dugometražni film Branka Ivande. Nikica Gilić navodi film kao polaznu i zaključnu točku razmatranja modernizma u hrvatskom filmu,¹⁴² dok ga Tomislav Šakić uz *Iluziju* Krste Papića smatra

¹³⁹ ISTI, 242.

¹⁴⁰ N. GILIĆ 2010., 79.

¹⁴¹ I. ŠKRABALO 1998., 327.

¹⁴² N. GILIĆ 2009., 124

jezgrom modernističkog korpusa u hrvatskom filmu.¹⁴³ Radnja filma prati Borisa Horvata, koji se nalazi na životnoj prekretnici. Po povratku iz vojske, razmišlja o studiranju, ali ga čeka posao u banci u kojoj je radio i njegov otac. Zaljubljuje se u stjuardesu Anu, no kad se zaposli u banci, upušta se u vezu s Natašom. Postaje mu jasno da ga polako obuzima siva svakodnevnica te da protiv nje ostaje nemoćan.

Film započinje predšpicom u kojoj protagonist filma, Boris Horvat, drži monolog, monotonim glasom, gledajući frontalno u kameru, kao da se obraća gledateljima, govoreći o sebi u drugom licu.¹⁴⁴ Riječ je o visoko modernom narativnom postupku, tzv. „rušenju“ *četvrtog zida*,¹⁴⁵ kada filmski lik postaje svjestan svoje fikcijske prirode. Tim se postupkom odmah uspostavlja prevlast verbalnih komentara, fragmentarna, komentatorska struja svijesti, koja nije provedena kroz cijeli film, nego je u skladu s konvencionalnom tradicijom dana na početku i na kraju filma,¹⁴⁶ dvama retorički najjačim mjestima, i naznačuje da se cijela filmska struktura treba vidjeti kao fokalizirana kroz protagonista koji otvara film, to jest kao njegovo viđenje svijeta. Iako naracija filma nije „ekstremno“ fragmentirana, stupanj fragmentacije za hrvatski kontekst ekstremno je visok. Istodobno, u kompozicijama kadrova i odabiru parametara kadra jasno se naznačuje da iza filma stoji snažna moderna autorska svijest.¹⁴⁷ Protagonista filma, osim zagledanog u gledatelje, zatječemo u nizu različitih kadrova, tako su sekvence unutar pojedinih scena razlomljene pomoću naglih rezova, po uzoru na eliptične, skokovite rezove –protagonist se nalazi na različitim pozicijama u istom prostoru, dok ga iz *offa* prati kontinuirani verbalni komentar, to jest unutarnji monolog. Taj verbalni komentar otvara tipičnu temu novoga, mladog filma: generacijski sukob, ulazak u život.¹⁴⁸ Iz njegovog monologa osjeti se neartikuliran strah, odnosno egzistencijalna tjeskoba mladog čovjeka koji se nalazi na pragu svijeta koji ne razumije i koji nije pomogao stvoriti. Unutarnji je svijet (a i vanjski) mladog, modernog čovjeka prazan, a filmska priča naglašava tjeskobu i pasivnost mladih, ali i pasivnost figure Borisova oca. Otac nije taj koji je stvarao novi i bolji (poratni) svijet, nego se, u krugu vječnog ponavljanja istog, rutiniran i submisivan

¹⁴³ T. ŠAKIĆ, 2016., 190.

¹⁴⁴ ISTI, 190-191.

¹⁴⁵ *Četvrti zid* termin je koji potječe iz kazališta, označava granicu između fikcionalnog svijeta u kojem egzistira predstava i realnosti.

¹⁴⁶ T. ŠAKIĆ, 2016., 192.

¹⁴⁷ ISTI, 192.

¹⁴⁸ ISTI, 192.

očev život makinalno prenosi na pasivnog sina, koji usprkos mlakoj pobuni ulaskom u svijet odraslih u sistemu preuzima za sebe predviđeno mjesto- mjesto svoga oca.¹⁴⁹

Osim „rušenja“ *četvrtog zida* i eliptičnih sekvenci, u filmu se mogu pronaći i drugi modernistički elementi, kao što je moderna *jazz* glazba koja u pozadini prati scene snimane u gradu. U filmski diskurs na metafikcionalnoj razini uvlači se motiv fotografije u pokušaju da se sačuva (idealna) prošlost –bilo da je riječ o pravim fotografijama, koje se pretvaraju u žive slike (i obratno), bilo da se filmska slika na trenutak zaustavlja.¹⁵⁰ Ovaj postupak provodi se odmah nakon naslovnice filma, kada je obitelj poredana pred kamerom za fotografiranje za obiteljski portret, i u trenutku kad svi članovi obitelji poziraju ispred kamere, namještajući se u željene poze, filmska slika se zaustavlja. No kao suprotnost fotografiji, koristi se i ubrzani pokret- jasan metafilmski podsjetnik na tradiciju *slapstick* komedije.¹⁵¹ Otklon od klasično-narativnog stila vidljiv je i u korištenju (nepotrebno) dugih kadrova, iznenadnih zumova filmskom kamerom, interpolacijom animacije (u sceni eksplozije hotela pri kraju filma) i poetiziranim sekvencama (npr. sekvenca zaljublivanja). Upravo ljubavni motiv u film dovodi i drugog naratora, Horvatov ljubavni interes: njegova moderna djevojka, kao simbol promjene koju on ne može ostvariti, tijekom filma, u dva navrata govori u kameru, u monologu u kojem se pita tko je i što od nje hoće taj „hereditarni činovnik“ koji nema snage promijeniti život koji još nije ni započeo živjeti.¹⁵² Ovdje nije riječ o protagonistu klasičnog fabularnog stila koji poduzima akcije i želi promijeniti svoju okolinu, već je riječ o pasivnom pojedincu koji se unatoč mlakim pokušajima otpora na kraju ipak prepušta rutini koju mu namjenjuje otac. Film je tematski usmjeren na građanski sloj u socijalističkom okruženju, i razrađuje lik činovnika kako bi, s jedne strane, projiciralo onu vrstu tjeskobe koju osjećaju junaci francuskog Novog vala, a s druge strane impliciralo površnost i neodrživost službenih ideloških dogmi o novome čovjeku, novoj organizaciji rada i putu u sretnu budućnosti.¹⁵³ Film jasno sugerira ne samo protagonistove osjećaje, nego i stanje čitave generacije tog vremena koje su bile izložene pritisku starijih naraštaja i suočene s problemom egzistencijalne praznine i bezizlaznosti radnika u općem ustrojstvu

7.6. *Nedjelja (1969)*

¹⁴⁹ T. ŠAKIĆ, 2016., 192.

¹⁵⁰ N. GILIĆ 2009., 124.

¹⁵¹ ISTI, 124.

¹⁵² T. ŠAKIĆ, 2016., 193.

¹⁵³ N. GILIĆ 2010., 88.

Nedjelja je prvi dugometražni igrani film Lordana Zafranovića. Radnja filma smještena je u Split i prati grupu mladića koji provode nedjelju u besciljnom lutanju i destruktivnom ponašanju, sve dok naposljetku ne otmu gradski autobus i sukobe se s policajcem. U stilskom pogledu *Nedjelja* je izrazito modernistički film jer prikazuje svijet mladih i njihovo nekonvencionalno ponašanje, a generacijski sukob sa svijetom odraslih odvija se metaforički – kroz dvosmislen odnos s nešto starijim „kućevlasnikom“ koji ima mladu ženu, novorođeno dijete i tek kupljen stan u novogradnji, kao i kroz kratke situacije sa čudnovatom majkom koja pokušava provesti automobil kraj leša samoubojice i još kraću situaciju s policajcem, simbolom represivnog aparata svijeta odraslih, koji im pokušava uzeti autobus.¹⁵⁴

Film započinje sekvencom u kojoj se izmjenjuje mnoštvo kadrova, od izlaska sunca nad morem, između kojih se ubacuju detalji ljudske kože, kose, prstiju, nosa, uha, ženskih grudi i usana. Taj se prizor preobražava u sekvencu jutarnjeg lučkoga grada – slijede izrazito dekontekstualiziran detalj usana koje govore, bliži plan mrtve ribe, zatim odraza u moru, ljudskog oka, odsjaja sunca u moru, odsjaja od broskog prozora, opet ljudskog oka, opet usana, zatim mola, pa čovjeka koji grize sipu, pa detalj sipe, isprepletenog para stopala te srednji plan ribara- koji otkriva da je mladi par vodio ljubav u njegovom čamcu.¹⁵⁵ Riječ je o modernističkom izlagačkom postupku u kojem se od detalja gradi scena, odnosno prizor postepeno zadobiva kontekst. Na sličan se način konstruiraju i druge sekvence u filmu, kao ona koja se odvija na Peristilu, gdje se prizor fragmentira praćenjem desetaka likova i umetanjem krupnih planova u dokumentarističkoj maniri.

Film je podijeljen u niz, znakovito podnaslovljenih segmenata: *More, Kamen, Trajanje...* koji bi trebali sugerirati kako se autor bavi „vječnim“, metafizičkom temama, a raznovrsne događaje iz svakog segmenta povezuje vrijeme (jedan dan od jutra do večeri).¹⁵⁶

Damir Radić filmu zamjera slabu individualnu profiliranost protagonista unutar dominantno skupnog lika dezorijeniranih i blaziranih mladića, njihovu nezanimljivost te osjećaj ravnodušnosti koji gledatelj mora dobiti prema takvim ispraznim „koncept-likovima“ s

¹⁵⁴ T. ŠAKIĆ, 2016., 204.

¹⁵⁵ ISTI, 207-208.

¹⁵⁶ D. RADIĆ 2000., 56.

„globalnom porukom“.¹⁵⁷ Međutim, protagnosti možda i jesu slabije motivirani i nedovoljno karakterno profilirani, ali u kontekstu modernističkog, odnosno autorskog filma, od njih se ništa drugo i ne očekuje. Pri kraju filma jedan od protagonista ugrize za uho policajca koji je došao napraviti red u gradskom autobusu nakon što su ga mladići ukrali. Taj čin se može protumačiti kao izraz protesta protiv snaga (socijalističkog) reda i poretka, s druge strane, Radić smatra da tijekom cijelog filma nije bilo moguće shvatiti kakav odnos ima autor prema svojim likovima, pa sumnja da je ovaj čin bio politički motiviran.

Film završava svojevrsnim otvorenim krajem- scenom u kojoj mladići bacaju ukradeni autobus gradskog prijevoza u provaliju, a u zadnjoj sekvenci nose djevojku u more i zaranjaju. Ta posljednje sekvence tintirana je u crvenoj boji, što simbolički transparentno ukazuje, metadiskursnim signalom, ono što filmu nedostaje- boje, i to crvene – na prostor koji mladim protagonistima nedostaje- prostor slobode u naslijeđenim društvenim konvencijama.¹⁵⁸

7.7. *Slučajni život* (1969)

Slučajni život jedini je dugometražni film redatelja Ante Peterlića, nastao u razdoblju završetka autorskog filma 1960-ih u hrvatskoj kinematografiji. Radnja filma prati dvojicu

¹⁵⁷ D. RADIĆ 2000., 56.

¹⁵⁸ T. ŠAKIĆ, 2016., 204

mladih službenika, Filipa i Stanka, inače amaterskih veslača, koji vode uobičajeni svakodnevni život, pokušavajući pronaći u njemu više uzbuđenja i zadovoljstva.

Film započinje kadrom koji prikazuje grad Zagreb iz sobe glavnog junaka Filipa, zatim se kamera pomiče u lijevu stranu prateći protagonista. Važnije je uspostaviti informaciju o lokaciji i ugođaju, što doprinosi poetizaciji izlaganja,¹⁵⁹ ali ne u tradiciji klasičnog stila po principu: total-srednji plan- bliži plan. Filip se zatim okreće prema kameri i predstavlja se susjedima, mladom paru, Miši i Elviri, koji se nalaze u njegovoj sobi. Iako ne gleda direktno u kameru, ostavlja dojam kao da se obraća i nama, gledateljima. Naslovnica filma ispisuje se preko kadrova koji prikazuju savski nasip, likova koji unose kajak u rijeku, savski most, i u daljini obris kvadratne zgrade. Moderna jazz glazba prati likove koji unose kajak u rijeku, a ta sekvenca snimljena je tako da izgleda kao da dva bezglava ljudska tijela čine jedno, spojena kajakom na mjestu glava. Režijska rješenja ponekad su klasična, pa tako u prizoru koji slijedi nakon naslovnice filma, u sceni veslanja Savom, kontinuirano se nastavlja zvuk prethodne scene.¹⁶⁰ Ali Peterlić koristi i modernističke režijske postupke – prizore odjeljuje čistim rezom, ne koristi klasična rješenja kao što su pretapanje ili zatamnjenje.

Modernističke signale film provodi na sadržajnoj i verbalnoj razini – u sceni razgovora o filmu nakon izlaska protagonista iz kina, u ironijskom komentiraju hepeninga,¹⁶¹ kao „rastvaranja forme“.¹⁶² Na stilskoj razini učestala je uporaba bližih planova glavnog junaka, i to frontalnih, u sceni kada Mišo zaustavlja Filipa na stubištu, svjetlo se gasi i započinje tučnjava koju ne vidimo, već samo čujemo. U nekoliko kadrova gdje se prikazuje urbani eksterijer grada, prolaznici pogledavaju prema kameri, što može odmah u sjećanje dovesti Godardov film *Do posljednjeg daha*, koji je uostalom ogledni primjer modernističkog, odnosno autorskog filma.

Također, u filmu se dosljedno provodi modernističko izmještanje konteksta tijekom prizora, odnosno daje se krupni plan ili detalj, a da prije toga totalom ili srednjim planom nije uspostavljen kontekst scene.¹⁶³ Glavni junak filma, Filip, gotovo uopće nije izravno

¹⁵⁹ T. ŠAKIĆ 2016., 195.

¹⁶⁰ ISTI, 195.

¹⁶¹ Film sadržava metafikcionalnu scenu – rekonstrukciju hepeninga „*Naš happ*“ Tomislava Gotovca koji je održan 1967.godine u podrumu Ilice 12 u Zagrebu.

¹⁶² T. ŠAKIĆ 2016., 197.

¹⁶³ T. ŠAKIĆ 2016., 197.

okarakteriziran, osim izvanjskim svojstvima poput zaposlenja, životnih navika ili preko ponašanja u određenim situacijama i prema drugim likovima na temelju kojeg tek neizravno možemo zaključiti ponešto o njegovom unutarnjem životu.¹⁶⁴

Protagonistovo djelovanje djeluje nemotivirano ili vrlo slabo motivirano, on nema jasno definiran cilj za kojim bi težio. Ipak, dva Filipova cilja se tek djelomično naznačuju u filmu. Kada je Filip pokazao romantični interes za kolegicu Ivu, a ona se nije pojavila na dogovorenom sastanku, on odustaje od tog cilja te se neće upuštati u pronalaženje razloga njezina nedolaska niti će se potruditi s njom uspostaviti kontakt.¹⁶⁵ Drugi cilj naznačen je u obliku veslačke utrke za koju Filip i Stanko treniraju kako bi pobjedom osigurali dodatni godišnji odmor. Kada se cilj pobjede i ostvari na kraju filma, on neće ništa promijeniti u Filipovu životu, besciljnost vlastitog života potvrđuju time što umjesto da se zaustave kod cilja, protagonisti odluče veslati dalje i nestaju u izmaglici, čime se završetak filma može okarakterizirati karakteristično modernističkim otvorenim krajem.

7.8. *Lisice* (1969)

¹⁶⁴ K. LUČIĆ 2017., 196.

¹⁶⁵ ISTI, 196.

Lisice, drugi dugometražni igrani film redatelja Krste Papića, naturalistički i uznemirujući je prikaz ljudske naravi, ali i politička provokacija tabu-temom Informbiroa, brutalnog obračuna s pristalicama Staljina i Sovjetskog saveza.¹⁶⁶

Radnja filma smještena je u kamenjar Dalmatinske zagore, u okolici Vrlike na obroncima Dinare. Na svadbi Višnje i Ante, među uzvanicima je i lokalni partizanski heroj, a sada komunistički moćnik Andrija, također iz tog kraja. Nemir među gostima unosi prisutnost dvojice udbaša, oni se pojavljuju samo kada nekog treba uhapsiti, a nikad se ne zna tko će to biti. Vjenčanje protječe razmjerno mirno sve dok Andrija ne siluje Višnju i dok se ne donese nalog za njegovo uhićenje. Dok ga udbaši odvođe, gosti ubijaju Višnju pri pokušaju da je osramoćenu vrata u njezin zaselak.

Lisice počinju prikazom dinarskog kamenjara u kojem još nema ljudi, ali prostora iz kojeg ljudi i situacije filma proizlaze.¹⁶⁷ Kada se ljudska figura prvi puta pojavi u filmu, odmah je jasno da film prikazuje svijet koji je netaknut civilizacijom ili bilo kakvim modernizacijskim procesima.

U narativnoj strukturi filma isprepleće se nekoliko tematskih linija, među kojima je tragična sudbina upravo vjenčanih mladenaca tek jedna od odrednica ove složene vizije neljudskih nagona i postupaka u prilikama koje nameću strah kao temeljno pravilo ponašanja.¹⁶⁸ Autorski pristup vidi se prije svega u odvažnosti redatelja da poprilično hrabro u ono vrijeme, ne zatvara oči pred grozotom strahovlade, bez obzira tko je i u ime čega provodi. Zato ova (filmsko) psihološka studija prelazi granice onog vremena i prostora gdje je radnja smještena,¹⁶⁹ čime dobiva univerzalni karakter. U filmu se prikazuju radnje karakteristične za ambijent Dalmatinske zagore, kao što je scena plesa kola, ili objedovanja na svadbi. Ali one ne dopridonose razvoju filmske priče i nevezane su za njen središnji interes (vjenčanje Ante i Višnje).

Također, redatelj mahom polazi od posljedica, a uzroke ili uzima doslovno, ili su u pretpostavkama,¹⁷⁰ što se može vidjeti kao modernistički izlagački postupak u odnosu na klasični film koji teži razjasniti uzročno-posljedični lanac.

¹⁶⁶ N. GILIĆ 2010., 91.

¹⁶⁷ J. PAVIČIĆ 2017., 202.

¹⁶⁸ I.Š KRABALO 1998., 343.

¹⁶⁹ ISTI, 344.

¹⁷⁰ J. PAVIČIĆ 2017., 194.

Najveći dio ondašnjih kritičara našao se u šoku što se film uopće drznuo referirati na zbivanja 1948. Ta zbivanja, naime, bila su jedan od najvećih tabua jugoslavenskog društva. Nije samo bila riječ o tome da je Titov režim posegnuo za represijom, nego i o tome da se ta represija nije mogla opravdati „revolucionarnom“ teleologijom i ciljevima. Štoviše, ljudi hapšeni 1948. bili su najtvrdokorniji „revolucionari“, a između njih i njihovih tamničara do lipnja 1948. nije bilo baš nikakvih ideoloških razlika.¹⁷¹

U odnosu na prethodne autorske filmove koji su analizirani u ovom radu, *Lisice* ne pokazuje isti stupanj provođenja modernističkih izlagačkih postupaka, štoviše, njih je u filmu tek nekoliko, stoga možemo tvrditi da modernost *Lisica* ne počiva na formi, odnosno stilu, koliko u odabiru teme, tj. u političkoj provokaciji.

Pavičić navodi *Lisice* kao: „...najoštrij i najprovokativniji hrvatski politički film, ne smo svoje dekade nego možda i uopće“¹⁷² Bio je to prvi hrvatski i jedan od najranijih jugoslavenskih filmova koji su razbili šutnju oko političkog zbivanja 1948. godine i represivnog obračuna titoističke frakcije u komunističkoj partiji s onom lojalnom Moskvi i Staljinu,¹⁷³ jer je tema 1948. i Informbiroa bila je u jugoslavenskoj kulturi tek prisutna u aluzijama.

8. ZAKLJUČAK

Iako je hrvatski film nerazdvojiv od jugoslavenskog konteksta zbog same činjenice kružnog toka kulture, strukture osjećaja i zajedničkog tržišta, filmske industrije i državnog

¹⁷¹ ISTI, 200.

¹⁷² J. PAVIČIĆ 2010., 71.

¹⁷³ J. PAVIČIĆ 2017., 70.

okvira,¹⁷⁴ upravo je prelazak na autorsku kinematografiju, u okviru modernističke umjetničke ideologije, doveo do stvaranja nacionalnih stilova unutar socijalističke Jugoslavije. Tada republičke kinematografije počinju razvijati specifične nacionalne stilove, što ide u prilog interpretaciji filmskog modernizma kako ga vidi András Bálint Kovács po kojem filmski modernizam treba gledati kao stilski kompozit različitih modernističkih strujanja, jer za razliku od klasičnog narativnog stila koji je unificiran na globalnoj razini, modernistički stil bio je raznolik i međunarodan, čak i u okviru ondašnje države, iako su modernistička filmska strujanja u sklopu socijalističke Jugoslavije objedinjena terminom jugoslavenski autorski film.

Autorska kinematografija donijela je prodor novog audiovizualnog jezika. Promijenio se način na koji su priče kazivane, ono od čega su se te priče sastojale, vrsta likova koja je u tim pričama figurirala, pa to toga kako su te likove ostvarivali glumci i kako su ti glumci bili osvijetljeni i kadrirani da predstave likove u svojim ulogama.¹⁷⁵

Modernistički film poiman je kao otklon- otklon od klasično-narativnih, realističkih prikazivačkih normi, ali ne bi se trebao vidjeti kao stilizacijski otklon, a ne bi se smjelo ni tvrditi kako postoji nulto stanje filmskog pisma,¹⁷⁶ neki neutralan stil kakvim se smatra onaj klasični. Izlagački postupci klasičnoga narativnog stila jednako su artificijalni koliko i modernističkog.

To je vrijeme u kojem se oblikuju se i stječu javno priznanje organskog identiteta pojedine nacionalne kinematografije- pa tako i hrvatska- kao autohtone i prepoznatljive cjeline u kulturološkom smislu, te se odonda više nisu mogle smatrati tek pukim republičkim fjalama jedinstvenog birokratko-organizacijskog mehanizma kinematografije u Jugoslaviji.¹⁷⁷ Istodobno se i pojedine redateljske ličnosti diferenciraju kroz svoje filmove, čime i u estetskoj praksi afirmiraju koncepciju da u kinematografiji dominantni utjecaj mora pripasti autorima.

Razdoblje nazvano autorskom kinematografijom nije se samo iscrpljivalo u traganju za smislom toga naziva i u pronalaženju novih redateljskih ličnosti koje bi odgovarale prilično nejasno nacrtanom foto-robotu idealnog autora (po formuli: redatelj + scenarist u jednoj osobi), nego je predstavljalo doista plodno desetljeće, s brojnim djelima, od kojih neka i nisu

¹⁷⁴ T. ŠAKIĆ 2016.,261.

¹⁷⁵ ISTI, 76.

¹⁷⁶ ISTI, 262.

¹⁷⁷ I. ŠKRABALO 1998., 316.

iskakala u prvi plan, niti su predstavljala putokaz, ali su svjedočila o tome da su njihovi tvorci tragali za novim vrijednostima ili za vlastitom određenjem.¹⁷⁸

Jedna od glavnih karakteristika novog filma odmicanje je od tematskih preferencija prethodne socijalističke kinematografije, ali- moglo bi se generalizirati- i preferencija klasičnoga narativnog stila uopće. Ono što karakterizira novi film nije ni političnost, ni društvena kritičnost, ni formalni eksperiment koji bi se mogao usporediti s poetičkim tokovima u tadašnjem romanu. Novofilmaše ponajprije u ovom razdoblju karakterizira ono što Turković naziva „normom interesne važnosti“. Naime, bilo da su se bavili revolucionarnom poviješću, prošlim kolektivnim iskustvom, bilo da su bili adaptacija književnih djela ili povijesnih događaja, jugoslavenski filmovi do tog razdoblja bavili su se temama koje su bile dovoljno važne da bi vrijedile biti ispričane filmom, a ta važnost bila je implicitino verificirana kolektivnom podrazumijevanom prosudbom te dakako ideologijom.¹⁷⁹

Razdoblje autorske kinematografije može se smatrati najzrelijim i stvaralački najplodnijom fazom u dosadašnjem razvoju hrvatske kinematografije,¹⁸⁰ a tome su svoj doprinos dali i prvi znaci otpora dotadašnjem ignoriranju hrvatskog nacionalnog identiteta unutar Jugoslavije. Nakon što je potpredsjednik države Aleksandar Ranković 1966. godine izgubio svoj položaj kojim je faktički nadzirao sve policijske snage i tajne službe, nastupilo je opuštanje u cijeloj zemlji, što je djelovalo i na ukupno ozračje u kulturi, pa tako i u filmu. Naime, u vrijeme Rankovićeva mandata provodila se politika kulturne i nacionalne unifikacije koja bi federativni ustroj s vremenom trebala učiniti ispraznim i nevažnim.¹⁸¹

Hrvatska je kinematografija tijekom 1960-ih godina stvorila relevantna djela u okviru autorskog filma po svjetskim kriterijima, a kako naglašava Ivo Škrabalo, što je možda još i važnije: „... *stekla je, gotovo neopazice, i svoj neprijeporni nacionalni identitet*“.¹⁸²

9. LITERATURA

BORDWELL DAVID

O povijesti filmskog stila, Zagreb, 2005.

¹⁷⁸ I. ŠKRABALO 1998., 353.

¹⁷⁹ J. PAVIČIĆ 2017., 159.

¹⁸⁰ I. ŠKRABALO 1998., 353.

¹⁸¹ ISTI, 354.

¹⁸² ISTI, 359.

BÁLINT KOVÁCS ANDRÁS

Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980, Chicago, 2007.

ENCIKLOPEDIJA

Filmska enciklopedija 1 (A-K), (ur.) dr. Ante PETERLIĆ, Zagreb, 1986.

ENCIKLOPEDIJA

Filmska enciklopedija 2 (L-Ž), (ur.) dr. Ante PETERLIĆ, Zagreb, 1990.

FILMSKI LEKSIKON

Filmski leksikon (A – Ž), (ur.) Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb, 2003.

GILIĆ NIKICA

„Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj“ u: *Prostor u jeziku/Knjževnost i kultura šezdesetih: zbornik radova 37. Seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Zagreb, 2009., str. 121-126.

GILIĆ NIKICA

Uvod u povijest hrvatskog igranog filma, Zagreb, 2010.

KRAGIĆ BRUNO

„Rondo u prostoru i prostor Ronda“, u: *Batušić, Nikola et al (ur.), Dani Hvarskog kazališta: prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta, Zagreb, Split: HAZU, Književni krug, 2006. 533-539.*

LOVRIĆ SANJA

Poetizacija narativnog: neki aspekti Ronda Zvonimira Berkovića, u: Hrvatski filmski ljetopis, 64 (2010), 52-63.

LUČIĆ KRUNOSLAV

Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma, Zagreb, 2017.

PARKINSON DAVID,

History of film, London, 1995.

PAVIČIĆ JURICA

Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu Lisice Krste Papića, u: Hrvatski filmski ljetopis, 61 (2010), 70-83.

PAVIČIĆ JURICA

Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja, Zagreb, 2017.

PETERLIĆ ANTE

Osnove teorije filma, Zagreb, 2001.

PETERLIĆ ANTE

Povijest filma: rano i klasično razdoblje, priredio Nikica Gilić, Zagreb, 2008.

PETERLIĆ ANTE

Iz povijesti hrvatske filmologije i filma, Zagreb, 2012.

POLIMAC NENAD

Leksikon YU filma, Zagreb, 2016.

RADIĆ DAMIR

Filmovi Lordana Zafranovića, u: Hrvatski filmski ljetopis, 24 (2000), 51-76.

ŠAKIĆ TOMISLAV

Modernizam u hrvatskom igranom filmu, Zagreb, 2016.

ŠKRABALO IVO

101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997, pregled povijesti hrvatske kinematografije, Zagreb, 1998.

ŠKRABALO IVO

Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006), 2008, Zagreb.

ŠUVAKOVIĆ MIŠKO

Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb, 2005.

TURKOVIĆ HRVOJE

Filmska opredjeljenja, Zagreb, 1985.

TURKOVIĆ HRVOJE

Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma, Zagreb, 1988

TURKOVIĆ HRVOJE

Film: zabava, žanr, stil, Zagreb, 2005.

TURKOVIĆ HRVOJE

Filmske pedesete, u: Hrvatski filmski ljetopis, 41(2005),122-131.

TURKOVIĆ HRVOJE

Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju,u: Hrvatski filmski ljetopis 59 (2009), 92-106.

Internetski izvori:

Prometej s otoka Viševice (1964)

<https://www.dailymotion.com/video/x2cgldt>

<https://www.dailymotion.com/video/x2cgnbv>

(preuzeto: 10.12.2017)

Ponedjeljak ili utorak (1966)

https://www.youtube.com/watch?v=HTJGRK_9zBg

(preuzeto: 10.12.2017)

Rondo (1966)

<https://www.youtube.com/watch?v=RypHVPHJVwM>

(preuzeto: 13.12.2017)

Kaja, ubit ću te! (1967)

<https://www.youtube.com/watch?v=5B7NyUOj45o>

(preuzeto: 14.12.2017)

Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata (1968)

<https://www.dailymotion.com/video/x65zlvv>

<https://www.dailymotion.com/video/x65zm3d>

(preuzeto: 02.01.2018)

Nedjelja (1969)

<https://www.youtube.com/watch?v=fZOUQAjd46E>

(preuzeto: 02.01.2018)

Slučajni život (1969)

<https://www.dailymotion.com/video/x2em504>

<https://www.dailymotion.com/video/x2em59f>

(preuzeto: 03.01.2017)

Lisice (1969)

<https://www.dailymotion.com/video/x2czbqi>

<https://www.dailymotion.com/video/x2czbup>

(preuzeto: 03.01.2017)

Original feature-length film in the 1960s Croatia

Abstract

Original feature-length film in Croatia during the 1960s emerged within Socialist Federal Republic of Yugoslavia's cinematography. After the 1950s and the domination of "*producer cinematography*" in movie making, with the appearance of more liberal socialism in Yugoslavia a new form of original film arose, carrying various synonymous names such as new film, and even new wave, or rather new waves. The goals of this master's thesis is defining original film and its author in the period when modernistic structure of film was aesthetic dominant, as well as extricating and defining displayed procedures characterized as modernistic and original through stylistic analysis of selected feature-length movies.

Key words: Original film, modernism, new Yugoslav cinema, French new wave